

A ARTE COMO FORMA DE FALAR DO SUJEITO

Thaís Valim Ramos¹

A obra a ser analisada neste artigo surge de um trabalho do artista Vik Muniz, produzida entre agosto de 2007 a maio de 2009, no lixão Gramacho. Neste aterro sanitário, no município de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, bairro Jardim Gramacho, cerca de 3000 catadores de materiais recicláveis garantiram seu sustento por mais de 30 anos. Esses catadores tiravam do meio do lixo materiais que ainda tivessem valor no mercado da reciclagem, ressignificando o que a sociedade descartara.

Os sentidos gerados nas obras produzidas nesse lixão não são dados a priori, mas existem dentro de uma conjuntura histórica determinada pelas forças em luta, ou seja, são historicamente determinados. Esses sentidos cristalizam-se pelo viés da repetição, mas também estão sujeitos à transformação. Os sentidos, ao se repetirem, acabam por se modificar. Pêcheux (1975, p. 277) explica-nos, no anexo 3 – “só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação”, que:

...o non-sens do inconsciente, em que a interpelação encontra onde se agarrar, nunca é inteiramente recoberto nem obstruído pela evidência do sujeito-centro-sentido que é seu produto, porque o tempo da produção e o do produto não são sucessivos como para o mito platônico, mas estão inscritos na simultaneidade de um batimento, de uma “pulsção” pela qual o non-sens inconsciente não para de voltar no sujeito e no sentido que nele pretende se instalar.

Estão relacionadas aqui as estruturas funcionamento da ideologia e do inconsciente. Pêcheux aponta, em seus trabalhos, a necessidade de se pensar a relação entre ideologia e inconsciente, embora diga que “a ordem do inconsciente não coincide com a da ideologia, o recalque não se identifica nem com o assujeitamento nem com a repressão” (PÊCHEUX, 2009, p.278). O jogo da produção de evidências se dá pelo domínio da interpelação, e o non-sens do inconsciente atravessa e fratura essas evidências permitindo a ruptura, o deslize dos sentidos, bem como abre espaço para a resistência. Pêcheux (2009) menciona que o sentido é produzido no “non-sens” através do deslizamento do significante, porém esse deslizamento deixa traços no sujeito da “forma-sujeito” ideológica. O autor acrescenta ainda que “apreender até o seu limite máximo a interpelação como ritual supõe reconhecer que não há ritual sem falhas” (op. cit. p. 277).

Vale, então, salientar que a concepção do sujeito vinda da psicanálise, a qual apresenta um sujeito clivado, assujeitado, submetido ao inconsciente e às circunstâncias histórico-sociais, trazem para AD o sujeito faltoso, e essa falta é constitutiva do sujeito desejante, ela é estruturante, o motor do sujeito. Segundo Ferreira (2010, p. 24), “é precisamente essa falta que vai acabar tornando-se o lugar do possível para o sujeito desejante e para o sujeito interpelado ideologicamente da análise do discurso”.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS.



Tanto o inconsciente como a ideologia operam dissimulando sua própria existência no interior do seu funcionamento, gerando um efeito de evidência, um efeito de que o sujeito é sempre um “já-sujeito”. Pêcheux (1975, p. 158) declara que “é nesse reconhecimento que o sujeito se “esquece” das determinações que o colocaram no lugar que ele ocupa – entendamos que, sendo “sempre-já” sujeitos, ele “sempre-já” se esqueceu das determinações que o constituem como tal”. Dito de outro modo, os indivíduos, ao serem interpelados em sujeito pela ideologia, vão assumindo lugares socialmente determinados, vão aderindo a determinados sentidos sob a evidência do sentido óbvio, do evidente.

Objeto teórico e objetos de análise

Para apreender o funcionamento da ideologia e do inconsciente na produção dos efeitos de sentido, o analista recorre ao discurso produzido pelos sujeitos, entrelaçando a teoria e o objeto. Surge, na perspectiva da AD, a necessidade de se compreender que a entrada de novos objetos de análise não implica uma mudança do objeto teórico da AD – o discurso. Para explicar essa questão, trago Orlandi (2012, p.44), a qual, citando Pêcheux, diz que a noção de materialidade discursiva “remete às condições verbais de existência dos objetos em uma conjuntura histórica dada”. Os objetos já vêm, então, dotados de significados dados devido à historicidade, interdiscurso e memória discursiva.

A língua, dessa forma, é tida “como um real específico formando o espaço contraditório do desdobramento das discursividades” (Pêcheux 2009), e, hoje, segundo Orlandi (2012), o que se discute ao se falar em diferentes materialidades significantes é esse espaço contraditório de desdobramento das discursividades; não se trata da língua dos linguistas, mas do real específico sem o qual não temos a constituição pela ideologia. Assim, não se abandona a relação com a língua ao se trabalhar com outras materialidades discursivas.

Ferreira (2011) refere-se à possibilidade de trabalhar o corpo discursivo como dispositivo teórico e lugar de inscrição do sujeito. É um corpo tomado como materialidade que se constrói no discurso, dado que o corpo está em todos os lugares, comentado, pesquisado, transformado em todas as áreas: na filosofia, na literatura, nas ciências naturais e sociais, na cultura, na mídia, nas artes. Nessa direção, MICHAUD (2011) contribui ao se referir à evolução a que vem se submetendo a forma de conceber o corpo, o autor sugere que este se tornou ao mesmo tempo sujeito e objeto artístico. O corpo, dessa forma, deu lugar a uma arte que faz parte dos mecanismos de reflexão/pensamento social, além de servir como documentação que apreende o que se passa no seio da sociedade.

O corpo discursivo entraria no dispositivo teórico da AD, conforme nos traz Ferreira (2011), como um corpo que fala e que também é constituído pela falta. O corpo, na perspectiva discursiva, desloca-se para o lugar da opacidade, sendo ele a forma material que ganha sentido pelo olhar, entendido aqui como um gesto de interpretação possível no discurso. Esse corpo que significa, ao se simbolizar, é interpelado pela ideologia e pelo inconsciente; ele é produzido através de um processo

de significação que relaciona língua, ideologia e inconsciente. Essa relação produz uma forma-sujeito histórica e social com seu corpo, determinando como esse corpo pode ou não e deve ou não ser e se portar. “Os corpos são formulações dos sujeitos em diferentes discursos” (ORLANDI, 2012, p. 92) e, aqui, falaremos do corpo na arte.

Agora a arte...

Observemos, então, a obra “Mãe e filho (Suellen)” criada por Vik Muniz. Primeiramente, o artista mostrou a imagem da obra “Madonna com criança”, de Giovanni Bellini (1519), como referência para a foto que seria tirada, em estúdio, da catadora com seus filhos para, então, produzir painéis enormes a partir dessa foto projetada a uma altura gigantesca do chão. Essa figura foi preenchida com o material coletado no lixo. Depois de pronto, o painel foi fotografado novamente e se transformou no trabalho final do artista.



Madonna com criança –
Giovanni Bellini - 1510.



Foto Mãe e filho (Suellen)



Trabalho final: Mãe e filho (Suellen)

Nesta obra de Vik Muniz, usa-se o lixo como matéria prima. Uma interpretação possível para esta tela é a relação do lixo com os corpos como uma maneira de chamar a atenção para o lugar que essas pessoas ocupam na sociedade, já que se trata de sujeitos que vivem em condições muito precárias.

Há uma resistência em aceitar o efeito de sentido que vem sendo repetido de que esse lugar lhes cabe devido a sua falta de qualificação e que depende deles se qualificar para conseguir “subir” na vida. Sentido que se produz a partir do jurídico, o qual diz que somos todos iguais e que, como sujeitos de direito, basta querermos para mudar, sem pensar as condições sócio-histórico-ideológicas que promovem a diferença e a subordinação desses sujeitos.

Esse mascaramento dos outros sentidos possíveis é um efeito da ideologia que, sob a “transparência da linguagem”, produz a evidência por meio das quais “todo mundo” sabe que é assim, legitimando esse sentido como o único possível. Assim, se esses sujeitos não têm melhores condições de vida é porque não querem, são preguiçosos, não querem estudar, se aperfeiçoar. Esse é o efeito da interpelação da ideologia, levando esses indivíduos a ocuparem seus lugares como sujeitos.

Essa obra traz o belo e o feio conjuntamente; não se pode escolher um ou outro, eles se constituem. O belo surge com a memória da obra de Giovanni Bellini, a qual foi produzida no período

renascentista e serviu de referência para a obra de Vik Muniz; no entanto, um deslocamento pode ser percebido, a começar pelo material usado nas obras: tinta a óleo em Bellini, e lixo em Vik Muniz.

A tinta a óleo era o material usado na pintura renascentista, as figuras eram extremamente simétricas, o uso de cores quentes e frias assim como o manejo da luz davam distância e volumes às figuras, os temas continuavam com um caráter religioso - apesar da ruptura com o teocentrismo, e o homem passar a ser o personagem principal. As roupas presentes na tela de Bellini são luxuosas em oposição aos panos que cobrem as personagens na tela de Vik Muniz, além de o fato de, nesta obra, as personagens serem negras e pessoas comuns que vivem do lixo.

Os sentidos da tela de Bellini, retomados por uma rede de memória, são atualizados e remetem a um contexto sócio-histórico-ideológico outro. Enquanto em Bellini há o culto ao sagrado, a veneração à Virgem Maria com seu filho Jesus, em Vik Muniz esse discurso fundador está presente, apesar de ausente, já que não é a Virgem Maria que está lá. A primeira tela é criada em uma época de transição do teocentrismo da idade antiga para o antropocentrismo, característica do período renascentista; no entanto, o divino e o sagrado ainda eram muito marcantes na época. Essa memória é atualizada na obra de Vik Muniz e importada para a atualidade, trazendo para o plano principal essa mãe com seus filhos que passam dificuldades e que vivem em condições precárias no lixão. Há um deslocamento do divino para o humano, é a arte a partir da vida, da realidade das pessoas.

A referida tela causa estranhamento pelo uso do lixo e mostrando, assim, a relação com o feio, com a realidade do lixo que não é vista, mas está lá como uma presença ausente. “O estranho é ao mesmo tempo familiar e inquietante; ele remete ao que deveria ter ficado à sombra, mas veio à luz. O “Unheimliche” define-se, portanto, por este paradoxo: ele é estranho sendo simultaneamente familiar” (RIVERA 2005, p. 51). Esse estranhamento causado pelo uso de um material não esperado, como o lixo, remonta à arte pós-moderna, na qual o propósito era romper com o tradicional.

De acordo com Rivera (2005), a posição inquestionável que se tinha de um olho ordenador se desfaz quando Cézanne rompe com essa organização espacial tradicional na virada do século XX. De maneira complementar, Freud, com a descoberta do inconsciente, diz que o sujeito representado por esse olho é que perde sua posição central, o eu nunca mais será totalmente senhor de sua própria casa.

A arte do início do século XX procura novos parâmetros, e surge, então, uma valorização do “irracional”, do espontâneo, de uma expressão supostamente mais livre das exigências estéticas. O corpo que até então compareceu, na arte, como objeto da representação visual, no século XX passa a ser sujeito e objeto do trabalho dos artistas. Surge uma proposta oriunda do Dadaísmo, de fazer a arte emergir da vida, focalizando gestos da existência humana.

A autora (op. cit.) citando Weibel diz que a crise da representação pode ser descrita pelo triângulo VanGogh-Malevich-Duchamp. Com Van Gogh a pintura não se viu mais obrigada a representar qualquer objeto; Malevich decretou o fim da pintura colorida e da pintura representativa, e



Duchamp levou os ready made para as artes. Deu-se o grito de morte, entretanto na verdade foi um grito de emancipação – “a arte está morta. Vida longa para a nova arte” (SANTAELLA, 2003, p. 317).

O que muda no séc. XXI? Segundo Santaella (2003), quanto mais exposição à arte, mais indecisos ficamos em relação ao que seja considerado arte. A arte tem usado além da pintura a óleo, metal e pedra: o ar, a brisa, a luz, o som, as pessoas, a comida e muitas outras coisas. Ainda autora (op. cit., p. 326) trazendo Corral diz que a arte do século XXI está “emaranhada em uma rede de forças dinâmicas, realidades virtuais, globalização, saturação dos meios de massa, autopistas da informação, isolamento social, representação digital”.

Outro estranhamento provocado pela tela de Vik Muniz oriundo da arte pós-moderna é a ruptura das fronteiras entre as artes e as camadas da cultura: superior-erudita, inferior-popular e de massas, pois Vik Muniz traz uma obra clássica de Bellini, dita erudita e, portanto, superior, e a parafraseia usando o lixo, material usado por essa classe inferior para sua sobrevivência e, assim, traz a obra para o popular. São duas obras que significam diferentemente.

O divino e o humano se tocam e se contradizem nas obras, embora ambas evoquem a memória da Virgem Maria com seu filho Jesus. O popular, o erudito, o belo, o feio tem suas marcas no corpo; a significação do corpo está atrelada à materialidade do sujeito. O corpo como materialidade discursiva não é transparente, ele é produzido em um processo no qual trabalham a ideologia e o inconsciente; ele é atravessado por discursividades e sentidos decorrentes de um processo de memória, processos da vida social e política.

Nos corpos estão as marcas sócio-histórica e ideológica que envolvem esse sujeito, temos um corpo atado ao corpo social, conforme nos diz Olandi (2012). Esse corpo social ao qual as personagens da obra de Vik Muniz estão atadas mostra as condições sócio-históricas que fazem com que esses corpos signifiquem. Todavia, o sentido dado a esses corpos sempre pode ser outro, pois está presente nestes a incompletude, a falha, o furo por onde podem entrar outros sentidos. “O corpo se torna o lugar das manifestações da vida; o corpo como metáfora do que está vivo, mas também – devido à dor e à doença – metáfora do que é mortal” (MELLMAN, 2005, p. 33).

Na obra de arte, o olhador é imprescindível para a construção do significado. Ao mesmo tempo em que olha, também é olhado. Trata-se de aprender sobre o sujeito e sua relação com a imagem, o apelo que a obra exerce sobre o olhador que pode ver. Conforme nos mostra Rivera (2008), como uma imagem-muro ou uma imagem-furo. A primeira tem a característica de não nos deixar ver as falhas e nos dar a ilusão de um mundo homogêneo e bem organizado. Já a segunda problematiza a realidade, mostra-nos um mundo heterogêneo do qual não somos senhores, faz-nos perceber que algo não está lá, algo falta e não se deixa ver, é inquietante e traz à tona, numa brecha, o que faz dele um sujeito.



E o efeito conclusão...

É importante chamar atenção para o fato de que, no decorrer dos anos, outras/novas materialidades discursivas surgiram como centro de interesse da AD. Pêcheux abre espaço para tal ao considerar o território da AD como universos não logicamente estabilizados.

Assim, analisar uma obra de arte é dar lugar a uma interpretação que produz sentidos antes mesmo que se fale. O corpo, em destaque na obra, produz sentidos e, como materialidade do discurso, relaciona-se ao subjetivo; sendo sujeito de linguagem, é também sujeito da corporeidade, determinado pelo seu exterior, produzindo sentidos quando atravessados pelo olhar do outro. É, dessa forma, um corpo especializado, falado, de opacidade e contradição, é um corpo que se posiciona em lugares de fala e gestos que determinam sentidos.

O analista, para captar os sentidos possíveis dessa materialidade, precisa considerar que esta se encontra alicerçada nos registros do real, do simbólico e do imaginário, que o corpo comporta gestos de/na história de sujeitos determinados pelas condições de produção e que, tal como o sujeito, a linguagem e o discurso, pode ser concebido como estrutura à que se tem acesso pelas falhas. Essa falha/falta constitutiva que o sujeito busca como causa de seu desejo.

Assim sendo, através dessa obra de arte, ultrapassando-se os limites dos efeitos de sentidos produzidos no imaginário dos sujeitos, toma-se conhecimento de um lugar social que é esquecido, deixado à margem da sociedade. Retrata-se um sujeito desumanizado em sua existência histórica - efeito de uma luta de classes. A obra torna-se uma testemunha que permite constatar as mudanças, transformações e tensões instadas pela reflexividade social e o tempo que passa no eterno presente atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUENO, Alexei; MUNIZ, VIK. *Lixo extraordinário*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff casa editorial, 2010.
- FERREIRA, Maria Cristina. *Análise do discurso e suas interfaces: o lugar do sujeito na trama do discurso*. In Organon. N.48 vol. 24. Porto Alegre: UFRGS, 2010, p. 17-34.
- _____. O discurso do corpo. In MITTMANN, Solange & SANSEVERINO, Antônio Marcos (Orgs.). *Trilhas da investigação: a pesquisa no I.L. em sua diversidade constitutiva*. Porto Alegre, RS: Instituto de Letras/UFRGS, 2011, p. 89 – 105.
- INDURSKY, Freda. *O sujeito e as feridas narcísicas dos linguistas*. In Gragoatá. n.5. Niterói: EdUFF, 1998, 2º sem.
- JORGE, Marco A. C. & FERREIRA, Nadiá p. Lacan: o grande Freudiano. 4ªed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2011.
- LONGO, Leila. *Linguagem e psicanálise*. 2ªed. Rio de Janeiro, RJ: zahar, 2011.
- MARIANI, Bethania; MAGALHÃES, Belmira. “Eu quero ser feliz”. O sujeito, seus desejos e a ideologia. In INDURSKY, Freda; MITTMANN, Solange; FERREIRA, Maria Cristina (Orgs.). *Memória e história na/da análise do discurso*. Campinas: Mercado das Letras, 2011.
- MELMAN, Charles. A questão do corpo em psicanálise. In. *Revista Psicanalisar hoje*. Nº 6, Curitiba: 2005.
- MICHAUD, Yves. Visualizações. O corpo e as artes visuais. In COURTINE, Jean-Jacques. *História do Corpo. As mutações do olhar. O século XX*. 4ªed. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2011.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
VI SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO
1983 - 2013 – Michel Pêcheux: 30 anos de uma presença
Porto Alegre, de 15 a 18 de outubro de 2013

ORLANDI, Eni P. *Discurso em análise: sujeito, sentido, ideologia*. 2ª ed. Campinas: Pontes, 2012.

_____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2001.

_____. *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

PÊCHEUX, Michel. (1975). *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução: Eni P. Orlandi. 4ªed. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2009.

RIVERA, Tânia. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *Arte e psicanálise*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.