

VALDEMIR DE SOUZA VICENTE

**O PICTÓRICO COMO INTRADISCURSO: APONTAMENTOS SOBRE
A COMPOSIÇÃO DAS RELAÇÕES ESCRAVISTAS EM
ILUSTRAÇÕES DE DEBRET**

PORTO ALEGRE

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DA LINGUAGEM
LINHA DE PESQUISA: ANÁLISE DE DISCURSO

VALDEMIR DE SOUZA VICENTE

Dissertação de Mestrado em Estudos da Linguagem, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Ramos Barbosa Filho

PORTO ALEGRE
2022

Valdemir De Souza Vicente

**O PICTÓRICO COMO INTRADISCURSO: APONTAMENTOS SOBRE A
COMPOSIÇÃO DAS RELAÇÕES ESCRAVISTAS EM ILUSTRAÇÕES DE DEBRET**

Dissertação de Mestrado apresentada
como requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre em Letras pelo Programa
de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul.

Porto Alegre, 24 de fevereiro de 2022.

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Solange Mittmann
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profa. Dra. Dóris Maria Luzzardi Fiss
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profa. Dra. Suzy Maria Lagazzi
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Prof. Dr. Fábio Ramos Barbosa Filho - Orientador
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

CIP - Catalogação na Publicação

Vicente, Valdemir de Souza

O pictórico como intradiscursos: apontamentos sobre a composição das relações escravistas em ilustrações de Debret / Valdemir de Souza Vicente. -- 2022.

94 f.

Orientador: Fábio Ramos Barbosa Filho.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Imagem. 2. Intradiscursos. 3. Desenho. 4. Sintaxe. 5. Escravidão. I. Barbosa Filho, Fábio Ramos, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Gostaria primeiramente de agradecer ao meu orientador, Fábio Ramos Barbosa Filho, por abraçar comigo esse projeto de pesquisa e por ter me apoiado tantas vezes, seja nos estudos para a escrita da dissertação, seja em assuntos extra-acadêmicos. Teu apoio é fundamental.

Agradeço também aos professores da UFRGS, com especial atenção à professora Solange Mittmann pela acolhida quando comecei a me interessar por Análise de Discurso e por me mostrar com seu exemplo a ser exigente em minhas análises. Agradeço à professora Dóris Maria Luzzardi Fiss pelas aulas, indicações de leitura e por ensinar que educação, afeto e docilidade são coisas que devem andar juntas.

Agradeço à minha companheira, Joana Paula Wagner Oliveira, por me ensinar tantas formas de companheirismo e atenção ao longo da escrita deste trabalho (e da vida).

Agradeço aos meus colegas de área pelas interlocuções em eventos, grupos de leitura e conversas em que dividimos nossos anseios, conquistas e dúvidas.

Agradeço aos meus amigos com quem compartilhei dúvidas sobre o fazer acadêmico e tanto suporte me deram para prosseguir em frente, em especial Ezequiel Nunes e Cristian Marques.

Agradeço à minha família por terem me dado parâmetros com que eu pudesse agir com correção em minha carreira docente.

Por fim, agradeço pelo esforço de cada funcionário e demais professores da UFRGS para que pessoas como eu que vieram das classes menos favorecidas tenham acesso à educação de qualidade, universal e gratuita.

All men by nature desire to know. An indication of this is the delight we take in our senses: for even apart from their usefulness they are loved for themselves: and above all others the sense of sight. For not only with a view to action, but even when we are not going to do anything, we prefer sight to almost everything else. The reason is that this, most of all senses, makes us know and brings to light many differences between things.
Aristóteles, Metafísica I.

RESUMO

A pesquisa se inscreve na área da Análise de Discurso Materialista e tem como objetivo a compreensão do funcionamento da imagem como material discursivo e simbólico. A inquietação que motivou a produção deste trabalho foi tripla: a necessidade de uma formatação de um referencial teórico para pesquisa do funcionamento do discurso na imagem, o desejo de agregar-me às pesquisas de colegas quanto ao recorte temporal e espacial de minhas pesquisas, o interesse de estudar os efeitos de transparência da imagem a partir da tensão do par representação/composição. Na primeira parte do desenvolvimento, iniciamos a análise a partir de uma digressão sobre aspectos técnicos do desenho como índices capazes de materializar discursos ao passo em que é realizada uma primeira análise a partir da relação entre corpos e geometria. Na segunda parte do desenvolvimento há uma explanação sobre o desenho como prática técnica ao longo do século XIX no Brasil. Na terceira e última parte do desenvolvimento, há o aprofundamento teórico da pesquisa, com o batimento de elementos das duas primeiras partes com uma diversidade maior de conceitos da Análise de Discurso. Neste processo, se procura chegar a uma enumeração das Formações Discursivas presentes no corpus e produzir uma discussão mais robusta sobre a possibilidade de tratamento dos elementos compositivos da imagem como intradiscurso. A pesquisa deixou algumas questões em aberto, por não ser o momento ou local em que elas deveriam ser tratadas, mas alcançou alguns resultados, mesmo que parciais, sobre seus objetivos, a saber, que a imagem, a partir do seu aspecto de composição, comporta em si como objeto discursivo a opacidade de sentido, a despeito de seu realismo, e que seus elementos compositivos podem ser tratados como intradiscurso a partir da especificidade material do pictórico. Como partimos e defendemos a hipótese de que a imagem não possui uma sintaxe à maneira da língua, entendemos que o intradiscurso não possui qualquer forma de efeito de linearidade, mas dá-se concomitantemente.

Palavras-chave: Imagem. Desenho. Técnica. Intradiscurso. Discurso. Sintaxe.

RÉSUMÉ

La recherche s'inscrit dans le domaine de l'analyse matérialiste du discours et vise à comprendre le fonctionnement de l'image en tant que matériau discursif et symbolique. Le souci qui a motivé la réalisation de ce travail était triple : la nécessité de mettre en forme un cadre théorique de recherche sur le fonctionnement du discours dans l'image, le désir de m'ajouter aux recherches de collègues concernant la coupure temporelle et spatiale de ma recherche, la intérêt pour l'étude des effets de transparence de l'image à partir de la tension du couple représentation/composition. Dans la première partie du développement, nous avons commencé l'analyse à partir d'une digression sur les aspects techniques du dessin en tant qu'indices capables de matérialiser les discours, tandis qu'une première analyse est effectuée à partir de la relation entre les corps et la géométrie. Dans la deuxième partie du développement, il y a une explication sur le dessin en tant que pratique technique tout au long du XIXe siècle au Brésil. Dans la troisième et dernière partie du développement, il y a l'approfondissement théorique de la recherche, les éléments des deux premières parties étant combinés avec une plus grande diversité de concepts issus de l'Analyse du discours. Dans ce processus, nous essayons d'atteindre une énumération des Formations Discursives présentes dans le corpus et de produire une discussion plus robuste sur la possibilité de traiter les éléments compositionnels de l'image comme intradiscours. La recherche a laissé certaines questions ouvertes, car ce n'était ni le moment ni le lieu où elles devaient être abordées, mais elle a obtenu des résultats, même partiels, sur ses objectifs, à savoir que l'image, de son aspect compositionnel, a en lui-même comme objet discursif l'opacité du sens, malgré son réalisme, et que ses éléments de composition peuvent être traités comme un intradiscours fondé sur la spécificité matérielle du pictural. Comme nous avons lancé et défendu l'hypothèse que l'image n'a pas une syntaxe similaire à la langue, nous comprenons que l'intradiscours n'a aucune forme d'effet de linéarité, mais se produit de manière concomitante.

Mots-clés : Image. Conception. Technique. Intradiscours. Discours. Syntaxe.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Sem nome

Figura 02 - Innocence 2, de Arinze Stanley

Figura 03 - Desenho de Dominique Ingres

Figura 04 - Desenho de Käthe Kollwitz

Figura 05 - El Lissitzky, Domine os Brancos com o Martelo Vermelho

Figura 06 - Sandro Botticelli, A História de Nastagio Degli Onesti

Figura 07 - Ilustração de Anders Zorn

Figura 08 - Retângulo áureo

Figura 09 - Espiral áurea

Figura 10 - Independência ou Morte (1888)

Figura 11 - Diego Velasquez, Las Meninas

Figura 12 - Leonardo da Vinci, Anunciação

Figura 13 - Le dîner

Figura 14 - Regra dos terços

Figura 15 - Alimentando o cão

Figura 16 - Cachorro desaparecido

Figura 17 - Escravo fugido

Figura 18 - Boutique de cordonnier

Figura 19 - Homem Vitruviano

Figura 20 - Ângulos de perfis em desenho clássico

Figura 21 - Cabeça de estátua grega

Figura 22 - Negres scieurs de long

Figura 23 - Les barbiers ambulants

Figura 24 - Retour, a la ville, d'un propriétaire de chacra

Figura 25 - Boutique de barbiers

Figura 26 - Marchand de tabac

Figura 27 - Boutique de Boulanger

Figura 28 - Tweet de Daniel Silveira

Figura 29 - Tweet de Carlos Bolsonaro

Figura 30 - Negro com máscara de Flandres

Figura 31 - Intérieur d'une habitación de cigannos

Figura 32 - Feitors corrigeant des negres

Figura 33 - Le collier de fer

Figura 34 - L'execution de la punición de fouet

Figura 35 - Tortura e martírio medieval

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. SOBRE AS IMAGENS	16
2.1. Representação e composição	16
2.2. Alguns elementos compositivos específicos do pictórico	21
2.3. O arquivo do pictórico	35
2.4. A mão que afaga e castiga	38
3. O DESENHO COMO TÉCNICA	47
3.1. O estatuto do desenho no século XIX	47
3.2. Trabalho, silêncio e ordem	56
4. INTRADISCURSO DA IMAGEM	71
4.1. Sintaxe e intradiscorso na imagem: parte I	71
4.2. O problema da negação	77
4.3. Sintaxe e intradiscorso na imagem: parte II	83
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
6. REFERÊNCIAS	90

1. INTRODUÇÃO

Um dos aspectos mais encantadores da Análise de Discurso é que o arquivo¹, por ser permanentemente inconcluso, leva o analista para onde ele muitas vezes não espera direcionar o seu olhar; o arquivo é uma corrente marítima imprevista. Embora tenhamos palpites, nem sempre saberemos onde aportaremos. E, parece-me, esse movimento é ao mesmo tempo generoso, por sempre fazer com que nós, analistas de discurso, precisemos dar um passo a mais na nossa compreensão da teoria e dos nossos objetos de pesquisa, como pode ser doloroso, pois nem sempre a montagem do arquivo permite que façamos a pergunta que desejamos ou nos dá a resposta que esperamos.

Esta pesquisa não surgiu de um questionamento sobre um objeto específico, como o funcionamento discursivo da resistência, do povo brasileiro, ou qualquer outro do tipo, mas de uma pergunta metodológica: como abordar uma materialidade significativa que fosse não a palavra, mas sim a imagem. Minha preocupação centrou-se principalmente sobre o conceito de intradiscurso. Embora ele não seja sinônimo de sintaxe, é através dela que o vemos funcionar no texto verbal. E, se a existência de uma sintaxe em materiais não verbais é algo passível de discussão - e procuro me posicionar sobre isso ao longo da dissertação -, como se pode pensar o funcionamento do intradiscurso na imagem?

Essa não é uma pergunta nova na análise de discurso. Excelentes pesquisadores já a fizeram e a responderam melhor que as respostas que aqui estão presentes, e procuro elementos das suas pesquisas ao longo do trabalho. Entretanto, como um pesquisador ainda iniciante, pareceu-me importante sedimentar e fundamentar dentro das minhas melhores condições possíveis como fazer esse tratamento da imagem, seja organizando o referencial teórico disponível, seja realizando minhas primeiras interlocuções com outros pesquisadores, seja apontando questionamentos que direcionarão minhas pesquisas posteriores e, quem sabe e com um pouco de sorte, contribuirão para o trabalho de outros pesquisadores que também se propõem ao tipo de arquivo que aqui movo.

Se posso dizer que há uma pergunta norteadora por trás dessa pesquisa, essa pergunta é: *sobre quais condições teóricas um analista de discurso pode realizar uma análise de imagens*. Não espero responder a essa pergunta plenamente seja nesta

¹ Trato o conceito de arquivo ao longo do desenvolvimento do trabalho, principalmente na sessão 2.3.

dissertação, seja em pesquisas futuras, não é assim que um campo tão rico e complexo como a Análise de Discurso funciona. Mas, se não podemos dar uma resposta definitiva, podemos fazer com que a roda continue girando e tanta riqueza seja produzida nas nossas universidades.

Em seguida, precisei ocupar-me de duas outras perguntas ao longo do planejamento do trabalho, que foram:

a) *de que modo posso contribuir de modo válido com a minha pesquisa nas reflexões de outros leitores?*

b) *de que modo posso me integrar às pesquisas de meu orientador e colegas orientandos, contribuindo com um fio de temas que permitam que nós, colegas, dialoguemos entre nós?*

Começo respondendo à primeira pergunta. Em 2020, foi exibida uma reportagem em que um fiscal da prefeitura do Rio abordou um casal que estava em um bar sem máscara em plena pandemia. No decorrer da abordagem, uma frase dita para o fiscal na discussão foi fortemente compartilhada nas redes sociais: “cidadão não, engenheiro civil, formado, melhor que você”. Ademais, há algum tempo há uma discussão na academia sobre a uberização do trabalho e, ao longo da pandemia, percebi que mesmo minha relação pessoal com o trabalho se modificou, uma vez que a fronteira entre trabalho e casa foi bastante borrada. Dado que também sou um trabalhador de um ramo que nem sempre é devidamente valorizado, o da educação, esses eventos, reflexos do capitalismo contemporâneo, chamaram minha escuta sobre a composição da figura do trabalhador.

Há no Brasil posicionamentos que defendem que a oferta de postos de trabalho é importante para o crescimento econômico da sociedade ao mesmo tempo em que há profissões em que os trabalhadores precisam lutar por condições mais dignas para exercer a sua profissão, ou são desvalorizados como uma classe menor. Parece-me que isso indica que circulam efeitos de sentidos diversos sobre a noção de trabalho e trabalhador e, sendo esse o caso, a Análise de Discurso muito pode contribuir para que tenhamos uma relação menos inocente com enunciados derivados dessa tensão dos sentidos.

Sobre a segunda pergunta, meu orientador vem desenvolvendo um trabalho muito bonito e necessário focado no discurso antiafricano no Brasil do século retrasado. Uma vez, em uma reunião, ele falou algo que ficou martelando em meu pensamento - e na verdade, ainda martela: “o século XIX ainda não terminou”. Meus

colegas de orientação também possuem excelentes pesquisas que analisam o passado, permitindo uma leitura madura dos discursos que circulam entre nós no presente, e pareceu-me que este recorte geográfico e temporal deveria apresentar possibilidades de pesquisa que satisfizessem todas as questões que me coloquei ao longo da escolha do tema deste trabalho.

Assim, triangulando a ideia de me integrar às pesquisas dos meus colegas, de analisar a imagem e de *pensar a composição do trabalhador*, cheguei ao arquivo inicial da minha pesquisa, a obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, de Debret. Meu objetivo inicial era fazer um batimento entre a análise da materialidade significativa² da *Voyage* e de algumas pinturas contemporâneas à obra. Entretanto, como dito, a análise nos leva por caminhos que nem sempre são previsíveis, e o arquivo mostrou-se tão rico de objetos teóricos e, principalmente, de questões que podem ser lançadas a ele, que não apenas foi necessário reduzir o arquivo como nem mesmo o que foi selecionado e tratado como corpus esgotou-se em resultados.

O desenvolvimento está dividido em três partes. Na primeira, sistematizo as noções de *representação* e *composição* a partir dos pressupostos da Análise de Discurso, algumas sugestões sobre como tratar analiticamente e compor analiticamente arquivos de imagens e, em seguida, realizei um primeiro gesto de descrição e análise sobre algumas imagens da *Voyage* em conjunto a outros materiais e outras materialidades significantes que o arquivo me solicitou. Na segunda parte, discuto a compreensão que havia sobre o desenho no século XIX, assim como trato do silêncio como um elemento constitutivo dos efeitos de sentido no arquivo, permanecendo na estratégia de avançar na análise ao mesmo passo em que discuto a teoria. Na terceira parte, aprofundo a relação entre sintaxe, intradiscorso e imagem.

É comum que pesquisas apresentem um referencial robusto em seu início. Preferi utilizar alguns conceitos paulatinamente e aprofundar a discussão teórica mais ao final pela própria natureza deste trabalho específico, que é o de formatar teoricamente minha compreensão da Análise de Discurso quando trata de imagens. Para que a pesquisa não viesasse para caminhos que não eram o que eu procurava, esta organização foi necessária. Como analista em formação, parece-me que tratar os conceitos previamente, a fim de me apropriar deles, e depois colocá-los

² Suzy Lagazzi (2017) define a materialidade significativa como o conjunto das “diferentes relações estruturais simbolicamente elaboradas pela intervenção do sujeito”. O conceito será melhor desenvolvido ao longo do texto.

em funcionamento na análise, a despeito das exigências concretas do arquivo, seria uma forma de apriorismo que não se sustenta dentro da Análise de Discurso.

Espero que nas próximas páginas haja boas questões e relações entre conceitos e análises que deem conta de servir de base para questões futuras ao longo de minha formação, assim como espero de alguma forma contribuir com as pesquisas de meus colegas, seja os imediatos, que participam do mesmo PPG que eu, seja de outras universidades, para assim fazer minha parte em alargar o alcance desta área tão complexa, mas tão necessária, que é a Análise de Discurso.

2. SOBRE AS IMAGENS

2.1. Representação e composição

Para que se possa promover uma análise e posterior discussão sobre a *materialidade não verbal* - naturalmente em conjunto com a verbal, quando o *corpus* assim o pede - convém discutir alguns conceitos prévios que permitirão o aprofundamento da pesquisa. A expressão “não verbal” parece-me que não diz muita coisa além de “é aquilo que não é verbal”. Esse termo “não verbal” pode ser tanta coisa que acaba não sendo muito mais que o que é diferente do verbal, ou seja, todo sistema simbólico que não seja a língua. Nesta pesquisa, utilizarei o termo “pictórico”³ para me referir a imagens oriundas de técnicas de ilustração⁴, que constituirão a maior parte do arquivo. Sobre os conceitos da Análise de Discurso (a partir daqui, AD), creio que o eixo conceitual central a ser tratado está nos conceitos de interdiscurso, intradiscurso, materialidade significante e efeitos de sentido.

A discussão sobre a abordagem da imagem pela AD é importante porque entendemos a partir da teoria que a linguagem é opaca, o sentido não é imediato ao objeto, mas se constrói no arquivo sobre condições históricas específicas, que permitem o movimento e a resignificação de sentidos de palavras ou expressões. Jean-Jacques Courtine (2016), ao fazer algumas observações introdutórias ao processo de análise na AD, principalmente ao longo da parte I da sua obra, procura delimitar alguns conceitos e relações, a saber, aquilo que é próprio da língua, próprio da história e o próprio da especificidade do discurso como um intervalo que se faz entre essas duas áreas⁵. O autor, no mesmo texto, indo ao encontro de Henry e citando-o, declara que a língua é uma instância relativamente autônoma ao discurso

³ O termo “pictórico” ainda não é o ideal. Utilizo-o como uma forma ainda em desenvolvimento de me acercar do desenho, da pintura e da ilustração como materialidades significantes, posto que há muitas semelhanças formais entre esses três tipos de imagens, mas ele poderia ser utilizado para a fotografia também ou para os *frames* do cinema. Pesquisas posteriores a este trabalho podem dar conta de uma nomenclatura mais adequada ao material de análise que aqui estudo.

⁴ O arquivo movido na pesquisa utiliza aquarela, uma espécie de tinta cujo diluente é a água, e principalmente a litografia, que é uma técnica de impressão a partir da transposição de uma imagem gravada em pedra - geralmente pedras macias como o calcário - para um papel mediante aplicação de tinta na pedra e pressão em um papel, parecido com o funcionamento de um carimbo ou da xilografia.

⁵ “O discurso como objeto deve ser pensado na sua especificidade. A adoção de uma concepção especificamente discursiva deve evitar, se é verdade que o discurso pode ser pensado como uma relação entre o linguístico e o ideológico, reduzir o discurso à análise da língua ou lhe dissolver dentro da perspectiva histórica sobre a ideologia como “representação”. Courtine, 2016.

ao mesmo tempo em que é nela em que os processos discursivos tomam materialidade ao se linearizarem no intradiscorso. Dado que os efeitos de sentido são histórica e contingencialmente anteriores ao que é dito ou escrito⁶, a AD sustenta que a língua não é transparente, ou seja, não há sentidos inerentes às palavras, que referenciem sem obstáculos uma realidade concreta, mas sim é opaca, ou seja, possui em si funcionamentos que a tornam mais complexa que a referência imediata ao mundo. Assim como no texto verbal, o efeito de transparência do sentido pode apresentar-se também na imagem. Pensemos em uma obra do hiper-realismo, como o trabalho de Marissa Oosterlee⁷:

Figura 01: Sem nome



Fonte: website da artista

Embora seja um trabalho provavelmente bastante fidedigno à modelo, ou pelo menos a uma cena que seja fácil de imaginar como tendo realmente ocorrido, as técnicas utilizadas para a confecção deste trabalho foram selecionadas pela artista. Entendo que, para além das técnicas e recursos conscientemente escolhidos por Marissa, elementos significantes inconscientes ou silenciados também fazem parte da construção dos sentidos possíveis em uma imagem, discussão a qual pretendo

⁶ Com histórica e contingencialmente anteriores quero dizer que os sentidos não existem *a priori* sobre uma palavra ou expressão, mas tampouco esse sentido é doado às palavras por um sujeito, mas existe circulando entre os sujeitos, surgindo e circulando a partir do uso concreto da língua e das interações entre sujeitos.

⁷ Marissa Oosterlee é uma retratista contemporânea hiperrealista nascida nos Países Baixos. Suas obras são produzidas principalmente com técnicas de pincel, óleo e *airbrush*, e seus retratos geralmente envolvem figuras humanas parcialmente submersas em água.

abordar mais adiante. Quero no momento partir da posição de que a imagem não será abordada como a representação transparente de algo visto, alguma forma de coerentismo imagem-mundo, mas sim que a partir do que é próprio do pictórico, a imagem se desenvolve como uma composição que se dá a partir de condições determinadas de produção, e esta noção de composição é parte do que contribui para que possamos afirmar que a imagem, assim como a palavra, também é opaca.

O conceito de composição da imagem pode ser aproximado ao de formulação quando tratamos de texto verbal. Michel Pêcheux (2009 [1975], pg. 147) define as formações discursivas (FD) como “aquilo que, numa dada formação ideológica, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito (...)*”⁸. Courtine (2016, pg. 22), ao tratar sobre formações discursivas, estabelece que há dois níveis fundamentais na descrição da FD, a saber, o do enunciado [E] e o da formulação [e]. O [E] é o conjunto de elementos do saber próprios de uma FD oriundos de fora dela, do interdiscurso; aquilo que permite a repetibilidade, a estabilização provisória de uma FD, posto que jamais a FD é estanque, mas suas fronteiras deslocam-se na sua relação com as demais FDs. Esta estabilização permite que haja uma aceitabilidade a partir de uma FD, que é “*o que pode e deve ser dito*”. Na linguística da fala e na lógica, “Enunciado” possui um sentido estrito concorde àquelas respectivas áreas. Para Courtine (2006, p. 23), em AD, “Enunciado” é um conceito estreitamente conectado a uma memória discursiva. Mas estes saberes, para serem manifestos, precisam de uma materialidade linguística, e para isso o autor apresenta o conceito de formulação:

“Denominamos por [e] uma *formulação*, isto é, uma sequência linguística (de dimensão sintagmática inferior, igual ou superior a uma frase) que é uma reformulação possível de [E] no seio de uma rede de formulações e que vem marcar a presença de [E] no intradiscurso de uma sequência discursiva dominada por uma FD na qual [E] é um elemento de saber”. COURTINE (pg. 24, 2006).

Estes [E] materializam-se na língua através de sua sintaxe⁹. Esta materialização não possui alguma configuração linguística necessária, como se a

⁸ Esse ponto será aprofundado mais adiante.

⁹ Pêcheux entende a sintaxe como um espaço de regras específicas, cuja forma não é dada nem pelo social, nem pelo lógico, nem por alguma forma outra de metalinguagem. Diferente de outros sistemas de regras, a sintaxe não é simétrica. Um sintagma sempre pode remeter a outro sintagma quando é

cada saber correspondesse uma frase ou sintagma, mas são formulados e reformulados no fio do intradiscurso¹⁰.

Os saberes presentes em [E] não se relacionam em um conjunto de iguais, mas a partir de leis de desigualdade-contradição-subordinação estabelecidos na conjuntura histórica que permite seu surgimento, sua reprodução e sua transformação. Uma formação discursiva constitui-se a partir do interdiscurso, que, assim como a FD, não é um objeto teórico estático, mas um “‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas, submetido à lei da desigualdade-contradição-subordinação que caracteriza o complexo das formações ideológicas”, conforme Pêcheux (2009 [1975], pg. 149)¹¹.

Faço essas observações teóricas prévias porque é importante que fique claro que a formulação não é uma atividade produzida por um sujeito agente que decide significar x ou y, como se tivesse controle total sobre o que diz, mas sim que tudo aquilo que é dito ou escrito o é a partir de uma série de elementos prévios ao próprio ato de materializar sentidos em um material simbólico qualquer. E, quando digo prévio, não digo imanente ou transcendente, mas histórico.

O nível da formulação é importante porque ele não é apenas o lugar em que a FD se materializa, mas também é um dos elementos que determina o discurso, funcionando em conjunto à FD: o discurso é o intervalo¹² duplamente determinado pela formação ideológica e pela autonomia relativa da língua.

introduzida ao menos uma palavra nova à materialidade linguística que se está produzindo, e essa capacidade é o que permite que a língua seja atravessada por diversos discursos em seu uso.

¹⁰ Assim como com o interdiscurso, o intradiscurso receberá um tratamento com mais atenção mais adiante, mais especificamente nos subcapítulos 4.1 e 4.3.

¹¹ Pêcheux toma de empréstimo a noção de “todo complexo com determinante” de Althusser. Ao fazer um movimento que busca definir o objeto específico de *O Capital*, Althusser (1980 [1975], p.29-60) produz uma crítica ao conceito de história conforme os empiristas e conforme o idealismo hegeliano a partir de Marx. A história, conforme o autor, não é a diacronia marcada pelo tempo empírico, tampouco a manifestação do Espírito, mas sim é composta pela conjuntura da articulação de instituições, práticas e ideologias. Estes elementos organizam-se de modo complexo, através de relações de determinação, de aliança, de subordinação, o que o autor definirá como *sobredeterminação*. As relações entre as FD, dado que elas são manifestações simbólicas das ideologias, funcionam conforme essa relação sobredeterminada, em que haverá uma FD dominante e outras que se vinculam a ela por diversas formas de proximidade ou dissensão.

¹² Intervalo porque o discurso não é um objeto que seja a soma de elementos da língua e da história. O discurso permite uma relação complexa entre esses dois determinantes ao trazer questões sobre a língua para a história e sobre a historicidade para o sistema linguístico. Mais que se apropriar dos conceitos das duas áreas, o discurso preenche vazios que a história e a linguística não alcançam.

O caráter material do sentido das formulações, segundo Pêcheux (2009 [1975], p.146), é determinado pelas posições ideológicas que se apresentam no processo de constituição do que é linguisticamente produzido. Formulações distintas podem apresentar o mesmo sentido dentro de uma mesma FD assim como o mesmo significante pode significar diferentemente em diferentes FDs. Por exemplo, em Barbosa Filho e Vicente (no prelo) a análise identificou a dissociação de sentido entre “africanos libertos” e “brasileiros”, assim como a equivalência semântica entre “esquerdistas” e “fascistas”. A análise que permite que cheguemos a estes deslizamentos ou estabilizações de sentido deve necessariamente passar pela análise dos processos discursivos, levando o analista de [e] para [E]. Segundo Pêcheux (2009 [1975], pg. 148), “(...) a expressão processo discursivo passará a designar o sistema de substituições, paráfrases, sinonímias, etc., que funcionam como elementos linguísticos - ‘significantes’ - em uma formação discursiva dada”, ou seja, na materialidade da língua um elemento linguístico como um substantivo, um verbo, um sintagma, um morfema comportam um dado efeito de sentido que se dá não no objeto linguístico em si, mas na rede de substituições que podem e não podem ou que devem ou não devem ocorrer conforme a FD a partir da qual aquela materialidade é formulada.

Na arte pictórica proveniente da Europa, há uma coexistência desde as vanguardas do início do século XX entre arte abstrata e figurativa, sendo que esta última procura reproduzir em alguma medida, com maior ou menor realismo, aquilo que pode ou poderia, total ou parcialmente, ser visto empiricamente. Mais ou menos na mesma época, o advento da fotografia no século XIX e os filmes dos irmãos Lumière¹³ se apresentaram como imagens que eram entendidas como reproduções da realidade tal qual ela é. Entretanto, esta representação do visível não é uma reprodução do real, posto que o real não pode ser significado ou apreendido pelo sujeito, a história, ou seja, a ideologia, e o inconsciente participam do processo de composição artístico a despeito da intencionalidade do artista.

Penso então o conceito de composição do pictórico, pelo viés da Análise de Discurso, como o conjunto de elementos próprios da materialidade da imagem que

¹³ Os filmes produzidos pelos irmãos Lumière eram pequenas tomadas de pessoas realizando ações corriqueiras, algo próximo do que hoje se chama documentário. Há relatos - que não se sabe se são verdadeiros - de que na exibição de *A chegada do trem na estação* pessoas efetivamente entraram em pânico na exibição, acreditando que o trem que se locomovia era real (PEARLSON, Roberta, 1996, p.17).

participa do arquivo e que constituem uma formulação [e] que remeta a saberes anteriores e externos [E] à imagem.

2.2. Alguns elementos compositivos específicos do pictórico

Gostaria de discorrer um pouco sobre a noção de composição na imagem através de duas compreensões do conceito, uma externa à AD, a partir de algumas publicações de análise visual, e uma interna à AD a partir de alguns apontamentos de artigos de Suzy Lagazzi. Em livros sobre análise ou composição artística, há uma série de elementos mais ou menos predeterminados que são considerados elementos compositivos a partir dos quais a imagem é composta. Ao longo da obra *Sintaxe da Comunicação Visual*, Donis Dondis (2007 [1973])¹⁴ estabelece esses elementos como o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a escala, a dimensão e o movimento. A percepção desses elementos compositivos da imagem seria algo como uma alfabetização visual, o que permitiria uma leitura adequada ou mais aprofundada da imagem. Obras como a de Armindo Trevisan (1990, p. 82) aproximam a obra de arte visual ao poema, em que não há um uso instrumental da linguagem na imagem como ocorre em outras manifestações textuais ou imagéticas humanas, há uma manipulação de técnicas e recursos que constituem algum sentido e são dados à comunicação. Embora a AD não trate da linguagem como comunicação de informações ou sentidos conforme estas orientações mais tradicionais, os elementos da imagem podem ser pensados como componentes formais de uma lista de entradas, como sugere Courtine sobre textos verbais (2006, p. 20), que aguçam nosso olhar para a materialidade pictórica, que posteriormente contribuirão na constituição do arquivo e do corpus¹⁵ ou como elementos formais que permitem a formulação de uma imagem. Não entendo, nem mesmo a AD o permitiria, esses elementos compositivos como semas, conforme postulado em algumas teorias semânticas. Régine Robin (1977 [1973], p. 22-23) traça uma série de críticas a essa abordagem que pensa o sentido a partir de elementos prévios mínimos, como o fato dela ser desenvolvida a

¹⁴ Cada elemento será apresentado mais pormenorizadamente logo à frente

¹⁵ Courtine (2014) apresenta uma série de estratégias utilizadas por diversas análises para delimitar um corpus de análise. Para a AD política, o autor defende que o critério para definição de corpus deve ser a possibilidade de identificar as contradições ideológicas presentes na materialidade dos discursos (p. 68). O arquivo é um fio de discursividade que atravessa diversos materiais passíveis de serem analisados pelo analista. Para uma discussão mais adequada sobre o arquivo, remeto ao subcapítulo 2.3.

partir de uma transposição direta da fonologia, o fato dos fechos semânticos dos semas serem eminentemente referenciais - o que leva a uma transparência da linguagem -, o fato da teoria não levar em consideração a sintaxe, etc. Posto isso, é importante que fique claro que os elementos formais do pictórico, quando citados, devem ser pensados como elementos que compõem materialidades significantes visuais, como elementos que, mediante a história, participam da composição de imagens e materializam efeitos de sentido oriundos das FDs que são evocadas naquela materialidade. Sigo com um detalhamento um pouco maior desses elementos, conforme Dondis (2007 [1973], p. 51-82):

a) o ponto: “o ponto é a unidade de comunicação visual mais simples e irreduzivelmente mínima” (p. 53). O mais comum na natureza é o ponto redondo, como uma sarda na pele, por exemplo. Meios digitais tendem a usar o ponto na forma de quadrado, elemento que chamamos de *pixel*.

b) a linha: junção de pontos que estão tão próximos a si que não se percebe um espaço em branco entre eles. A linha é um recurso expressivo extremamente sofisticado sobre dois aspectos. Primeiramente, pode ou não ser usada como contorno das figuras compostas. Obras de arte hiper-realistas, por exemplo, tendem a não utilizá-las ou ocultá-las ao máximo, como no exemplo do trabalho do artista nigeriano Arinze Stanley que se segue:

Figura 02: Innocence 2, de Arinze Stanley



Fonte: Instagram

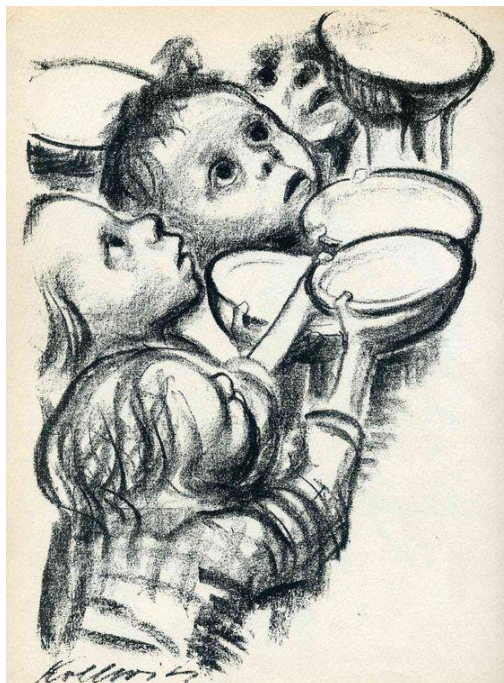
Quando presente, a linha é um versátil recurso expressivo. Pensemos na linha de um autor neoclássico como Ingres, fina e regular, comparada aos traços fortes e irregulares de uma expressionista como Kollwitz:

Figura 03: Desenho de Dominique Ingres



Fonte: Pinterest

Figura 04: Desenho de Käthe Kollwitz



Fonte: Pinterest

c) A forma: a linha descreve a forma da figura, sendo as três mais básicas, conforme a autora, o círculo, o quadrado e o triângulo equilátero. Figuras complexas, como o corpo humano, de modo geral podem ser decompostas e simplificadas em figuras geométricas.

d) O movimento: embora o desenho, a pintura e a fotografia não apresentem movimento como o cinema, ele pode ser sugerido através do posicionamento de partes do corpo, cabelo, tecido, postura corporal e outros elementos que possam aparecer na imagem.

e) A direção: há algumas direções básicas, a saber, a horizontal, a vertical, a diagonal e a curva. A direção tende a ser um elemento pictórico profundamente relacionado ao movimento, tanto na arte figurativa quanto na abstrata.

Figura 05: El Lissitzky, Domine os Brancos com o Martelo Vermelho



Fonte: wikipedia

Figura 06: Sandro Botticelli, A História de Nastagio Degli Onesti



Fonte: wga.gu

Um bom exemplo de movimento e direção é a parte 3 da obra A História de Nastagio Degli Onesti, de Botticelli. Na composição, o corpo da mulher está orientado para a esquerda, com os braços e as pernas na posição de quem se desloca, provavelmente iniciando uma queda, dado que foi atacada pelos cães. Logo à direita, há o cavaleiro montado que a persegue. À esquerda e ao fundo, pessoas surpresas reagem à cena da perseguição enquanto um indivíduo, em primeiro plano, procura acalmar todo mundo. A posição do cabelo, pano esvoaçante e corpo da mulher perseguida, assim como a postura do cavalo e o pano do cavaleiro produzem a ideia do movimento desses corpos, com uma direção direita para esquerda. Alguns dos demais corpos, principalmente a moça de amarelo à esquerda na mesa, indicam a tentativa de locomoção para o mesmo sentido. A inclinação da mesa à esquerda sugere que ela está sendo virada à direita. A ideia de movimento pode ser responsável pela introdução de uma narrativa a ser contada pela imagem.

f) O tom: a visão humana funciona a partir da percepção física e processamento da luz que é refletida nos objetos à nossa volta. O tom é a luminosidade refletida que é recebida pelos olhos, havendo gradações desde o branco mais luminoso até a escuridão mais profunda e diversos tons de cinza intermediários. Além de delinear os elementos presentes na obra de arte e estabelecer a volumetria, o tom também é responsável por ser um dos elementos de constituição da

perspectiva, como na relação figura/fundo¹⁶ presentes na imagem abaixo. Essas diferenças de tom estabelecem volume através de técnicas específicas, como a hachura¹⁷. Imagens em escala de cinza são constituídas principalmente de tom.

Figura 07: Ilustração de Anders Zorn



Fonte: Pinterest

¹⁶ A relação figura/fundo é aquela construída a partir da relação dos elementos presentes no primeiro plano - o mais próximo do observador -, o segundo plano, mais afastado, e quantos outros planos mais distantes haja na imagem.

¹⁷ Hachuras são riscos de direção e espessura variáveis que são utilizados para produzir áreas mais claras ou escuras no desenho. A espessura das linhas e a proximidade maior ou menor delas simula as diversas gradações de tom de cinza.

g) A cor: a cor é a percepção e processamento dos fótons por células específicas da nossa retina. Possui três dimensões, a saber, o matiz, que é a cor em si, a saturação, que é a pureza ou a gradação de cinza em um matiz, e a luminosidade, que é a gradação tonal da cor.

h) A textura: segundo Dondis (p. 70) a textura “é o elemento visual que com frequência serve de substituto para as qualidades de outro sentido, o tato”. Imagens podem apresentar elementos com texturas como seco e molhado, liso ou áspero, etc.

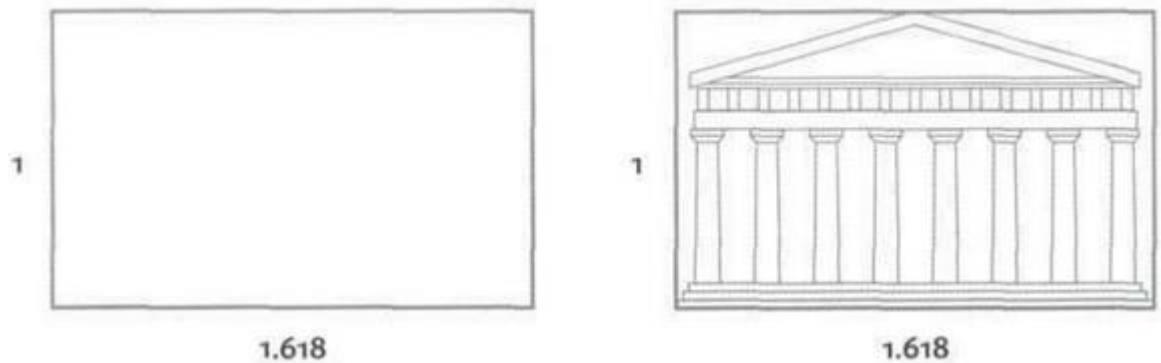
i) A escala: os elementos da imagem em uma obra figurativa relacionam-se, modificam-se e definem-se mutuamente. Uma cor pode ser mais apagada ou mais luminosa a depender das cores à volta, assim como efeitos de altura, largura ou mesmo a ilusão da profundidade podem ser estabelecidas aproximando elementos. Essa relação de definição mútua de valores é a escala.

j) A dimensão: assim como a escala, a dimensão é responsável por ilusões de tridimensionalidade em superfícies bidimensionais. A principal responsável pela criação da percepção da dimensão de um objeto na imagem é a perspectiva.

Há outras propostas para elementos compositivos do pictórico. Rudolf Arnheim (2005, p. 03-32) apresenta outros elementos como o equilíbrio, Lucius Wong (2001, p. 42) defende que os elementos básicos são interdependentes e devem na verdade ser separados em categorias, a saber, elementos conceituais, visuais, relacionais e práticos. Não cumpre a este trabalho propor uma morfologia específica do visual, mas apontar que toda imagem é um complexo de elementos que são intrarrelacionais, jamais um objeto simples ou transparente, jamais pura representação. Gostaria, por fim, de acrescentar um último elemento formal básico que é a *geometria*, posto que ela não está presente apenas nas formas em que um corpo ou um carro possam ser decompostos, mas, em muitas obras, é ela que organiza a disposição dos elementos da imagem no espaço.

Juliette Aristides (2006, p.19), ao discutir elementos da arte acadêmica que são considerados pela tradição como essenciais à formação de todo desenhista, apresenta como primeiro elemento a proporção áurea. Primeiramente, ela justifica a necessidade de conhecimento desta proporção geométrica pela presença na natureza para, em seguida, traduzi-la em números através da sequência de Fibonacci. Pensemos em um retângulo, por exemplo:

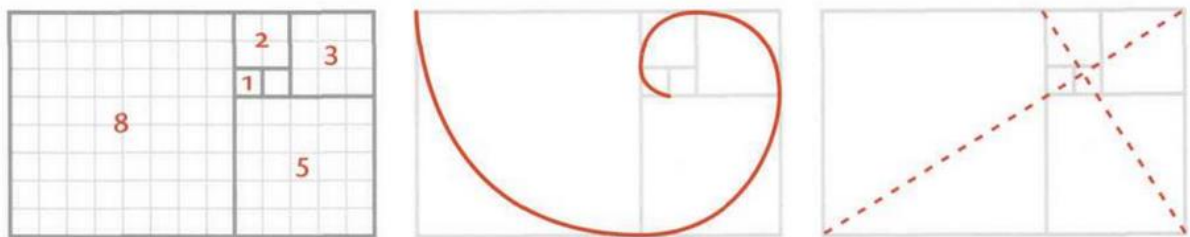
Figura 08: Retângulo áureo



Fonte: Aristides (2006)

Um retângulo áureo é aquele que possui uma altura x , por exemplo 1m, enquanto sua largura é 1,618 vezes maior, ou seja, 1,618 metros. Ao aumentar a altura, a largura deve aumentar proporcionalmente. Este retângulo pode também ser subdividido em quadrados internos que também possuem uma proporção entre suas dimensões através do que é chamado de espiral áurea.

Figura 09: Espiral áurea



Fonte: Aristides (2006)

Noções compositivas como essa são importantes porque podem organizar os elementos dentro de uma obra, ao mesmo tempo em que a própria geometria pode ser também uma materialidade significativa ao passo em que, ao organizar elementos no pictórico, pode estabelecer hierarquia entre esses elementos, como podemos encontrar na famosa tela Independência ou Morte de Pedro Américo:

Figura 10: Independência ou Morte (1888)



Fonte: <http://antigo.itamaraty.gov.br/>

Há uma série de recursos que estabelecem a hierarquia dos elementos na obra. Os corpos estão organizados dentro de uma espiral áurea¹⁸ que parte de Dom Pedro, passa pelas figuras ao seu lado esquerdo, pelo vaqueiro e depois pelos cavaleiros. As espadas e os cavalos e mesmo o olhar do trabalhador apontam para o imperador do Brasil, que, ao direcionar sua espada para cima, torna-se mais alto que os demais. Estes elementos tornam o imperador o ponto de destaque da obra. Enquanto na linguagem verbal as palavras, expressões ou enunciados organizam-se intradiscursivamente mediante a sintaxe da língua, na imagem esse fio pode ser estabelecido pela geometria que, ao organizar os elementos do quadro no espaço plano da tela ou estabelecer as proporções dos seus elementos intrarrelacionalmente, significa-os. A obra reproduz efeitos de sentido sobre o processo de independência do Brasil, materializa no simbólico uma leitura sobre o evento.

A geometria é um rico recurso organizador de elementos nos mais diversos tipos de imagem. Silvia Regina Nunes (2012, p. 127) apresenta o conceito de

¹⁸ Leonardo Fibonacci (1170 - 1250) estabelece a sua sequência numa proporção de 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89... Estas proporções já se encontram na arte greco-romana e orientaram o ideal de beleza ao longo de toda modernidade até a chegada das vanguardas europeias na virada do século XIX para o XX. Para mais informações sobre esse assunto, vale conferir o capítulo 2 de *Classical Drawing Atelier*, de Juliette Aristides e *Geometria do Design: estudos sobre proporção e composição*, de Elam Kimberly.

geometrização do dizer ao discorrer em sua tese sobre os processos discursivos presentes em infográficos. Diz-nos a autora:

Os *efeitos de síntese* são produzidos por uma formulação que põe em funcionamento uma geometrização do dizer. Por geometrização do dizer referimo-nos a formas de organização específicas do infográfico sustentadas em tabelas e gráficos estatísticos, desenhos, fotografias e também num modo específico de formulação verbal do infográfico que aparece como um bloco, um resumo. Estes efeitos podem ser compreendidos como um modo específico de retirada do que seria desnecessário e/ou redundante na leitura. *Efeitos de síntese* são produzidos, por exemplo, quando a formulação verbal é reiterada na formulação visual e vice-versa. A reiteração entre o verbal e o visual produz um modo de especificação para o que se formula. Esta forma de especificar, além de produzir efeitos de relevância, também produz *efeitos de síntese*. Podemos dizer que os efeitos de síntese são produzidos a partir de um mostrar algo, ou seja, sua ancoragem é realizada na formulação visual.

Quando falamos de geometria na imagem, há três funcionamentos desse recurso que são comuns de serem utilizados: formas geométricas que compõem um determinado objeto (um infográfico de pizza formado por círculos e triângulos, um braço que pode ser simplificado para um cilindro); uma relação de dimensões entre elementos (como os demonstrados na relação entre largura e altura na proporção áurea); um esquema de organização dos elementos dentro do espaço da imagem, como a espiral áurea que organiza a Figura 10: Independência ou Morte. O que é interessante disso é que a geometria funciona como uma forma sobre a qual se constituem os efeitos de sentido conforme cada corpus, subordinada às condições de produção daquele discurso que ela materializa.

O fato de podemos decompor uma imagem em elementos significantes interdependentes permite pensar a composição da imagem em conformidade à AD. Para isso, amparo-me em Lagazzi em dois conceitos, que são o de Materialidade Significante e o de Contradição. Lagazzi (2009, p.12) destaca que em Pêcheux “a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua”. Entretanto, quando o arquivo comporta outros significantes que não são compostos unicamente pelo verbal, junto à riqueza semântica desse material, alguns problemas metodológicos e teóricos se colocam, posto que além dos elementos analisados serem de outra natureza simbólica, a relação entre esses elementos é outra que não a linguística. Suzy Lagazzi (2017, n.p.) sustenta que a materialidade específica do discurso não se restringe à língua, mas “a linguagem em suas diferentes materialidades significantes, quais sejam: a palavra, a imagem, o

gesto, a musicalidade, o aroma, a cor, o enunciado, a cena, o corpo, a melodia, a sonoridade, enfim, diferentes relações estruturais simbolicamente ordenadas”. Deste modo, cada elemento que constitui um determinado objeto simbólico em que o sentido se produz é uma materialidade significativa.

Uma materialidade significativa é um objeto contraditório. Para esse ponto, trago a voz de Lagazzi (2017, p. 36.):

“Dizer que a composição material se configura pela contradição é propor que a imbricação de diferentes materialidades que compõem um material de análise se faz pelo movimento *na incompletude e na falha de cada materialidade*, que cada materialidade significativa se demanda na(s) outra(s) com que compõe modos de formulação, uma demanda pela constante possibilidade de estar em movimento, estar em relação a esta(s) outra(s) materialidade(s)” (Glifo nosso).

Os elementos compositivos da imagem são incompletos, dado que não exaurem as possibilidades de sentidos que podem atravessar ou que atravessam o material, encarnam um sentido em sua relação com a história e com o sujeito, sentido esse que, assim como com o texto verbal, não pode ser qualquer um, mas sempre pode ser outro. A noção de composição é importante para a análise de discurso, pois ela é justamente um dos funcionamentos que permitem que insistamos na opacidade da imagem como materialidade significativa, a imagem também produz deriva de sentidos. O corpo fletido em Lagazzi (2015, p. 182) evoca e comporta a deriva dos sentidos de trabalho. Além de não serem saturadas de sentido, as materialidades significantes produzem efeitos de sentido imbricadas a outras materialidades, cada qual conforme a sua especificidade, como uma cor e um texto verbal em um anúncio publicitário, por exemplo. Os efeitos de sentido funcionam em conjunto, cada materialidade produzindo um efeito onde a outra falha, cada qual produzindo efeito onde a outra falta. É importante ter isso em mente porque, quando nosso arquivo é composto de materialidades diversas, podemos decompô-las e tratá-las isoladamente em parte da análise, mas jamais deixando de se ter em conta que a imbricação de materialidades compõe uma formulação maior.

Michel Foucault (1999 [1966]) nos traz uma interessante discussão sobre a análise e composição da obra de arte e a relação do pictórico com o verbal em sua análise de “Las Meninas”, de Velázquez. É pertinente que nos detenhamos um pouco nela.

Figura 11: Diego Velázquez, Las Meninas



Fonte: World Gallery of Art

Há uma linha que atravessa o quadro da direita para a esquerda através da luz da janela para a tela, reforçada pelo alinhamento dos corpos em primeiro plano, que se dispõe quase que um ao lado do outro. O efeito de profundidade se constrói a partir do matiz e da luminosidade mais escura ao fundo, interrompida por uma porta aberta em que há uma figura humana cuja dimensão é bastante menor que as do primeiro plano. Uma linha parte do fundo para frente, atravessando em um efeito 3D o quadro, a partir dos olhares das figuras, quase como uma quebra de quarta parede¹⁹. Entretanto, podemos perceber que não há essa quebra porque o espelho ao fundo reflete o casal real, que está fora do quadro, mas participa da composição ao ser o objeto dos olhares de algumas das figuras da imagem.

Se pensarmos que o primeiro conjunto de figuras seria o plano 1 e o casal real o plano 0, podemos determinar que o plano 2 é as figuras envoltas em sombra mais à direita; o plano 3, a parede e espelho e o plano 4, a figura ao fundo iluminada numa relação de camadas figura/fundo. A luz reflete-se principalmente na infanta, que

¹⁹ Conforme o Dicionário de termos técnicos e gírias de teatro da UFSC, quarta parede é a parede que fica entre as figuras da imagem e o observador concreto da obra. As duas primeiras paredes são a lateral e a terceira é o fundo. O termo é bastante comum na análise cinematográfica.

apresenta um matiz amarelado no vestido, pele e cabelos, diferente dos serviçais em volta, de matizes mais neutros e azulados. Este contraste entre os matizes pode funcionar como um bom ponto de acesso à pintura e um elemento que estabelece a hierarquia dos corpos ali compostos. Ademais, se traçarmos uma linha na vertical ao centro da imagem, a infanta está alinhada geometricamente nesta linha, que passa mais ou menos no seu olho esquerdo. Como disse Foucault, a figura à esquerda da infanta possui uma expressão corporal que lembra muito a do Arcanjo Gabriel em representações da “Anunciação”, ou, pensando a paráfrase da imagem no exercício de deslinealização da imagem (Lagazzi, 2015, p. 182), o corpo da aia está em paráfrase²⁰ com o do arcanjo. Há em volta da princesa, além da distinção através da cor, serviçais, pessoas com deformidades e animais, que servem para estabelecer uma relação de contraste e destacar a sua realeza.

Figura 12: Leonardo da Vinci, Anunciação



Fonte: World Gallery of Art

Outro ponto de acesso possível ao quadro é o próprio espelho, por se destacar na sua luminosidade em relação aos demais elementos mais escurecidos em seu entorno. O seu tamanho, menor que a dimensão da infanta, e o seu formato

²⁰ O conceito de paráfrase discursiva se constrói a partir da paráfrase sintática. Segundo Pêcheux (2011, p.169-170), a paráfrase sintática dá-se a partir de segmentos que possuem alguma identidade lexical, como um sintagma adjetivo e uma oração relativa. Este modelo, presente do gerativismo, compreende que há uma identidade plena entre os dois segmentos parafrazeados. Já para a Análise de Discurso, o processo parafrástico apresenta mudanças, mesmo que sutis, de sentido, e esse contraste entre segmentos é o que permite que se delimite os efeitos de sentido presentes no corpus.

retangular, mais simples que o formato de um corpo humano e mais facilmente reconhecível, auxiliam nesse processo.

Ao centro, não há apenas a composição da infanta, mas um conjunto de elementos como a geometria (seus olhos são separados pela linha vertical que marca o meio do quadro), as linhas, a direção (seu olhar faz parte dos elementos que estabelecem a percepção de profundidade ao quadro, junto da perspectiva), o matiz (amarelo), a luminosidade (amarelo luminoso, diferente do gris das aias), o contraste (amarelo/gris - luminosidade alta - luminosidade baixa). Mais do que representação, temos composição, que pode ser decomposta em partes funcionais menores.

As regras de composição e formação de sentido na imagem naturalmente são diferentes daquelas do texto verbal. Ao passo que analisa a obra *Las Meninas*, Foucault desenvolve aspectos teóricos do tratamento simbólico e formal da imagem. Sobre a relação entre palavra e imagem, diz-nos o autor:

“Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descontinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem” (1999 [1966], p.12).

Se podemos dizer, alinhando-nos a Lagazzi (2017), que há materialidades significantes distintas (a palavra, a imagem, o gesto, a musicalidade, o aroma, a cor, o enunciado, a cena, o corpo, a melodia, a sonoridade, enfim, diferentes relações estruturais simbolicamente ordenadas) e podemos nos alinhar a Foucault quando ele fala que há uma irreduzibilidade *entre o verbal e o visual*, então podemos afirmar que cada *categoria de material* apresentará aspectos formais próprios em seus processos discursivos²¹. Por mais que se aponte ou se fale sobre uma pintura através de substantivos, de adjetivos, de demonstrativos, de dêiticos, o que há nesse dito é aquilo possível pela sintaxe, uma adaptação do processo de significação do pictórico ao verbal. O visível não permite uma segmentação linear, tampouco apresenta relações causais, conformativas, relativas ou genitivas. Lagazzi (2013, p. 105) trata dessa transposição languageira em uma nota de rodapé que aqui reproduzo: “Nos termos

²¹ Pêcheux (2009, p.148) conceitua os processos discursivos como “o sistema de relações de substituição, paráfrases, sinonímias etc., que funcionam entre elementos linguísticos - “significantes” - em uma formação discursiva dada.

das construções relativas, teríamos a contradição visual traduzida pelo enunciado *O corpo fletido, que é instrumento de trabalho braçal, que está em meio ao lixo, não pode estar trabalhando*". E há possibilidade de processos discursivos como paráfrase entre materialidades distintas? Lagazzi (2011, s.p.) mostrou que sim. Quando falamos de uma imagem, é plausível que haja processos parafrásticos entre os segmentos verbais e segmentos das imagens. Entretanto, nesse processo, deve-se levar em consideração o que Pêcheux (2015, p.171) chama de *espelhamento*, que é o fato de que quando uma paráfrase entre dois segmentos de materiais verbais é processada, alguma diferença de sentido, mesmo que mínima ao ponto de ser quase imperceptível, ocorre. No atual estado da minha formação, não está claro ainda quais são as condições e a variação nos efeitos de sentido no processo de espelhamento ao longo da paráfrase entre texto verbal e imagem.

2.3. O arquivo do pictórico

Dados alguns parâmetros de abordagem material ao corpus, convém que pensemos nos processos de montagem do arquivo. Esse passo é importante pela própria especificidade da análise, que integra não apenas o documento textual, mas também outras materialidades significantes.

A palavra arquivo pode remeter a um conjunto de documentos reunidos conforme critérios como período de tempo ou assunto; pode ser a reunião de documentos que não são utilizados por algum setor de uma instituição, como um arquivo morto, etc. Para a AD, o arquivo não pode nem ser considerado uma reunião de documentos, nem ser reunido por critérios como tempo ou utilização.

Segundo Barbosa Filho (no prelo), o arquivo é montado "no rastro das discursividades em jogo", ele se constrói a partir de uma escuta que motiva a própria análise e, enquanto o analista traz à luz os discursos que atravessam o corpus, estes pedem que o arquivo seja reconfigurado e até mesmo ampliado. Arlette Farge (2017 [1989], p.64) defende que a própria manipulação do arquivo enquanto documento empírico, ao longo do gesto de leitura do historiador, fabrica "um objeto novo, constitui-se uma nova forma de saber, escreve-se um novo 'arquivo'". Embora a pesquisa naturalmente se faça a partir de textos concretos, isso não significa que o arquivo seja algo dado previamente, que haja uma conexão natural inexorável entre eles, que basta que se compreenda ou se isole a verdade inerente a um objeto empírico em um processo de análise e síntese. O arquivo é ele também processo, ou, nas palavras de

Barbosa Filho (no prelo) a partir de interlocução com Régine Robin, o arquivo é montagem, e é nessa montagem que se estabelecem seus contornos, que ele se constrói, mesmo que não definitivamente.

Ainda segundo o autor, essa montagem não expõe cada determinação individual que age sobre os documentos, mas sim os apresenta como um suporte material linguístico e discursivo sobre o qual agem múltiplas determinações. As questões verdadeiramente plausíveis de serem satisfatoriamente respondidas ao longo da análise são delineadas e modificadas não a partir do desejo do analista, mas daquilo que as determinações permitem que o arquivo diga, condições que, ademais, garantem a dinamicidade de sua montagem, que precisa constantemente ser reavaliada à luz dos discursos nele analisados.

Farge (2017, p.31) nos diz que “o arquivo nasce da desordem, por menor que seja”. O histórico não é atravessado por uma racionalidade, tampouco é logicamente ordenado. Este ponto é importante, pois o analista procura por regularidades em seu gesto de leitura do arquivo, mas disso não se pode concluir que o arquivo em si seja constituído como um objeto regular, algo harmônico, mas sim que a análise que estabelece ou identifica continuidades ao montá-lo, sem contudo jamais dar conta de tudo o que o arquivo pode significar. Disso não se pode pressupor que a análise seja a construção de uma narrativa fantasiosa, mas sim que sempre é culpada²², é um movimento de leitura que busca coerência sobre fragmentos de um real que nunca é alcançado e nunca descrito à exaustão. Convém que nos lembremos de Louis Althusser (2015 [1965] , p. 79) quando, ao criticar a abordagem da dialética marxista como uma inversão da dialética hegeliana, defende que uma das diferenças entre os dois conceitos é que a contradição dentro do marxismo é sobredeterminada, ou seja, que um mesmo objeto concreto ou de estudo não possui uma única determinação, como a econômica, sobre qualquer elemento da superestrutura, mas é multideterminado, seja pelas ideologias, seja pelos aparelhos ideológicos de Estado²³ que compõem aquela formação social. É importante que pensemos deste modo

²² Culpada no sentido movido por Althusser (1975 [1968], p.14), em que a leitura não busca ser transparente, objetiva, mas sempre se sabe enviesada, pois parte de um posicionamento. A leitura de O Capital feita pelo filósofo não será a mesma feita pelo historiador ou pelo economista.

²³ Althusser (2017 [1995], p. 263) conceitua os aparelhos ideológicos de Estado (AIE) como uma série de instituições especializadas que fazem parte da composição de uma formação social. O autor apresenta uma pequena lista de AIE, a título de exemplificação, para melhor compreensão do conceito, como o AIE religioso, AIE escolar, AIE jurídico, etc.

também sobre o arquivo. A despeito de ser uma montagem pertencente a um gesto de análise, ainda assim é um objeto complexo e sobredeterminado, seja pelas condições de produção de seu texto, seja pelas de circulação, sobre as de seu consumo, etc .

O que precede coloca a questão sobre a montagem do arquivo nos seguintes termos: ele é uma montagem jamais definitiva, construído pelo analista a partir da seleção de elementos linguísticos-chave (uma palavra, um funcionamento sintático, um morfema, etc). Esses elementos linguísticos podem chamar a atenção do analista a partir de uma pergunta ou hipótese de trabalho. Posto isso, convém que se pergunte também qual elemento-chave pode ser esse que chama o analista quando trata de imagens. Naturalmente uma pesquisa muito mais ampla que a que aqui é possível traria uma resposta melhor fundamentada sobre isso, mas posso afirmar com certa segurança que um objeto comum de ser tratado quando se analisa discursivamente a imagem é o corpo, compreendido como um objeto teórico. Para tal, lanço mão do excelente artigo de Maria Cristina Leandro Ferreira (2013, p. 100). Nos diz a autora que

É possível conceber o corpo como um lugar de simbolização, um lugar falado pelas palavras, pela língua. Portanto, podemos considerar que essa fala produzida com o corpo acaba por nele se inscrever, afetando-o. Vale dizer: a inscrição do sujeito no mundo se faz através do corpo.

Há, na afirmação de Ferreira, dois aspectos sobre os quais gostaria de me deter ao longo da análise, o primeiro é pelo fato de que o corpo é um lugar de simbolização, o segundo, um lugar falado pelas palavras, pela língua.

Naturalmente há diversos modos de se abordar o objeto teórico corpo em uma análise, e convém que lembremos sempre que a imagem do corpo jamais é um objeto simples, mas sim uma composição em que alguns elementos atrairão a vista do analista. Quais elementos podem ser esses? Varia bastante conforme o suporte da imagem. O cinema poderia contar com alguns específicos, como um determinado tipo de montagem, enquanto a fotografia poderia contar com outros, como o uso de uma lente, ao mesmo tempo em que ambos possuem elementos em comum, como o ângulo da imagem. Ademais, o próprio corpo engajado em uma ação poderia ser esse gatilho que prende o analista. A ideia do corpo como um dos elementos constitutivos da imagem pode ser encontrada em análises de Lagazzi (2009, 2017).

Gostaria, na sequência, de pensar sobre o arquivo movido nesta pesquisa. Como recurso inicial agregador do arquivo, gostaria de apresentar três questões, que coloco também como um esboço que direcionará os questionamentos dentro das condições que o arquivo permitir:

- a) quais elementos compositivos próprios do pictórico produzem efeitos de sentido sobre a figura do escravizado na *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*?
- b) como esses elementos, pensados como intradiscursos, materializando efeitos de sentidos a partir de formações discursivas, remetem ao interdiscurso?
- c) quais discursos circulam no arquivo montado a partir da *Voyage* sobre a figura do escravizado no princípio do século XIX?

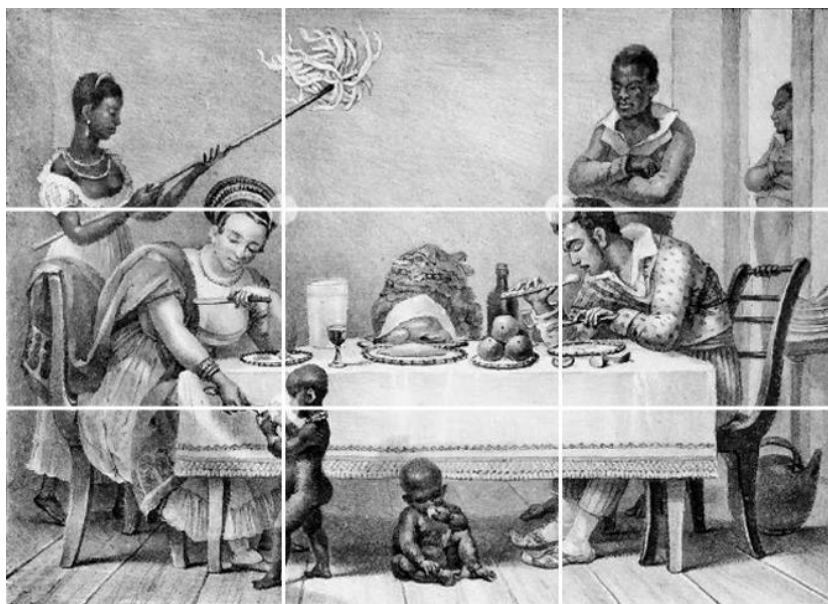
2.4. A mão que afaga e castiga

Gostaria de partir da obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*²⁴ de Jean-Baptiste Debret publicada em 1834, delimitando ao longo do processo de análise o corpus que será analisado. O livro é composto por um conjunto de litogravuras que assumem a tarefa de compor um retrato do Brasil do início dos 1800, com imagens que registram a flora, a fauna, a geografia, os povos originários ainda não plenamente colonizados pela cultura europeizante ou pelo trabalho escravizado e o cotidiano da época, principalmente do Rio de Janeiro, então capital do país. Quanto ao cotidiano, as imagens apresentam negros escravizados nas mais diversas situações, seja executando um trabalho braçal, como o corte de madeira, seja o comercial, como venda de flores. Quando aparecem corpos brancos, ou eles são senhores de uma casa, ou comerciantes que trabalham em um estabelecimento.

Como gesto de recorte do arquivo, gostaria de selecionar imagens levando em consideração dois elementos compositivos, que são a geometria e o corpo negro escravizado.

²⁴ Para evitar a repetição do nome completo da obra a cada vez que for citada, em algumas passagens abreviarei o título apenas para *Voyage*.

Figura 13: “Le dîner”



Fonte: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*

A organização dos elementos compositivos da imagem se dá através da regra dos terços. Desde o Renascimento que a geometria voltou a ocupar espaço central na organização e racionalização dos elementos da composição e hoje, além da pintura e desenho, é muito presente também na fotografia²⁵. A regra dos terços é um dos modos de organizar geometricamente a composição para posicionar elementos importantes da imagem em pontos-chave do espaço da tela - ou da foto - de modo que, quando o observador entra em um primeiro contato com a imagem, é levado a olhar primeiramente para alguns pontos de acesso ou a dar mais atenção a eles. Richard Zakia e David Page (2011, p. 10) explicam o procedimento em *Photographic composition: A visual guide*:

Imagine que a fotografia que você irá tirar está superposta por quatro linhas imaginárias igualmente separadas entre si. Duas são horizontais e duas verticais. Se você está fotografando apenas um objeto e o posiciona sobre uma das quatro linhas interseccionadas, você terá, na maior parte dos casos, uma fotografia equilibrada. Se o objeto está parado ou é uma pequena criança de pé, os pontos de intersecção baixos podem ser utilizados. Quando consideramos onde posicionar a linha do horizonte, as linhas do horizonte

²⁵ Segundo Elam (2010 [2001], p. 14), estudiosos como Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer no final do século XV e início do XVI realizaram uma série de estudos para organizar geometricamente a figura humana conforme o cânone proposto pelo arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio no século I. O resultado do esforço de da Vinci é o Homem Vitruviano (Figura 19). Traços de geometria e perspectiva já são presentes em obras de pintores mais antigos, como Giotto, do final da idade média. Segundo H. W. Janson e Anthony Janson (1996 [1971], p.193) no início dos 1400 a perspectiva como ciência teve sua fundação no Renascimento com as pesquisas de Filippo Brunelleschi.

superior ou inferior podem funcionar bem, dependendo de onde encontra-se o objeto fotografado. A regra dos terços é um popular e prático recurso composicional ao qual se deve estar atento. Regras como essa foram utilizadas por pintores ao longo do século XIX. (Tradução livre).²⁶

Uma vez que a imagem está seccionada através de duas linhas que cortam a vertical e outras duas que cortam a horizontal, a nossa percepção entenderá que os elementos que estejam alinhados a uma das linhas ou no nó que se forma na intersecção de duas linhas estão posicionadas em um ponto de interesse, como mostra a imagem abaixo:

Figura 14: Regra dos terços



Fonte: <https://thelenslounge.com>

Na Imagem 13: “Le diner” há um casal que almoça à mesa. Ao seu redor, uma mulher negra abana à esquerda enquanto dois homens negros, à direita, aguardam qualquer ordem. No primeiro plano, duas crianças negras estão entre a mesa e a quarta parede da imagem. Nos nós superiores estão posicionadas as cabeças do casal branco, trazendo estes corpos, e não os dos escravizados, para o centro de interesse da imagem. Enquanto o homem à direita ainda se alimenta, a mulher

²⁶ Imagine the photograph you are about to take as having superimposed upon it four imaginary lines spaced equally apart. Two are horizontal and two are vertical. If you are photographing only one subject and place it at any one of the four intersecting lines, you will, in most cases, have a balanced photograph. If the subjects are sitting or are small children standing, the lower intersecting points could be used. When considering where to place a horizon line, the top or bottom horizon line would work well, depending upon the subject matter. The rule of thirds is a popular and practical compositional consideration device. Rules such as this were in use by painters in the nineteenth century.

sentada à esquerda divide o alimento com a criança negra. Há uma tensão no próprio ato de alimentação, posto ambas as figuras brancas utilizam talheres para manipular o alimento, enquanto as crianças alimentam-se com as mãos. Se entendermos o uso de talheres como um traço de “civilidade”, podemos pô-los em paráfrase com o alimentar-se com as mãos das crianças, algo que provavelmente seria considerado à época inculto. Ademais, aquele corpo que doa o pedaço de alimento ao ser que o recebe e o come sem instrumentos que pessoas civilizadas utilizariam entra em paráfrase com a imagem corriqueira da pessoa que divide parte de sua comida com um animal que, ao sentir o cheiro da comida, vai para próximo à mesa.

Figura 15: Alimentando o cão



Fonte: Getty Images

Esta composição do comer com as mãos em contraposição a comer com os talheres e a memória da mulher branca que distribuiu pedaços de comida para crianças escravizadas em paráfrase ao distribuir a comida a animais evoca memórias racistas de animalização e incivilidade do corpo negro, que é aquele que recebe migalhas dos senhores nos primeiros anos da infância e que labuta em torno aos senhores posteriormente. O escravizado era destituído de sua humanidade, não era considerado um ser humano.

Segundo Beatriz Ávila Vasconcelos (2012, pg. 144), há dois modos na história da escravidão ocidental, desde a Grécia antiga, de enxergar o escravizado: seja como coisa, seja como animal, e é plausível que ambos os modos tenham concorrido no Brasil também quando a escravidão racial legal existia no país. No entanto, de ambas as categorizações, essa que animaliza o ser humano é especialmente pertinente para a análise do corpus, dada a paráfrase com as imagens apresentada, posto que seres humanos não devem “viver numa pocilga” como vivem animais, não devem trabalhar “que nem bicho”, mas, na obra de Debret, são destituídos de sua humanidade ao serem compostos sendo alimentados como animais. Continuando com Vasconcelos, a autora prossegue:

No Brasil Colonial podemos encontrar muitos exemplos do paralelo entre o escravo e o animal. A começar pela palavra *mulato*, que, etimologicamente, não é outra coisa senão um diminutivo de "*mulo*" (lat. *mulus*) ou mula. O termo é atestado a partir de 1527, isto é, após a instituição do Brasil Colônia, para designar os mestiços gerados da união especialmente de brancos com negros, que no Brasil escravagista compunham a população escrava. Se em Roma o Edito dos *Edis* exigia tanto dos vendedores de animais como dos vendedores de escravos revelarem os defeitos de sua mercadoria, no Brasil pré-abolição as *Ordenações Manuelinas* regulavam o comércio de escravos, prevendo a devolução da mercadoria ao mercador caso ele tenha vendido escravos ou bestas doentes e/ou defeituosos. A estrutura dos anúncios de fuga de escravos no Brasil do século XIX é curiosamente muito semelhante aos anúncios de desaparecimento de animais, como demonstra Ferrari (2006, p.87 ssq., esp. 99). (VASCONCELOS, pg. 147, 2012).

Os anúncios de jornais podem contribuir através de seus textos verbais com a identificação dessa memória da animalização dos escravizados. Seguem alguns exemplos:

Figura 16: Cachorro desaparecido



Fonte: <http://ihp.org.br/?p=7074>

Figura 17: Escravo fugido

Escravo fugido

Acha-se fugido desde o dia 3 de março proximo passado, o escravo de nome Joaquim, de nação Congo, idade 61 annos, mais ou menos, cõr preta, cabellos brancos, tanto os da barba como os da cabeça, olhos grandes, bons dentes, bastante baixo, tendo o dedo grande da mão direita mutilado.

E' cosinheiro, diligente e serviçal, tem modos humildes e attrahentes, mas é dado ao vicio da embriaguez.

Gratifica-se convenientemente a quem o apprehender e levar á chacara do Pacaembú de Cima. 5-5

Fonte: Pinterest

Os anúncios possuem algumas regularidades em sua construção. Em ambos há o nome, atributos físicos marcantes para identificação e há o par raça animal/nação. Os materiais acima não são suficientes para que se possa afirmar que no discurso da época esse par possa ser intercambiável no modo de classificação de escravizados vindo da África, mas a semelhança na estrutura linguística permite que possamos inquirir, mediante *mais corpus* e análises, que pode haver ao menos uma aproximação entre essas duas categorias em parte das formulações jornalísticas sobre esse tema no século XIX.

Ao relacionar o escravizado à execução de alguns trabalhos, essas próprias atividades são rebaixadas para um status sub-humano ou animalesco. A propósito desse tópico, fala-nos Lilia Schwarcz e Heloisa Starling:

Numa sociedade escravocrata, todo trabalho físico e que demandasse esforço era considerado aviltante, e assim relegado aos africanos. Por sinal, cor virou uma régua para essa sociedade que a eles vinculava o trabalho braçal. Os mulatos, por exemplo, muitos deles filhos ilegítimos do seu senhor, eram geralmente escolhidos para as funções domésticas. Embora representassem cerca de 7% da população escrava nos engenhos, executavam 20% das atividades artesanais e domésticas. (SCHWARCZ, STARLING, 2018, p. 95).

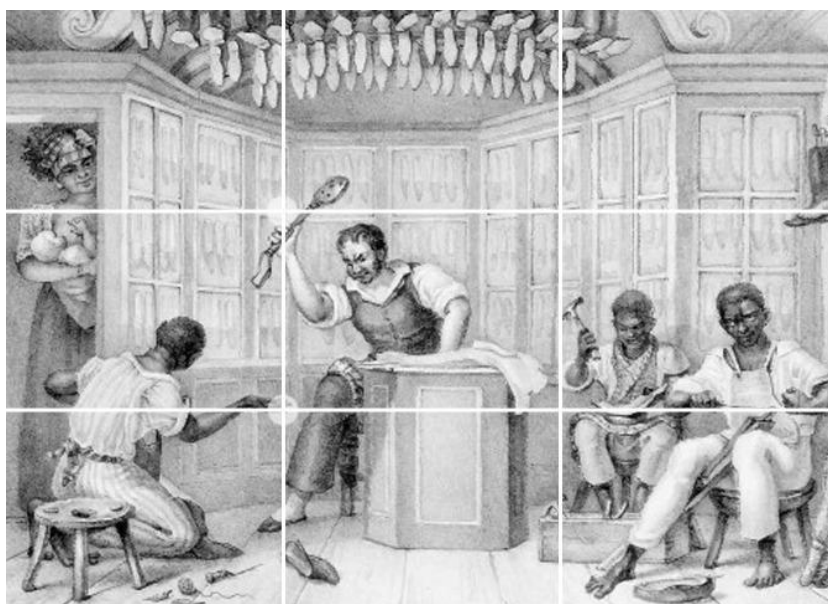
A escravidão ao longo da antiguidade clássica foi uma constante, embora ela tenha sido justificada através de argumentos diferentes dos produzidos na idade moderna²⁷. Não obstante, saberes de então permaneceram presentes por mais de

²⁷ Já em Aristóteles (1998) encontra-se uma justificativa da escravidão. O filósofo apresenta no livro I da Política duas justificativas para essa relação entre os habitantes da pólis: uma pessoa pode ser

1000 anos na forma de pré-construído, o que “remete simultaneamente ‘àquilo que todo mundo sabe’” (PÊCHEUX, p. 158, 2009) aquele evidente histórico já-lá, não questionável, aqui, no caso, sobre a inferioridade natural do escravizado, como a noção de que o escravizado é um ser inferior ao seu dono, seja o cidadão grego na pólis, seja o europeu moderno.

Há um outro elemento que a regra dos terços nos permite colocar em paráfrase, que é a mão. E, para isso, gostaria de trazer outra imagem da obra.

Figura 18: “Boutique de cordonnier”



Fonte: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*

Novamente os nós da regra dos terços são utilizados, mas não é a mão branca que alcança um alimento e a negra que o recebe, mas a mão do trabalhador escravizado que aguarda a violência do castigo vindo da mão branca que empunha uma palmatória.

Estas mãos evidenciadas pela geometria materializam um efeito de sentido que envolve a atividade da mão branca, aquela que provê o alimento como um mimo e o castigo, aquela que afaga e agride, ao passo que a mão negra é aquela que recebe o que lhe for dado, sempre em posição inferior, sempre em desigualdade. Aquele dar um pouco da comida para a criança não é prover a subsistência, é dar um mínimo que

escrava por natureza (p. 63) por ter uma índole em que as necessidades do corpo sobrepõem-se à razão, ou uma pessoa pode ser escrava (p.65) quando é vencida em uma guerra, sendo considerada então parte dos despojos.

não muda a situação de penúria das crianças, o afago não comporta o apoio em uma mudança do estado de servidão. Aquela mão que divide o alimento não dividiria o dinheiro, não dividiria recursos que se opusessem à instituição da escravidão. Tampouco poderíamos inverter as cores das mãos, as mãos negras não poderiam ser representadas como aquela que afaga e mimia, tampouco como aquela que castiga quando há uma má ação. Há um quê de adestramento no conjunto dessas ações que contribui no processo de desumanização do corpo negro escravizado, significando-o para algo não apenas inumano, mas abaixo da humanidade. Essa regularidade entre o trabalho e o adestramento atualiza a memória sob esses corpos²⁸. Pierre Achard [et al.] (2020, p. 20), quando discute a memória, defende em sua fala que a regularização de sentidos se apoia sobre o reconhecimento de uma forma. O autor repele a tese de que o sentido é construído a partir de uma série de traços semânticos pré-existentes. Segundo a orientação discursiva, *o sentido se constitui memória pela regularidade das condições de produção*. Ou seja, uma palavra não possui um determinado feixe de sentidos imanentes que se repetem ao longo do seu uso, mas constrói, conserva e atualiza sentidos na tensão entre as regras de uso do significante e seu uso no tempo. O reconhecimento da forma, ainda que sob algumas condições, permite que o efeito de obviedade sobre o sentido da palavra seja tal que apaga a historicidade de seu uso. Penso que o mesmo raciocínio pode se aplicar sobre regularidades gráficas nas imagens.

Ainda na mesma página, Achard nos diz que “a memória não restitui frases escutadas no passado, mas julgamentos de verossimilhança sobre o que é reconstruído pelas operações em paráfrase”. Novamente, as mãos em si nada dizem, mas quando postas em paráfrase pode-se reconstruir efeitos de sentido através de suas regularidades formais. Na mesma obra, Jean Davallon (Achard [et al.], 2020, p.29) discute que em uma pintura de um rei francês do período absolutista há, na sua composição, um sentido que não está exatamente presente em nenhum elemento específico, mas que se encontra no todo, que é a força. O menos representável era o mais presente justamente por conta da presença de regularidades formais que produzem e reativam memória.

²⁸ Pêcheux (2014, p.142) trata a noção de memória em Análise de Discurso não como memória individual, psicológica, mas sim como um complexo de *tecidos de índices legíveis* histórica e socialmente, como algo que ocupa um espaço discursivo que se relaciona de modo aparentemente coerente, e portanto reconhecível, a outros sentidos também movidos pelo sujeito.

Para continuar a análise, gostaria de me ater às condições de produção e circulação do desenho no Brasil no início do século XIX. Parece-me que esse passo é importante para uma compreensão mais abrangente dos sentidos que são produzidos no arquivo.

3. O DESENHO COMO TÉCNICA

3.1. O estatuto do desenho no século XIX

Para que seja possível discutir sobre a prática do desenho no século XIX e, através desta abordagem, chegar mais seguramente ao interdiscurso e à(s) FD(s) presentes no corpus, faço o movimento de me deter sobre alguns aspectos históricos da produção gráfica da época, pois gostaria de fazer um gesto de compreensão, em alguma medida, de alguns discursos ou memórias que rondam estas práticas. Não entendo como preocupação, agora, alcançar alguma FD prévia às presentes no arquivo, posto que isso demandaria uma pesquisa específica, mais ampla e, embora pertinente, não é este o espaço adequado para ela, mas me parece plausível nesse movimento alcançar algum entendimento sobre as ideologias relacionadas ao desenho que circulavam por aquele então.

Pêcheux, em *Semântica e Discurso*, faz uma extensa explicitação do conceito de ideologia²⁹ a partir do trabalho de Althusser. A ideologia é um dos elementos que participam da reprodução e transformação das relações de produção de uma sociedade (PÊCHEUX, 2009, p.129). Reprodução e transformação são processos importantes do funcionamento da ideologia, pois não há *uma* ideologia transcendente, mas ideologias, que se relacionam entre si de um modo intrinsecamente contraditório. Ou melhor, ao passo que algumas ideologias funcionam conjuntamente em harmonia, outras se opõem, e este funcionamento de oposição ou coesão não necessariamente é de igual para igual, mas sim se dá através de relações de domínio de umas ideologias sobre outras, ou seja, de modo complexo.

Como diria Pêcheux (2009, p.130), “as ideologias não são feitas de ‘ideias’, mas de práticas”, e essas práticas sempre são concretas e historicamente situadas. A ideologia constitui, é constituída, modifica e é modificada por práticas. Isso quer dizer que, por exemplo, não existe previamente a ideologia burguesa e a ideologia proletária fora do capitalismo, como duas entidades prévias à luta de classes. Sem o capitalismo, não existe o proletariado, e tampouco a classe proletária como entendemos no capitalismo poderia existir sem ele. Isso é o que permite que Althusser (2017 [1995], p.263) situe os sindicatos como um Aparelho Ideológico de Estado que funciona em contradição, mas condicionado à ideologia burguesa, não como algo anterior a ela.

²⁹ O conceito de Formação Ideológica será tratado ao longo do capítulo 4.

Althusser (2019 [2014], p.112) define *prática* como “um processo social que coloca os agentes em contato ativo com o real e produz resultados de utilidade social”. Quando o autor trata das relações entre teoria e prática, não o faz dicotomicamente. Toda prática, para Althusser, pressupõe que ela seja amparada por uma teoria, que não é anterior, mas simultânea e coincidente a ela. Quando dizemos *teoria* aqui, não estamos falando do resultado das práticas do filósofo ou do matemático. Um agricultor organiza e planta mediante saberes específicos. Uma pessoa que trabalha fazendo buracos também o faz. Neste momento do desenvolvimento do seu texto, teoria é algo como alguma forma de saber. A prática, embora possua um aspecto individual, posto que pelo menos um indivíduo empírico age, é social, pois há antes do indivíduo uma organização coletiva do trabalho, e esta prática será integrada a esta organização. Desta complexidade de teoria e prática, de individual e social, o sujeito age sobre o real, seja transformando ou conservando as suas condições de relação com ele.

A materialidade da ideologia possui uma orientação, ou seja, ela existe conforme condições concretas de existência. Segundo Pêcheux (2009, p.132) as ideologias em sua materialidade concreta

comportam posições de classe: os ‘objetos’ ideológicos são sempre fornecidos ao mesmo tempo que a ‘maneira de se servir deles’ - seu ‘sentido’, isto é, sua orientação, ou seja, os interesses de classe aos quais eles servem -, o que se pode comentar dizendo que as ideologias práticas são práticas de classes (de luta de classes) na Ideologia³⁰.

Pêcheux (2009, p.135) explica que o funcionamento da ideologia em Althusser se dá através de dois funcionamentos: ela se materializa através de práticas e ela só existe a partir de e em função de sujeitos.

Quando trata de sujeito, Pêcheux afasta-se de qualquer psicologismo, imanentismo ou do tradicional sujeito cartesiano. Para ele, o sujeito é o resultado de um processo de interpelação e identificação dos indivíduos concretos pela ideologia (2009, p. 145-146). O sujeito não é uma entidade, mas uma forma, uma posição a ser ocupada dentro de uma ideologia conforme condições históricas.

³⁰ Pêcheux distingue Ideologia e ideologia. As ideologias, com “i” minúsculo, possuem existência histórica concreta, conforme tratado ao longo da dissertação, é cada recorte de leitura do real conforme as condições de sua existência. A Ideologia, com “I” maiúsculo, não possui multiplicidade nem história, ela é o funcionamento, a estrutura das ideologias, que é o fato de que as relações de produção se dão entre pessoas concretas, não entre alguma abstração de “homem”, como se houvesse uma definição *a priori* de homem como “ser de necessidades materiais específicas” ou qualquer outra definição encontrada na tradição filosófica.

A prática do desenho não é algo neutro, não é apenas rabiscar sobre uma superfície, mas pode atender a interesses específicos de classe que interferem no modo como cada sujeito que produz e lê o pictórico participa das condições de produção de sua formação social. Para pensar a prática do desenho sob a perspectiva pecheutiana e althusseriana, gostaria, então, de prosseguir com uma citação um pouco longa, mas necessária, que ajudará na empreitada:

“Vale ressaltar que a inexistência de escolas de arte nos moldes das academias europeias em Portugal - a Academia de Belas Artes de Lisboa data de 1836 - fez a transmissão do saber artístico manter-se atrelada à produção de manufaturas, e ele foi sistematizado primeiramente nas academias militares. A necessidade de manutenção de um vasto império ultramarino foi, certamente, o fator determinante para isso. Instituições como a Academia Real da Marinha e a Academia Real da Fortificação, Artilharia e Desenho eram destinadas a formar um contingente profissional apto a atuar em áreas tão abrangentes quanto o levantamento cartográfico e a delimitação de fronteiras, a construção civil e o desenho urbano, bem como o incremento de processos produtivos e a exploração de recursos naturais”. (PICCOLI, 2015, pg. 75).

O desenho no início do século XIX, tanto em Portugal quanto no Brasil, não necessariamente está relacionado ao fazer artístico, mas servia também como uma tecnologia para registros topográficos, demográficos, hidrográficos, de fauna e flora, constituindo documentos que não eram entendidos como integrantes da esfera das Belas Artes. A mesma página citada acima possui uma nota de rodapé sobre a variedade desse material:

“É certo que há diversos manuscritos e mesmo impressos compostos por autores portugueses que contêm descrições da fauna e da flora brasileiras. Basta lembrar o *Tratado descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares de Sousa, (1587), ou o *Diálogo das grandezas do Brasil*, de Ambrósio Soares Brandão (1618). Privilegia-se aqui, no entanto, o estudo de imagens e das publicações ilustradas”. (PICCOLI, 2015, pg. 75).

Quando Debret chegou ao Brasil em 1817, ele fazia parte de uma comitiva chamada Missão Artística Francesa que, entre suas atividades, fortificou a presença da então chamada “Belas Artes” no Brasil através do desenvolvimento dos dois temas mais próprios à arte à época: o retrato e, principalmente, a pintura histórica - fortificou, visto que já havia pintores históricos, religiosos e retratistas no país - e cerca de uma década depois participou da fundação da Academia Imperial de Belas Artes, onde lecionou.

Gostaria aqui de citar duas passagens de Renato Palumbo Dória (2021):

Para a pintura, seria destacada a centralidade do gênero histórico, ou 'grande gênero', a fim de diferenciá-lo dos gêneros menores (ou 'pintura de gênero'), que abarcavam de paisagens a 'cenar familiares e até mínimos pormenores da natureza' - mesmo que estes encontrassem no Brasil 'uma mina inesgotável de assuntos' (pg. 65)

e

A partir da definição e da hierarquização também dos diferentes gêneros da pintura - paisagem, flores, animais, ornatos, retratos e história (subdivisões que se manifestavam também no desenho de figuras) -, Debret defendia que os que quisessem se dedicar à pintura histórica fossem distinguidos por seu nascimento e por sua educação, devendo ser objetivos em sua arte, mas sem fazer 'esfriar o interesse', cabendo-lhes, mais que a cópia fiel da realidade, ao dominar elaboradas regras compositivas, ultrapassar os limites do visível, oferecendo ao público uma imagem elevada dos acontecimentos humanos e aproximando-se, assim, de historiadores e poetas. (pg 74).

Estas passagens são importantes porque atestam uma hierarquia entre os temas da arte que implica uma hierarquia de fazeres e mesmo de sujeitos agentes. Isso é importante para que o desenho do século XIX como prática não seja visto como arte em contextos em que ele não o era, o que seria um anacronismo, mas também sim como uma tecnologia.

No entanto, a atividade de Debret não ficou restrita à pintura a óleo e às Belas Artes, mas também dedicou-se a ilustrar um livro que documentasse a gente e a natureza da colônia, que é o *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicado depois de sua volta a Paris.

Não é preciso dizer o quanto Debret foi importante nesse processo. É imprescindível destacar que sua atuação artística no ambiente brasileiro esteve todo tempo atrelada à produção das aquarelas que mais tarde compuseram o álbum *Viagem Pitoresca*, repleto de imagens sobre o cotidiano da sociedade escrava e da Corte do Rio, além de uma tentativa discutidamente documental de representar os hábitos de tribos indígenas. É provocador pensar que por meio dessas aquarelas Debret foi mais bem sucedido como pintor de história do Brasil, pois ele pouco produziu nesse gênero e terminou por colocar naquele suporte as cenas dos principais eventos políticos dignas de uma pintura monumental. (DIAS, 2015, pg. 153).

Esse tipo de álbum iconográfico era ilustrado com aquarelas ou guache - o óleo era reservado principalmente para pinturas em tela, afrescos ou cenografia em teatros, enquanto a aquarela era utilizada preferencialmente para estudos ou por mulheres como uma forma de lazer; a guache foi um dos principais meios de pintura ao longo

da idade média, tendo perdido espaço gradativamente no ocidente após a criação da tinta a óleo no século XV. Uma vez feitas as ilustrações, o álbum era reproduzido posteriormente através de tecnologias como xilografia ou litografia³¹, muitas vezes em conjunto com a tipografia³². Piccoli detalha mais esse ambiente científico, naturalista, aliado à ilustração na passagem que se segue:

A ação reformadora do Marquês de Pombal (1699 - 1782) sobre organização do Estado luso traria à tona a necessidade de promover o inventário da riqueza das colônias. Nesse sentido, o maior empreendimento incentivado pela monarquia portuguesa para reconhecimento das potencialidades naturais de suas conquistas foi orquestrado pelo naturalista Domenico Vandelli (1730 - 1816), responsável pela cadeira de História Natural e Química do curso de Filosofia da Universidade de Coimbra. Foi Vandelli quem idealizou o plano das chamadas Viagens Filosóficas - expedições científicas que foram despachadas para os domínios ultramarinos a partir da década de 1780 -, treinou os naturalistas em laboratório, redigiu as instruções que deveriam orientar os procedimentos de trabalho em campo e coordenou a sistematização das remessas científicas no campo por ele constituído em torno do Jardim Botânico do Palácio de Ajuda, em Lisboa. Esse complexo compreendia um laboratório químico, um museu de história natural, bem como a chamada Casa do Risco.”. (PICCOLI, 2015, pg. 77-78).

A Casa do Risco foi uma instituição que treinava desenhistas para o registro naturalista em expedições pelo território brasileiro. Uma obra como a *Voyage* foi produzida por condições materiais de produção já estabelecidas há cerca de 50 anos no Brasil, a partir de toda uma rede de ideologias já sedimentadas vinculadas à ciência que então se desenvolvia, o que contribui para a construção dos efeitos de sentido nela presentes, mesmo que Debret não fosse brasileiro ou português, mesmo que ele não tenha participado da Casa do Risco, mas posteriormente tenha participado da fundação da Academia de Belas Artes.

Conforme Dória (2021, pg. 72-73), Debret propôs um plano para a fundação de uma escola de desenho ou de uma Escola Imperial e Nacional de Desenho, que deveria ensinar geometria, figuras de ornamentos arquitetônicos e princípios do desenho projetivo. A educação nesta escola engessaria mais o trânsito entre as classes sociais e fortificaria os gêneros de desenho que elas produziram, posto que

³¹ Ambas as tecnologias consistem em pressionar um papel sobre uma peça esculpida manchada previamente com tinta. A xilografia produz a peça com madeira enquanto a litografia utiliza alguma pedra como o calcário. Essas técnicas ainda são utilizadas no Brasil, como em alguns trabalhos de literatura de cordel, por exemplo.

³² Tipografia é uma técnica de impressão que se utiliza de tipos móveis, pequenas peças de chumbo, para impressão principalmente de textos. Hoje é uma técnica bastante defasada, sendo substituída no ramo gráfico primeiramente por máquinas de impressão offset e, posteriormente, pela impressão digital.

o aprendiz idealizado para a pintura histórica era aquele esclarecido, erudito e oriundo das camadas médias da sociedade. Para a pretendida Escola de Desenho deveriam tornar-se aprendizes trabalhadores manuais, filhos de artesãos e órfãos, pois a eles faltaria o caráter elevado para a correta produção das Belas Artes.

Esta noção do desenho como tecnologia é de extrema importância para o entendimento dos efeitos de sentido que atravessam obras como as de Debret. Este olhar sobre o desenho, segundo Carolina Fernandes (2013, p. 82) inicia na idade moderna, mais especificamente no Renascimento Italiano. Com a instituição e progressiva valorização da ciência, a imagem passou a ter a função técnica de ilustrar mapas, projetos arquitetônicos, decoração, etc. Enquanto na idade média a imagem é vista com desconfiança, admitida em contextos específicos³³, como meio de transmitir o evangelho aos analfabetos. Na modernidade, a imagem passa a ter uma função social relacionada ao fazer técnico e ao cotidiano, seja para registro, seja para adorno.

Tanto dentro do desenho das Belas Artes quanto no desenho técnico, a geometria era não apenas um elemento necessário do pictórico, mas um dos primeiros a serem estudados pelos alunos. A difusão dos saberes do geômetra na arte “servia para esclarecer o entendimento, beneficiando jovens ricos e pobres com a capacidade de representar o desenho em duas dimensões” (DÓRIA, 2021, p. 63). Ainda segundo o autor, as obras do matemático francês Gaspard Monge defendia o ensino da geometria como um modo de aumentar o bom gosto e estimular o estudante às ciências e às artes manufatureiras, levando por consequência à prosperidade da nação através das práticas de indivíduos ordeiros e educados. O conhecimento da geometria não era, portanto, considerado apenas um saber técnico, mas uma ferramenta de aperfeiçoamento intelectual e moral importada dos gregos clássicos. Os antigos Pitagóricos entendiam o universo como matematicamente composto e ordenado, daí o termo *kósmos*, que é traduzido como ordem, e o estudo da matemática e da geometria era o ideal da *bíos theoretikós*, da vida ordeira (REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario, 2003 [1997], p. 28-29). O estudo da matemática

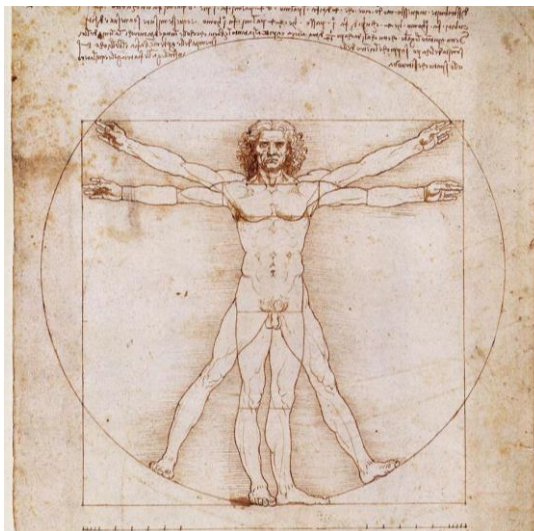
³³ A discussão sobre a relação entre produção e veneração de imagens na idade média foi bastante grande, principalmente no período da patrística. A presença de imagens nas igrejas passa a ser admitida formalmente apenas no século VI através do edito do Papa São Gregório Magno, que entendia a imagem como uma forma de alcançar o público analfabeto - grande parte da população - no ensino do evangelho, conforme descrito na Carta Apostólica Duodecimum Saeculum do sumo pontífice João Paulo II, de 1987.

afinava o espírito, produzia o conhecimento e levava o cidadão a ações corretas, concordes à natureza. O mesmo encontra-se em Platão, inclusive existe uma história já antiga de que sobre o arco de entrada da Academia havia os dizeres “Que não entre quem não saiba geometria”. A matemática era o parâmetro abstrato dos sistemas morais e epistemológicos gregos na antiguidade.

A geometria não se dava apenas na organização de elementos no desenho, mas nas relações de proporção deles, principalmente quando refere-se a corpos humanos. Penso que podemos subdividir o desenho realista em pelo menos três categorias: há o *realismo idealizado*, que produz o Belo a partir da harmonia geométrica nas proporções dos corpos, como por exemplo os afrescos de Aldo Locatelli ou na arte renascentista em geral; o *realismo naturalista*, como o de *Saudade* de Almeida Júnior, que dialoga com o naturalismo do século XIX e procura compor biotipos reais, destituídos da exatidão matemática dos clássicos; e o *hiper realismo*, que vai crescer principalmente ao longo do século XX e XXI e que podemos citar como artista, por exemplo, o nigeriano Okolo Oliver. A obra de Debret situa-se no primeiro grupo. Embora vestidos em andrajos, a anatomia dos corpos idealizados ainda apresenta muita referência à arte clássica e aos ideais geométricos de beleza e harmonia baseados na estatuária grega e, posteriormente, na arte italiana renascentista.

Uma imagem clássica fonte de estudos sobre a geometrização desse biotipo, proporções dos membros e musculatura está no Homem Vitruviano de Da Vinci:

Figura 19: Homem Vitruviano



Fonte: www.historiadasartes.com

Algumas proporções geométricas que existem na imagem acima são a linha da zona pélvica, que está na metade do corpo, o umbigo que está situado no centro do círculo, a razão da altura ser a mesma que a largura com os braços abertos, o fato do corpo ter a proporção de 7,5 cabeças (pode variar de 7 a 8,5 cabeças, a depender do modelo geométrico), a largura de um ombro ao outro ser de duas cabeças, o pé mede uma cabeça, a mão mede $\frac{3}{4}$ de cabeça, entre outras fórmulas. Ademais, o corpo masculino é vigoroso, musculoso, sem qualquer traço de deformidade e simétrico quanto ao lado direito e esquerdo.

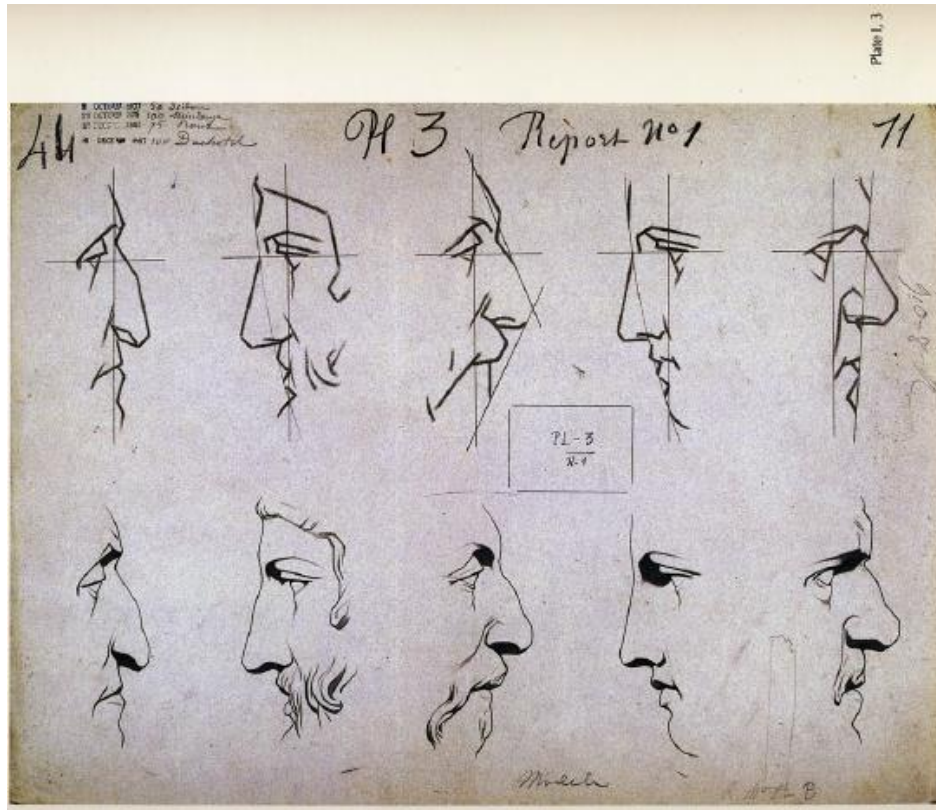
Uma tensão existente nas academias de arte do século XIX era aquela entre a observação da natureza, prática cada vez mais bem vista a partir da institucionalização e valorização da ciência empírica, e os preceitos da arte clássica. Há uma passagem de Dória particularmente interessante sobre esse conflito:

Observação da natureza que era, para as convenções acadêmicas, uma espécie de perigo ou desvio. Os autores do período consideravam, como já dito, que 'o acaso não oferece sempre o decente e o belo, ainda sendo, o que ele oferece, verdadeiro e natural' - e por isso não se devia 'imitar servilmente a natureza'. O contato com o natural devia acontecer apenas após longa aprendizagem a partir de cópias de estampas, gessos e pinturas clássicas, em um processo de depuração do olhar e elevação às esferas do belo ideal" (2021, p.93).

No mundo concreto, raramente encontramos corpos como os sugeridos pelo biotipo ideal. Nossos olhos podem ser um mais alto que o outro, ou um mais aberto que o outro. Temos manchas, ou braços que não estão na proporção, temos sobrepeso ou obesidade, mãos compridas, etc. Se formos pensar em um exemplo bem específico de diferença entre o realismo idealista e o corpo humano concreto, a irrealidade da figura ideal é tal que raramente há corpos com a glabela³⁴ projetada como aquela presente no desenho clássico. Podemos ver alguns exemplos do tipo nas imagens que funcionam como exercício do manual *Cours de Dessin*, elaborado na segunda metade do século XIX por Charles Bargue para a Escola de Belas Artes de Paris.

³⁴ Glabela é o espaço entre as sobrancelhas, logo abaixo da testa.

Figura 20: Ângulos de perfis em desenho clássico



Fonte: Cours de dessin de Charles Bargue

Figura 21: Cabeça de estátua grega



Fonte: Cours de dessin de Charles Bargue

Estas noções sobre o fazer do desenho são pertinentes quando relacionamos isso ao fato de que, embora tenhamos visto na citação de Dias mais acima, a *Voyage* trata do cotidiano, como uma pintura de gênero³⁵, assim como possui um *status* de representação empírica do Brasil da época, mas, ao mesmo tempo, via geometria, introduz alguns saberes próprios da arte idealista grega, que, sim, compõe corpos anatomicamente bem construídos, mas não possui qualquer compromisso com uma representação naturalista do real.

Estas condições de produção do desenho no século XIX são importantes porque, a partir delas, podemos entender alguns dos modos como essa prática era compreendida naquele momento. O desenho era uma tecnologia de cunho naturalista, pois era o modo de se documentar objetos como aqueles estudados pela botânica, pela zoologia, ou os costumes e os diversos povos que então viviam no Brasil. Este desenho era produzido conforme a observação da natureza, o que conferia um *status* de cientificidade e veracidade ao desenho. Além do aspecto naturalista, o desenho comportava um aspecto técnico, quando relacionado à engenharia ou arquitetura. Ao mesmo tempo, mesmo em contextos de práticas que não eram artísticas, infiltravam-se nele aspectos de uma escrita e leitura idealista do mundo através da organização dos objetos no espaço da folha ou da composição dos corpos que nele se compunham, constituindo uma tensão entre *o que é e o que deveria ser*.

3.2. Trabalho, silêncio e ordem

A análise das imagens pelo viés da geometria como materialidade significativa permitiu a observação e a possibilidade de serem postas questões sobre o funcionamento dos efeitos de sentido no corpus a partir daquilo que é possível *ver*³⁶ na imagem. *Gostaria de continuar a análise procurando descrever no corpus aquilo que a geometria e os demais elementos constitutivos silenciam*. Em AD, conforme já dito, o sentido nunca é transparente, tampouco possui uma relação necessária com o significativo no qual se materializa. Disso, creio que seja possível afirmar, a partir das referências apresentadas sobre o ambiente de estudo de desenho no Brasil do século XIX, que a geometria possui algum funcionamento que produz efeitos de sentido

³⁵ Pintura de gênero é aquela que trata do cotidiano.

³⁶ Não está bem claro para ainda neste passo da pesquisa se o termo mais adequado seria *ver* ou *ler*, posto que a escolha do vocábulo para este conceito técnico implicaria uma série de pressupostos teóricos e memórias que devem ser tratados com maior vagar ao longo de análises futuras.

relacionados à ordem, mas disso não se implica que haja um sentido unívoco do que é harmônico ou ordeiro. A ordem pensada por um grego antigo dificilmente seria a mesma noção que poderia circular em outros tempos ou outros lugares tão afastados quanto o Brasil do século XIX, o sentido de ordem em um pitagórico grego no século IV a.C. não é a mesma que para um positivista brasileiro no século XIX.

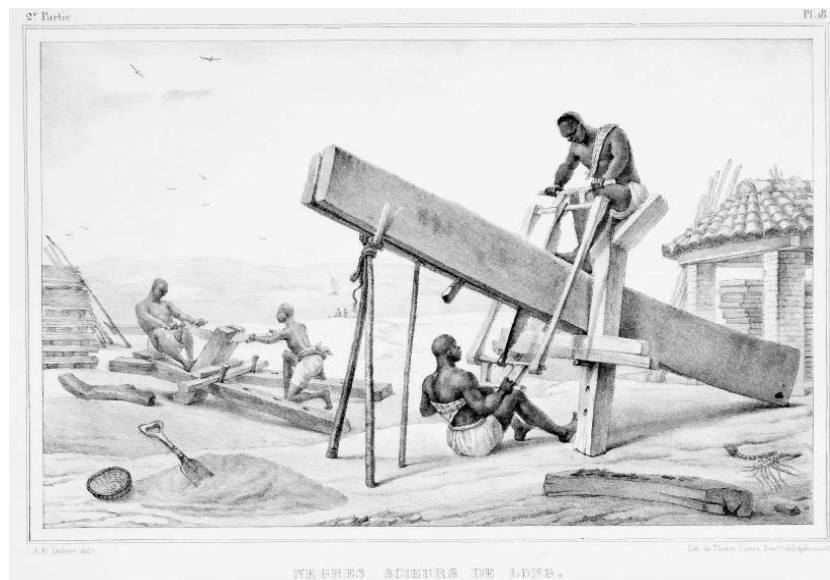
Ao compor aquilo que é ordeiro, a geometria afasta aquilo que é o desordeiro, que não é o ideal, o racional, o Belo. Por conta disso, gostaria, a partir da análise da composição dos corpos na *Voyage*, de me acercar de alguns efeitos de sentido sobre ordem e trabalho que ali circulam não a partir do que é dito, mas do que não é dito. Partir do entendimento de que em AD o silêncio é parte do que constitui as possibilidades dos efeitos de sentido que funcionam no corpus permite que algumas perguntas iniciais sejam feitas ao objeto de análise, perguntas essas que podem ampliar-se em mais questões posteriores:

- a) Quais efeitos de sentido são produzidos sobre o trabalho e o trabalhador a partir das atividades realizadas pelos corpos escravizados?
- b) Quais silêncios se manifestam através da geometria das imagens na relação entre ordem, moral e trabalho?
- c) Quais silêncios se manifestam através da ausência de violência gráfica³⁷ na relação entre ordem, moral e trabalho?

Para direcionar estes questionamentos ao arquivo, gostaria de me amparar no excelente trabalho de Eni Orlandi (2007) sobre as formas do silêncio. Parto da descrição da imagem abaixo para que possa fazer algumas considerações teóricas e analíticas.

³⁷ Violência gráfica deve ser entendido como a presença de sangue, fraturas e/ou feridas no corpo que é objeto de uma violência física.

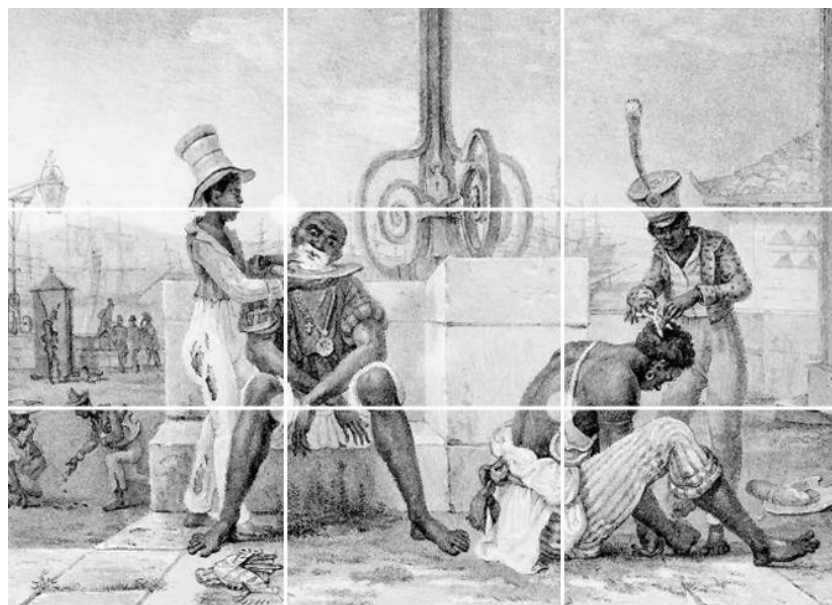
Figura 22: “Negres scieurs de long”



Fonte: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*

Embora estejam em um regime de trabalho forçado, as figuras executam com aparente calma e presteza suas atividades laborais, dado não haver gestos que recuem ou que rejeitem a atividade laboral, tampouco há algum capataz próximo. Se aplicarmos a fórmula dos terços, as linhas encontram o corpo do trabalhador que está mais no alto no primeiro plano e, no segundo plano, o trabalhador que está de costas ao fundo.

Figura 23: “Les barbiers ambulants”

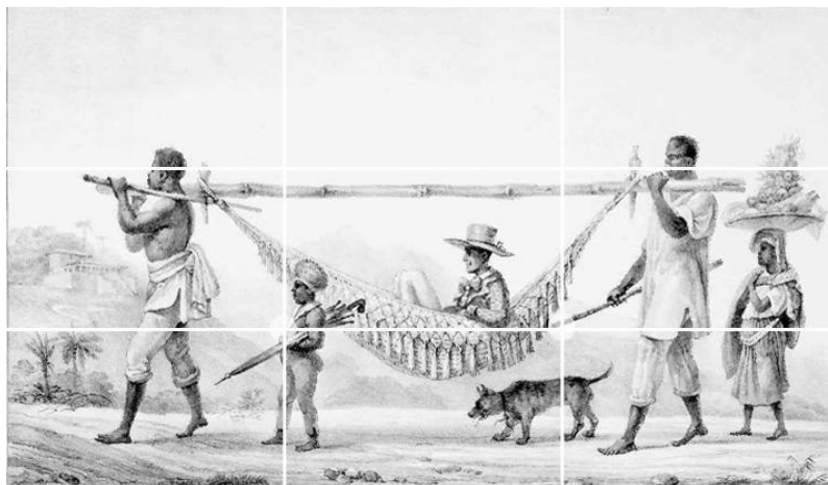


Fonte: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*

Permanece a regra dos terços, com a diferença de que nela não há as figuras dos trabalhadores escravizados sendo organizada pelas linhas, mas dos corpos negros que têm a barba feita e o cabelo cortado. Os corpos não ocupam lugares aleatórios no espaço da imagem, mas estão dispostos conforme a regra de composição apresentada nas demais imagens que compõem o arquivo que movo nesta análise.

Os corpos brancos aparecem ao longo das imagens da *Voyage*, mas em alguns contextos um pouco diferentes da presença dos corpos negros. Por exemplo, na Figura 24: *Retour, a la ville, d'un propriétaire de chakra*, o corpo branco está ao centro da imagem, e ele não é aquele que trabalha, mas sim o que repousa enquanto outros corpos negros trabalham afastados da área de interesse da superfície da imagem.

Figura 24: "Retour, a la ville, d'un propriétaire de chakra"



Fonte: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*

Na imagem seguinte, corpos negros costumam, afiam a navalha para barbear ou comercializam itens, enquanto o corpo branco descansa abanando-se na janela.

Figura 25: “Boutique de barbiers”



Fonte: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*

Vale lembrar que na Figura 13: “Le dîner”, há também corpos brancos, que são o senhor e a senhora, que se alimentam enquanto escravizados abanam, cuidam de uma criança ou ficam à disposição dos desejos do casal.

Há corpos brancos que labutam no álbum, mas eles estão em atividades de comércio como nas imagens que se seguem.

Figura 26: “Marchand de tabac”



Fonte: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*

Figura 27: “Boutique de Boulanger”



Fonte: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*

Segundo Dias (2015, p. 146) Debret chegou ao Brasil em 1817 integrando a Missão Artística Francesa e retornou para Paris em 1831. Nesse período de tempo, a economia brasileira ainda era baseada no *abuso da mão de obra escravizada*. Esta regularidade das figuras que trabalham ou realizam alguns trabalhos específicos como pessoas negras em quase a totalidade das ações laborais acima produz um efeito de sentido que, de algum modo relaciona o corpo negro e algumas atividades laborais que lhe seriam próprias e, levando-se em consideração que todo o trabalho que está presentificado por esse corpo é braçal ou manual, *não há um vínculo entre o trabalhador negro e atividades intelectuais* ou, quando em ambientes fechados, imagem em que o trabalhador negro seja quem atende a clientela, restringindo este corpo a atividades mecânicas e/ou estritamente físicas. Quando há comércio ou prestação de serviço executado por um corpo negro, ele é sempre em ambiente externo.

Ainda sobre os corpos que labutam, há outro apagamento funcionando nas composições da *Voyage*. Diz-nos Furtado:

“A escravidão demonstrou ser, desde o primeiro momento, uma condição para a sobrevivência para o colono europeu na nova terra. Como observa um cronista da época, sem escravos, os colonos ‘não se podem sustentar da terra’. Com efeito, para subsistir sem trabalho escravo seria necessário que os colonos se organizassem em comunidades dedicadas a produzir para autoconsumo, o que só teria sido possível se a colonização tivesse sido organizada em bases totalmente distintas. Aqueles grupos de colonos que,

em razão da escassez de capital ou da escolha de uma base geográfica inadequada, encontraram maior dificuldade para consolidar-se economicamente tiveram de empenhar-se de todas as formas na captura de homens da terra” (FURTADO, 2006, p. 75).

A expressão “homens da terra” equivale aos povos originários, que costumava-se reunir as diversas nações sob o termo *indígenas*. O período em que a escravidão era uma instituição legal no Brasil não teve apenas os negros como vítimas, mas também diversos povos originários. Entretanto, chama a atenção que o indígena é encontrado na *Voyage* no primeiro volume, quando é retratada a natureza nativa do Brasil, junto à fauna, flora e geografia, o que produz um efeito coesivo que relaciona esse grupo específico de seres humanos com elementos não urbanos, naturais e mesmo selvagens. A figura que realiza trabalho escravizado na *Voyage*, que aparece nos volumes 2 e 3, é sempre a africana.

As formulações que giram em torno dos sentidos de trabalho, assim como sobre qualquer outro dizer, não são unívocas. Dentre os efeitos de sentido que se constroem sobre essa formulação, há com frequência uma relação entre trabalho e moralidade, vagabundagem e imoralidade, e esses efeitos de sentido ainda são encontrados em formulações hoje em dia. Nas redes sociais, é bastante comum por parte de pessoas identificadas com a extrema direita atacar opositores com a pecha de “vagabundo”:

Figura 28: Tweet de Daniel Silveira



Daniel Silveira ✓
@danielIPMERJ

...

Qualquer juiz, defensor, promotor, parlamentar ou seja lá quem for que defenda audiência de custódia é vagabundo e merece ser tratado como tal.
Só para deixar registrado mesmo.

20:27 · 19/12/2020 · [Twitter for iPhone](#)

Fonte: Twitter

Figura 29: Tweet de Carlos Bolsonaro



Fonte: Twitter

Consultando o dicionário Michaelis, encontramos os seguintes sentidos de vagabundo:

- 1 Que ou quem vagabundeia, que leva uma vida errante, perambulando sem destino ou objetivo certo; vagamundo: “Esperei, sentado sob uma árvore ao lado de um cão vagabundo, que a cidade voltasse à sua tranquilidade, perturbada pela chegada do Pedro Teixeira” (RF). Sempre viveu como um vagabundo: sem casa, sem pouso, sem destino.
- 2 Que ou quem é ocioso e não trabalha nem estuda; cafumango, desocupado, lustra, parasita, saranda, vadio, ximbo (sm): Infelizmente, é um velho vagabundo, que vive às custas da mulher. “Não havia beco nem travessa, rua nem praça, onde não se tivesse passado uma façanha do senhor major para pilhar um maroto ou dar caça a um vagabundo” (MAA).
- 3 pej Que ou quem age desonestamente; canalha, malandro.

Sobre essa relação entre trabalho e moralidade, no Código Criminal de 16 de dezembro de 1830, encontramos:

CAPITULO IV VADIOS E MENDIGOS

Art. 295. Não tomar qualquer pessoa uma ocupação honesta, e util, de que possa subsistir, depois de advertido pelo Juiz de Paz, não tendo renda suficiente.

Pena - de prisão com trabalho por oito a vinte e quatro dias.

Art. 296. Andar mendigando:

1º Nos lugares, em que existem estabelecimentos publicos para os mendigos, ou havendo pessoa, que se offereça a sustental-os.

2º Quando os que mendigarem estiverem em termos de trabalhar, ainda que nos lugares não hajam os ditos estabelecimentos.

3º Quando fingirem chagas, ou outras enfermidades.

4º Quando mesmo invalidos mendigarem em reunião de quatro, ou mais, não sendo pai, e filhos, e não se incluindo também no número dos quatro as mulheres, que acompanharem seus maridos, e os moços, que guiarem os cegos.

Penas - de prisão simples, ou com trabalho, segundo o estado das forças do mendigo, por oito dias a um mez.

A legislação da época entendia como crime, passível de ser preso por até 28 dias, “não tomar qualquer pessoa uma ocupação honesta, e util”. Não bastasse os sofrimentos por conta da falta de renda, a pessoa ainda incorria em crime caso não estivesse trabalhando. Chama a atenção, e gostaria de destacar, adjetivo específico, que é o de “util”. Ele é interessante porque de algum modo demonstra que o trabalho em si não é algo nivelado, nem todas as ocupações possuem o mesmo apelo social, não basta ser ocupação para ser honesta.

Levando-se em consideração que o negro é retratado como um animal, como um ser subhumano que cumpre ser adestrado, e que há uma regularidade quanto a alguns trabalhos que na *Voyage* são realizados pelos escravizados, enquanto outros o são por pessoas brancas, a saber, comércios que se dão em ambientes fechados, entre outros, podemos concluir que há um efeito de sentido que atravessa algumas das imagens de que algumas atividades laborais são subhumanas, não são equivalentes em prestígio a outras atividades. Existe hoje um ditado que diz que “o trabalho enobrece o homem”. Na *Voyage*, podemos entrever algum efeito de sentido que diria algo como “*alguns trabalhos degradam o homem*” ou mesmo “*alguns trabalhos degradantes não devem ser executados pelo homem*”. Este trabalho não deve ser realizado pelo branco, que está envolvido com atividades específicas, não deve ser exercido pelo indígena, que nem mesmo aparece nas crônicas do cotidiano urbano da cidade do Rio de Janeiro. Trabalho e trabalhador são significados nas composições dos corpos negros que realizam atividades degradantes, animais, a eles direcionadas pelo sistema produtivo opressor da época. E poderíamos dizer que o não trabalhar, no caso de algum liberto, por exemplo, que o mendigar, dado às condições de vida da pessoa na época, também é uma forma de imoralidade, que se acresceria às características já consideradas negativas do negro.

A interconexão entre o biotipo dos corpos negros, a geometria e o silêncio constroem outros efeitos de sentido sobre as imagens. Os corpos negros, assim como aquele do Homem Vitruviano, são bem proporcionados, matematicamente harmônicos. Apesar da brutalidade da escravidão, os corpos são musculosos ou

esguios. Não há composição de corpos desnutridos ou amputados. A despeito de estarem presos por correntes e estruturas de metal, os escravizados em Imagem 26: *Marchand de tabac* não apresentam cicatrizes ou chagas. Inclusive, sentam-se na fila e conversam enquanto esperam ser atendidos pelo comerciante. A violência gráfica é atenuada na composição de outras cenas de abuso como nas imagens abaixo:

Figura 30: Negro com máscara de Flandres



Fonte: Pinterest

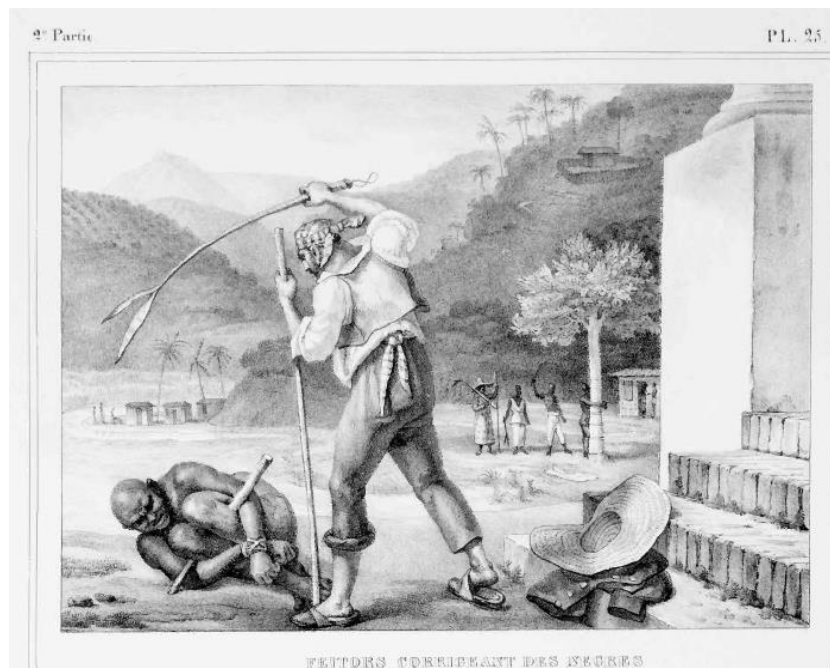
A máscara de Flandres é um instrumento de tortura usado como castigo para impedir o acesso à boca. O escravizado que é composto na imagem de Debret não apenas está usando uma destas, como carrega um grande peso sobre sua cabeça. A despeito disso, não há chagas abertas em seu corpo ou sangue, mas apenas roupa estropiada. Inclusive, a vítima é composta caminhando ereto e na ponta do pé, como se a situação a que está exposto nada ou pouco fosse. Outras imagens em que é retratado o abuso, a violência e a agressão são atenuadas pela ausência de sinais de violência na pele das vítimas, ou seja, pelo silêncio sobre as marcas da violência sobre o corpo.

Figura 31: "Intérieur d'une habitation de cigannos"



Fonte: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*

Figura 32: "Feitours corrigeant des negres"



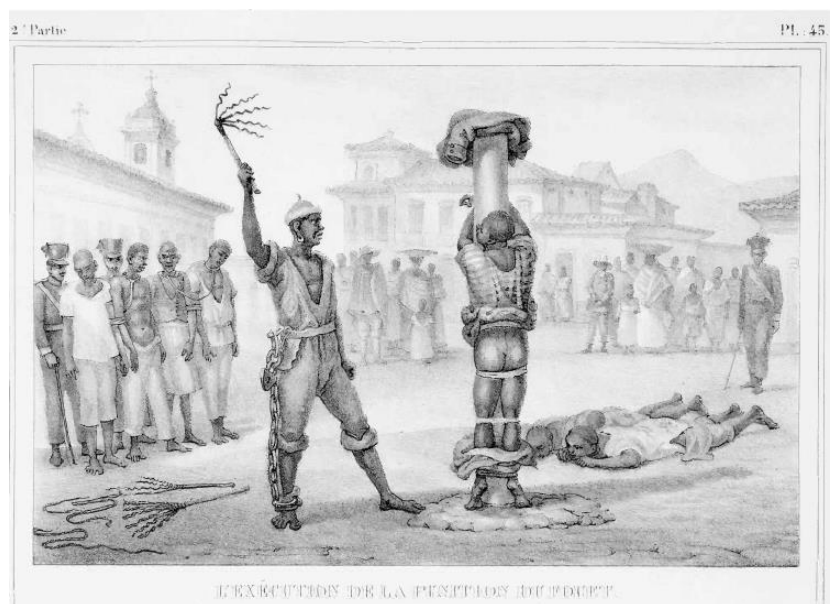
Fonte: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*

Figura 33: “Le collier de fer”



Fonte: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*

Figura 34: “L’execution de la punición de fouet”



Fonte: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*

Ao longo de “As formas do silêncio”, Eni Orlandi sistematiza a relação entre o sentido e o silêncio a partir da AD. Ao definir sua concepção de silêncio em relação à produção de sentido, a autora procura demarcar um espaço em que sua pesquisa se diferencie de outras concepções de silêncio. Diferentemente do silêncio religioso, que é o lugar da experiência divina (2007, p. 28), a autora apresenta o silêncio em Análise

de Discurso como um espaço *saturado* de sentidos (2007, p. 31), que não apareceram ou não podem aparecer nos enunciados produzidos. O silêncio não é tratado como falta, mas como o excesso que delimita as margens daquilo que pode ser significado, margens essas que não são estanques, mas movem-se conforme mudam as condições de produção do que é dito: o silêncio também apresenta processos de produção de sentido. Esta investigação sobre o silêncio é pertinente para que algumas questões possam ser adequadamente postas perante o corpus, permitindo que novos movimentos de análise sejam realizados e assim se possa de modo mais efetivo alcançar alguns dos efeitos de sentido constituídos nas imagens.

Orlandi (2007, p. 32) afirma que a linguagem domestica a significação, ou seja, estabiliza os sentidos possíveis em formulações concretas que agem, de maneira ilusória, escondendo tudo o que é excesso, unifica o sentido e o sujeito, cria identidade. Ainda segundo a autora, o silêncio não é representável, ele não está diretamente materializado no texto, mas podemos chegar a ele pelas marcas deixadas na própria materialidade do corpus, “É a historicidade inscrita no tecido textual que pode ‘devolvê-lo’, torná-lo apreensível, compreensível (2007, pg. 58)”.

Em resumo, o arquivo movimenta uma materialidade que apresenta corpos negros realizando alguns trabalhos forçados específicos e, embora expostos à barbárie, nunca apresentam marcas de violência gráfica ou qualquer deformação. Dado que “o silêncio nunca fala, ele significa” (Orlandi, 2007, pg. 102), podemos nos perguntar por que esses corpos são sempre sadios e geometricamente bem proporcionados quando os corpos reais dos escravizados possuíam marcas dos diversos maus tratos sofridos ao longo da vida, como as cicatrizes de feridas, a subnutrição, o queimado do sol; por que as marcas da violência e abuso não aparecem nestas composições. E, quando há corpos negros trabalhando, quais sentidos operam nestas composições específicas de trabalho?

Ainda desenvolvendo a noção de silêncio, a perspectiva apresentada pela autora apresenta algumas subcategorizações:

Considero pelo menos duas grandes divisões nas formas do silêncio: a) o silêncio fundador; e b) a política do silêncio. O fundador é aquele que torna toda significação possível, e a política do silêncio dispõe de cisões entre o dizer e o não-dizer. A política do silêncio distingue por sua vez duas subdivisões: a) o constitutivo (todo dizer cala algum sentido necessariamente); e b) o local (a censura). (Orlandi, 2007, pg. 102).

Não bastando o silêncio ser um objeto saturado, ele também é um objeto teórico complexo. Silenciar ou ser silenciado não é apenas margear o dito, é fazê-lo sob alguma condição concreta. Das subdivisões apresentadas acima, gostaria de abordar a noção de política do silêncio local, ou seja, a censura.

A censura funciona como um complexo sistema de tensões e contradições sociais que interdita alguns ditos. Isso é importante ter em mente porque a censura, pelo viés da autora, não é não saber, mas não se poder ocupar determinadas posições que permitam que algumas coisas sejam ditas (2007, p. 102). Sabia-se que a escravidão era constituída a partir da violência contra as suas vítimas, isso não era mistério algum, posto que, como as próprias imagens demonstram, os castigos corporais aconteciam a olhos vistos, em público. Muitos séculos antes da *Voyage*, desde a idade média europeia, havia imagens que apresentavam violência gráfica, como a ilustração medieval (autor desconhecido) que segue:

Figura 35: Tortura e martírio medieval



Fonte: Pinterest

Se a geometria, seja na organização dos elementos das imagens, seja na proporção ideal dos corpos escravizados, estabelecia alguma forma de ordem sobre os sentidos movidos no pictórico, a despeito da veracidade quando confrontamos a *Voyage* ao cotidiano da época, podemos pensar que o apagamento das marcas físicas da violência participavam da construção desse sentido de harmonia. Dando um passo

além, criava-se uma noção de moral que repudiava o concreto, o material da violência da escravidão ao normalizar os castigos, assassinatos e outras formas de demonstração da sanha de uma sociedade escravocrata contra os povos africanos ou afrobrasileiros. O castigo era higienizado pelo silenciamento de suas marcas nos corpos das vítimas, transformado em adestramento, em correção.

Quando trata da censura, Orlandi o faz direcionando sua discussão para as ações da ditadura civil-militar que assolou o Brasil na segunda metade do século XX. Para o arquivo aqui apresentado, a interdição parece-me que não se constrói a partir de uma ação direta de alguma instituição censora, pelo menos não exclusivamente, mas a partir de uma impossibilidade de se produzir ou circular alguns sentidos dentro da esfera da moral. O harmônico, o ordeiro, jamais pode ser brutal, embora comportem a violência como um instrumento de correção àquilo que destoa e, diferente da Imagem 35: tortura e martírio medieval, em que não há na anatomia dos corpos algum elemento diferenciador entre torturadores e torturados, na *Voyage*, o agente da desordem, o que merece o castigo punitivo e corretivo nas composições é sempre o negro, o inferior, o sub-humano.

4. INTRADISCURSO DA IMAGEM

4.1. Sintaxe e intradiscursos na imagem: parte I

Dados os gestos de análise acima, gostaria de encaminhar uma discussão sobre alguns aspectos da teoria da Análise de Discurso quando confrontada com o pictórico como arquivo e, posteriormente, como corpus³⁸.

Ao analisar a relação entre a mão branca que afaga e bate e a geometria nas imagens 13 e 18 (p. 37 e p. 42), foi possível chegar à conclusão de que os efeitos de sentido movidos pelas mãos não são prévios por si às materialidades discursivas, mas produzem sentido a partir de suas condições de produção. A mão em si não é um objeto unívoco, mas participa de uma composição historicamente sobredeterminada. A mão não é algo definido, não é o que afaga, não é o que castiga, não é o que colhe, o que trabalha, o que acarinha. Ou ela pode ser potencialmente tudo isso em materializações distintas. O ponto aqui é que o Real da mão em si pode ser um problema a ser tratado na hermenêutica, na metafísica ou em outra área, mas não é um problema a ser posto para a AD. Enquanto analistas, a mão como traço é um objeto que significa de um determinado modo sob determinadas condições de produção discursivas e ideológicas. Por isso, ao nos antepor ao corpus, não procuramos como analistas de discurso realizar um gesto de interpretação de conteúdo, mas um gesto analítico que consiga compreender como se dão os efeitos de sentido presentes no nosso objeto: os sentidos não estão, eles *funcionam* no corpus. Para direcionar a discussão para este tópico, gostaria de citar Pêcheux (2009 [1975], p. 89) quando diz que:

“Foi isso que levou P. Henry a propor o termo ‘pré-construído’ para designar o que remete a uma construção anterior, exterior, mas sempre independente ao que é ‘construído’ pelo enunciado. Trata-se, em suma, do efeito discursivo ligado ao *encaixe* sintático”.

Há nesta curta citação três elementos que interessam: pré-construído, encaixe sintático e efeito discursivo.

³⁸ Remeto o leitor ao conceito de *corpus* presente na sessão 2.2 e ao conceito de arquivo em 2.3.

O Pré-Construído produz um efeito de evidência sobre os sentidos que circulam na materialidade significativa concomitante ao processo de esquecimento³⁹ por parte do sujeito de todas as outras formulações que poderiam ser produzidas, como se aqueles sentidos sempre já estivessem lá, como se fossem o óbvio. Pêcheux (2009 [1975], p. 151) afirma que “(...) o pré-construído corresponde ao ‘sempre-já-aí’ da interpelação ideológica que fornece-impõe a ‘realidade’ e seu ‘sentido’ sob a forma da universalidade (o ‘mundo das coisas’) (...)”.

Esse efeito de evidência posto em funcionamento pelo esquecimento e pelo pré-construído tem sua origem na formação discursiva que domina o sujeito. Para que possamos tratar da formação discursiva, e assim aprofundar mais o conceito de pré-construído e o funcionamento de efeitos de sentido na linguagem, é necessário apresentar dois conceitos mais amplos: o de ideologia e de formação ideológica.

Em Semântica e Discurso, Michel Pêcheux toma de empréstimo a teoria da ideologia de Althusser para desenvolver seu trabalho sobre a relação entre ideologia e a produção de sentidos na língua. A ideologia é a condição de relação dos sujeitos com suas condições reais de existência - o modo como interagem economicamente uns com os outros, seus valores morais, sua performance quanto ao gênero, o modo como entendem e agem quanto à sua alimentação e saúde, etc - o que permite que, naquele meio concreto em que sujeitos vivem e interagem, marcado pela luta de classes, se deem as condições ideológicas de reprodução e de transformação das condições de relação de produção dos mais diversos aspectos da vida destes sujeitos. E há aqui pontos que foram precisados pelo autor e que vale a pena *retomá-los*.

Primeiramente, Pêcheux (2009, p. 132) define que a instância ideológica existe em formações ideológicas (FI), referidas aos Aparelhos Ideológicos de Estado em uma relação de complexidade. Com complexidade quero dizer que as relações entre as formações ideológicas não são de igualdade, como em um sistema cujos elementos tenham igual valor dentro de um todo, mas em relações de contradição, de concordância, de rompimento, de subordinação, que se estabelecem e se modificam conforme as condições materiais e históricas de suas existências.

³⁹ Pêcheux (2009 [1975], p.161) vai chamar esse funcionamento de esquecimento nº2, em que o sujeito “seleciona” quais formas e sequências linguísticas utilizará, ao passo que as demais possibilidades se fazem presentes em suas ausências, sendo potencialmente recuperáveis em processo de paráfrase. As aspas de “seleciona” devem ser observadas, dado que a seleção não é um processo consciente. Se o fosse, não poderíamos falar de esquecimento, mas de pura seleção.

As formações ideológicas (doravante FI) materializam-se através de diversos meios: através da força de trabalho, das relações econômicas, das práticas⁴⁰ de justiça, de moral, de educação, de segurança. Embora todas essas facetas das FI sejam de interesse do analista de discurso, interessa-nos em especial as práticas simbólicas que se concretizam nas diversas materialidades significantes de que os sujeitos dispõem em suas interações. Das materialidades significantes que são possíveis de ser analisadas, Pêcheux debruçou-se principalmente sobre a língua e, sobre ela, é pertinente para esta discussão duas especificidades:

a) A língua é relativamente autônoma em relação à ideologia. Com isso, Pêcheux (2009 [1975], p. 81) entende a língua como a base material com leis internas que são o objeto de estudo da linguística. Sob essas leis internas ocorrem os processos discursivos que constituem os efeitos de sentido na materialidade linguística em questão.

b) A língua é uma forma de linguagem sintagmática em que através de processos como o de complementização ou adjunção funciona o encaixe sintático em um fenômeno que a tradição gerativista vai chamar de recursividade⁴¹. Cada frase, oração, enunciado, não possui um sentido prévio, mas sempre em relação em última instância à FI, que é extralinguística, e a conexão entre ideologias diversas - ou melhor, sentidos provenientes delas - na materialidade linguística dá-se justamente através de processos sintáticos como os de encaixe, de paráfrase, etc. Por conta disso, é imprescindível para uma análise acurada que ela não se restrinja ao léxico, como se esse fosse um arcabouço de significações, mas sim que se analise em quais condições propriamente linguísticas o enunciado se constrói e como o sentido funciona.

Essas noções são interessantes para esta pesquisa porque, embora a imagem não possua uma sintaxe propriamente dita, *ela possui relações próprias entre os*

⁴⁰ Segundo Althusser (2020 [2014], p. 111-113) toda prática é social e parte de ou é orientada por alguma forma de teoria. Podemos compreender como uma das possibilidades de sentido para essa noção de teoria a ideologia.

⁴¹ Conforme Kenedy e Othero (2018, p. 37), recursividade é o funcionamento sintático que permite a inserção de sintagmas dentro de outros sintagmas em número ilimitado de vezes. Como analistas de discurso, não é um problema para a nossa área os aspectos formais da recursividade *per se*, mas interessa-nos o fato de que *efeitos de sentidos são construídos e relacionam-se em um enunciado a partir da relação entre saberes advindos das FDs materializados em texto graças à possibilidade de inserir novos sintagmas ao lado ou entre sintagmas já presentes*. Para a AD, a recursividade é um funcionamento não apenas sintático, mas intradiscursivo.

elementos de cada materialidade significativa. Henry (2013 [1977], p. 165-166)⁴², assim como Pêcheux (2020, p. 47)⁴³, rejeita a possibilidade de sintaxe da imagem por ela não possuir alguns funcionamentos específicos que se dão na linguagem verbal. Ambos os autores citam, por exemplo, o fato de não haver negação na imagem. Henry aponta que a imagem pode apresentar a ausência, e que ela é uma forma de linguagem, mas não sintática. Sem aprofundar, o autor levanta de passagem a hipótese de que se possa pensar em uma morfologia da imagem, dado que, embora a imagem não seja sintagmática, disso não se pode depreender que ela seja um objeto simples, unitário. Há um conjunto de relações entre elementos no desenho, que é em parte compartilhado com a fotografia, com o cinema, com a moda, e conhecer as especificidades destas materialidades, seguindo o caminho de Michel Pêcheux que, mesmo sendo filósofo de formação, foi ter com a linguística, é um passo que não pode deixar de ser dado, assim como o analista de texto verbal não pode prescindir de uma sólida formação linguística. Esta pesquisa se alinha ao pensamento de Henry justamente ao tratar a imagem como composição, não como representação, embora não seja utilizado nesta dissertação um termo como “morfologia da imagem”, presente no texto do autor. Nossa discussão não está sendo levada para esse lado, embora haja aí uma porta aberta para reflexões futuras.

As ideologias diversas materializam-se no enunciado através de uma ou mais FD. Esse processo acontece através dos processos articulatórios da língua⁴⁴. Há uma citação de Pêcheux (2009 [1975], p.147) bastante conhecida no meio dos pesquisadores, de que a FD é aquilo que “numa formação discursiva dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito*”. A FD, como instância simbólica da FI, traça contornos, limites, que delimita as possibilidades de dizeres do sujeito, atribuindo sentido ao seu enunciado. Isso é o que faz com que a palavra “família” potencialmente signifique tão diferentemente na frase

⁴² “(...) Observemos primeiro que a negação é impossível na imagem. Não há na imagem uma não-coisa, por exemplo, não-árvore ou não-homem. A imagem, mesmo que seja tão abstrata quanto o quadrado branco sobre fundo branco de Malevitch, com a condição de permanecer como imagem, é sempre imagem de alguma coisa. Entretanto, a ausência existe na imagem, mas apenas como parte faltante (por exemplo, a ausência de pênis sobre o desenho de um homem nu)” (...).

⁴³ “O fato de que possa existir localização de traços distintivos e de oposições pertinentes na esfera do icônico, por exemplo, não conduziu ninguém a supor que, mesmo para uma sincronia dada, haveria universais do icônico (pessoalmente, a impensabilidade de uma sintaxe do icônico me parece marcada pela inexistência da negação e da interrogação no interior da imagem)”.

⁴⁴ Remeto o leitor à nota 37.

“eu defendo a família” quando dita por um sujeito que se identifica com uma ideologia de pluralidade ou de identidades de gênero e sexualidades ou uma ideologia de gênero e sexualidade mais conservadora. A FD é mais complexa que isso. Se as FI relacionam-se complexamente conforme as condições históricas determinam os seus arranjos, as próprias FD conseqüentemente se reorganizam em suas relações. Ademais, mesmo a posição que o sujeito ocupa dentro de uma FD também não é sempre a mesma⁴⁵. De todo modo, creio que o exemplo é suficiente para aclarar esse aspecto da discussão.

O fato da FD ser um entremeio entre o sistema linguístico e a história é parte do que permite a instituição de uma teoria não subjetiva do sujeito, visto o sujeito é uma posição situada em uma FD conforme suas condições de reprodução e sempre prévio ao indivíduo concreto que é interpelado a ocupar aquela posição dentro da FD. O efeito de pré-construído é parte do que constrói a ilusão de obviedade⁴⁶, em que se instaura a ilusão do sujeito como autor de seu dizer, como fonte do dito que não poderia não ser transparente e significar qualquer outra coisa, que não poderia ser outro dizer. Esse pré-construído silencia todo o excesso de sentido, que, a partir do que discutimos a partir do trabalho de Orlandi (2007), não é ausência ou vazio, mas excesso que delimita e margeia os sentidos veiculados.

Se retomarmos os apontamentos de Courtine apresentados em 2.1, os sentidos são constituídos em diversas materialidades, que são as formulações [e], que vão se conectar pelo que Pêcheux vai nomear como intradiscurso. O intradiscurso não é a sintaxe em si, se o fosse, haveria intradiscurso apenas de textos verbais, *mas sim*

“o funcionamento do discurso com relação a si (o que digo agora, com relação ao que eu disse antes e ao que direi depois; portanto, o conjunto de

⁴⁵ “‘Descrever uma formulação enquanto enunciado, não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (...), mas em determinar qual posição que todo indivíduo pode e deve ocupar para ser seu sujeito’ (op. cit., p.126). Essa função vazia consiste, assim, em uma *posição de sujeito*. Um exemplo vem a ilustrar essa noção na *Arqueologia*: num tratado matemático, no prefácio em que comunica as intenções, o autor ocupa uma determinada posição (aparece na qualidade de autor, dirige-se ao leitor, agradece tal indivíduo...), em seguida, outra posição no corpo do tratado, ‘posição neutra, indiferente ao tempo, ao espaço, às circunstâncias, idêntica em qualquer sistema linguístico’ (op.cit., p.124)”. COURTINE (2014, p.87).

⁴⁶ Concorrem para o efeito de obviedade e instauração do sujeito na FD o funcionamento dos esquecimentos. Pêcheux (2009) vai chamar de esquecimento nº1 o fato de que um indivíduo, quando é interpelado em sujeito de uma ideologia, o faz se posicionando na FD de um modo que esquece do fato de que não é fonte de seu dizer, que está irremediavelmente dentro de uma FD (p.162) e esquecimento nº2 o fato do sujeito selecionar um enunciado específico e não qualquer outro que esteja em relação de paráfrase (p. 161).

fenômenos de 'correferência' que garantem aquilo que se pode chamar o 'fio do discurso', enquanto discurso de um sujeito)" Pêcheux (2009 [1975], p.153).

O interdiscurso pode ser recuperado dentro dos processos próprios da língua (como os processos de recursividade, os fenômenos coesivos, a subordinação ou coordenação) das formulações [e]. E, se estamos de acordo com Ferdinand de Saussure (2006 [1916], p. 84) de que a língua é linear, que cada palavra ou sintagma apenas pode ser posicionado ao lado de outro, poderíamos ter uma limitação quanto à direção em que podemos recuperar ou antecipar o intradiscurso apenas na horizontal, apenas em linha. Entretanto, não somos estritamente linguistas, mas analistas de discurso, e dispomos de um sistema conceitual que vai além desta horizontalidade. Como diria Barbosa Filho (2019, p. 34)

Portanto, o arquivo não contém nada, mas articula na horizontalidade da sintaxe uma trama de discursividades distintas cujo efeito de linearidade satura a historicidade no efeito de sequência. É no desfazer desses efeitos que o analista deve trabalhar, na medida em que "a questão do sentido surge do interior da sintaxe" (Pêcheux, 2010b, p. 57). É, portanto, na relação entre a língua, como um sistema estruturalmente equívoco, e a discursividade que a leitura de arquivo se produz.

Esta compreensão sobre as condições de materialização e de produção de sentidos conforme as especificidades da língua é importante porque, para uma abordagem produtiva da construção de sentidos em outras materialidades, é importante uma compreensão do funcionamento dos conceitos da AD conforme a especificidade de cada materialidade.

O intradiscurso remete ao interdiscurso ⁴⁷ ao passo em que é do interdiscurso que ele recebe seus sentidos e é dele que o efeito de pré-construído produz aquele saber que já está lá, que é óbvio, inquestionável ao sujeito.

Dadas estas observações sobre a análise de discurso, gostaria de, à luz delas e das análises sobre a *Voyage*, pensar um pouco sobre o processo de análise de

⁴⁷ Interdiscurso é o "todo complexo com dominante" das formações discursivas. Assim como as formações ideológicas organizam-se de modo complexo, através de relações de subordinação, de oposição, etc, também as formações discursivas apresentam esse comportamento, o que Pêcheux nomeia como "todo complexo com dominante" (2009 [1975], p.149). A configuração das relações e suas condições de conservação mudam conforme suas condições de produção modificam-se ao longo da história. Esta noção de complexidade, de reconfiguração das relações internas dentro do interdiscurso é importante, pois não podemos pensar nele como um repositório de sentidos ditos, mas como relações complexas daquilo potencialmente dizível. Remeto à nota 11, onde há uma explanação do conceito a partir de Althusser.

discurso por parte do analista que se debruça sobre a imagem. Naturalmente não espero que consiga dar conta de todas as variantes sobre o fazer do analista, tampouco ter necessariamente respostas mais adequadas ou precisas que meus interlocutores, mas espero poder contribuir com o estado da pesquisa e, se não for possível apresentar boas respostas, que pelo menos consiga criar condições de trazer perguntas pertinentes às nossas práticas.

A primeira diferença sobre as materialidades linguística e pictórica que desejo levantar é aquela vinculada ao intradiscurso e à sintaxe. Um ponto em comum entre Henry e Pêcheux para rejeitar a sintaxe da imagem é a ideia de que ela, a imagem, não possui negação. Dado que o funcionamento da negação é um objeto de contenda já há bastante tempo tanto na linguística quanto na filosofia da linguagem, gostaria de apresentar alguns apontamentos sobre o trabalho de dois teóricos, que são Frege e Ducrot.

4.2. O problema da negação

Em seu artigo sobre a negação, Gottlob Frege (2000) discute se frases primeiramente do tipo interrogativo e depois negativo possuem sentido assertivo⁴⁸, tal qual frases afirmativas. O texto parte da afirmação de que “uma sentença interrogativa contém um pedido para que se reconheça um pensamento como verdadeiro ou que se rejeite como falso (p. 253)”. Como condições para a resposta, o pensamento deve ser reconhecível através da língua e não pode ser ficcional. O autor afirma que a resposta à pergunta é uma asserção, seja ela positiva ou negativa.

Frege avança na discussão aprofundando os conceitos. A análise avança com o questionamento de que “se o ser de um pensamento consiste em ser verdadeiro, então a expressão ‘pensamento falso’ é tão contraditória quanto a expressão ‘pensamento carente de ser (p. 253)’”⁴⁹. Há aqui uma concepção de ser que remonta a Parmênides, em uma divisão absoluta entre ser e não ser. Um pensamento que é

⁴⁸ A asserção é uma afirmação declarativa que pode ser verdadeira ou falsa. É comum em manuais de lógica, como em Mortari (2001) que se use os termos “enunciado” para a frase gramatical e “proposição” para aquilo que, no cálculo lógico, possa ser verdadeiro ou falso. Uso aqui o termo asserção pelo fato de ser esse o termo utilizado na tradução do artigo de Frege.

⁴⁹ Apresento nesta subseção conceitos como “pensamento”, “ser”, “verdade”, “sentido”, entre outros, não me filiando neste momento à AD - conceitos esses inclusive que em grande parte não compõem o nosso repertório -, mas procurando, dentro das minhas limitações, me manter fiel aos conceitos apresentados no texto fregeano.

apresentado como sendo vazio de sentido segundo essa concepção é “três é maior que cinco (p. 254)”. Se pensamento verdadeiro é coincidente com o fato de o objeto pensado existir e pensamento falso é composto por algo que não existe, uma expressão falsa não poderia ser utilizada em um sentido denotativo.

Entretanto, a despeito da relação entre pensamento verdadeiro, existência e denotação, ainda se pode fazer perguntas que aparentemente careçam de verdade⁵⁰, e, em uma pergunta, pode-se fazer uma distinção entre o conteúdo presente na interrogação que se faz e o pedido para que se faça um julgamento. Estes elementos, o conteúdo da pergunta e o pedido para que se julgue algo, Frege os estabelece como conteúdo da interrogação. O autor introduz no sentido da interrogação elementos não apenas semânticos, mas também o que hoje chamamos de pragmáticos. A pergunta possui um funcionamento mais complexo que aquele que pode ser traduzido para linguagem formal, como é o caso da afirmação.

A correlação entre ser, pensamento e verdade é fácil de ser percebida em enunciados que são facilmente respondidos, como “a cidade de Roma fica na Itália”, mas o mesmo não se dá em questões que exigem análise, como um cálculo algébrico com fórmulas complexas. Disso resulta que poderíamos tentar resolver a questão e apenas depois conseguiríamos saber se o enunciado possui valor verdade verdadeiro ou falso. Entretanto, se não possui sentido, ou seja, se o valor verdade for falso, como foi possível realizar o cálculo previamente? É insustentável para Frege que o sentido de uma interrogação dependa da resposta, ele deve ser prévio a ela, presente já no questionamento. O sentido, portanto, da interrogação não pode ser um pensamento se há a condição que para algo ser pensamento deve ser verdadeiro. Se o sentido é o ser verdadeiro, essa própria concepção entra em contradição com a pergunta, uma vez que a pergunta pressupõe o desconhecimento de algo e mesmo a possibilidade do falso, mesmo que esse falso não seja o que se espera como resposta. “O conteúdo de uma interrogação é o que cumpre ser julgado (p. 255)”, nos diria o autor, há independência entre interrogação e ser verdadeiro. Podemos então resumir a discussão e dizer que o sentido de uma sentença interrogativa não consiste em ser verdadeiro ou falso *per se*. Não se pode afirmar a verdade ou falsidade de uma pergunta uma vez que na lógica tradicional sentenças interrogativas não podem ser

⁵⁰ Uma proposição lógica pode ter dois valores de verdade: ser verdadeira ou falsa, e toda proposição possui um desses valores. Mortari (2001) estabelece uma proposição como verdadeira quando podemos verificar que ela corresponde a algo que exista no mundo.

premissas ou conclusões de argumentos, o cálculo lógico é restrito à afirmações ou negações com capacidade de asserção.

Frege (2000, p. 259-260), prosseguindo seu raciocínio, estabelece as relações entre a negação e o pensamento. Inserir um “não”, segundo o autor, não expressa um não pensamento, a negação não possui valor ontológico, mas sim formal, podendo essa negação fazer parte de qualquer proposição de um argumento qualquer⁵¹ - ou mesmo de uma pergunta. Tampouco a negação pode afetar um pensamento falso, ter efeito sobre aspectos da psique em si, pois, antes de ser pensamento falso, o pensamento é pensamento. A diferença entre pensamento verdadeiro e falso estabelece-se unicamente no fato de que o falso não pode ser proferido com força assertiva.

Frege rejeita a utilidade do conceito de *juízo ou pensamento negativo*, pois as possibilidades de negação são muitas (não apenas através de advérbios, mas também de pronomes, prefixos, antônimos, etc) e, uma vez que a definição do conceito de negação é um trabalho ainda não plenamente realizado na época do autor, ele entende que o conceito traz mais trabalho do que auxilia em alguma investigação, restringindo a negação a uma forma preposta a um argumento.

Por fim, Frege (2000, p. 268-269) propõe que todo pensamento deve ter seu contraditório, e um é verdadeiro na medida em que o outro é falso. Na linguagem natural, o contraditório de um pensamento é a inclusão de uma expressão negativa resposta a ele, como em “não é o caso de que choverá hoje” ou “não é verdade que todos os brasileiros são carecas”.

⁵¹ Se tomarmos um argumento condicional como exemplo, ele é dividido em duas partes: o antecedente e o conseqüente. O antecedente é a proposição que está à esquerda do conectivo lógico de implicação material ou condicional (\rightarrow) e o conseqüente a proposição à direita. Em um argumento $P \rightarrow Q$ (lê-se “se P então Q”), P é antecedente, Q é conseqüente.

O símbolo lógico de negação é \neg . Se tomarmos o argumento $P \rightarrow Q$, a negação se apresenta como um elemento formal em $\neg P \rightarrow Q$ ou $P \rightarrow \neg Q$. Passando para linguagem natural, podemos traduzir os argumentos formais para os exemplos abaixo:

a) P: chove hoje

b) Q: irei sair de casa

Temos então:

a) $\neg P \rightarrow Q$: se não chove hoje, (então) irei sair de casa.

b) $P \rightarrow \neg Q$: se chove hoje, (então) não irei sair de casa.

Ignoro nesta exemplificação a clássica discussão dos lógicos sobre a negação do conseqüente em implicações materiais. Meu intento é apenas o de contribuir com a clareza da discussão, portanto, me atendo à possibilidade de construção formal do argumento.

A negação pode aparecer em outras operações lógicas, em qualquer argumento, como a conjunção ($P \wedge Q$: P e Q), a disjunção ($P \vee Q$: P ou Q) e a bi-implicação ou bi-condicional ($P \leftrightarrow Q$: P é verdadeiro se e somente se Q é verdadeiro ou P é falso se e somente se Q é falso).

Ao se acrescentar uma expressão negativa a uma sentença, não se nega apenas a parte da sentença em que a palavra se encontra, mas toda a sentença⁵². Usando do exemplo do texto, ao dizer que um homem é desconhecido, não se nega apenas uma parte da sentença “é este homem conhecido?”, mas toda a sentença, “não é o caso que este homem é conhecido”. Frege afirma que não deseja rejeitar a ideia de que uma negação possa agir sobre uma única parte da sentença, mas não desenvolve o trecho, focando seus esforços em negações que abranjam todo o argumento.

Portanto, um pensamento negativo é composto por uma parte que necessita de complemento, a negação, e uma parte que complementa, que é o pensamento. A expressão “a negação de...” ou “é falso que...” apresentam elementos que devem ser completados pelo pensamento que se segue. A negação de um pensamento também é um pensamento, e pode-se também negá-la num processo de dupla negação, como em, por exemplo, a negação da negação de A, ou $\neg\neg A$.

Em resumo, para Frege, uma negação não deve ser vinculada à existência material ou real de um objeto, mas sim deve ser pensada como um processo formal do pensamento que pode negar todo um argumento, o que o autor abordou a maior parte do tempo em seu artigo, ou apenas algumas das proposições do argumento, assim como ele pode aparecer em outras estruturas linguísticas que não lógicas, como a interrogação, agindo unicamente como a negação dos sentidos de qualquer frase que se enuncie.

Outro autor que discutiu o funcionamento da negação, abordando-o através da linguística, foi Oswald Ducrot (1981). Seu artigo parte da negação em Frege, para quem a afirmação é um juízo, enquanto a negação não é um juízo *per se*, mas sim um elemento interno constitutivo da proposição ou do argumento, ao passo que os demais operadores funcionam estabelecendo relações lógicas entre as premissas entre si e entre as premissas e a conclusão. O texto ducrotiano (p. 93-94) apresenta uma simbolização da negação do enunciado “faz bom tempo”, em que:

- a) faz bom tempo: P
- b) negação: ~
- c) ato de afirmação: \vdash

⁵² Isso se daria em uma estrutura como $\neg(P \rightarrow Q)$, que se lê como “não é o caso que se P então Q”, ou, “não é o caso que se chover, irei sair hoje”.

A representação do ato de fala com a negação fica com a seguinte forma:

- a) A: $\vdash P$
- b) A: $\vdash \sim P$

Após recuperar em linguagem formal a discussão de Frege, Ducrot cita linguistas como Klima e Jackendoff, que distinguem duas formas de negação na linguagem natural, a saber, a negação de frase e a negação de constituinte.

Podemos dizer que X é uma negação se a frase A significa que A' é falso, obedecendo o princípio clássico da não contradição⁵³. Partindo do exemplo do artigo (p. 95-96), se temos A: "João não veio" é uma negação de todo constituinte, e não se pode sustentar ao mesmo tempo A': "João veio". "João não veio" pode ser substituído por outras estruturas de igual sentido, como "é falso que João veio".

Já a negação de constituinte não nega o enunciado como um todo, mas uma parte. O artigo (p. 96) apresenta a negação de predicado como exemplo, deixando claro que há outros tipos de negação. Esta negação pode dar-se por advérbios, afixos, antônimos, pronomes, etc. No exemplo proposto, o enunciado "alguns meteorologistas não tinham previsto que faria mau tempo" não é uma negação de frase, pois o negado é apenas "não tinham previsto que faria mau tempo".

Há um movimento ao longo do texto de Ducrot que traz a negação da lógica para a linguagem natural em seu trabalho. Ambos, Ducrot e Frege, entendem que a negação pode se dar sobre todo um enunciado ou sobre parte dele. Entretanto, enquanto Frege foca sua atenção na negação que afeta todo enunciado, apenas fazendo uma rápida citação sobre o elemento afetado como sendo uma parte do argumento, e pensa na negação em termos formais, Ducrot esquematiza de modo mais claro e profundo as diferenças entre os dois tipos de negação e inclui efetivamente a linguagem natural em suas pesquisas.

Dado que a linguagem natural é equívoca, há negações que se mostram ambíguas, como, por exemplo, com o verbo dever (p. 98-99).

- "Não dever" pode significar:
- a) não ter o direito
 - b) não ser obrigado a

⁵³ Um objeto não pode ser e não ser sob o mesmo aspecto ao mesmo tempo. Uma pedra não pode no mesmo momento estar e não estar molhada pela chuva. Este princípio já está por trás da ontologia de Parmênides (515 a.C. / 460 a.C.), mas foi formalmente desenvolvida décadas depois por Aristóteles ao longo de seu Organon.

Em “Pedro não deve fumar” há quase equivalência a “é proibido a Pedro fumar”, enquanto “- devo retornar? - Não, você não deve, mas seria uma gentileza se o fizesse” o sentido de “dever” está para o segundo caso acima, de não haver obrigação. Trazendo rapidamente a discussão para o terreno da AD, há uma relação bastante frutífera quanto à produção de efeitos de sentido entre a deriva do sentido de alguns verbos e o próprio funcionamento da negação como um funcionamento semântico.

Nas línguas naturais, a negação não funciona de maneira simétrica sobre pares de adjetivos antitéticos⁵⁴. Ducrot (1981, p. 99-100) apresenta esse funcionamento através do par amável/grosseiro. No enunciado (1) “Pedro é grosseiro”, em oposição a (2) “Pedro não é grosseiro”, não há uma equivalência semântica entre a negação (2) e (3) “Pedro é amável”. O fato de Pedro não ser grosseiro não faz com que ele seja amável. Já (4) “Pedro não é amável” está mais próxima do sentido de (1) “Pedro é grosseiro”. (2) é uma negação de constituinte, enquanto (4) é uma negação de frase. Em se tratando da discussão que Ducrot levanta, o critério para negação em adjetivos antitéticos se dá principalmente a partir de critérios contextuais.

Estes funcionamentos são interessantes porque, enquanto Frege trata negação como um aspecto formal, o que faz sentido, já que ele parte da lógica para tratar esse funcionamento, Ducrot apresenta toda uma riqueza e complexidade de funcionamento da negação na linguagem natural, o que está fora do escopo do filósofo alemão, dado que seu objeto de trabalho é outro que não o da linguística. De todo modo, há em comum entre as negações o fato de que *elas aparecem como negações de sintagmas, são lineares*, e aparecem em elementos específicos que compõem os enunciados, seja um símbolo lógico que se antepõe a um antecedente, seja um advérbio ou morfema que compõe o sintagma ou a palavra, a negação sempre incide sobre um outro que está na cadeia sintática.

Assim como o sintagma, *a imagem é um objeto complexo*, composto de diversos elementos compositivos como os citados no início deste trabalho, mas *organizada de modo distinto*, dado que, além de não possuir funcionamentos da língua como a recursividade, a linearidade, a subordinação, podemos dizer, associando-nos a Pêcheux e Henry, a imagem não possui uma marca de negação que possa incidir sobre seus outros elementos.

⁵⁴ Adjetivos que possuem sentido contrário, o que a gramática tradicional vai chamar de antônimos.

Sintaxe e intradiscurso não são sinônimos. Os sintagmas são lineares, o intradiscurso é a relação daquilo que é dito antes com o que é dito agora e o que é dito depois. Embora ele se materialize na sintaxe da língua, o intradiscurso não necessariamente é horizontal. Como aponta Barbosa Filho (2019, p. 12) “o enunciado não pode ser compreendido na transparência da horizontalidade sintática, na medida em que o efeito de linearidade da sintaxe dissimula as dobras do discurso”.

Sobre os diversos elementos da imagem, gostaria de usar o adjetivo “concomitante”. Embora ela possa ter pontos de acesso, que procuram chamar o olhar do observador, como a geometria, ou um foco de luz que incide sobre uma figura, todos seus elementos dão-se ao observador ao mesmo tempo e nenhuma ordem prévia de decodificação se faz obrigatória para a leitura do pictórico. E, dado que esses elementos do pictórico produzem efeito de sentido dentro do todo e que em uma análise podem ser decompostos, *creio ser possível*, dentro das especificidades de cada materialidade significativa, que possamos falar de um intradiscurso da imagem como *aquilo que significa intrarrelacional e concomitantemente*, o que abre para a Análise de Discurso um campo de análise formal da produção de efeitos de sentido de um quadro, de um desenho, de uma foto, etc, posto que, se temos um intradiscurso materializando sentidos, temos um interdiscurso ao qual o intradiscurso remete e temos, por fim, ideologia.

Gostaria, então, uma vez estabelecida a discussão conceitual que aqui se dá, de voltar ao corpus da *Voyage* e, a partir da análise já realizada, tentar alcançar o interdiscurso e a(s) ideologia(s) presentes no corpus.

4.3. Sintaxe e intradiscurso na imagem: parte II

*Embora não haja um funcionamento de negação na imagem, participa da composição dela a ausência*⁵⁵. Algumas teorias podem entender a ausência como uma falta, como uma negação de algo que existe na imagem ou que por ela é negado, mas sabemos que, na AD, o silêncio não é falta, mas excesso, aqueles sentidos que margeiam o dito. Portanto, se podemos pensar em uma negação na imagem, não pode ela ser negativa, mas positiva, no sentido de que ela existe, possui matéria,

⁵⁵ Gostaria de retomar essa ideia de Paul Henry (2013 [1977], p. 165). O autor não a aprofunda, na verdade, apenas a sugere como uma possibilidade, e o desenvolvimento que aqui dou não se coaduna ao que ele possa ter escrito em algum momento sobre esse tópico, parto da fala dele como uma provocação para pensar o funcionamento da ausência na imagem.

possui existência, ou seja, ela comporta sentidos que são esquecidos enquanto o sujeito toma uma posição e os efeitos de sentido são construídos.

Em seu pequeno, mas poderoso texto, Sigmund Freud (2011 [1925], p. 250) trata da negação de alguns pacientes durante o início de seu trabalho analítico como um índice de algo presente, mas reprimido. O conteúdo negado pelo consciente é aquilo que ele não pode suportar, e que margeia o que ele pode dizer ao analista. Cita o autor como exemplo dessa situação:

“Às vezes pode-se conseguir a explicação buscada sobre o reprimido inconsciente de um modo muito cômodo. Pergunta-se: ‘O que o senhor considera mais improvável nessa situação? Em sua opinião, o que estava mais distante do seu espírito naquele momento?’ Se o paciente cai na armadilha e nomeia aquilo em que ele menos pode acreditar, ao fazê-lo quase sempre confessa a verdade”.

Ao analisarmos as cenas de violência nas imagens, encontramos a composição de uma imagem de agressão, *mas jamais a violência gráfica*. Se é verdade que a composição, seja através da geometria ou dos temas, visava, entre outras coisas, à educação moral de quem consome a imagem, há uma ausência cínica que a moral não pode permitir, que é a da brutalidade concreta do regime escravocrata. Pode o castigo que corrige e educa, mas jamais aquele que dilacera, que sulca a carne das vítimas. A ausência então nega não um elemento da imagem, mas aquilo que não pode ser dito na composição, aquilo que excede o permitido e o querido, que fratura a completude do discurso materializado na imagem.

Excluindo o que sobra pelo excesso do silêncio, *fica o que está na imagem*. Este algo que reside na materialidade deve ser decomposto pelo analista para o estudo de seu funcionamento como uma estratégia analítica, tendo-se sempre em mente que a imagem funciona em seu conjunto. A linha contínua de espessura controlada produz efeitos de sentido com a disposição geométrica dos elementos da imagem. A mão participa de modo especial da produção de um efeito de sentido quando alinhada ao nó da regra dos terços. O que é dito agora em relação ao que é dito antes e ao que é dito depois *pode na imagem ser pensado*, obedecendo sua especificidade como materialidade, como aquilo que significa produzindo um efeito de concomitância dentro do todo simultâneo do pictórico, parece-me que esse é o *intradiscurso específico do visual*. E, se o intradiscurso remete ao interdiscurso, depois

de todo o percurso realizado até aqui, é possível um gesto analítico que procure alcançar as FD que produzem os efeitos de sentido que atravessam nosso corpus.

Alguns dos efeitos de sentido que atravessam o corpus analisado sobre os quais discutimos ao longo da análise são, portanto:

- a) Há uma diferença qualitativa entre corpos brancos e negros;
- b) Cabe aos corpos brancos dominar e adestrar os corpos negros;
- c) Os corpos negros são destituídos de sua humanidade, tendo atributos comportamentais de animais domésticos;
- d) O material pictórico, como materialidade significativa, tem a função de circular conhecimento empírico objetivo sobre o mundo (desenho como registro científico, técnico, não como arte);
- e) Há uma cotidianidade dos comportamentos dos habitantes do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX;
- f) É próprio do escravizado negro algumas tarefas consideradas subhumanas ou inferiores;
- g) Há possibilidade de educação pela violência;
- h) Compreensão moral do mundo que silencia a violência gráfica;
- i) Compreensão moral do mundo construída a partir de uma noção de harmonia e ordem;

Se podemos organizar esses efeitos de sentido, creio ser possível apontar algumas formações discursivas que constituem o corpus:

a) Uma formação discursiva que constrói um efeito de objetividade e transparência entre imagem e realidade.

A AD é pautada pela premissa de que o simbólico é opaco, que a transparência é um efeito do interdiscurso. Mas parece-me que há modos de se produzir esse efeito de objetividade conforme as condições de produção da circulação do texto. O efeito de transparência não é o mesmo para um monge que lê a Bíblia no século VII e para um leitor de botânica no século XIX. Por conta disso, posiciono esse efeito de objetividade pautado em uma forma de cientificidade naturalista como um efeito de sentido vindo do interdiscurso.

b) Uma formação discursiva que orienta as ações morais a partir de uma racionalidade idealista, que silencia os conflitos.

Há um sentido de ordem, de ausência de conflito, vinculado à moral, atravessando os silenciamentos e a geometria das imagens.

c) Uma formação discursiva que estabelece diferenças qualitativas entre pessoas através da racialidade.

d) Uma formação discursiva que justifica a dominação de uma raça sobre outra.

Estas duas FDs são materializadas no arquivo através das composições que trazem memórias referente ao adestramento, à animalização e à divisão do trabalho.

Uma vez circunscritas as FDs analisadas, entendo que podem ser respectivamente nomeadas como FD científico-naturalista, FD moral-ordeira e FD racista. Estas FDs dão forma a sentidos de ideologias relacionadas aos resultados da ciência e da técnica, ao fazer moral cotidiano no Brasil da época, e que orienta as relações de raça e classe.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não entendo as considerações finais aqui propostas como a conclusão de uma análise sobre o arquivo movido. Se é verdade que o analista é culpado por partir de uma posição prévia; pelo trabalho, embora criterioso, não ser objetivo no sentido em que o simbólico não é transparente, então a descrição e a análise sempre podem se renovar. Mas um movimento de encerramento deste texto necessita ser realizado, embora haja a consciência de que o trabalho - sempre insuficiente - pode gerar mais resultados e questões abertas pedem por um tratamento pormenorizado.

A dissertação foi produzida visando a dois objetivos principais, que são produzir uma análise de um arquivo que possa contribuir de modo relevante com as produções de colegas apresentando questões. Naturalmente, cada arquivo vai exigir determinados conceitos específicos, a teoria não pode ser prévia ao objeto como um telescópio que deixaria visível o que se quer ver, mas conceitos e relações entre eles devem ser compreendidos.

Sobre o primeiro objetivo, entendo que as relações entre classe social, racialidade e relações de trabalho devem ser sempre objeto de estudo, compreensão e ação. Se a análise que foi feita sobre o arquivo for consequente, ele é um índice da longevidade das ideologias que sistematizam nossas relações desiguais de classe e raça no que confere ao modo como o trabalho é organizado. Quando Pêcheux (2020, p. 47) discute o percurso da análise da imagem pelo viés discursivo, sobre como ela opera mediante mecanismos próprios, ele sugere que a imagem pode ser um *operador de memória social*, um objeto simbólico, portanto histórico, que inscreve sentidos na memória social. Neste trecho, Pêcheux discute a imagem na passagem da abordagem do material visível ao verbal, mas quero lembrar que o discurso é um dos aspectos do ideológico, e a imagem como memória social também influi sobre outras práticas ideológicas que não a simbólica, como a organização das forças de produção em uma formação social, por exemplo.

Segundo o relatório técnico Panorama das desigualdades de raça/cor no Rio Grande do Sul, publicação institucional do estado do Rio Grande do Sul de novembro de 2021, 21% das pessoas brancas ultrapassam os 60 anos, enquanto entre pardos e negros esta porcentagem cai para 15% (p. 08). O analfabetismo está presente em 2% da população branca e em 5,2% da parda e negra (p. 09). Direcionando para o trabalho, que é o foco do objeto de estudo desta dissertação, a taxa de desocupação

de brancos é de 11,9%, enquanto de pardos é de 16,9% e pretos 18,6% (p. 46). Sobre a renda, a renda média mensal de brancos no período é de R\$ 2.990,00 enquanto de pardos é de R\$ 1.848,00 e pretos R\$ 1.996,00 (p. 47). Segundo o mesmo relatório, os números são mais alarmantes na média nacional.

Há uma constância que norteia nossas relações de trabalho, e é uma constância racista e classista, um fio ideológico que dignifica algumas profissões e não outras, algumas pessoas e não outras. E essa constância não ficou no passado, nas relações escravocratas no Brasil imperial, mas ainda pulsa no nosso cotidiano.

Sobre o segundo aspecto, segundo Orlandi (2005, p. 61) , todo analista deve dispor de um dispositivo de análise que permita que a opacidade da língua seja atravessada pelo gesto analítico. Isso não implica que se tenha acesso a um sentido literal, mas permite que a análise seja o mais criteriosa possível. Cada arquivo abrirá um leque de questões específicas plausíveis e, dado que cada arquivo possui suas idiossincrasias, o dispositivo de análise mudará conforme muda o arquivo - ou mesmo quando as perguntas sobre um mesmo arquivo mudem. Ao mesmo tempo, o analista deve ter um conhecimento bem fundamentado da teoria e, uma vez que seus interesses geralmente circulem em torno de um conceito, de uma prática, de uma materialidade, é natural que em pesquisas diferentes alguns dos conceitos da AD se repitam em seu trabalho. Ademais, a AD é uma área de pesquisa que exige um retorno constante ao questionamento da teoria, dado que não trabalha com leis (e mesmo ciências duras, como a física, exigem revisões de aspectos conforme as pesquisas avançam). Pêcheux mesmo agregou conceitos diferentes ao longo dos anos. Procurei utilizar de modo consistente alguns conceitos ao longo das análises, utilizando-os na pesquisa e batendo de volta do arquivo para a teoria, e creio ter conseguido apresentar algumas questões para prosseguir em pesquisas posteriores, como a definição entre os termos *ler* e *ver*. Nem sempre tive condições de esboçar uma resposta, mas isso creio que faça parte do progresso de todo pesquisador. Também procurei, além de ler alguns dos clássicos da área, abrir uma interlocução respeitosa com autoras e autores brasileiros e contemporâneos que tanto fazem pela academia e pela AD. Acho que posso dizer que a generosidade pela escrita e publicação desses textos fez com que minha pesquisa tivesse bons parâmetros para seguir.

Sendo específico com o conceito de intradiscurso, que foi a categoria dentro da AD que me chamou a escuta (ou a visão?) para a imagem, a análise permitiu pensar no seu funcionamento não apenas a partir da ilusão da linearidade que a sintaxe

impõe, mas, a partir de uma materialidade significativa distinta, a saber, o pictórico. Se o intradiscurso, a partir do efeito de linearidade da sintaxe, “satura a heterogeneidade de qualquer formulação” (BARBOSA FILHO, 2019, p. 97), como esta saturação se dá numa materialidade que não é linear, mas concomitante? Este é um dos questionamentos que a análise trouxe e que certamente vale a pena amadurecer.

Cumpra agora colocar à prova todo o aprendizado ao longo da escrita desta dissertação, colher as sugestões e prosseguir com a pesquisa, ocupando o espaço acadêmico com questões extra-acadêmicas e o espaço fora da academia com sugestões e questões levantadas ao longo da minha formação. Cumpra agora procurar fortalecer a Análise de Discurso perante a universidade e *fazer meu tanto possível*, junto a meus colegas, para que a área seja divulgada e cresça.

6. REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre et al. *Memória e produção discursiva de sentido*. In.: Papel da memória. Trad. e intro. José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.

ALTHUSSER, Louis. *De O Capital à Filosofia de Marx*. In: ALTHUSSER, Louis; RANCIÈRE, Jacques; MACHEREY, Pierre. *Ler o Capital*, vol. 1. Trad. Nathaniel C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, (1975a [1968]).

ALTHUSSER, Louis. *O objeto de O Capital*. In: ALTHUSSER, Louis; RANCIÈRE, Jacques; MACHEREY, Pierre. *Ler o Capital*, vol. 2. Trad. Nathaniel C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, (1975b [1968]).

ALTHUSSER, Louis. *Iniciação à filosofia para os não filósofos*. Trad. Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Martins Fontes, (2020 [2014]).

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. In: ZIZEK, Slavoj (org.) *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, (1996 [1995]).

ALTHUSSER, Louis. *Sobre a reprodução*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, (2017 [1995]).

ALTHUSSER, Louis. *Iniciação à filosofia para os não filósofos*. Trad. Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, (2019 [2014]).

ALTHUSSER, Louis. *Por Marx*. Trad. Maria Leonor F. R. Loureiro. Campinas: Editora da Unicamp, (2015 [1965]).

ARISTIDES, Juliette. *Classical drawing atelier*. New York: Watson-Guption, 2006.

ARISTÓTELES. *Política*. Trad. Antonio Campelo Amaral e Carlos Gomes. Belo Horizonte: Vega, 1993.

BARBOSA FILHO, Fábio Ramos. *O trabalho com o arquivo em análise de discurso: observações sobre o alienismo brasileiro*. No prelo.

BARBOSA FILHO, Fábio Ramos; VICENTE, Valdemir de Souza. *Nós e eles*. No prelo.

BARBOSA FILHO, Fábio Ramos. *O discurso antiafricano na Bahia no século XIX*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019.

BARGUE, Charles. *Drawing Course*. Woodbridge, England. ACC Art Books, 2019.

BRASIL. *Lei nº 16 de Dezembro de 1830*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm. Acesso em 04/02/2022.

COURTINE, Jean-Jacques. *Definição de orientações teóricas e construção de procedimentos em Análise do Discurso*. In Policromos: Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som. v.1, n.1., 2016.

COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Paulo, EdUFSCar, 2014.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3802>. Acesso em 28/12/2020.

DÓRIA, Renato Palumbo. *Entre o belo e o útil: manuais e práticas do ensino do desenho no Brasil*. Campinas, Editora da Unicamp, 2021.

DIAS, Eliane. *Arte e academia: entre política e natureza*. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.) *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 60*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2015.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, (2007 [1973]).

DUCROT, Oswald. *O papel da negação na linguagem comum*. In: Provar e dizer: leis lógicas e leis argumentativas. Trad. BARBOSA, Maria Aparecida; MOREIRA, Maria de Fátima Gonçalves; PAIS, Cidmar Teodoro. São Paulo: Editora Global, 1981.

ELAM, Kimberly. *Geometria do Design: estudos sobre proporção e composição*. São Paulo: Cosac Naify, (2010 [2001]).

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Trad. Fátima Murad. São Paulo: EDUSP, (2017 [1989]).

FERNANDES, Carolina. *A resistência da imagem: uma análise discursiva dos processos de leitura e escrita de textos visuais*. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *O corpo enquanto objeto discursivo*. In: PETRI, Verli; DIAS, Cristiane (org.) *Análise do discurso em perspectiva: teoria, método e análise*. Santa Maria: Editora da USFM, 2013.

FREGE, Gottlob. *A negação. Uma investigação lógica*. In: *Ciência e Filosofia*, nº6. Universidade de São Paulo, 2000. Acessível em <https://www.revistas.usp.br/cienciaefilosofia/issue/view/7946/388>. Acesso em 02/12/2021.

FREUD, Sigmund. *A negação*. In *Obras completas: O eu e o id, "Autobiografia" e outros textos*, volume 16. Trad. de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, (2011 [1925]).

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, (1999 [1966]).

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HENRY, Paul. *A ferramenta imperfeita: Língua, Sujeito e Discurso*. Trad. Maria Fausta P. de Castro. Campinas: Editora da Unicamp, (2013 [1977]).

JANSON, Horst Waldemar; JANSON, Anthony. *Iniciação à história da arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, (1996 [1971]).

JOÃO PAULO II, Papa. *Carta Apostólica Duodecimum Saeculum do sumo pontífice João Paulo II*. 1987. Disponível em https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/apost_letters/1987/documents/hf_jp-ii_apl_19871204_duodecimum-saeculum.html. Acesso em 03/02/2022

KENEDY, Eduardo; OTHERO, Gabriel de Ávila. *Para conhecer sintaxe*. São Paulo: Contexto, 2018.

LAGAZZI, Suzy. Trajetos do sujeito na composição fílmica. In: *Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia - volume 3*. Flores, G., Gallo, S., Lagazzi, S., Neckel, N., Pfeiffer, C., Zoppi-Fontana, M. (Orgs.) Campinas, SP: Pontes, 2017. p. 23-39.

LAGAZZI, Suzy. Paráfrases da imagem e cenas prototípicas: em torno da memória e do equívoco. *Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia*. G. Flores, N. Neckel, S. Gallo (orgs.). Campinas: Pontes, 2015. p. 177-189

LAGAZZI, Suzy. Quando os espaços se fecham para o equívoco. *RUA*, Campinas, SP, v. 20, p. 155–166, 2015. DOI: 10.20396/rua.v20i0.8638264. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638264>. Acesso em: 2 fev. 2022.

LAGAZZI, Suzy. *A imagem do corpo no foco da metáfora e da metonímia*. In: MILANEZ, Nilton.; TASSO, Ismara.; LAGAZZI, Suzy. (Org.). *A imagem do corpo no foco da metáfora e da metonímia*. REDISCO - Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo, v. 2, 2013.

LAGAZZI, Suzy. O recorte significante na memória. In: *O discurso na contemporaneidade. Materialidades e fronteiras*. F. Indursky, M.C. Leandro Ferreira, S. Mittmann (orgs.). São Carlos: Claraluz, 2009.

MORTARI, Cezar A. *Introdução à lógica*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

NUNES, Silvia Regina. *A geometrização do dizer no discurso do infográfico*. Campinas, SP, 2012

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2005.

PEARLSON, Roberta. *Early Cinema*. In: The Oxford History of World Cinema. Org.: Geoffrey Nowell-Smith. Oxford University Press Inc. USA: New York, 1996.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi, Lourenço Chacon Jurado Filho, Manoel Luiz Gonçalves Corrêa, Silvana Mabel Serrani. Campinas: Unicamp, (2009 [1975]).

PÊCHEUX, Michel. *Análise sintática e paráfrase discursiva*. Trad. Claudia Pfeifer. In: *Análise de Discurso: textos selecionados*. Org. Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes Editores, 2011.

PÊCHEUX, Michel. *Leitura e memória: projeto de pesquisa*. Trad. Tânia C. Clemente de Souza. In: *Análise de Discurso: textos selecionados*. Org. Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes Editores, 2011.

PÊCHEUX, Michel. *Papel da memória*. In.: *Papel da memória*. Trad. e intro. José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.

PÊCHEUX, Michel. *Sobre a (des-)construção das teorias linguísticas*. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/110784353/Sobre-a-desconstrucao-das-teorias-linguisticas-Pecheux>. Acesso em 01/01/2022.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. *A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas*. In: *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Org.: GADET, Françoise; HAK, Tony. Trad. Nethania S. Mariani... [et al.]. Campinas: Unicamp, (2014 [1990]).

PICCOLI, Valéria. *O olhar estrangeiro e a representação do Brasil*. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.) *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 60*. São Paulo, WMF Martins Fontes Ltda, 2015.

QUARTA PAREDE. In: *Dicionário de termos técnicos e gírias de teatro*. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/195063/%5Beditar%5D%20Dicionario%20de%20termos%20tecnicos%20e%20gurias%20de%20teatro.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 05/01/2022.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia: filosofia pagã antiga*, v. 1. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, (2003 [1997]).

RIO GRANDE DO SUL. *Relatório Técnico: Panomara das desigualdades de raça/cor no Rio Grande do Sul*. 2021. Disponível em: <https://www.estado.rs.gov.br/upload/arquivos//relatorio-tecnico-dee-panorama-das-desigualdades-de-raca-cor-no-rio-grande-do-sul.pdf>. Acesso em 04/02/2022.

ROBIN, Régine. *História e Linguística*. Tradução de Adélia Bolle. São Paulo: Cultrix, (1977 [1973]).

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Org. BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert; com a colaboração de RIEDLINGER, Albert. Trad. Antônio Chelini; PAES, José Paulo; BLIKSTEIN, Izidoro. São Paulo, Cultrix: (2006 [1916]).

SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCOTT, Robert Gilliam. *Fundamentos del diseño*. Trad. Marta del Castillo de Molina y Vedia. Buenos Aires: Editorial Victor Leru S. A., (1970 [1951]).

TREVISAN, Armindo. *Como apreciar a arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

VASCONCELOS, Beatriz Ávila. O escravo como coisa e o escravo como animal: da Roma antiga ao Brasil contemporâneo. Disponível em https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/694/o/12_15.pdf. Acesso em 05/01/2021.

VAGABUNDO. In: Dicionário digital Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=vagabundo>. Acesso em 04/02/2022.

ZAKIA, Richard D.; PAGE, David A. *Photographic composition: a visual guide*. Elsevier, 2011.