

GESTOS DE OLHAR A MATERIALIDADE IMAGÉTICA: a produção de sentidos nas imagens da obra “a força terapêutica das imagens das Madonas”

***Gestures of looking at imagetic materiality: the production of meaning in
the images of the work “the therapeutic strength of the images of
Madonas”***

Amanda Maria Bicudo de Souza¹

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar o funcionamento discursivo do conjunto de fotografias que constitui a obra “A força terapêutica das imagens das Madonas”. Busca compreender, pelo viés da perspectiva discursiva, os efeitos de sentido dessas imagens, considerando o modo como elas se inscrevem na história. Tomamos como referencial teórico a Análise de Discurso Francesa (PÊCHEUX, 1988, 2010, 2015, ORLANDI, 2005) e as contribuições trazidas por Barthes (1984), Fernandes (2015), Indursky (2015) e Lagazzi (2015). As análises foram feitas considerando as 15 imagens da referida obra, aqui tomada como corpus de arquivo e material de leitura, e nos permitiram identificar os efeitos metafóricos engendrados pela articulação entre paráfrase e polissemia, bem como os equívocos produzidos na/pela linguagem.

Palavras-chave: perspectiva discursiva; imagem; arquivo; gesto de olhar.

Abstract: This work aims to analyze the discursive functioning of the set of photographs that constitutes the work “A força terapêutica das imagens das Madonas”. It seeks to understand, through the bias of the discursive perspective, the meaning effects of these images, considering how they are inscribed in history. We take as theoretical reference the French

¹ Professora na Escola de Especialistas de Aeronáutica - EEAR/ Doutora em Ciências da Linguagem/ amandaambs1@fab.mil.br

Discourse Analysis (PÊCHEUX, 1988, 2010, 2015, ORLANDI, 2005) and the contributions brought by Barthes (1984), Fernandes (2015), Indursky (2015) and Lagazzi (2015). The analyses were done considering the 15 images from the referred work, taken here as archive corpus and reading material, and they allowed us to identify the metaphorical effects generated by the articulation between paraphrase and polysemy, as well as the mistakes produced in / through the language.

Keywords: discursive perspective; image; architecture; look gesture.

INTRODUÇÃO

A fotografia não pede uma prática e uma estética da repetição ou da similaridade, mas uma prática e uma estética da interpretação e da diferença. (SOULAGES, 2010, p.136)

Em nossa pesquisa, enquanto analistas de discurso, nos propomos a encarar o desafio de nos situarmos no lugar-entre Arte e Análise do Discurso. Compreendemos a arte enquanto discurso e a tomamos como dispositivo de análise. Segundo Ferreira (2015), a arte é um potente dispositivo e compreendida como tal significa um modo de nos fazer ver. Nesse contexto, como aponta Ferreira (2015, p.264), “o olhar surge como uma categoria teórica prevalente”, pois traz consigo o sujeito que olha e o mundo em que ele se inscreve.

Ao discorrermos acerca das imagens que constituem o corpus dessa pesquisa, nos distanciamos do modo de olhar a obra de arte com o único propósito de admirá-la, como fazem muitos espectadores em busca de beleza estética ou contemplá-la, como propõe Steiner (2014) – autor da obra que estamos analisando - interessa-nos, ao contrário, perceber o lugar que essa materialidade significante opaca, equívoca e incompleta ocupa na produção de sentidos.

Nesse percurso que aqui propomos, iniciamos algumas considerações sobre arquivo (PÊCHEUX, 2010), memória (PÊCHEUX, 2015), gesto de olhar (FERNANDES, 2015), *punctum* (BARTHES, 1984) e ponto de ancoragem pictórico (INDURSKY, 2015). Na sequência, delineamos uma breve análise acerca das diferentes leituras, considerando suas repetições e rupturas, a partir de um corpus composto por 15 imagens, retiradas da obra “A força terapêutica das imagens das Madonas”. As imagens se referem a fotografias de obras de arte de artistas renascentistas, tais como Rafael Sanzio, Donatelo e Michelangelo.

Pensamos, desse modo, poder contribuir para as reflexões sobre materialidade imagética no quadro teórico-metodológico da análise de discurso.

1. SOBRE ARQUIVO E MEMÓRIA

Pacífico e Romão (2006) afirmam que há uma regularidade na concepção de arquivo sendo este concebido como acervo de dados, referência material de documentos agrupados, lugar de ordenação de textos ou imagens. Isso significa pensá-lo - pelo viés de uma perspectiva funcionalista - em sua materialidade física, como acervo de objetos, documentos, imagens e textos, que reclamam guarda, tratamento e disponibilização.

No quadro teórico-metodológico da análise de discurso, o arquivo não se restringe ao conjunto de documentos que o constitui. Pêcheux (2010) apresenta o conceito de arquivo deslocando a questão do acervo em sua instância material para um lugar teórico que leve em conta a memória discursiva e a teoria do discurso. Dessa forma, para Pêcheux (2010, p.51) arquivo costuma ser “entendido em sentido amplo como campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma

questão". O arquivo interessa ao analista de discurso enquanto uma questão de leitura e, sobretudo, de interpretação.

Segundo Silva e Dias (2015), ao problematizar a questão do trabalho de leitura do arquivo, Pêcheux enfatiza que esse trabalho se dá ancorado na separação entre duas culturas: a cultura literária e a cultura científica. As referidas autoras explicam que essa separação vem se reconfigurando a cada época e determinam uma divisão entre os profissionais que tradicionalmente se dedicam à leitura de arquivos (historiadores, filósofos, linguistas, dentre outros) e os que pertencem a uma outra vertente dessa leitura, "os cientistas", aqueles que realizam um trabalho em prol de uma instituição (Igreja, Rei, Estado, Empresa). De acordo com as autoras (SILVA e DIAS, 2015), é por meio do trabalho de leitura dos "cientistas" que os aparelhos de poder de nossas sociedades geram a memória coletiva.

Nesse contexto, ler um arquivo é tomar a memória discursiva como ferramenta analítica para os estudos dos dizeres e sentidos do significante arquivo. No entanto, essa memória não pode ser traduzida como sinônimo de arquivos, museus, acervos, etc, posto que não é física nos planos material e institucional, mas é discursiva, isto é, entendida como um saber sobre, como uma superfície de sentidos já dados anteriormente e como condição para que a língua funcione e faça sentido.

Pêcheux (2015, p.46) explica que:

... a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os "implícitos" (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível.

Assim, como afirma Pêcheux (2010), considerar a memória do dizer na leitura do arquivo, é considerar as zonas da memória a que o sujeito de discurso teve acesso, os espaços de dizer a que ele já se submeteu anteriormente e, por fim, as regiões do já-lá às quais se filiou em outros momentos e nas quais buscou significar-se. Dessa forma, ler significa abrir-se a polemização das diversas leituras.

1.1 Gestos de interpretação: algumas noções

No que se refere ao processo de interpretação de textos visuais, Fernandes (2015) afirma que as análises de livros de imagens nos permitem compreender a especificidade da imagem na produção de sentidos. Além disso, a referida autora enfoca a importância de se observar o modo de constituição da autoria dos livros produzidos quase que exclusivamente pelo significante visual.

Segundo Fernandes (2015, p. 185), o modo como o sujeito-autor dos livros de imagens materializa o discurso o inscreve na ordem do estético e do poético, “identificando-o com a formação discursiva das artes visuais regulada por uma Forma-sujeito que prima pelo saber sensível”.

De acordo com a autora (FERNANDES, 2015, p.187) os livros de imagem revelam um modo particular de constituição da escrita “feita por meio da experimentação própria do discurso artístico”. Essa experimentação da imagem enquanto linguagem sugere uma reformulação do conceito de autoria, pois ao invés de produzir efeitos de homogeneidade, produz o efeito de pluralidade dos sentidos, o que significa tomar a imagem como sendo opaca e não-literal operando, dessa forma, com a leitura interpretativa proposta por Pêcheux (2010).

No que se refere à leitura da materialidade significante visual, Barthes (1984) afirma que o leitor, ao interpretar uma imagem, fixa seu

olhar em um determinado ponto que o captura. A esse fenômeno Barthes (1984) denomina *punctum*. O *punctum* de que trata o autor (BARTHES, 1984) é o ponto da imagem que capta a atenção do sujeito, direcionando seu olhar. Por ser algo particular, é diferente para cada leitor. Isso explica o modo pelo qual uma mesma narrativa constituída de imagens pode dar margem para leituras diferentes. Para Fernandes (2015) esse modo de ler imagens trata-se de um gesto de leitura metonímico que se realiza, muitas vezes, em uma conjuntura social distinta da produção do texto, revelando uma movimentação nos sentidos possíveis para a obra. “Essa movimentação de sentidos torna visível a constituição ideológica e inconsciente do sujeito-leitor que se inscreve no interdiscurso, reconfigurando redes de significação” (FERNANDES, 2015, p.191).

Indursky (2015) complementa o fenômeno definido por Barthes (1984) acrescentando a ideia de ponto de ancoragem pictórico. Segundo a autora (INDURSKY, 2015) quando interpretamos uma obra de arte, diferentemente da fotografia, temos dificuldade em separar a emoção da reflexão. Dessa forma, não somos capturados por um único ponto, mas podemos nos ater a mais de um ponto de ancoragem pictórico.

Fernandes (2015) ao apontar o gesto de interpretação como base da produção de sentidos, sugere diferenciar gesto de leitura, gesto de escrita e gesto de olhar. Para a referida autora, o gesto de olhar é acionado por um modo particular de ver, o que faz com que interpretemos uma imagem de modos distintos. O que torna possível o gesto de olhar é a opacidade e a sintaxe fluida do significante visual.

Indursky (2015, p.290) afirma que a materialidade imagética pode inscrever-se no regime de repetibilidade, o que significa dizer que ela

pode retomar o que foi posto em outra obra, buscando determinadas imagens já representadas anteriormente, porém, abrindo “passagem para que novos sentidos nela penetrem, deslizem e mesmo se transformem”. Dessa forma, ainda que o sujeito-autor de uma obra constituída de imagens não seja o produtor dessas imagens, ao selecionar um tema, buscar elementos que darão materialidade ao tema, mobilizar imagens já vistas anteriormente e incorporá-las à nova obra que está sendo produzida, o sujeito-autor estará promovendo a atualização de uma memória. (INDURSKY, 2015, p.290).

2. APRESENTANDO O OBJETO DE ANÁLISE: A FORÇA TERAPÊUTICA DAS IMAGENS DAS MADONAS

Rudolf Steiner (1861-1925) foi filósofo, educador e artista e criou uma linha de pensamento que enxerga o homem além do material, denominada Antroposofia.

Por volta de 1911, Steiner selecionou quinze quadros e apresentou ao Dr. Felix Peipers para que fossem utilizados pelos pacientes de sua clínica em Munique, particularmente indicados para os casos de doenças anímicas. Para Steiner, esses quadros, possuíam uma poderosa força terapêutica. Para se atingir o efeito terapêutico almejado, o paciente deve executar um exercício de observação, com base em uma repetitiva contemplação das imagens antes de adormecer. No entanto, existe uma ordem na contemplação das imagens que deve ser seguida pelo paciente.

As informações supracitadas foram retiradas de um encarte que acompanha o livro “A força terapêutica das imagens das Madonas” (4ª edição, 2014). O encarte traz uma breve apresentação do autor e

explica como o paciente deve proceder ao exercício de observação das imagens, conforme indicado abaixo:

“ A indicação para o exercício de observação é a seguinte:

- a cada dia se observa uma imagem, na ordem indicada no verso de cada uma delas, por aproximadamente cinco minutos, de preferência antes de adormecer;
- a observação deve se ater às formas, às cores, aos gestos;
- é importante que a pessoa não se deixe levar por conceitos pré-estabelecidos, mas que se abra ao puro acolhimento da imagem”

Dadas as orientações para observação das imagens, o encarte traz os nomes dos quadros e uma breve explicação de cada um deles.

Conforme citamos na introdução desse artigo, das 15 imagens selecionadas pelo autor (STEINER, 2014), treze são obras de Rafael Sanzio, 1 de Donatello e 1 de Michelangelo. Os três referidos artistas pertencem ao período renascentista.

Em nossa análise, não temos a intenção de atribuir nenhum juízo de valor à obra de Steiner (2014), de modo que não buscaremos trazer resultados do tratamento sugerido por ele, nem tampouco nos posicionarmos com relação ao exercício de observação que ele propõe. Temos a única intenção de interpretar as imagens sugeridas por ele, enquanto recorte que atualiza a memória discursiva.

2.1 Análises: leitura interpretativa e gestos de olhar

Optamos por iniciar nossa análise tomando como base o conjunto de imagens escolhido por Steiner (1911[2014]). Steiner selecionou obras de arte renascentistas e as apresentou no formato de fotografias 20x15cm. A observação terapêutica sugerida pelo filósofo diz respeito a um exercício de contemplação. Isso nos permite compreender o recorte

de imagens feitas pelo autor. O período do Renascimento valorizava a arte enquanto beleza estética. Dessa forma, ao propor um exercício contemplativo supõe-se ser importante apresentar ao espectador imagens belas, atraentes aos seus olhos. Em 1911, ano em que Steiner publicou a primeira edição da obra que aqui analisamos (*A força terapêutica das imagens das Madonas*), no cenário das artes predominava o Cubismo, que tinha por objetivo representar o mesmo objeto através de vários ângulos, sem se preocupar com a representação realística das formas desse objeto. No entanto, a seleção do autor não foi influenciada pelo movimento artístico que estava em pauta. Ao contrário, ele optou por imagens mais realísticas e belas que favorecessem o exercício contemplativo, deixando escapar a formação discursiva e ideológica na qual se inscreve.

Outro aspecto importante a destacar é o fato de que todas as imagens selecionadas por Steiner remetem a imagens religiosas, ou seja, fazem referência a personagens bíblicos e sagrados. Steiner foi fundador da Antroposofia. A Antroposofia deriva da Ciência Espiritual e pode ser resumida como um modo de alcance de um conhecimento supra-sensível da realidade do mundo e do destino humano. Porém, para alcançar tal conhecimento são necessárias profundidade e disciplina, aliadas a um método de exercícios precisos, com o intuito de revelar no homem o divino que neste reside adormecido. A Ciência Espiritual é o meio de experiência consciente direta com o mundo espiritual. Seus adeptos a consideram uma forma de ciência, pois, para entendimento deles, seus resultados podem ser verificados por qualquer um que se dispuser a se preparar neste sentido por meio do trabalho interior. Trata-se, por isso, de um conhecimento exato possível de ser acessado pelo pensar, desde que ele seja desenvolvido para tal pelo trabalho diário

(exercício de concentração, revisão da memória, ação pura, percepção pura, etc)

Observe que, mais uma vez, pela escolha das imagens feitas pelo autor (STEINER, 2014), podemos vislumbrar as formações discursivas nas quais ele se inscreve. A contemplação das imagens sagradas objetiva ligar o ser humano ao mundo espiritual. Mas não da forma cristã como muitas pessoas compreendem essa relação. Steiner pretende que ao contemplar as imagens, as pessoas que o fazem deixem de lado os conceitos que elas trazem consigo acerca das personagens bíblicas. Isso pode ser confirmado na citação acima, retirada do encarte de orientações sobre o exercício de observação que acompanha as imagens. O excerto diz: “é importante que a pessoa não se deixe levar por conceitos pré-estabelecidos, mas que se abra ao puro acolhimento da imagem”.

Como podemos observar, pelo dizer de Steiner, o sujeito que irá realizar o exercício contemplativo, é assumido como um ser completamente consciente e capaz de desvincular-se da memória que o constitui conseguindo, dessa forma, não se deixar influenciar por conceitos pré-estabelecidos. Nesse ponto, julgamos importante destacar o modo como a AD compreende o sujeito. Como afirma Fernandes (2015), ao ler/observar/interpretar uma imagem, o sujeito-leitor deixa transparecer sua constituição ideológica e inconsciente que se inscreve no interdiscurso. Segundo Orlandi (2005), o interdiscurso é “o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determina o que dizemos”. O interdiscurso é a memória discursiva do dizer, ou seja, “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma de pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra”. Dessa forma, o gesto de interpretação do sujeito-leitor-espectador estará perspassado pelas formações discursivas e

ideológicas que o constituem, não sendo possível estar consciente delas o tempo todo. O sujeito postulado pela AD é descentrado de sua posição de controle e tomado pelos esquecimentos 1 e 2, conforme Pêcheux (1988).

Assim, identificamos no dizer de Steiner (excerto supracitado) o primeiro equívoco no que se refere ao gesto de interpretar imagens, pois tomamos tanto o sujeito-autor quanto o sujeito-leitor como sujeitos cindidos, clivados, fadados à errância simbólica, ainda que busquem estarem conscientes e corretos o tempo todo, o que significa dizer que o modo como esse sujeito interpretará as imagens selecionadas trará impressões do que o constitui enquanto sujeito de linguagem.

A respeito do arquivo sobre o qual se debruça nossa análise, este configura-se em um livro (no formato de uma caixa) que traz em seu interior um encarte, com orientações ao leitor e um conjunto de 15 imagens coloridas, no formato 20x15 cm. As imagens se referem a grandes obras artísticas, conhecidas no mundo inteiro. A maioria das imagens são reproduções de obras de arte cujo tamanho original é de 265x196 cm, pintadas com óleo sobre tela. As imagens 5 e 13 foram talhadas em mármore. Julgamos importante fazer esse detalhamento do arquivo para retomar o que foi postulado por Indursky (2015) acerca do regime de repetibilidade das imagens. Segundo a referida autora, o sujeito-autor pode inserir em sua obra determinadas imagens já representadas anteriormente. No entanto, a mudança de arquivo produz deslocamentos na significação. Por se tratar de uma materialidade significativa e por ser instável, a interpretação dessas imagens produz novos sentidos e deslizamentos.

O encarte que acompanha as imagens traz um dizer de Steiner a respeito de uma das pinturas que ele escolheu (a imagem de número 1):

“Deixemos que uma das pinturas de Rafael nos provoque uma impressão: a Madona Sixtina que está em Dresden e que, provavelmente, todos nós conhecemos por meio das inúmeras reproduções espalhadas por todo o mundo”.

O dizer do autor vai ao encontro do que foi postulado por Indursky (2015). Ao sugerir que o sujeito-leitor deixe que a pintura conhecida provoque nele uma impressão particular, o autor abre-se para o surgimento de diferentes leituras (que ele denomina impressões) e nós, interpretações, oriundas da imagem popularmente conhecida. Por isso, nas orientações iniciais, ele reforça a importância de se deixar de lado os pré-construídos. No entanto, sabemos que esse pleno controle do dizer não é possível ao sujeito postulado pela AD e que no gesto de interpretar a imagem, haverá deslocamentos, deslizos e o sujeito-leitor deixará escapar algo que o constitui.

2.2 Sobre o arquivo de imagens

Faremos, agora, uma breve apresentação de cada uma das imagens selecionadas pelo autor (STEINER, 2014). As informações que citamos a respeito do nome e autor da obra estão transcritas no verso de cada uma das fotografias. Faremos uma descrição geral das imagens, pelo viés da policromia. De acordo com Souza (2013), ao fazer a análise de uma imagem tomando por fundamento a policromia, o analista direciona e constrói seu próprio olhar por meio dos gestos de interpretação. Tais gestos possibilitam o recorte de paráfrases visuais, dando lugar aos deslizamentos de sentidos e aos efeitos metafóricos, engendrados pelo batimento entre descrição (o mesmo, paráfrase) e interpretação (o diferente, polissemia).

Segundo Lagazzi (2015, p.177) para compreender a imagem em seus trajetos de memória, é preciso investir no procedimento de

descrição dessa materialidade que mobiliza o olhar em composições equívocas. A referida autora se fundamenta em Pêcheux (1990, p.50 apud LAGAZZI, 2015, p.177) ao afirmar que no trabalho sobre as materialidades discursivas devemos “dar o primado aos gestos de descrição”, de tal forma que descrição e interpretação não sejam tomadas na indistinção uma da outra mas, ao contrário, colocadas em relação uma com a outra.

“É ao dar lugar à descrição pelo procedimento parafrástico que a evidência de um sentido pode ser relativizada e o analista pode dar consequência ao movimento de interpretação para compreendê-lo em seus pré-construídos” (LAGAZZI, 2015, p.178)

Lagazzi (2015) afirma que é no jogo entre o mesmo e o diferente, ou seja, entre paráfrase e polissemia, que uma paráfrase pode ser construída e é o procedimento parafrástico que permite ao analista de linguagem questionar as posições de sujeito constituídas no processo discursivo e as formações discursivas em jogo no funcionamento do discurso analisado.

Aqui retomamos Orlandi (2005) ao postular que ao lado do mecanismo parafrástico, durante o procedimento analítico, cabe ao analista observar os efeitos metafóricos. De acordo com Lagazzi (2015, p.181) “substituição, deslizamentos e deriva são termos importantes para compreendermos tanto o procedimento parafrástico como o efeito metafórico”, pois são termos que propõem o movimento na tensão entre o mesmo e o diferente no que se refere ao batimento entre descrição e interpretação.

A imagem número 1 (Madona Sixtina, de Rafael Sanzio) apresenta a Madona segurando seu filho nos braços, descalça e pisando sob nuvens, estando cercada por anjos, um ancião e uma mulher que a

reverenciam. Trata-se de uma imagem clara, as cores são foscas e as personagens mostram uma expressão serena. A Madona demonstra um olhar vago, como se estivesse a olhar para o lado. Seu filho bebê olha para frente, para o espectador. A Madona e as demais personagens estão vestidas e seu filho está nu.

A imagem número 2 (Bela jardineira, de Rafael Sanzio) apresenta a Madona segurando a mão de seu filho e ao lado dele outro menino que com ele brinca. A Madona está sentada num cenário campestre e traz traços serenos. Suas vestes são compostas por cores foscas. Seu filho está nu e tem uma auréola ao redor da cabeça. O menino que brinca com ele está vestido e segura uma cruz.

As imagens de número 3 e 4 (Madona Alba, de Rafael Sanzio) são as mesmas. No entanto, na imagem de número 3 a Madona com as duas crianças está inserida em um círculo, como se estivesse no olhar da lente de um fotógrafo, diferentemente da imagem de número 4 na qual a pintura toma a página inteira da foto. Em ambas as imagens, mais uma vez temos uma Madona sentada, com vestes coloridas e traços serenos. Seu filho nu, sentado em seu colo, olha uma cruz que segura em suas mãos. Tanto a Madona quanto o outro menino que aparece na imagem também olham em direção a cruz

A imagem de número 5 (Madona di Casa Pazzi, de Donatelo), por ser o recorte de uma obra talhada em mármore, não traz a Madona e seu menino apresentados em cores. A imagem é branca e mostra a Madona olhando nos olhos de seu filho e o filho olhando nos olhos da mãe, numa íntima relação materna. A Madona segura o filho nos braços e o envolve em suas vestes.

A imagem número 6 (Madona com o pássaro, de Rafael Sanzio) traz novamente a Madona colorida a olhar as duas crianças que brincam

com um pássaro: seu filho e o outro menino. Rosto sereno e juvenil, cores foscas e paisagem campestre descrevem a imagem selecionada. Seu filho nu, está recostado em suas pernas, assim como o outro menino.

A imagem número 7 (Madona Bridgewater, de Rafael Sanzio) apresenta a Madona com seu filho nos braços. O fundo é escuro, mas as vestes da Madona são coloridas. Madona e seu filho se olham nos olhos. Ele está segurando nos cabelos da mãe. É apresentado nu. A Madona traz uma auréola ao redor de sua cabeça.

A imagem número 8 (Madona Sixtina, de Rafael Sanzio) é a mesma apresentada na imagem número 1. No entanto, foi feito um recorte e nesta (imagem 8) aparece apenas a Madona e seu filho nos braços. As figuras que a veneram, os anjos, a nuvem sob a qual ela se encontra não aparecem nesse recorte.

A imagem número 9 (Madona Tempi, de Rafael Sanzio) mostra a Madona segurando seu filho nos braços de forma carinhosa, aconchegando-o ao seu rosto. A imagem também é colorida e fosca, com fundo claro e as personagens apresentam traços serenos. A Madona olha para o filho, mas ele olha em outra direção. O menino está envolto em uma faixa de tecido que cobre suas partes íntimas.

O que pudemos observar até aqui é que as imagens selecionadas por Steiner (1911 [2014]) têm uma certa regularidade. Em todas elas, a Madona e seu filho estão em destaque. A relação materna é o foco das imagens. O olhar das Madonas está sempre voltado para baixo: ora para o filho, ora em outra direção. O filho é sempre apresentado nu ou envolto em faixas, como que significando sua inocência. Ora o filho, ora a mãe, apresentam auréolas ao redor da cabeça, significando o sagrado, o puro. As imagens são todas serenas o que, num primeiro gesto de olhar, possibilitaria o exercício de contemplação sugerido por Steiner. Nas

pinturas que apresentam outras personagens além da Madona e seu filho, elas não estão em destaque. Essas formulações visuais recortando a mãe e o filho, numa relação de intimidade/proximidade pelo toque dos corpos, mas em alguns casos de afastamento, pelo desvio do olhar do menino ou pelo olhar longínquo da mãe nos capturou, num primeiro movimento de análise, pela memória da mãe que cuida do filho (PARÁFRASE: Mãe é proteção), que olha por ele (PARÁFRASE: Mãe é atenção), que olha para outras coisas (PARÁFRASE: Mãe é preocupação); do filho que se relaciona intimamente com a mãe (PARÁFRASE: Filho é amor), mas que também dela se afasta (PARÁFRASE: Filho é dispersão). Temos aqui, pela rede parafrástica que formulamos, o efeito metafórico que se dá entre o mesmo (proteção, atenção, amor) e o diferente (preocupação, dispersão); entre paráfrase e polissemia.

Num segundo movimento de análise, remetendo ao interdiscurso e deixando transparecer as formações discursivas nas quais nos inscrevemos ou melhor, que de certa maneira nos constitui, as imagens produziram, para nós, outros sentidos pois nos remeteram à Maria, mãe de Jesus (PARÁFRASE: Mãe é escolhida). A Jesus pequeno (PARÁFRASE: Filho é inocência) e a João Batista, o outro menino, que na análise acima não foi destacado, mas aqui toma maior importância, pois o conhecemos através das histórias bíblicas. Nossa formação discursiva nos permitiu compreender o significado da cruz que aparece em dois dos quadros (PARÁFRASE: Filho é sacrifício) e o olhar longínquo de Maria, como que fruto de uma premonição do que aconteceria ao seu filho (PARÁFRASE: Mãe é sofrimento/ Mãe é humanidade). O quadro no qual o menino não retribuiu o olhar da mãe nos remete a Jesus que se posiciona enquanto Deus e olha para o mundo, ocupando-se das coisas de sua divindade (PARÁFRASE: Filho é divindade). Apesar de constituir uma outra família parafrástica temos, ainda assim, a tensão na qual se

constituem paráfrase e polissemia: o mesmo (escolhida, inocência, divindade) em oposição ao diferente (sacrifício, sofrimento, humanidade).

Segundo as orientações sugeridas por Steiner (2014) não deveríamos nos deixar levar por essa interpretação (segundo movimento de análise) baseada em pré-construídos. Mas aqui a apresentamos como um gesto outro de olhar, que ocorre inevitavelmente pela remissão ao interdiscurso.

Prosseguindo à análise das fotografias, na imagem número 10 temos um tema completamente novo. Embora a obra seja intitulada “A força terapêutica das imagens das Madonas”, a imagem de número 10 não traz uma Madona. A imagem número 10 (Transfiguração no Monte Tabor) apresenta o rosto de Cristo em primeiro plano, com vestes brancas, a olhar para o céu. Temos aqui um equívoco, constitutivo da relação entre paráfrase e polissemia engendradas pela materialidade significativa visual.

Segundo Ferreira (2015, p.265) o objetivo de uma obra de arte deve ser levar o espectador a uma reflexão. Nesse contexto, a referida autora destaca que o analista de discurso deve “perceber o lugar desestabilizador, desconcertante da arte, que passa pela capacidade de subverter, de trapacear, de espantar. E isso se dá pela leitura”

Em “Transfiguração do Monte Tabor” (imagem 10) temos uma imagem que causa espanto, porque quebra a regularidade da sequência imagética. A imagem apresenta o Cristo adulto, a olhar para o alto. Seu rosto está em destaque. As vestes são brancas e seu cabelo esvoaçante. O encarte não justifica essa escolha de Steiner. No entanto, não acreditamos que ela tenha se dado de maneira ingênua ou aleatória. Cremos que, como aponta Ferreira (2015), se os leitores de um

texto escrito podem trapacear o autor, o mesmo pode ocorrer com as imagens (enquanto texto), que conduzem, eventualmente, o leitor ao estranhamento, ao erro. Talvez Steiner tenha intencionado que os leitores contemplativos estabelecessem alguma relação entre as imagens anteriores e o Cristo representado na imagem 10. Talvez tenha desejado apenas causar um estranhamento, como que para tirar o leitor da zona de conforto e induzi-lo a uma nova interpretação. Talvez tenha desejado que eles observassem a diferença do olhar do Cristo em comparação ao olhar das Madonas. Não sabemos ao certo. Talvez nem haja uma explicação clara, consciente, e a escolha do autor traga suas memórias por meio do interdiscurso. O que podemos afirmar é que há uma quebra, uma deslinearização no processo de interpretação das imagens, possibilitando a produção de diferentes significados.

Dando sequência à apresentação das imagens que compõem a obra, temos a imagem número 11 (Madona Granducca, de Rafael Sanzio) que retoma a sequência de imagens das Madonas e apresenta uma Madona segurando seu filho nos braços, estando ambos a olhar para baixo. O fundo da imagem é escuro, mas as vestes são coloridas. As cores são foscas. Ambos têm auréolas ao redor da cabeça. O filho está envolto em faixas.

A imagem número 12 (Madonna com peixe, de Rafael Sanzio) apresenta novamente a Madona com seu filho nos braços, estando ambos a olhar para baixo e, dessa vez, na mesma direção. As cores das vestes são foscas e o fundo da imagem é escuro.

A imagem número 13 (Madona Brugge, de Michelangelo) se refere a uma obra talhada em mármore. Nela a Madona está sentada e seu filho está em pé, próximo a ela, segurando suas mãos. Ela está vestida e

ele está nu. Ambos olham para baixo. O fundo da fotografia é escuro e a imagem é branca.

A imagem número 14 (Madona com a pássaro, de Rafael Sanzio) é a mesma imagem do sexto quadro trazido na sequência do livro. No entanto, na imagem número 6 foi dado um enfoque maior na Madona e nos dois meninos. Já na imagem 14, a Madona e os meninos são apresentados por inteiro, sendo possível ver os pés das três figuras. O cenário de fundo é o mesmo em ambos os quadros. Os meninos se entreolham e a Madona olha para baixo, na direção do outro menino que segura um pássaro em suas mãos. Ela está sentada e as crianças estão em pé, próximas a ela.

Aqui nos parece que Steiner desejou retomar a linearidade/regularidade da sequência imagética, como se oportunizando ao sujeito-leitor retornar ao seu estado de tranquilidade/contemplação. Ao visualizar outras Madonas com seus filhos, o sujeito-leitor pode remeter-se novamente a mesma rede de memória discursiva de que se valeu anteriormente para interpretar as imagens.

No último quadro -15ª imagem (Transfiguração no Monte Tabor) – no entanto, o referido autor apresenta novamente a imagem do Cristo adulto. Dessa vez o Cristo é apresentado de corpo inteiro, olhando para cima, em ascensão ao céu, com os braços abertos, como se estivesse convidando o leitor-espectador a olhar para o céu também ou como se estivesse mostrando o lugar de onde ele veio e para o qual está retornando. O tema que anteriormente foi apresentado como novo agora retorna, não mais como equívoco, mas como que possibilitando ao leitor, por meio de outro olhar, construir uma rede de significações, fruto de uma interpretação outra que não aquela primeira, num

constante embate entre paráfrase (o mesmo, as imagens lineares das Madonas) e polissemia (o novo, o novo tema apresentado na imagem 10 e retomado na imagem 15).

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tínhamos como objetivo de nossa pesquisa compreendermos a arte enquanto discurso e a tomarmos como dispositivo de análise, buscando perceber o lugar que essa materialidade significativa opaca, equívoca e incompleta ocupa na produção de sentidos.

No percurso que aqui empreendemos, julgamos importante trazer em nossa fundamentação teórica os dispositivos teórico-analíticos da AD que dão base à nossa análise. Na sequência, delineamos uma breve análise acerca das diferentes leituras, considerando suas repetições e rupturas, a partir de um corpus composto por 15 imagens, retiradas da obra “A força terapêutica das imagens das Madonas”.

Pensamos, desse modo, poder contribuir para as reflexões sobre materialidade imagética no quadro teórico-metodológico da análise de discurso.

Ao analisar as imagens que constituem o corpus, optamos por descrevê-las primeiramente e, em seguida, fazer uso do procedimento parafrástico, identificando as famílias parafrásticas e as relações entre paráfrase e polissemia engendradas por nosso gesto de interpretação/gesto de olhar as imagens que produzem o efeito metafórico.

Observamos uma certa regularidade na escolha das imagens feitas pelo autor (STEINER, 2014) e identificamos falhas na sequência imagética proposta por ele, ou seja, ao apresentar um tema completamente novo (na imagem 10) há uma quebra, uma deslinearização no processo de

interpretação das imagens, possibilitando a produção de diferentes significados.

Fizemos esse percurso de apontamentos para mostrar um gesto de olhar outro que as imagens nos possibilitaram, devido a opacidade e sintaxe fluida do significante visual.

Diante dessas reflexões julgamos importante enfatizar que não tivemos a pretensão de criticar ou desvalidar a obra produzida por Steiner (2014), mas sim de compreender o modo como a materialidade imagética nela posta funciona e produz sentidos. Enquanto analistas de discurso apresentamos um gesto de olhar (dentre tantos outros possíveis) que representam o modo como interpretamos as imagens, considerando nossa posição de sujeito-leitor-espectador cuja forma de ler o arquivo está perpassada pelo interdiscurso que o constitui.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FERNANDES, C. Entre o ver e o ler: gestos de leitura da materialidade visual implicando outros gestos de ensino. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (orgs.) **Análise do discurso**: dos fundamentos aos desdobramentos – 30 anos de Michel Pêcheux. Campinas: Mercado de Letras: 2015. p.183-194

FERREIRA, M. C. L. Pensando a arte como discurso. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (orgs.) **Análise do discurso**: dos fundamentos aos desdobramentos – 30 anos de Michel Pêcheux. Campinas: Mercado de Letras: 2015. p.263-274

INDURSKY, F. Da produção à criação da obra de arte como gesto político. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (orgs.) **Análise do discurso**: dos fundamentos aos desdobramentos – 30 anos de Michel Pêcheux. Campinas: Mercado de Letras: 2015. p.289-303.

LAGAZZI, S. Paráfrases da imagem e cenas prototípicas: em torno da memória e do equívoco. In: FLORES, G. B.; NECKEL, N. R. M.; GALLO, S. M. L. (orgs.) **Análise de discurso em rede: cultura e mídia**. Volume 1. Campinas: Pontes, 2015. p. 177 a 189

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2005.

PACÍFICO, S. M. R.; ROMÃO, L. M. S. A memória e o arquivo produzindo sentidos sobre o feminino. In: **Em questão**. Porto Alegre, v.12, n. 1, p. 73-90, jan/jun 2006. Disponível em:
<http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/viewFile/24/9>. Acesso em: 06/03/2018.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

_____. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, E. P. (org.) **Gestos de leitura: da história no discurso**. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2010.p. 49-59

_____. Papel da Memória. In: ACHARD, P. (org.) *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 2015.p.43-51

SILVA, S. D.; DIAS, J. P. Felicidade, um arquivo: sobre a noção de arquivo e o seu funcionamento no discurso da/na mídia. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (orgs.) **Análise do discurso: dos fundamentos aos desdobramentos – 30 anos de Michel Pêcheux**. Campinas: Mercado de Letras, 2015. p.123-136

SOULAGES, F. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: SENAC, 2010.

SOUZA, T. C. C. de. Gestos de interpretação e olhar(es) nas fotos de Curt Nimuendajú: índios no Brasil. **Revista FSA**, Teresina, v.10, n.2, art. 16, p.287-301, Abr./Jun. 2013. Disponível em:
<http://dx.doi.org/10.12819/2013.10.2.16> Acesso em: 05/02/2018

STEINER, R. **A força terapêutica das imagens das madonas**. São Paulo: João de Barro, 2014.

Esta publicação deverá ser citada da seguinte forma:

SOUZA, A. M. B de. Gestos de olhar a materialidade imagética: a produção de sentidos nas imagens da obra “a força terapêutica das imagens das Madonas”. **Revista DisSol – Discurso, Sociedade e Linguagem**, Pouso Alegre/MG, ano 8, n.º17, jan-jun/2023, p. 46 - 68.