



Projeto realizado com recursos do Prêmio Nelson Seixas 2021
Lei Municipal nº 9.440, de 09 de maio de 2005

A polêmica nos discursos da Arte Moderna e Contemporânea

Por Wagner Orniz¹

Introdução

Este trabalho tem, a princípio, um objetivo que, pelo próprio título, nos é bem evidente: trazer uma reflexão sobre a polêmica nos discursos que estão situados nos *campos* da arte moderna e, *a posteriori*, da arte contemporânea. Nossa escolha em adotar ambos os períodos/movimentos, e não um ou outro, visou possibilitar a exploração do material de análise e mostrar que, embora sejam períodos distintos, enunciativamente há algo que diz respeito a ambos: a relação polêmica que tais movimentos estabelecem com outros períodos/ movimentos artísticos e com a inscrição histórica e ideológica dos sujeitos que leem e/ou consomem esses movimentos e obras de arte.

Para todos aqueles que tem a arte como objeto de estudo, compreender que as vanguardas são uma resposta contra o academicismo, que esse ou aquele movimento surgiu como resposta a isso ou aquilo é lugar comum. No entanto, com o advento da arte contemporânea existe um acirramento no debate sobre o que pode ou não ser compreendido como arte. Um debate do ponto de vista da análise do discurso, a qual nos afiliamos, pode ser analisado como um evento de natureza material, ideologicamente e historicamente circunscrito.

Adentraremos mais nesses conceitos ao longo do trabalho, mas já adiantamos que não é nosso objetivo esgotar ou aprofundar o tema, dada sua complexidade. Também tendo em vista que se trata de uma pesquisa fomentada por uma política pública, um edital que tem por objetivo ampliar o acesso da população ao conhecimento sobre artes e

¹ Artista transdisciplinar, mestrando em Estudos Linguísticos, na linha de pesquisa Estudos do Texto e do Discurso pela Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” UNESP | contato.orniz@gmail.com

cultura, tentaremos ao máximo manter uma linguagem simples e acessível, apesar das complexidades que esta exploração envolve.

Acreditamos que essa pesquisa tem especial relevância para todos os fazedores de cultura, pois temos observado que há uma lacuna de entendimento, seja por parte do público, de críticos e teóricos, curadores, avaliadores, gestores e até mesmo do próprio sujeito artista, sobre o que pode ou não ser compreendido como arte. Alguns atribuem valor à técnica, nesta perspectiva, a arte e o artista são avaliados conforme uma régua que mede sua habilidade de execução, quanto maior a habilidade necessária maior o “status de arte”, quanto menos habilidade o trabalho requer, “menos arte” presente. Como exemplo desta vertente que atribui à técnica o “status de arte”, podemos citar uma perspectiva tradicionalista de arte, que considera o clássico, o neoclássico, e demais estilos de pinturas e esculturas de representações perfeitas como arte, excluindo estilos como o impressionismo, por exemplo, por fugir desta perspectiva, sendo considerado um “borrão”, ao olhos do conservador.

Outros, ainda, atribuem valor à arte tomando como perspectiva o objeto/linguagem, também de natureza classificatória, que considera algo como arte e/ou alguém como artista a partir de certas regras de produção. Segundo essa perspectiva, ações performáticas, objetos híbridos e/ou aqueles oriundos das novas tecnologias só seriam considerados arte quando enquadrados dentro de linguagens já estabelecidas como tal, tais como o teatro/dança e o cinema, por exemplo, ainda que fossem de natureza distinta da obra que se apresenta.

Há também aqueles que partem da estética para compor o seu entendimento sobre arte. Nesta perspectiva, o entendimento seria composto a partir de uma junção da técnica com a “linguagem/mídia” escolhida segundo uma coerência visual. Para exemplificar essas proposições, mostraremos o exemplo da polêmica em torno da arte urbana. Há quem diga que pixo e grafite são arte por conterem representações simbólicas, uma de base tipográfica e outra pictórica. Há, por outro lado, quem considere apenas grafite como arte, por este demandar um maior domínio da técnica. Por fim, há quem não considere a “arte urbana”, como um todo, como arte, por escapar dos domínios formais da arte. Nesta perspectiva, um bom grafiteiro seria apenas um bom ilustrador, mas nunca um artista.

Essa relação entre o bom ilustrador e o artista nos serve, aqui, como um exemplo bastante produtivo para a analogia técnica *versus* arte, uma vez que existem casos de

ilustradores tecnicamente exímios, porém que não são considerados artistas, e artistas que não se detêm à técnica, mas ainda assim lhe concedem o status de artista. O que então diferenciaria um do outro se ambos são profissionais criativos, ambos comercializam o seu trabalho, fruto da sua criatividade? Para responder a essa pergunta, esta pesquisa se propõe a trazer uma outra perspectiva no entendimento do que pode ser tomado como o objeto de arte e o sujeito artista para além daquelas já exploradas pela área das artes. Apoiamo-nos no aparato teórico-metodológico da Análise do Discurso de matriz francesa para analisar os enunciados que cercam os discursos da arte, mostrando que muito do que se diz e se pensa sobre a arte, em especial a arte contemporânea, fruto das complexidades do tempo presente, parte de um viés sócio-histórico-ideológico, que acaba por determinar o entendimento dos atores sociais envolvidos na produção e/ou leitura acerca do que pode ou deve ser entendido como objeto artístico.

Contribuições da AD para a pesquisa de Arte

A Análise do Discurso (doravante AD) é uma campo da linguística que tem por objetivo analisar o uso das línguas naturais, ou seja, qualquer linguagem desenvolvida naturalmente pelo seres humanos que, por sua vez, constroem os sentidos por meio de textos. Conforme afirma Koch (2013, p. 30), um texto é constituído quando participantes de uma atividade comunicativa global são capazes de construir determinado sentido diante de uma manifestação linguística e pela “atuação conjunta de uma complexa rede de fatores de ordem situacional, cognitiva, sociocultural e interacional”.

Tudo o que se produz como linguagem ocorre em sociedade, para ser comunicado, e, como tal, constitui uma realidade material que se relaciona como o que lhe é exterior, com o que existe independentemente da linguagem. Como realidade material – organização de sons, palavras, frases – a linguagem é relativamente autônoma; como expressão de emoções, ideias, propósitos, no entanto ela é orientada pela *visão de mundo*, pelas injunções da realidade social, histórica e cultural de seu falante. (PETTER, 2011, p.11)

Para Koch (2013), o sentido não está no texto, mas se constrói a partir dele mediante uma interação comunicativa. Para a AD os sentidos são históricos, ou seja, eles mudam no decorrer da história, são também heterogêneos em momentos simultâneos, o que significa que as mesmas palavras e os mesmos enunciados não têm o mesmo sentido num determinado período, não por razões cognitivas, mas por razões históricas. Por exemplo, muita gente diz não compreender a arte contemporânea. Esta incompreensão não é uma questão cognitiva – no sentido de que só pode compreender o objeto de arte contemporânea quem tem uma mente mais apta ou capacidade de lidar com informações

complexas – e, sim, uma questão histórica, pois o objeto de arte contemporânea vai tendo seu significado fixado na história à medida em que os atores sociais que a circundam vão atribuindo certo sentido a um objeto ou acontecimento artístico, como é o caso do *ready-made*.

Podemos citar, por exemplo de *ready-made*, a obra *A Fonte*, de Marcel Duchamp. Esta obra, bastante recorrente em livros de história da arte, consiste, basicamente, em um urinol de porcelana branca assinado pelo artista, e funcionou como um “divisor de águas” na história da arte. *A Fonte* enquadra-se no movimento Dadaísta (um dos diversos movimentos que compõem a arte moderna), conhecido também como o primeiro movimento de arte conceitual a invocar linguagens como a da *performance*, da arte como vida e da arte como resultado da participação do público.



A Fonte - Duchamp, 1917

Não raro, ao deparar-se com obras como *A Fonte*, muitos espectadores tendem a questionar a sua qualidade de obra-de-arte, uma vez que não passa de um produto do cotidiano assinado pelo artista, uma “prática” própria da arte moderna, a que se nomeia *ready-made*.

A arte moderna começa com o nascimento desse espaço mental, desse suporte a partir do qual o indivíduo é capaz de dar sentido a forma mais banal, ao signo mais insignificante, a mais reles imagem; no momento em que o mínimo gesto, conformado por uma ética cotidiana e inserido num dispositivo formal global, adquire o poder de significar. Numa palavra, depois que o artista ‘circunscreveu sua esfera’ e se prende mais a ela do que aos objetos que dela irão resultar. (BOURRIAUD, 2011, p.63)

O gesto perpetrado por Duchamp deixa em evidência alguns quesitos importantes que podem nos ajudar no escopo desta pesquisa no que diz respeito às práticas e ritualísticas imprimidas pelo artista contemporâneo na produção de suas obras. Primeiro, porque fica claro que o artista precisa ‘circunscrever sua esfera’, como evidenciou Bourriaud – ou seja, ao assinar um objeto comum, Duchamp transformou-o em uma mídia, imprimindo nele um novo sentido e tomando para si a autoria da obra. Conforme Bourriaud (2011, p.10):

O próprio conceito de “pintura”, da mesma forma que o conceito de “mídia”, é uma construção cultural, resultado de circunstâncias históricas e ideológicas. A recepção de uma imagem como “pintura” é uma interpretação da percepção sensorial que atualmente ainda implica uma leitura da imagem como “obra de arte”; as tentativas de construir uma definição viável de “mídia” são motivadas, entre outras razões, pelo desejo de substituir, no discurso geral, o conceito mais amplo de “mídia” pelo conceito de “arte”, que pelo menos desde a introdução do ready-made por Marcel Duchamp, tornou-se mais e mais questionável nesse discurso.

Em segundo lugar, para que o público possa perceber o objeto enquanto obra de arte, o objeto precisa ser apresentado como tal, estando inserido dentro de um contexto, ou dentro de um espaço formal de arte, seja este espaço uma galeria, um museu, uma feira, exposição pública, uma instalação.

Para além da circunscrição do artista (construção de sentido) e da apresentação do objeto artístico (percepção do sentido impresso em uma mídia), há ainda outros elementos a pautar a discussão do que pode ou não ser tomado ou entendido como arte por parte do público e demais sujeitos envolvidos, críticos, curadores, marchands etc.

Devemos considerar o “ambiente ideológico” que proporcionou a insurgência de discursos em torno do campo da arte, ou seja, o lugar de fala deste sujeito pautado pelas Condições de Produção do discurso (CP). As CP são as razões sócio-históricas e ideológicas que colocam artista e público em suas respectivas posições e que dirigem sua percepção sobre si e sobre o outro no processo de entendimento do objeto artístico proposto. As CP incidem sobre as posições ideológicas a que os enunciadores estão submetidos e ao que já foi dito da mesma posição, e não a um contexto situacional imediato. Do ponto de vista da AD, são as CP que vão determinar como um objeto pode ser apreendido como artístico ou não, sobre o que traremos exemplos mais adiante.

Por fim, vale mencionar que são muitos os conceitos de AD que interessam ao estudo da arte, por hora, nos ateremos apenas aos já apresentados aqui. Nos exemplos que seguem, será possível ter uma maior compreensão de como esses conceitos são

mobilizados. Vale mencionar que outros conceitos surgirão durante as análises, vamos falar de formação discursiva, interdiscurso, e por fim, a polêmica no discurso.

Relações entre arte, educação e trabalho no Brasil

Bosco (2011) traz uma perspectiva muito interessante sobre o ensino da arte contemporânea no Brasil, a autora começa sua pesquisa apresentando a relação entre arte e antropologia, tomando a arte como uma atividade “indiscutivelmente ligada ao homem”. Para isso, Bosco (2011) recorre a Bosi (2006, p. 8):

É preciso refletir sobre este dado incontornável: *a arte tem representado desde a Pré-História, uma atividade fundamental do ser humano*. Atividade que, ao produzir objetos e suscitar certos estados psíquicos no receptor, não esgota absolutamente o seu sentido nessas operações. Estas decorrem de um processo totalizante, que as condiciona: o que nos leva a sondar o *ser* da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmos.

A autora adverte, ainda, para o fato de que, apesar das contribuições da arte para a educação serem evidentes, graças ao seu processo “totalizante” Bosi (2006), ainda assim, o ensino da arte é preterido em relação a outras áreas do conhecimento.

Vejamos a relação existente entre educação e arte. Curiosamente, apesar das consoantes opiniões relativas aos seus méritos, a inclusão de seu ensino na educação ainda sofre alguma divergência. Compreende-se com facilidade a imprescindibilidade de disciplinas como matemática, língua portuguesa e dos conhecimentos a serem adquiridos em ciências naturais, por exemplo. Tais disciplinas não chegam a ser questionadas em sua relevância nos currículos escolares. No entanto, apesar de constar dos Parâmetros Curriculares Nacionais que a “Arte (área curricular) tem uma função tão importante quanto a dos outros conhecimentos no processo de ensino e aprendizagem” (PCN: Arte, 2000, p.15), seu ensino ainda carrega certo grau de prescindibilidade. (BOSCO, 16-17)

Ao observarmos as listas dos cursos de graduação mais concorridos, nos primeiros lugares encontramos cursos de medicina, direito, engenharia. Mais recentemente os cursos ligados à área da computação tem ganhado destaque, atraindo uma quantidade significativa de interessados. É indiscutível importância de cada uma dessas formações para a sociedade complexa na qual vivemos. Todos sabem que o médico é o profissional que salva vidas e, como ninguém quer adoecer ou morrer, logo, torna-se imprescindível. O advogado, por sua vez, é o profissional a quem se recorre quando se está em apuros, em um mundo cada vez mais engendrado nas tramas da burocracia, sua existência é validada e necessária. Engenheiros de toda natureza são tidos como os “construtores” do mundo, como mentes sagazes capazes de resolver todos os problemas. Cientistas de dados, profissionais da computação e demais “domadores de algoritmos” são requeridos às hordas por empresas dos mais diversos ramos de atuação para deixar o trabalho mais

eficiente, mitigar riscos e, conseqüentemente, aumentar a lucratividade, afinal acumular capital é o objetivo final de qualquer empresa em uma sociedade que é pautada pela economia em última instância.

Diante do exposto, fica evidente que há um processo de formação do sujeito para o mercado, ou seja, a formação de profissionais que vão suprir ou abastecer certa demanda que é determinada por fatores econômicos. Mas, e com relação ao artista? Pensando na figura do artista enquanto um trabalhador como os demais, a que posto ocupa, ou qual a sua imprescindibilidade na sociedade?

Bourriaud (2011), traz uma definição muito interessante para o ofício do artista. Segundo o autor, o artista, diferentemente de outros profissionais, precisa criar a sua própria gestualidade laboral. Com isso, Bourriaud (2011) quer dizer que, para um piloto de avião, seu ofício consiste na operacionalização de uma aeronave, da mesma forma que para um padeiro, a gestualidade está no domínio de técnicas de panificação. Para o artista contemporâneo, cabe a ele mesmo definir quais são suas regras mediante uma ética pessoal de trabalho. Quando Duchamp elegeu o *ready-made* como forma de atuação, ele não estava seguindo uma cartilha na qual dizia que para ser um artista Dadaísta era necessário tomar objetos pré-fabricados e expô-los dessa ou daquela maneira.

O artista moderno/contemporâneo é um problematizar do tempo presente. Isso faz com que muitas vezes o artista entre em rota de colisão com o público, uma vez que “a arte do século XX põe em cena as relações de produção, quer para negá-las, quer para desvirtuá-las, quer para reproduzi-las segundo uma perspectiva crítica, arremedando outras profissões” (BOURRIAUD, 2011, p. 12). Ainda sobre as relações conflituosas entre o artista moderno/contemporâneo e seu público, o autor coloca que,

A hostilidade do público em relação à arte moderna advém do fato de que ela reflete exatamente a miséria do cotidiano e a vacuidade de nosso emprego: gostaríamos de limitar a liberdade do artista a aptidões profissionais precisas, a habilidades e técnicas cuja sobrevivência nos tranquiliza. (BOURRIAUD, 2011, p. 12)

Tomando o ponto de vista do espectador, é evidente que é muito mais fácil e acalentador encarar o olhar enigmático de uma *Monalisa*, ou então a compleição serena de *Ophelia* (ainda que morta) de Millais, do que um punhado de latas com *Merda de artista* (neste caso, do artista Piero Manzoni), ou então o sangue de Marina Abramovic oferecendo o seu corpo real ao público. A arte moderna não é uma arte de fácil assimilação e suas definições foram se tornando cada vez mais complexas pois, conforme

Bourriaud (2011, p. 13), foram apresentando-se como um conjunto de práticas destituídas de regras, irredutíveis a normas, cuja pedra de toque se revela difícil de descobrir. Ainda segundo o autor “quanto mais o presente se mostra móvel, fugidio e incerto, mais o artista pode problematizar a atualidade enquanto tal sem recorrer a nenhuma alegoria”. (BOURRIAUD, 2011, p. 28)

Na atualidade, com a insurgência de uma onda conservadora e moralista, empreendida por setores da sociedade e com a anuência do governo – no Brasil e em outros lugares do mundo –, o debate em torno da arte e seus valores estéticos e morais têm sido reacendido, embora não apresente nenhuma novidade, pois tal debate sempre ressurgiu no decorrer da história, conforme observado em outros períodos. Podemos, desde então, observar batalhas sendo travadas em torno de uma disputa de narrativas sobre o que pode ou não ser arte, o que é ou não um artista, e qual a sua função perante a sociedade, evidenciando, nestas discussões, uma tentativa de desqualificar e/ou requalificar, segundo princípios outros, a arte e o artista – princípios que, geralmente, rodeiam questões morais que não dizem respeito, necessariamente, a uma ética da produção artística em si, mas a um anseio por reafirmar valores conservadores de cultura, que por sua vez, vão na contramão dos valores propostos pelas vanguardas da arte, salvaguardando liberdades criativas e individuais, considerando-se os constantes processos de hibridação cultural (cf. HALL, 2014; CANCLINI, 2006).

No bojo destas discussões sobre a função social do artista e da arte, é possível observar, nitidamente, pelo menos dois movimentos opostos, um movimento de natureza conservadora e tradicionalista e um outro, com viés liberal. O primeiro, atribui à arte o estigma de patrimônio cultural imaterial, onde o artista é visto como um ser que devota a sua vida a construção do “belo”. É, portanto, uma arte pautada por valores morais e abnegação, sendo vedada ao artista qualquer recompensa de ordem material pelo intento da criação, sua recompensa é um reconhecimento quase sempre póstumo. Por outro lado, o segundo, com viés liberal, é pautado por uma forte crítica social, posto que se a arte de agora reproduz as condições de vida do tempo presente, e se esse tempo é pautado pelo capitalismo, a arte não tem como fugir a esse destino. O artista, nessa perspectiva, não é mais um ser abnegado, mas sim um trabalhador cultural situado dentro do espectro da “economia criativa”, sendo remunerado pelo seu trabalho, como qualquer outro trabalhador. Podemos mencionar, por exemplo, o artista Salvatore Garau, criticado por vender uma “escultura invisível”, intitulada *Lo sono*. Ora, não seria ele uma metáfora do agente financeiro que, comumente, lucra com a especulação de valores virtuais? No

entanto, enquanto o artista é considerado um charlatão que quer “ganhar dinheiro fácil”, ao agente financeiro acede o título de visionário, que previu tendências e aproveitou-se de sua própria perspicácia.

Diante do que foi apresentado nesta seção e conforme continuaremos mostrando mais adiante, a arte e o artista podem ser vistos por muitas perspectivas. A AD, por sua vez, pode nos ajudar a compreender as motivações que levam tanto um viés, quanto o outro (*conservador* ou *liberal*) a se posicionar na produção do discurso, e na conceituação do “status da arte” em conformidade com a produção do sentido.

Das Condições Produção do discurso

Acreditamos que uma breve explanação sobre as condições de produção do discurso seria bastante conveniente, uma vez que é um conceito sobre o qual há alguma discussão na AD e que engaja outras noções que são fundamentais neste trabalho e que desenvolvemos com mais especificidade adiante, como é o caso das noções de sujeito e formação discursiva.

Para tal, evocamos Pêcheux que, em 1969, em sua obra *Análise Automática do Discurso*, reformulou e inseriu a noção de condições de produção na análise do discurso, advinda, originalmente, da psicologia social. Ao reelaborá-la para o campo da análise do discurso, segundo Maingueneau (2000, p. 31), Pêcheux procurou fazê-lo não apenas para designar o meio ambiente material e institucional do discurso, mas também para designar as representações imaginárias que os interactantes criam de sua própria identidade e dos referentes de seus discursos.

Mais especificamente, segundo Possenti (2004), as condições de produção do discurso rompem, de alguma forma, com a noção pragmática de contexto e/ou situação. Essa noção de contexto advinda da pragmática, segundo Possenti (2004), concebe o “exterior” relevante como sendo o contexto, limitando-se a circunstâncias mais imediatas, a pequenas cenas, às vezes até a um cenário mais institucionalizado, porém, sob o qual os falantes têm domínio quase total, sabendo o que pode ocorrer ou não nesses contextos e quais são as regras de interação a serem seguidas, ou seja, em suma, seriam situações ritualizadas, convencionalizadas, em que os interlocutores já teriam algum conhecimento das possibilidades e “scripts” de cada situação. Ainda de acordo com Possenti (2004), muito dessa noção de contexto estabelecida no campo da pragmática também se deve ao

próprio tipo de *corpora* considerados mais relevantes nessas análises, que giram em torno das teorias da conversação e do texto.

No caso da AD, segundo Possenti (2004), seu real interesse – seja por decisões filosóficas, ou pelos *corpora* a que se dedicou tipicamente - não incide sobre o “eventual conhecimento que [os participantes] tenham das regras que comandam um certo intercâmbio linguístico [...]” (POSSENTI, 2004, p.367) mas, sim, sobre o fato de que todo enunciador parte de uma posição historicamente constituída. Nesse sentido, para a AD, importa mais as posições ideológicas a que o enunciador está submetido e as relações entre o que diz e o que já foi dito da mesma posição, do que um contexto imediato em que o enunciado está situado e ao qual se ligariam certos elementos da língua. Como exemplifica o autor: “é mais relevante verificar segundo que posição um deputado fala de liberdade ou de desenvolvimento, do que considerar o fato de que ele se dirige a seus interlocutores em um cenário X.” (POSSENTI, 2004, p.368).

Aproveitando, em partes, um esquema de Jakobson, Pêcheux (*apud* POSSENTI 2004, p.368) explicitou em detalhes um quadro das condições de produção, que propõe que enunciar responde a perguntas implícitas como “Quem sou eu para lhe falar assim?”, “Quem é você para que eu lhe fale assim?”, revelando também o “Ponto de vista de A sobre R”, “O ponto de vista de B sobre R”, etc. Pêcheux também inclui no esquema elaborado as antecipações, que seriam a “Imagem que o destinador faz da imagem que o destinatário faz do destinador” (p.368). Como explicita Possenti (2004, p. 368): “Pêcheux insiste que essas imagens devem ser tomadas como representações imaginárias, ou seja, que os lugares (de destinador e destinatário) são *representados* nos processos discursivos em que são colocados em jogo.” E continua exemplificando: “Assim, se um diretor de prisão se dirige a presos, o diretor de prisão e os presos não devem ser concebidos como se se tratasse de uma certa pessoa (bonachona ou dura) diante de certas outras pessoas (injustiçadas ou tensas), envolvidas em uma relação de interlocução, mas como se se tratasse de posições historicamente constituídas em sociedades em que essas funções se circunscrevem a certas regras e às quais se chega através de um conjunto de procedimentos.” (p.368).

Mais tarde, Pêcheux e Fuchs (1975) observam que o quadro das condições de produção do discurso vinha sendo frequentemente interpretado sob um viés psicologizante. E isso se deveria, entre outras coisas, à ambiguidade do termo “discurso”, que abrange desde um processo discursivo, até uma sequência verbal, o que permitiria que a imagem do outro fosse interpretada como a representação que um interlocutor faz

do outro, ao invés de uma representação imaginária que resulta de um processo social, ideológico. Como esclarece Possenti (2004, p. 369), a AD exclui definitivamente o caráter “psicologizante” do conceito de condições de produção, mesmo em situações ditas “concretas” - nas quais seriam levadas em conta as características múltiplas que conduziram à produção de um discurso, e não as determinações que caracterizaram o processo discursivo. Além disso, aponta o autor, o conceito de condições de produção pode ser desdobrado em condições de longo alcance e em condições mais imediatas, sendo as primeiras aquelas que decorrem de um período de maturação temporal, como seria um enunciado científico, e as segundas aquelas que, para além de posicionamentos que já sofreram alguma maturação, respondem a eventos imediatos, como o caso exemplificado pelo autor, que trata de uma resposta a um artigo de jornal publicado na véspera. O respondente terá seu posicionamento, que é aquilo que é por uma série de processos históricos e ideológicos, mas sua resposta terá relação direta com o que foi dito no texto do jornal, levando em consideração o veículo, o espaço que lhe foi destinado, a conjuntura particular, entre outras características que poderiam parecer contextuais, mas que, na verdade, não o são, justamente por fazerem parte de um processo discursivo maior, do qual este discurso (da carta do leitor) também faz parte. Nesse sentido, como assume Possenti (2004), os contextos imediatos só interessam à AD na medida em que, mesmo neles, funcionam condições históricas de produção. Como coloca Possenti (2004, p. 369) “[...] os ‘contextos’ fazem parte de uma história, já que, também nessas instâncias de enunciação, os enunciadores se assujeitam à sua FD.”

Além disso, outro fator importante é que as condições de produção são concebidas como tendo um elemento dominante. Segundo Possenti (2004), isso pode ser observado tanto em Pêcheux (1969) quanto em Pêcheux e Fuchs (1975). No primeiro caso, segundo Possenti (2004), Pêcheux alega que o elemento dominante pode variar, entre os elementos envolvidos (destinador, destinatário, referente, eventuais antecipações de imagens etc.), de caso a caso. Já em Pêcheux e Fuchs (1975) o conceito de dominância perpassa a relação entre o imaginário e o exterior que o determina, ou seja, condições de produção estáveis e homogêneas dominam as superfícies discursivas, constituídas de discursos concretos e objetos discursivos, o que evidencia, como salienta Possenti (2004, p. 370), que “[...] as condições de produção são históricas, no sentido de não circunstanciais”.

Ainda segundo Possenti (2004), com o passar do tempo a questão das condições de produção deixou de receber alusões, sendo menos explicitada em trabalhos. O autor afirma que, a rigor, isso se deve a um desprestígio cada vez maior dos discursos tomados

em bloco, de modo que as condições de produção se misturam em grande medida com o interdiscurso.

No caso desta pesquisa as condições de produção são bastante relevantes pois, como dissemos anteriormente, são elas que fazem com que o objeto de arte seja apreendido como tal por parte de certos atores sociais, assim como o reconhecimento da função “artista” enquanto pertencente a uma ordem social. Para tentar exemplificar melhor este conceito da AD, traremos a seguinte situação: segundo Bosco (2011), o modelo de educação jesuítico perdurou no Brasil por mais de 200 anos, e mesmo após a sua extinção ainda exerce certa influência. Um modelo tradicionalista, portanto, conservador, voltado para a formação moral e religiosa do indivíduo, com uma rigidez quase militar. Tendo a religião católica como norteadora, o ensino jesuítico homogeneizou as culturas indígenas e africanas presentes no Brasil, tolhendo expressões culturais de um povo em detrimento das tradições clássicas europeias (BOSCO, 2011, p.23).

Uma criança, um jovem ou um adulto educado segundo os preceitos deste modelo de ensino, poderá perceber a arte de acordo valores tradicionalistas, acatando as escolas europeias, ditas “clássicas”, e refutando tudo aquilo que não for produzido segundo esses padrões. Podemos assumir, grosseiramente, que o ambiente sócio-histórico molda ideologicamente o sujeito, fazendo-o a assumir um ou mais posicionamentos, que são as Formações Discursivas (FD). O sujeito diz o que diz no interior dessas FD, em conformidade com as CP, que podem ter seus sentidos alterados no decorrer da história, cabe lembrar que há uma maleabilidade aqui.

Por exemplo, uma discussão muito acirrada hoje em dia no campo das artes é a questão *decolonial*. Partindo do sujeito que recebeu uma formação jesuítica e de suas condições de produção, há uma tendência a não considerar como arte aquela feita no Brasil e/ou por povos africanos e indígenas, por não seguirem uma escola, estilo ou tradição europeia. Da mesma forma, existe no mundo um grande movimento para reivindicar este espaço de produção que escapa ao continente europeu.

Discurso, Interdiscurso e Formações Discursivas

A AD francesa se funda a partir da ideia principal do primado do interdiscurso sobre o discurso. Um discurso, aqui, pode ser entendido como, “uma dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades

enunciativas” (MAINGUENEAU, 2008, p.15) e, também, como um “sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 19), ou seja, o discurso, nesta vertente de estudos, se dá na relação que existe entre um sistema de restrições semânticas e um conjunto de enunciados produzidos de acordo com esse sistema. Além disso, empreender uma análise, portanto, consiste em olhar para a articulação entre o funcionamento discursivo e sua inscrição histórica, uma vez que a análise do discurso é constituída de objetos linguísticos e históricos, e estes dois aspectos têm igual importância.

O interdiscurso, por sua vez, pode ser considerado o “conjunto estruturado das formações discursivas” (CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D., 2020) e, nesse sentido, seu primado se dá pelo fato de que não se pode colocar em relação formações discursivas considerando-as independentemente umas das outras. Segundo Maingueneau (2008, p. 20), “o interdiscurso tem precedência sobre o discurso. Isso significa propor que a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos.”

O interdiscurso, ainda, pode ser compreendido a partir da tríade “universo discursivo”, “campo discursivo” e “espaço discursivo”. O universo discursivo pode ser tomado como um amplo conjunto de campos e formações discursivas, que inclui todos os discursos capazes de interagir em uma mesma conjuntura dada. Trata-se de um conjunto finito, embora não seja possível apreendê-lo em sua globalidade.

Podemos considerar um campo discursivo como um conjunto de formações discursivas que se delimitam reciprocamente e, ao mesmo tempo, encontram-se em concorrência (MAINGUENEAU, 2008a, p. 34).

Ainda sobre a tríade universo, campo e espaço discursivo, a formação discursiva pode ser definida, segundo Maingueneau (2015, p. 83), como um sistema de restrições oculto que atravessa as unidades tópicas – os gêneros. Para tal definição, Maingueneau parte das propostas de Michel Pêcheux que, apoiado por um conceito introduzido por Michel Foucault e Louis Althusser, analisava a sociedade por meio dos termos formação social e formação ideológica. Para Pêcheux, as formações discursivas são responsáveis por determinar “[...] o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma alocação, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.) a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada (PÊCHEUX et al., 1971, p. 102-27 *apud* MAINGUENEAU, 2015, p. 82-83).

Por fim, um espaço discursivo pode ser definido como uma série de subconjuntos de formações discursivas que são postas em relação pelo próprio analista do discurso, de acordo com seus propósitos de pesquisa. O recorte de certos subconjuntos de formações discursivas se dá, conforme Maingueneau (2008a, p. 35), a partir das hipóteses – que serão confirmadas ou infirmadas conforme se desenvolva a análise –, as quais devem estar fundamentadas tanto em um conhecimento dos textos com os quais o analista vai trabalhar, quanto num saber histórico.

A emergência de espaços discursivos, de polêmicas que envolvem diferentes formações discursivas tem sido muito evidente no campo das artes, especialmente no Brasil dos últimos anos, com a onda conservadora que foi se intensificando no país. Hoje, não é raro observarmos, nas redes sociais e em seções de cultura dos jornais e revistas, polêmicas sobre movimentos conservadores tentando conter ou censurar movimentos que promovem arte contemporânea, como apresentações, exposições, performances etc.,

Como já dito anteriormente, esta discussão não é recente e nem exclusiva da contemporaneidade. Procurar definir o que é ou é não arte a partir de critérios como moral ou beleza, é um movimento já observado em outros momentos da história, como por exemplo na “arte degenerada”, movimento no qual nazistas ridicularizavam obras modernistas.

Também é possível observar movimento semelhante (classificação do carácter artístico com base em critérios morais) em clássicos da literatura como em *Retrato do Artista Quando Jovem*, de James Joyce. Nesta obra, o personagem principal, Stephen Dedalus (que passou por internatos jesuítas), propõe uma espécie de classificação para as artes na qual duas seriam consideradas artes “impróprias”, e apenas uma considerada a “verdadeira” arte, numa acepção aristotélica. Dentre as artes de menor valor teríamos a “arte didática”, que seria aquela que leva o espectador a ter alguma reação diante da obra – artes com viés político poderiam entrar nessa classificação; teríamos também a “arte pornográfica”, que suscitaria no espectador o desejo de possuir a obra; e, por fim, uma arte tida como “transcendental”, que causaria uma emoção estética, impedindo o espectador de ter qualquer reação diante da obra, uma verdadeira epifania.

O desejo nos compele a possuir, a ir para alguma coisa; a repulsa nos compele a abandonar, a partir de uma dada coisa. As artes que os excitam, pornográficas ou didáticas, são, por conseguinte, artes impróprias. A emoção estética (sempre emprego o termo geral) é, por conseguinte, estática. O espírito fica detido e suspenso acima do desejo e da repulsa. (JOYCE, 2015, p. 246)

A beleza expressa pelo artista não pode despertar em nós uma emoção que é cinética, ou uma sensação que é puramente física. Ela desperta ou deve despertar, ou induz, ou deve

induzir, um êxtase estético, uma piedade ideal ou um terror ideal, um êxtase que perdura, que se prolonga e que acaba, por fim, dissolvido pelo que eu chamo o ritmo de beleza. (JOYCE, 2015, p. 247)

Para concluir esta seção, podemos dizer que o sujeito emite um enunciado (sobre esta ou aquela arte), mediante certas condições de produção do discurso (formação social) respaldada por uma formação discursiva (jogo de restrições semânticas). Ao tomarmos por base uma formação discursiva de viés conservador, diversos discursos desta ordem, em variados momentos da história (arte degenerada, falas de Stephen², Brasil conservador atual) se assemelham em certa medida e se opõem a outros discursos como os vistos em Bourriaud (2011), Canclini (2016), que atribuem à arte um papel social e não moral. Neste ponto é importante mencionar que o que interessa ao analista do discurso em sua análise, não é dizer o que está certo ou errado, e sim apontar as semelhanças e diferenças enunciativas. Por fim, cabe dizer mais uma vez que os discursos não são planos e estáveis.

Arte tradicional x Arte social

Foucault apresenta a hipótese de que a “produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos” (FOUCAULT, 2014, p.8). Essa forma de controlar, selecionar, organizar e redistribuir o discurso, por um certo número de procedimentos, fica evidente na forma como movimentos e/ou atores sociais atuam em meio a polêmicas, remodelando os sentidos dos termos e conceitos de que lançam mão, de forma a sempre proteger o Mesmo e atacar o Outro.

O campo da arte, em especial no que diz respeito à arte contemporânea, comporta pelo menos dois posicionamentos que detém suas regularidades discursivas e sua visão do Mesmo e do Outro. Isso se dá por meio de um jogo e restrições que definem cada posicionamento, que torna possível acessar certos ditos e não outros, como explica Maingueneau (2008):

Se o jogo das restrições que definem a “língua”, a de Saussure e dos linguistas, supõe que não se pode dizer tudo, o discurso, em outro nível, supõe que, no interior de um idioma particular, para uma sociedade, para um lugar, um

² Destacamos que não estamos atribuindo à obra de James Joyce ou ao próprio escritor um caráter conservador. Estamos tomando apenas as falas e posicionamentos sobre arte de seu personagem Stephen Dedalus como um posicionamento alinhado ao que estamos denominando de conservadorismo nas artes.

momento definidos, só uma parte do dizível é acessível, que esse dizível constitui um sistema e delimita uma identidade.

O *insight* para esta pesquisa se deu quando nos deparamos com o livro “*Arte moderna” uma monstruosidade*, publicado em 1968, de autoria de Carmelo D’Agostino – um bancário que fez carreira na política como deputado estadual (dados que nos ajudam na compreensão das CP e FD). O livro é ilustrado com uma gravura de um macaco segurando um pincel e fazendo rabiscos em uma folha de papel em branco, enquanto come uma banana com a outra mão, indicando a ideia de que até mesmo um macaco seria capaz de fazer “arte moderna”. Entre o que é reproduzido no livro de D’Agostino e o pensamento do atual Secretário Especial de Fomento e Incentivo à Cultura, o capitão da PM André Porciúncula (Figura 1), sobre arte, apesar dos mais de 50 anos que os separam, é possível notar uma semelhança: ambos pertencem a uma mesma formação discursiva. Formação essa que restringe a ideia de arte a valores como **/bom/** e **/belo/**, tendo como seu oposto **/destruição/** e **/incapacidade/**. É possível, portanto, apreender, por meio desta FD, que o senso estético está condicionado a uma moral conservadora e, na ausência desta, há a incapacidade de perceber um determinado objeto como objeto de arte. Na figura abaixo, ainda é possível inferir, por meio das imagens utilizadas pelo secretário, o que pode ser tomado com arte ou não.

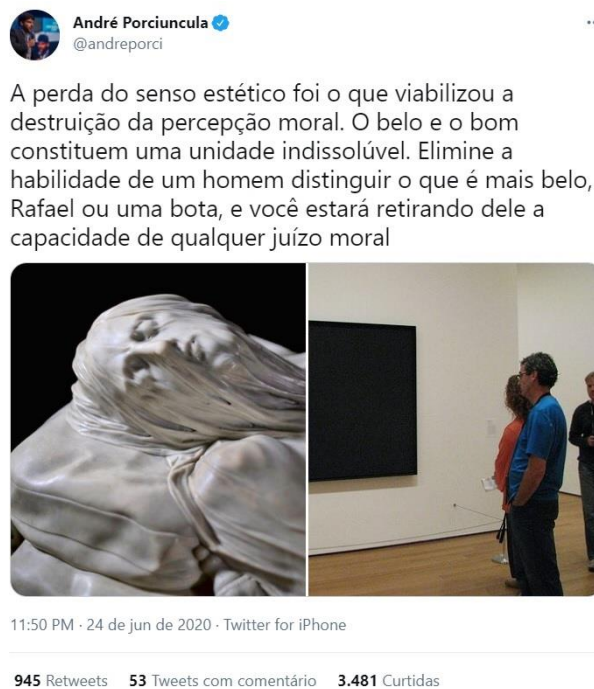


Figura 1

A AD se ocupa dos “ditos” e “não-ditos” no discurso. No caso da figura acima (Figura 1), há a ideia de comparação entre uma escultura de mármore perfeitamente esculpida e um quadro negro. Embora o autor não mencione os autores de ambos os objetos, há uma comparação entre “Rafael ou uma bota”. Essa comparação remonta a uma memória discursiva, onde é possível intuir que o autor da postagem se refere a Rafael Sanzio, pintor renascentista, já a bota é um objeto do cotidiano (assim como o urinol do Duchamp antes de se tornar *A fonte*). Por meio dessa análise, pode-se apreender que o autor pertence a uma FD tradicionalista/conservadora, que restringe o sentido de arte a certas condições, neste caso estamos falando de mimesis, ou seja, uma representação natural de uma forma humana representada por meio da escultura na postagem (que na realidade não pertence a Rafael). A bota, por sua vez, é associada ao quadro negro (do qual não foi possível identificar o autor), que também é um objeto cotidiano.



Figura 2

A postagem do secretário na plataforma Twitter (Figura 1) suscitou uma discussão corroborada por aqueles que partilham a mesma FD e refutada por internautas de FD

contrária. No desenrolar da discussão (Figura 2), um usuário menciona que apenas as “artes conservadoras” deveriam receber recursos do governo, reforçando os valores **/belo/** e **/bom/**. Em contrapartida, outro usuário afirma que, na verdade, não existe “arte conservadora”, apenas “arte”, e que tudo o que foi produzido a partir do século XIX (no qual se incluem arte moderna e arte contemporânea) não é passível de ser considerado arte por ser **/sujo/** e **/doentio/**. Esses valores negativos nos fazem retomar o livro já mencionado, intitulado “*Arte moderna*” *uma monstruosidade*”, no qual o autor afirma:

Eis ao que nos obriga o seu *esdrúxulo* procedimento, diante das suas *aberratividades*, provocando-nos a *repulsa* ao seu *desvirtuamento*, que os que a defendam não nos convençam dos “predicados” artísticos daqueles que a executam, e que a fazem por *esnobismo*. Seriam iguais aos *aduladores* palacianos, “que quando o rei é ignorante, vêm-se na contigência de menosprezar os sábios...” Que não *deslutrem* a verdadeira arte com louvores à “moderna”, e que, dessa maneira, pretendam *impostoramente* que a aplaudamos. (D’AGOSTINO, 1968, p.29, *grifo nosso*)

Na sequência da postagem (Figura 2), outro usuário rebate o tuíte anterior com uma sequência de questionamentos. Se, por um lado, tem-se a certeza de que a arte, segundo determinada FD, serve a propósitos estéticos e morais como forma de difusão do **/bom/** e do **/belo/**, por outro lado, não há, nesta postagem, um consenso sobre quais valores estabeleceriam uma contraposição a **/belo/** e **/bom/**, posto que são valores tidos como positivos em ambas as FD (conservadora e não conservadora). Qual seria, então, a relação polêmica neste discurso?

Quando se considera o espaço discursivo como rede de interação semântica, ele define um processo de interincompreensão generalizada, a própria condição de possibilidade das diversas posições enunciativas. Para elas, não há dissociação entre o fato de enunciar em conformidade com as regras de sua própria formação discursiva e de “não compreender” o sentido dos enunciados do Outro; são duas facetas do mesmo fenômeno. No modelo, isso se manifesta no fato de que cada discurso é delimitado por uma grade semântica que, em um mesmo movimento, funda o desentendimento recíproco. (MAINGUENEAU, 2008a, p.99)

Para ilustrar a afirmação de Maingueneau (2008a) no trecho acima, vamos imaginar que o campo da arte é uma espécie de campo magnético composto por diversos ímãs, cada ímã seria o equivalente a uma formação discursiva que atrai certos enunciados e repele outros. Ao emitir um enunciado de que a arte serve ao **/belo/** e o **/bom/**, assim como a demais valores universais, a oposição, o Outro dessa afirmação não será encontrado no âmbito da adjetivação, da busca de um antônimo para **/belo/** e/ou **/bom/**, no sentido de que, quem não corrobora com os valores **/belo/** e **/bom/** como critérios artísticos crê, automaticamente, na existência de uma arte **/feia/** e **/ruim/**. Qual seria,

então, a negação, ou a oposição aos valores **/belo/** e **/bom/** do discurso da arte tradicional/conservadora emitida por este agente do governo?

Maingueneau (2008a, p.99), nos dá mais uma pista:

Cada discurso repousa, de fato, sobre um conjunto de semas repartidos em dois registros: de um lado, os semas “positivos”, reivindicados; de outro, os semas “negativos”, rejeitados. A cada posição discursiva se associa um dispositivo que a faz interpretar os enunciados de seu Outro traduzindo-os nas categorias do registro negativo de seu próprio sistema. Em outras palavras, esses enunciados do Outro são “compreendidos” no interior do fechamento semântico do intérprete; para constituir e preservar sua identidade no espaço discursivo, o discurso não pode haver-se com o Outro como tal, mas somente com o simulacro que constrói dele.

É importante atentarmos para a ideia de simulacro, ou seja, a imagem que se constrói do Outro. Independentemente do Outro, ou do Mesmo, nos interessa esclarecer que ambas as visões do que é ou não arte e artista atendem a seus respectivos valores ideológicos, respaldados em sua formação histórica e social. A oposição analisada neste trabalho, portanto, não está na materialidade do objeto artístico, mas na formação discursiva a que pertence aquele que fala sobre a arte, seja ele o artista, o público, o gestor etc.



João, Cavaleiro da Triste Figura
@Joao14473364

...

Em resposta a [@andreporci](#) e [@helioborges](#)

A arte sempre esteve a serviço do belo: um instrumento para manifestação dele. Mas desde há algum tempo, o belo e o bom são ignorados na arte, que se tornou instrumento para crítica social, protesto, manifestação de sentimentalismo etc. É a corrupção da arte!

9:17 AM · 20 de abr de 2021 · Twitter Web App

Figura 3

Por parte da crítica de arte e de teóricos como Canclini (2016), vivemos e um período da arte social, ou seja, uma arte fortemente impactada pela globalização, pela economia e pela política.

Nós, artistas e cientistas sociais, estamos ligados pela incerteza: assim como o desmoronamento da metafísica e da crítica antropológica ao eurocentrismo desqualificam a pergunta sobre *o que é arte* e propuseram substituí-la pela interrogação *quando há arte*, a decomposição e as transações do capitalismo e da globalização tiraram abruptamente as certezas que a economia, a antropologia

e a sociologia tinham para definir seus objetos de estudo, combinar as escalas de análise e os critérios para a pesquisa. (CANCLINI, 2016, p.49)

Canclini (2016, p.49), ainda complementa que:

A arte ficou desemoldurada porque, como veremos, as tentativas de ordená-las sob uma normatividade estética ou uma teoria sobre a autonomia dos campos (Bourdieu) ou dos mundos (Becker) quase não funcionam. Tampouco os filósofos ou os cientistas sociais contam com conceitos epistemologicamente convincentes para prover os artistas, os políticos e os movimentos sociais de categorias de análises universalizantes. (CANCLINI, 2016, p.49)

A partir dos anos 1980 começam a ganhar corpo os estudos que promovem a análise do objeto da arte a partir do campo dos estudos sociais, com especial aporte da antropologia e da sociologia, sucedendo então a filosofia estética e a semiótica que, até então, constituíam os principais aparatos teórico-metodológicos para o estudo da arte. Com a inserção do fator social no campo da arte, temas como economia ou política passaram a ser considerados nos estudos sobre arte, o que levou a um acirramento nas discussões e embates políticos e sociais em torno da arte.

A partir da redefinição do artista como produtor (Benjamin e os construtivistas) trabalha-se considerando o processo de produção-circulação-consumo. Recentemente, as modificações do pensamento econômico conduzem a uma concepção não substancialista, na qual importava a valorização tanto material quanto simbólica do ciclo econômico. Para esta revisão, contribuem aqueles que definem o artista como etnógrafo ou antropólogo, assim como o reposicionamento da arte no debate sobre a identidade, a alteridade, a multi e interculturalidade. A pesquisa destes processos modifica a agenda antropologia e de outras ciências sociais: admite-se que não se pode entender o socioeconômico sem o cultural, nem ao contrário; passa-se do estudo de culturas locais e nacionais a processos de interculturalidade transnacional. (CANCLINI, 2016, p.49)

Conclusões

Podemos apreender, por meio deste trabalho, que a ideia de arte do ponto de vista da Análise do Discurso pode ser tomada a partir da formação discursiva do enunciador (conservador, social ou liberal) em conformidade com as condições de produção do discurso, que são históricas e não heterogêneas, nas quais seus sentidos vão mudando no decorrer do tempo. A relação polêmica se dá não por vieses estéticos e filosóficos, mas por vieses políticos e ideológicos, como pode ser observado no recente caso da exposição *Queermuseu*, que mobilizou diversos grupos e atores sociais em torno de uma disputa pelo sentido da exposição. De um lado, grupos conservadores e reacionários defendiam a censura/boicote da exposição; de outro lado, grupos progressistas defendiam a continuidade da exposição. Com relação aos ditos *liberais*, podemos tomá-los em dois

sentidos: (i) havia aqueles que se filiavam aos conservadores por entender que dinheiro público (Lei Rouanet em questão) não pode servir para financiar ações culturais; (ii) também havia os *liberais* num sentido mais clássico, que compreendiam que a censura fere liberdades individuais etc.

Observe-se, portanto, que as polêmicas que se desenrolaram a partir do acontecimento da exposição, não dizia respeito à arte e suas proposições estético-filosóficas, mas sim a uma disputa pelo sentido da expressão *queer* e tudo aquilo representa. Assim o é nas manifestações polêmicas que tem ocorrido sobre a arte, o artista e as políticas públicas brasileiras durante o atual governo. É neste domínio que esperamos que esta pesquisa contribua: lançar luz sobre as discussões acerca da arte como discussões muito mais ligadas a posicionamentos político-ideológicos, do que discussões puramente estéticas.

Referências Bibliográficas

BOSCO, Maria Cristina. **O ensino da Arte Contemporânea**. 2011. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/D.93.2011.tde-11072012-124749. Acesso em: 2021-11-01.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CANCLINI, Néstor G. **Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2006.

CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. 3ed. Tradução: Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2020.

D'AGOSTINO, C. **“arte moderna” uma monstruosidade...** São Paulo: s.ed, 1986.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

KOCK, Ingedore. **O texto e a construção dos sentidos**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2013.

MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. Tradução: Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

(____). **Cenas da enunciação**. Tradução: Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.

MAINGUENEAU, D. **Discurso e análise do discurso**. Tradução: Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In.: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Orgs.). **Ethos Discursivo**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

PÊCHEUX, Michel. **Análise Automática do Discurso (1969)**. Tradução: Bethania S. Mariani. In: GADET, Françoise & HAK, Tony. (Orgs.). **Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 5ª edição. Campinas: Ed. da Unicamp, 2014.

PETTER, Margarida. Linguagem, Língua, Linguística. In: FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Introdução a linguística: 1. objetos teóricos**. 6.ed. São Paulo: Contexto, 2011.

POSSENTI, S. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIM, F. BENTES, A. C. (Orgs.). **Introdução à Linguística: fundamentos epistemológicos**. São Paulo: Cortez, 2004. V.3.