

## O corpo na materialidade discursiva da obra “O Laçador” de Fernando Baril

### Le corp en matérialité discursive dans l’oeuvre “O Laçador” de l’artiste Fernando Baril

Valéria de Cássia Silveira Schwuchow<sup>1</sup>

#### Resumo

Propomos nesse artigo entrelaçar, pelo ponto possível da psicanálise, a teoria da Análise do Discurso com a teoria da Arte, para o entendimento da concepção de sujeito e de obra de arte. A reflexão parte da consideração do sujeito da arte na posição de produtor e observador, afetados por injunções que significam na materialidade da obra por um ressoar da memória discursiva, da história e do político. Analisamos a obra “O laçador” de Fernando Baril, exposta no Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS), em maio de 2018, na comemorativa exposição BARIL’70 Anos. A tela, disposta na entrada do museu, traz um cruzamento de símbolos produzidos como representantes dos sujeitos Sul-rio-grandenses, a saber, o gaúcho e a prenda. Na imagem do corpo entrecruzam-se e desacomodam-se interlocuções para o sujeito observador, e aquilo que é interpretado pela memória e pela história entram em conflito, produzindo, como retoma Pêcheux (2010), um visível que requer ser nomeado. Dos fragmentos dos sentidos, institucionalizados por uma cultura e por uma memória, vemo-nos frente ao corpo-estrutura do “e”. Escapando de uma possível nomeação, em um efeito de homogeneidade, o corpo-estrutura da obra de arte resiste e avança como dissidente e singular.

**Palavras-chave:** Sujeito. Arte. Corpo. Memória. História

#### Résumé

Cet article propose entrelacer, au point de la psychanalyse, la théorie de l’analyse du discours avec la théorie de l’art, pour la compréhension du concept de sujet et d’œuvre d’art. Cette réflexion part de la prise en compte du sujet de l’art en position de producteur et d’observateur, affecté par des injonctions qui signifient dans la matérialité de l’œuvre par une résonance de la mémoire, de l’histoire et du politique. Nous regardons l’oeuvre “O laçador” de l’artiste Fernando Baril, exposé dans le Musée de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS), en mai 2018 lors de la célébration de l’exposition BARIL’70 Anos. L’oeuvre apporte un croisement de symboles représentant des sujets Sul-rio-grandenses, le gaúcho et la prenda. L’image corporelle est inconfortable pour le sujet observateur, une mémoire et une histoire entrent en conflit, produisant, avec écrit Pêcheux (2010), un visible qui nécessite d’être nommé. Par les fragments des sens institutionnalisés par une culture et une mémoire, le sujet observateur regarde un corps-structure le « e ». Elle échappe à une éventuelle nomination, produisant un effet d’homogénéité, le corp-structure résiste et avance comme dissident et singulier.

**Mots-clés:** Sujet. Art. Corps. Mémoire. Histoire

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos da Linguagem (UFRGS), bolsista CAPES e professora de Língua Portuguesa. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8288-7105>.

**Recebido em:** 18/04/2021.

**Aceito em:** 18/05/2021.

### **Análise do Discurso e Arte**

Esta reflexão se inscreve na teoria da Análise do Discurso e propõe um enlace com a teoria da Arte, pelo nó que as teorias permitem com a Psicanálise. Como nos descreve Pêcheux (2014 [1969]), a teoria da Análise do Discurso reside na articulação do Materialismo Histórico, da Linguística e da Teoria do Discurso, regiões atravessadas pela Psicanálise. Essa, por sua vez, movimentada na teoria questões na concepção de sujeito, desgarrando-a da premissa de um sujeito pleno, detentor do sentido unívoco, para entender a concepção a partir de um sujeito dividido manifestado pelo lapso e pela falha. Dito de outro modo, a Psicanálise intervém para a compreensão de um sujeito do inconsciente, espaço de pulsão atravessado por traços significantes inscritos no processo discursivo.

Do mesmo modo, na teoria da Arte, a Psicanálise irrompe pela noção de inconsciente, inicialmente pela perspectiva de Freud e, após, pela de Lacan. Como aponta Rivera (2005), os estudos e pesquisas envolvendo o inconsciente são alçados na arte a uma condição de fonte de inspiração, servindo, muitas vezes, de tema para a criação de obras de arte. A referência estética à Psicanálise comparece pela noção de sujeito; assim afastando-se dos cânones se inaugura um movimento de vanguarda em que a noção de inconsciente pretende se opor à concepção de um sujeito intencional, racional, ponderado e consciente em seu fazer artístico, favorecendo uma produção, supostamente, autêntica e liberta de dogmas convencionais.

Do que foi dito, podemos compreender o quanto a Psicanálise opera nas teorias as reconfigurando. Seu caráter desestabilizador encontra ressonância tanto nas questões propostas pela Análise de Discurso — uma vez que não lidamos com espaços logicamente estabilizados, — quanto na Arte, conferindo, conforme Rivera (2005), um descentramento do sujeito e, conseqüentemente, da imagem que se sobrepõe de atravessamentos. Podemos depreender também, do que foi dito anteriormente, que o encontro teórico pela Psicanálise se produz pela noção de inconsciente e, particularmente, centra-se na concepção de sujeito.

Nosso ponto de vista parte da Análise de Discurso, a partir dela olhamos para os sujeitos da arte, para a produção artística e para a obra de arte. Nosso olhar se investe das relações com o inconsciente para operarmos no sujeito frente à arte duas posições-sujeito, uma que se inscreve no fazer artístico, o artista, e outra, que se inscreve, no que propõe Neckel (2010), como interlocução, ou seja, o sujeito na posição de observador da arte em um processo de interpretação afetado pelas condições de produção contemporâneas.

### **Sujeito da arte: artista (obra) observador**

Pensar o sujeito da arte é pensar numa tríade, sendo a obra de arte como elemento central que reclama sentidos tanto para o artista quanto para o observador. A primeira ordem desse conjunto, o sujeito da arte na posição de artista, habita um espaço de relações (in)visíveis, desloca e sugere sentidos, “torna sensível a imagem ao expô-la ao equívoco e

torna o sentido suscetível de tornar-se outro” (CAMPOS, 2010, p. 78). O sujeito artista se depara com a produção do outro, do novo, institui relações compartilhadas ou não pela sociedade, para isso se inscreve em Formações Discursivas significando posições sempre postas pelo inconsciente.

O sujeito, sendo sempre já-sujeito, é determinado pelas condições de produção, assim, o sujeito artista não cria uma obra de arte, mas sim mobiliza na produção da obra uma criatividade. Como nos lembra Orlandi (2003), a criatividade joga com a produtividade, e seu processo de constituição se dá pelo batimento entre a polissemia e a paráfrase. É pela/na tensão constante entre paráfrase, a matriz do sentido, e a polissemia, a fonte do sentido, que se produz e rompe o novo. A criatividade, em consonância com a polissemia, traz o diferente pelo “conflito entre o produto (institucionalizado) e o que se tem de instituir” (ORLANDI, 2003, p. 36). Desse modo, livre de ser a criatividade uma ideia surgida ao acaso, a produção da arte joga com os saberes do sujeito artista, confronta o modo como os discursos significam pelo/para o sujeito com o modo de lidar com os saberes. Esse batimento mobiliza efeitos de sentido outros e inscreve a possibilidade do novo.

Na produção do novo, o sujeito na posição artista, mobiliza no processo de criatividade a ordem do inconsciente, dele ressoa a causa para a produção do objeto A. Desse modo, a materialidade artística, ergue-se movida pelo desejo, vinculado ao objeto A, enquanto corte resultante de um processo simbólico de castração operado na constituição do sujeito pela linguagem. Daí o sujeito do inconsciente ser um sujeito dividido, o corte simbólico cinde o sujeito e deixa um resíduo, o objeto A. Debateremos a proposição a partir de Lacan (1998, p. 35) quando descreve: “O desejo, este, encontra seu cerne, sua proporção fixada, seu limite, e é em relação a esse limite que ele se sustenta como tal, franqueando o limiar imposto pelo princípio do prazer”. O desejo frente ao objeto da falta, o objeto A, funciona como causa de desejo, o sujeito na posição artista sustenta uma falta em/para o fazer criativo e elege a obra como um objeto que pode aplacar a falta, convive com um limite dado pela falta e pelo prazer, ambos constitutivos no/para o fazer da obra.

Revisando o fazer do sujeito artista pela perspectiva materialista, determinações históricas e ideológicas estão contingenciadas na relação sujeito e produção artística. Mesmo perseguindo a ideia de uma arte contemporânea, contemplando aspectos que escapam do ordinário, do habitual e do comum, a produção artística abarca uma conjuntura. Como pronunciou Neckel (2020) em mesa redonda promovida virtualmente pela Abralín “A arte funciona como um registro social, e, também, como um dos processos de significação ressoando a resistência e o político”. A arte, portanto, (cor)responde às propriedades específicas de um tempo, ressoa memórias, retoma pré-construídos, (trans)forma (não)-ditos, (não) acontecimentos que podem vir a ser e o sujeito, em seu fazer, retoma certas condições de produção.

Nessa perspectiva, o fazer criativo, se tomado pela pretensa ilusão de uma liberdade, deixa de considerar as possibilidades de tomadas de posição do sujeito e os efeitos de sentido em jogo na linguagem. No terceiro elemento da tríade, o sujeito da arte, na posição de observador, subjetiva-se para então se inscrever em uma posição discursiva, posto que “a arte é o lugar privilegiado da expressão da subjetividade” (MAGALHÃES, 2019, p. 36). O sujeito artista encontra na obra um espaço para si, fixa na materialidade significantes (re)colhidos na/para constituição da subjetividade.

Outrossim, a subjetividade não parte somente do sujeito artista, mas também comparece no terceiro elemento da tríade, o sujeito da arte na posição de observador. Esse se subjetiva para interrogar-se diante daquilo que vê. Face a face com uma perspectiva por vezes conflituosa, dada na arte contemporânea pelo (des)arranjo de linhas, traços, figuras, cores e/ou imagens, o sujeito observador é convocado em sua interpretação a instaurar um decurso de saberes, ressoando memórias e (re)constituindo traços significantes.

De acordo com Neckel (2010), foi a partir do movimento de arte abstrata e expressionista reverberando tanto na pintura, com a quebra da lógica do tempo e da realidade, quanto no cinema, com a captura de movimentos, que o espectador passou à interlocução. O rompimento operado por essa nova/outra possibilidade artística produz um leitor e uma leitura mais engajados, os recursos visuais e sonoros demandam interpretações, assim “essa estética começa a ‘desmascarar’ o mundo visível, a noção incômoda do ‘incompreensível’ começa a nos chamar ao gesto de leitura” (NECKEL, 2010, p. 58). O elo com a Psicanálise retorna, a arte contemporânea afeta agora o sujeito da arte na posição de observador, convocando-o a uma leitura que o move do centro dos sentidos unívocos.

O novo modo de ler a arte se apresenta ao sujeito observador, que, desestabilizado, tem sua centralidade abalada. No entendimento do conceito de inconsciente pela Arte, reconhece-se nesse sujeito observador um olhar dividido, “o espelho que a psicanálise e a arte lhe oferecem está em pedaços, e nele o eu se vê irremediavelmente fragmentado” (RIVERA, 2005, p.7). É nos fragmentos do espelho estilhaçado da Arte e da Psicanálise que encontramos o sujeito na posição de observador. Dilacerado diante da obra de arte ele recolhe pedaços para a composição de um espelho que não se mostra pronto, tampouco se encontra livre de determinações. Pelo viés da Análise do Discurso, a leitura produz um gesto de interpretação que “sempre se dá de algum lugar da história e da sociedade e tem uma direção, que é o que chamamos de política” (ORLANDI, 2001, p. 19), ou seja, o gesto de interpretação vem carregado das/pelas implicações sociais, políticas e ideológicas do sujeito.

Enquanto sujeito observador que produz uma interlocução com a arte, Neckel (2010) nos esclarece que essa proposta se dá na relação um/outro materializada pelo funcionamento da heterogeneidade. Compreendemos a heterogeneidade funcionando na arte de maneira semelhante à descrita por Indursky (2001), ao pensá-la no artigo “Da heterogeneidade do discurso à heterogeneidade do texto...”,

Assim, o estudo da heterogeneidade permite apreender tanto o contato entre Formações Discursivas diferentes e suas respectivas formas-sujeito, estabelecendo relações de confronto, de aliança, de exclusão, quanto o contato entre posições-sujeito, inscritas na mesma Formação Discursiva heterogênea, em que convive com a diferença e a divergência, dando origem à contradição (INDURSKY, 2001, p. 28).

O sujeito da arte na posição de observador/interlocutor é afetado por injunções que desconhece e que significam pelo funcionamento da heterogeneidade, na aproximação de Formações Discursivas e de posições-sujeito dentro de certa Formação Discursiva. No interior desse mecanismo sobressaem regularidades, constituídas por diferenças ou por semelhanças, (re)configuram-se em outra ordem para significar; uma ordem imposta pela relação um/outro. A nosso ver, nessa relação o *um* na posição de sujeito observador inscreve sentidos para o *outro*, enquanto sujeito na posição de artista. Dito de outro modo, a obra ao ser posta em circulação é inscrita em uma rede de sentidos e enreda nessa rede

outros/novos sentidos para o sujeito artista, resultando por constituir efeitos de sentido para a obra que nem mesmo o sujeito artista poderia instituir — possibilidade não restrita as materialidades discursivas do campo artístico, mas é recorrente quando dá análise pelo olhar do analista de discurso. Em uma perspectiva inversa, sendo considerado o *um* o sujeito na posição artista, no processo de produção constitui a (re)configuração de regularidades, compreendidas pelo o *outro*, na posição de sujeito observador, pelo funcionamento da heterogeneidade.

Passamos a compreender o elemento central da tríade, a obra de arte. Dessa maneira, tanto o sujeito artista, no seu fazer, quanto o sujeito observador, na sua interlocução, são convocados a significar pelas ordens do inconsciente e da ideologia, uma vez que “definida como prática, a ideologia não é resultado de aprendizagem, não é consciente (relação primal entre ideologia e inconsciente)” (ORLANDI, 2017, p. 17). Essas duas ordens, colocadas em relação na produção e na interlocução da obra, afetam o artista, uma vez que em seu trajeto apr(e)ende técnicas as quais procura colocar em prática, contudo, essa arte nunca lhe pertence por completo. Nada apaga o trabalho do inconsciente e da ideologia, a falta e a falha ressoam pelos traços opacos do lápis deixados no papel, ou mesmo na recuperação de uma folha amassada.

Numa relação despretensiosa, poderíamos pensar o papel como o inconsciente, onde tudo pode se inscrever e recalcar. O traço como a ideologia, com as marcas das Formações Ideológicas, nos diferentes tipos de escritas e letras. A borracha como a técnica que procura suprimir o que considera fora do padrão, ao mesmo tempo em que institui um padrão, mas que sempre escapa, constituindo-se como uma possibilidade de formalização. E, por fim, haveria sempre a recuperação da inscrição de marcas não transparentes de um arquivo rejeitado. A obra de arte compreendida nessa suposição estaria composta por camadas espessas e, a cada imersão nessa densidade seria possível observar o funcionamento do inconsciente e da ideologia determinando as posições dos sujeitos e dos sentidos, tanto para os que produzem a arte quanto para os que a interrogam.

Como já mencionamos, consideramos a obra de arte como a materialização de um desejo concebido pela falta, e, acrescentamos, a pulsão latente da falha. Vamos esclarecer retomando Lacan (1998), ao mencionar que, no desejo como causa, a falha só comparece porque se deseja. Na inscrição material da produção artística está investido o caráter de ritual, na seleção de tintas, cores, figuras, colagem, desse modo, o deslize, o equívoco. Constitutivo daquilo que é dado a ver no processo discursivo, a falha, como efeitos de sentido sempre escapa, cada olhar é um olhar, pois cada sujeito ao inscrever sentidos assume posições em Formações Discursivas.

A falta e a falha, ordens do inconsciente e da ideologia, respectivamente, afetam os sujeitos da arte, nessa direção podemos compreender que “a articulação entre ideologia e inconsciente indica o desequilíbrio das certezas” (BARBAI, 2011, p. 379). À vista disso, o sujeito da arte, frente à materialidade significativa de uma obra artística, oscila entre sujeito desejante e sujeito da ideologia, a dupla determinação incontornável do sujeito.

A partir do exposto, propomos pensar a obra de arte enquanto forma de constituição de discursos. Nosso ponto de partida considera a arte como discurso, produzindo efeitos de sentido no instante em que atualiza o dado e/ou subverte a tradição. Compreendida como “algo que se vê, se dá simplesmente a ver, e, por isso mesmo, impõe sua ‘específica’ presença” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 61). Indagamos, a partir da citação, o que a obra de arte selecionada dá a ver, o que ela impõe. Para isso recuperamos

uma presença mediante a exposição da imagem de um corpo que pode ser reconhecido no ressoar de uma rede de memória específica.

### **Imagem, Cultura e Memória**

Analisamos a imagem de um corpo posto em uma obra de arte. Tomamos a imagem como uma “produção cultural” (DAVALLON, 2010, p. 28), ou seja, consideramos os que observam a imagem na/para a produção de significações, entendendo que essa significação não se encontra pronta, tampouco está totalmente aberta à gama de interpretações. Antes de tudo, a imagem comporta um “programa de leitura” (DAVALLON, 2010, p. 29), no qual ela delimita um certo lugar ao observador e permite que esse ultrapasse a simples contemplação, fazendo-se, então, produtor de efeitos de sentido.

A imagem só se mostra pronta após a intervenção visual daquele que a observa, uma intervenção atravessada pela cultura, compreendida em uma relação com o sujeito. Como sugere Mariani (2009), a cultura é entendida como algo observável nas e pelas práticas ensejadas pelos sujeitos, apontando para uma rememoração, num batimento com a determinação histórica.

Reconhecemos na imagem os já ditos, ou os sentidos já postos em circulação e a possibilidade de gestos interpretativos, a partir de determinada conjuntura sócio-histórica. A partir disso, pensamos os sentidos na imagem como pontos em deriva, e, embora naveguem na imensidão de possibilidades, encontram um limite em uma borda instável. Nessa reflexão, os sentidos para a imagem podem ser muitos, mas nem todos são possíveis de serem contemplados.

Pensamos a imagem exposta na obra artística, permitindo-nos compreender que a ancoragem dos efeitos de sentido em certos pontos está investida da relação do sujeito artista na/para a produção da obra. Para estender um pouco mais o intrigante processo implicado na relação sujeito e obra de arte, compartilhamos do conceito de “redes discursivas imagéticas” (INDURSKY, 2015, p. 290), as quais produzem, a partir do interdiscurso, recortes de imagens ou de fragmentos de imagens para então constituírem redes de memórias.

Acrescentamos que na imagem posta nos moldes de uma obra artística, a constituição de uma rede discursiva imagética abarca uma materialidade discursiva. Essa, por sua vez, faz retomarmos o materialismo histórico, considerando os modos de produção no condicionamento de um conjunto de processos para a vida social e política. De acordo com Orlandi (2012), é nessas condições que o discurso, o sujeito e os sentidos são produzidos e, mesmo que haja um efeito que os leve a uma naturalização, produzindo um efeito de que aparentem ser sempre já dados.

Desse modo, a autora pontua que não há separação entre sujeito e objeto, uma vez que se propõe a pensar a Análise de Discurso no âmbito materialista da contradição. A proposta de Orlandi é tomar a materialidade do sujeito para tratar da questão do corpo e do sujeito, uma vez que entende “o corpo em sua materialidade significativa enquanto corpo de um sujeito” (ORLANDI, 2012, p. 85). A noção de corpo como materialidade é também explorada por Ferreira (2013), a qual considera o corpo discursivo, destacando o

objeto discursivo como materialidade que se constitui pelo discurso, sendo, portanto, sujeito a falhas e submetido ao real. A teórica toma o real do corpo como uma ordem em que o sujeito se inscreve no âmbito do impossível.

A partir dessas reflexões, podemos pensar a imagem do corpo discursivo significando na materialidade da tela artística. Com a noção de redes discursivas imagéticas, propomos analisar os efeitos de sentido na obra, observando o recorte do interdiscurso de significantes para a constituição do corpo exposto na imagem artística.

A perspectiva de estarmos frente a uma imagem que ressoa redes de memórias traz a possibilidade de uma movência dos sentidos, isto é, os sentidos podem deslizar para os limites dessas redes, afastando-se a ponto de derivarem para outros sentidos. Reconhecer essa deriva requer considerarmos a subjetividade do sujeito na posição observador, que faz a interlocução da imagem artística, bem como do sujeito na posição artista na compreensão da Formação Social e da Formação Discursiva em que se dá a produção da obra e, por fim, os efeitos de sentidos na circulação da obra. Diante dessa colocação, nosso objetivo prioriza analisar como uma obra artística imagética, significando em rede de memórias, inscreve a possibilidade de uma imagem de um corpo discursivo ser/estar atravessada pelo simbólico, corpo esse onde reside o real, o impossível da/na figura humana.

Como sujeito da/na Análise do Discurso na posição analista e, enquanto, sujeito da arte na posição de observadora, inicio um gesto de interpretação e de interlocução com a obra intitulada “O laçador”, do artista porto-alegrense Fernando Baril. Seu percurso como pintor se inaugura com telas abstratas para, aos poucos, passar a telas com cenas do cotidiano. Com um toque crítico e irônico, Baril cria um universo de sobreposição de imagens e informações, o que faz com que seja considerado um artista pop. Dentre as obras do pintor, citamos “Cruzando Jesus Cristo com Shiva” (1996), em que um Cristo crucificado com vários braços segura diferentes objetos; a pintura integrava a coleção da exposição *Queermuseu*, censurada quando em uma amostra no Santander Cultural de Porto Alegre/RS.

É também sobre sobreposições de informações a obra que selecionamos para análise. Ela fez parte da exposição *BARIL 70 Anos*, exposta no Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS), em maio de 2018. A tela, disposta na entrada do museu, traz um cruzamento de símbolos produzidos como representantes dos sujeitos sul-rio-grandenses. Na imagem do corpo ressoam memórias recortadas de redes discursivas imagéticas; essas dão conta, na materialidade da obra, de um social, histórico e político específicos.

Imagem 1: Obra “O Laçador”, Fernando Baril.



Fonte: Página da Arte cultura e pesquisa em revista no Facebook<sup>2</sup>.

No processo subjetivo de interlocução da obra, enquanto sujeito observador, compreendemos o funcionamento da heterogeneidade como modo de apreensão de duas posições-sujeito na mesma Formação Discursiva dominante da tradição. Com saberes específicos, as posições antagônicas convivem sobrepostas na imagem significando, por divergências e exclusões, sentidos determinados historicamente de homem e de mulher no estado do Rio Grande do Sul.

As (justa)posições-sujeito na imagem, pela figura do gaúcho e da prenda, constituem-se a partir de uma rede de memória, ou seja, “nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída pelo historiador” (PÊCHEUX, 2010, p. 50). Não tratamos da memória que nós, ou você leitor, temos dos momentos, dos acontecimentos, em suma, da memória como lembrança, mas de uma memória que inscreve em seu espaço elementos descontínuos e exteriores da ordem de um acontecimento histórico. Em outras palavras, a memória não pode ser tomada como

<sup>2</sup> Disponível em: [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=2149508628522092&id=1274526496020314](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=2149508628522092&id=1274526496020314). Acesso em: 20 ago. 2019.



“uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório” (PÊCHEUX, 2010, p. 56). A possibilidade de homogeneidade do sentido, de espaço completo e inequívoco, fechado em uma generalidade histórica, em suma, um repositório sem abertura ao contraditório, são definições que se distanciam da noção de memória pelo viés da teoria materialista do discurso, pois, nessa concepção, consiste em:

um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos (PÊCHEUX, 2010, p. 56).

Desse espaço dividido, movente, conflituoso, impreciso, vago, equívoco, ambíguo, aberto ao irregular, por onde circulam a multiplicidade de sentidos de já-ditos é que o espaço mesmo da precisão ressoa. Desse modo, na imagem da obra de Baril ressoam memórias de uma mitologia heroica e brava do homem, pela representação da estátua do laçador, e da candura e docilidade da mulher do Rio Grande do Sul, pela recuperação das vestes específicas dessa mulher — sentidos esses determinados por uma memória social produzida não somente pelas práticas restritas aos gêneros, como também pelo discurso dessas práticas. Do mesmo modo, a imagem tomada pela memória construída pelo historiador reproduz as discursividades históricas acerca da condição e da cultura do homem e da mulher sul-rio-grandenses.

O espaço desse entrecruzar da memória comparece na imagem, seja pelo retorno do heroico homem gaúcho, no batimento com a estátua do Laçador, seja pelo rememorar dos preceitos da mulher do RS, no confronto com o vestido. A posição-sujeito gaúcho sobressai, não só na composição da imagem pela representação de partes como a cabeça, a mão direita, o laço e mesmo pelo retorno a imagem, na foto segura entre os dedos da mão esquerda, mas também pelo nome da obra “O Laçador”, uma referência direta a estátua.

Pensada para perpetuar uma memória mítica de um homem envolto em virtudes físicas e morais, a estátua do Laçador, esculpida pelo Italiano Antônio Caringi em bronze, no ano de 1958, serve como representação simbólica do homem gaúcho. A premissa de se construir tal estátua se impõe pela necessidade contemplativa de preceitos enaltecidos do gaúcho, como nos coloca Paixão Côrtes (1994), o modelo da escultura da estátua.

[...] todas as nações têm seus heróis, e todos os grandes homens tiveram seu monumento. [...] erguer um Monumento Vivo ao Gaúcho, como imperativo de gratidão para com aqueles camponeses rudes que se ofereceram em holocausto por um mundo melhor, por um mundo que seria o nosso, o mundo de nossos filhos (CÔRTEZ, 1994, p. 14).

Imagem 2: Estátua: O Laçador.



Fonte: Licenciado sob domínio público, via wikimedia<sup>3</sup>.

Nem sempre a figura do gaucho esteve inscrita em uma rede de memória de enaltecimento de virtudes. Petri (2008), nos estudos sobre dicionários regionalistas, recupera um percurso discursivo que aponta para uma transformação na designação gaucho, passa de uma lembrança a um ladrão de estâncias para um homem ligado à terra e às lidadas campeiras. Nas palavras da autora, “assim, com o passar do tempo, o funcionamento da designação gaucho ganha outros espaços, abrangendo outros setores (mais urbanizados) da sociedade organizada que antes procurava ignorar ou se opor à sua existência, enquanto representativa do grupo social do Rio Grande do Sul” (PETRI, 2008, p. 231). Isto nos leva a compreender uma movimentação de sentidos, acolhendo, na atualização da designação, um caráter de prestígio ao homem do Sul. A estátua corrobora para um pretense apagamento de sentidos do gaucho como malfeitor. Retomar esses sentidos significa compartilhar da conjuntura histórica anterior à atualização. Apresentam-se, pelas condições de produção, sentidos atualizados do gaucho na obra de Caríngi, sentidos de homem bravo e viril.

A contraparte nessa composição imagética de Baril, na sua dimensão significativa feminina, sobressai ao olhar pelo resgate ao vestido da prenda e pela aproximação da mão esquerda a uma delicada mão de manequim, contraponto esse que dissimula a rudeza do bronze presente na cabeça e na mão direita. Descendo o olhar, o sujeito observador, encontra os pés representados por um suporte, uma espécie de cabide. Esse rompimento abrupto ressoa pela falta e inscreve na imagem do corpo a falha, esse passa a representar um corpo-estrutura.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La%C3%A7ador.jpg>. Acesso em: 20 ago. 2019.

O corpo-estrutura é encoberto por um vestido, dentro de uma rede de memória coletiva dos habitantes do Rio Grande do Sul (RS), esse vestido significa o vestido da prenda. Para os sentidos de prenda recorreremos, inicialmente<sup>4</sup>, ao “Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul<sup>5</sup>”, designada em duas entradas, prenda significada primeiro como um presente, algo raro e valioso, portanto, um objeto delicado e caro, e segundo como a moça gaúcha, mas em sentido figurado.

*Prenda*, s. Jóia, relíquia, presente de valor / Em sentido figurado, moça gaúcha.

A definição rememora um caráter de objetificação da prenda, observamos o deslocamento de objeto para sujeito pelo funcionamento do modo figurativo, mobilizando efeitos de sentido que levam a formulações como: “moça prendada” e “prendas domésticas”. As formulações retomam a questão do conhecimento e das práticas dos trabalhos manuais pela mulher para o cuidado com o lar. Recuperamos prenda, na forma de presentes caros e/ou ganhos em disputas, produzindo um efeito de enaltecimento do valor dessa mulher, colocando-a nesse espaço figurativo, inatingível e inalcançável, como a imagem de uma santa rara.

Da prenda temos a sua condição física é uma “moça”, portanto sempre jovem e, conseqüentemente, bela, e sua relação com o gentílico feminino do RS, “gaúcha”, levando-nos a ponderar a dualidade prenda, enquanto moça, e gaúcha. Dessa relação de nomeações nos escapa uma possível repercussão dos sentidos de prenda no verbete gaúcha, pois a definição dessa última não comparece no dicionário em questão.

O que nos faz retornar para a definição de prenda e compreender que nela não encontramos sua origem, descendência ou etnia, historicamente ela não existe, sua relação com o Sul-rio-grandense aparece de forma simbólica pela inscrição “em sentido figurado, moça gaúcha”. A prenda, diferentemente, do gaúcho não representa na definição do verbete um gentílico feminino para o RS, esse ponto o dicionário deixa em aberto, não há nem mesmo a possibilidade da relação de um substantivo feminino (s./f) na definição de gaúcho, configurando algo como gaúcho(a). Destacamos que a delimitação no verbete, conforme Nunes (2006) aponta para a observação da marcação gramatical, presente tanto no interior do verbete, quanto no seu início, possibilita a compreensão de uma produção discursiva.

Nosso olhar para o dicionário, como um objeto discursivo<sup>6</sup>, considera na ausência da marcação o discurso em circulação em certa conjuntura, permitindo apreender a condição histórica da mulher do RS, de apagamento social e inexistência antropológica, diversa da construção para os sentidos de gaúcho.

Diante do não comparecimento do gentílico feminino no dicionário regional, voltamo-nos para o dicionário nacional, tomamos o “Dicionário Prático da Língua

<sup>4</sup> De acordo com os estudos discursivos, os dicionários, tomados como “instrumentos linguísticos” (AUROUX, 2009, p. 70), possibilitam a recuperação de efeitos de sentido de determinada sociedade e época. Como o registro de saberes acerca de uma sociedade, os dicionários permitem observarmos como os sentidos se movem. Nessa direção, os dicionários configuram um ponto na história das sociedades, com eles analisamos os sentidos historicamente determinados para o homem e para a mulher do RS para compreender os sentidos que não cessam de ressoar e de se moverem na obra em análise.

<sup>5</sup> Zeno Cardoso Nunes e Rui Cardoso Nunes, publicado em 1996, sendo o lançamento datado dos anos 1980.

<sup>6</sup> Tomar partido por tal posição requer deslocarmos a pretensa ilusão de que os dicionários seriam o lugar do homogêneo e da organização, como observamos essa “organização” escapa e a regularidade não se mantém; espaço de falha que aponta uma falta, entrada para o analista do discurso.

Portuguesa”, 10ª edição, de 2005, compilado do “Grande Dicionário Brasileiro Melhoramentos”<sup>7</sup>, 8ª edição, de 1975. Abaixo transcrevemos o recorte do verbete *prenda*

*Prenda*, s. f, 1. Objeto que só se dá como brinde; dádiva, presente. 2. Dote, predicado. 3. Aptidão, habilidade. 4. Fam. Pessoa ruim.

Prevalece a relação com o objeto de valor, sendo estendido o sentido para as boas práticas de um sujeito inominável. A *prenda* do RS não só se afasta da *prenda* “brasileira” como tem em âmbito familiar um sentido oposto, o de pessoa ruim. Adentrando um pouco mais no dicionário observamos que tampouco comparece o termo *gaúcha*, quer seja na possibilidade de *s.f* em *gaúcho*, quer seja como verbete. Se, regionalmente a mulher do RS é posta em relação a *prenda* para significar uma jovem com habilidades domésticas; nacionalmente para essa mulher Sul-rio-grandense não há uma definição. Desse modo, nesse dicionário, nacionalmente a mulher sulina escapa à designação, o mesmo não ocorre quando pesquisamos os gentílicos de São Paulo, Bahia e Porto Alegre.

“*Paulista*. Adj. M e f”. Relativo ao Estado de S. Paulo. S. m. e f. Pessoa natural ou habitante do Estado de S. Paulo.

“*Baiana*, s. f. 1. Mulher da Bahia” e *Baiano*: adj. Relativo à Bahia. 1. O natural ou habitante da Bahia”,

“*Porto-alegrense*. Adj. M e f. relativo a Porto Alegre capital e município do Rio Grande do Sul”.

Nosso percurso pelos dicionários, a partir do que pontua Nunes (2010), considera os dicionários como objetos discursivos, ou “o dicionário é produzido sob certas condições de produção dos discursos” (NUNES, 2010, p. 6). Dessa maneira, compreendemos dois movimentos de efeitos de sentido divergentes acerca da designação da mulher do RGS, o primeiro, em nível regional com uma espécie de “acomodação” dos sentidos pela relação com os objetos valorosos, isto é, encontra-se um lugar confortável para inscrever sentidos para essa mulher “elogiável”; e, o segundo, em nível nacional com um silenciamento da existência da mulher sulina.

Antes de seguirmos, cabe ressaltar o ponto de vista para a produção desse gesto de interpretação, primeiramente, os sentidos para a obra são diversos, dito isso, salientamos o recorte de um gesto de interpretação que parte de uma analista do discurso materialista, mulher nascida e habitante do RS. Desse modo, seria impossível olhar para a obra e não reconhecer o vestido como o da *prenda*, não apreender essa mulher ali representada pela veste significa mais uma vez apagar uma condição de existência da mulher *gaúcha*. Isso posto, reafirmo que o apagamento é o da mulher, ao passo que no reconhecimento do homem representado na obra não é recorrente o mesmo efeito. Ademais, não indagamos ao autor os sentidos pretensos na execução da obra, não é dessa discussão que se ocupa a análise do discurso, mas importa descrevermos e produzirmos gestos de interpretação. Nessa direção, o gesto nessa pesquisa — que se sustenta também em estudos anteriores acerca do dicionário regional do RS e das definições para homem e mulher do RS — propõe debater, a partir do efeito de apagamento da figura feminina do RS operado de modo histórico e social, a estranheza causada pela sobreposição de duas construções simbólicas para o RS.

<sup>7</sup> Lexicógrafos: Aleixo Rosut, Brasilino Feliciano da Silva Jr, Caio Albuquerque. Colaboração: Márcio José Lauria.

Seguindo a análise, compreendemos o fato de que o nome prenda se filia a uma rede de memória da mulher bela, recatada e do lar, sendo instituído para contrapor a designação china. Segundo o mesmo dicionário de regionalismos a China designa a mulher descendente de Índios, a cabocla, a morena, a mulher de vida fácil. Determinada historicamente a China existe, tem uma origem e uma etnia, não precisa figurar uma aparência, e até a inscrição de caráter depreciativo resulta por inscrever uma certa liberdade a essa mulher, especialmente em relação ao seu corpo e aos caminhos que deseja seguir.

A condição da existência histórica da china não lhe permitia usufruir das mesmas condições de produção da prenda. Enquanto a primeira resgata em seu nome o tecido de chita, de qualidade inferior, a segunda recupera, do mesmo modo, no nome de prenda os tecidos de renda, bordados e ornamentados por seus dotes manuais, o vestido de prenda.

Desse modo, o vestido de prenda, além de representar o decoro e o recato que se espera da mulher gaúcha, se opõe a outra mulher nascida em nossos pagos, a china. Nesse contraponto, a prenda seria aquela autorizada a circular na sociedade e nos bailes gaúchos com sua indumentária rica em detalhes, enquanto a china ficaria restrita aos galpões e aos trabalhos pesados com suas vestes mais simples.

Imagem 3: Vestido de Prenda.



Fonte: blogspot maragato assessoramento<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Disponível em: <http://maragatoassessoramento.blogspot.com/2010/11/pilchas-gauchas.html>. Acesso em: 20 ago. 2020.

No cruzamento dos efeitos de sentido das posições-sujeito gaúcho e prenda, na Formação Discursiva da tradição, a questão da historicidade nos remete a relação do sujeito com o simbólico. Como nos escreve Orlandi (1990), a história se inscreve na língua para significar, o que nos permite colocar em confronto os sentidos tanto os recolhidos do dicionário, quanto os descritos na estátua. Se, por um lado, os efeitos de sentido de prenda estão naturalizados, ou seja, comparecem como prontos sem implicação histórica e sendo relacionados a objetos; de outro lado, os efeitos de sentido de gaúcho, inscritos a partir da análise do dizer de Côrtes e aos saberes discursivos nos dicionários remontam a uma implicação histórica ressoando uma memória mítica.

A estátua do laçador e o vestido de prenda são referências simbólicas que repercutem na imagem de Baril, funcionam, portanto, como um “lugar de memória” (NORA, 1993 p. 28), na compreensão que:

Os lugares de memória pertencem a dois domínios, que a tornam interessante, mas também complexa: simples e ambíguos, naturais e artificiais, imediatamente oferecidos à mais sensível experiência e, ao mesmo tempo, sobressaído da mais abstrata elaboração (NORA, 1993, p. 21).

Como lugares de memória, a estátua e o vestido investem, por suas especificidades materiais e simbólicas, um ritual inscrito pela indumentária. No Sul, as vestes significam o gaúcho e a prenda, expõem as diferenças entre o masculino e o feminino, tornam presente um passado e enaltecem glórias e virtudes. Assim, os trajés, na materialidade da imagem de Baril, atualizam um passado e uma existência de louvores.

Se, até o momento observamos a imagem por suas camadas, é para não deixarmos de recolher na imagem desse corpo-estrutura a particularidade do uno. Repercutir a contradição dessa (im)possibilidade de corpo dentro da ordem da memória e da história. O estranhamento toma conta do sujeito observador, pois o corpo na imagem é contraditoriamente o limite e a imensidão de sentidos (im)possíveis para a imagem do corpo-estrutura de duas posições, do gaúcho e da prenda.

Entrecruzam-se e desacomodam-se interlocuções para o sujeito observador, e aquilo que é interpretado pela memória e pela história entram em conflito, produz, como retoma Pêcheux (2010), um visível que requer ser nomeado.

Essa negociação entre o choque de um acontecimento histórico singular e o dispositivo complexo de uma memória poderia bem, colocar em jogo a nível crucial uma passagem do *visível* ao *nomeado*, na qual a imagem seria um operador de memória social, comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar: tocamos aqui o efeito de repetição e de reconhecimento que faz da imagem como que a recitação de um mito (PÊCHEUX, 2010, p. 51).

O que encontramos na tela é um ponto de encontro, um corpo a ser nomeado, desafiando determinações históricas e culturais, uma in(corpo)ração de memórias atualizadas nesse corpo discursivo. O corpo exposto na tela inaugura um acontecimento ao confrontar e, conseqüentemente, ao desestabilizar sentidos acerca do gaúcho e da prenda, colocando em contradição o histórico e o social permitindo, com isso, a circulação de dizeres não permitidos na FD da tradição.

A ambivalência desse corpo-estrutura se faz pela arte, seu caráter transgressor instaura o contraditório ao sobrepor duas imagens, traz o equívoco corpo não-corpo, um semi-corpo ou quase corpo. Essa imagem de corpo-estrutura transborda um corpo discursivo dado pelo real. O real do corpo como algo indispensável ao sujeito e incontornável para o discurso. “Este é o corpo que retorna, que resiste a ser simbolizado, o corpo impossível que sem cessar subsiste” (FERREIRA, 2013, p. 82). Na imagem um corpo-estrutura que resiste e retorna sempre sobreposto, não chegando a alcançar, por si só, uma existência histórica.

A imagem desse corpo-estrutura é incontornável ao discurso, nos traços recolhidos das posições-sujeitos ressoam determinações que impedem uma tentativa de nomeá-lo. O que há é o “e” em uma imagem que acolhe simultaneamente sentidos opostos.

A imagem do corpo-estrutura é ambivalente, suscita indagações e questionamentos para os sujeitos observadores. Para alguns as camadas da imagem se dissolvem, destacando-se ou o gaúcho ou a prenda, e para outros, especialmente aqueles que não compartilham de uma memória das questões do Sul, a imagem não rememora nada além de um vestido de festa e uma cabeça peculiar. Contudo, é inegável a presença da sobreposição, do encontro do isto e do aquilo solicitando sentidos para o uno, para essa estrutura corporal representada na imagem.

### **Os dizeres sobre(postos)**

A obra provocou inúmeras discussões, todas em torno da possibilidade de uma espécie de “profanação” do símbolo do homem gaúcho, uma vez que se considera que esse é reproduzido na imagem com vestes femininas. Interessante reconhecer a direção dos sentidos que reproduzem o incômodo. Esses partem da possibilidade de um insulto à figura masculina, ao ser retratado com vestes femininas, e não o contrário, uma violação da mulher ao ter seus membros substituídos.

O corpo na imagem gerou desconforto entre alguns habitantes do estado, conforme se constatou na reportagem<sup>9</sup> realizada pelo jornal local e em comentários na rede do *facebook*, quando se indagava aos sujeitos na rua sobre os sentidos para imagem, se se tratava da mulher ou do homem Sul-rio-grandenses. A pergunta direcionava para o estabelecimento do destaque de uma das sobreposições de sujeitos, contudo o corpo-estrutura da imagem fez funcionar um outro discurso, irromperam enunciados acerca da interdição do binarismo e da quebra da tradição.

Em nosso caso, na proposição de destacar uma posição dominante para a imagem do corpo intervém a contradição, o acontecimento enunciativo oscila na sobreposição das posições nas Formações Discursivas. As possibilidades enunciativas se acomodam sempre na relação com o outro, quer seja ao indagar como pode o “laçador” estar vestido de prenda, e como pode a indumentária da prenda servir de vestimenta para o “laçador”. Os efeitos de sentido insólitos produzidos no acontecimento enunciativo rompem no fio do discurso com algo institucionalizado e instituem, a partir do estranhamento, o inominável.

A imagem de um corpo que abre espaço para o “e”, ficando em suspenso uma nova condição de corpo que flutua entre as bordas das posições-sujeito. Sem nomeação, essa

<sup>9</sup> Por questões relativas aos direitos autorais não reportamos o link da reportagem.

imagem de corpo permanece em uma constante oscilação entre o feminino e o masculino: o vestido leva os sentidos para uma borda, enquanto a cabeça, a mão, o laço e a foto deslocam-nos para a outra borda. Dessa oscilação, emergem outros sentidos, outros pontos de deriva e pontos de encontros.

### **Apontamentos finais**

Nosso olhar de analista de discurso propôs pensar como a arte instaura em/por sua presença sensações que perturbam, fascinam e/ou incomodam, causando o bem e/ou o mal-estar. Pelo ponto da Psicanálise, particularmente, com a noção de inconsciente, compreendemos um modo de conceber o sujeito e, por ela, podemos tratar do sujeito na relação com a Análise de Discurso e a arte.

Propomos, portanto, tratar da Análise de Discurso e da Arte, pela possibilidade de lidarmos com formas de linguagem capazes de recortar em suas materialidades nuances do inconsciente. Tanto a AD quanto a Arte permitem recuperar e, ao mesmo tempo, inaugurar significantes. O sujeito artista e o sujeito observador produzem efeitos de sentido, formulam interpretações dadas por contingências, as quais asseguram determinadas possibilidades de se conceber uma imagem, assim os sentidos podem ser muitos, mas nem todos cabem na interlocução com a imagem.

Para Orlandi (2012), não buscamos um sentido escondido em alguma fissura, mas o sentido como materialidade significativa, seu funcionamento, sua historicidade e seus mecanismos de significação. A teoria da AD, ao tratar do sentido trabalha na língua a opacidade, repercutindo a presença no discurso do político e do simbólico; ou como nos ensina Orlandi, a Análise do Discurso compreende “a inscrição da língua na história para que ela signifique” (ORLANDI, 2012, p. 21).

Com isso, temos que o sentido é sempre político, institucionaliza-se pela cultura e pela memória, em seus fragmentos se produz o corpo-estrutura do ‘e’ que escapa de uma nomeação. Contraditoriamente, reluta-se a uma unidade para a imagem do corpo-estrutura que resiste e avança como dissidente e singular.

### **Referências**

AUROUX, S. **A revolução tecnológica da gramatização**. 2ª ed. Tradução Eni Orlandi. Campinas: Unicamp, 2009.

BARBAI, M. “E suas palavras pousam”: sujeito, ideologia e inconsciente. *In*: RODRIGUES, E.; BRANCO, L. K. C. SANTOS, G. L. **Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre - uma homenagem a Eni Orlandi**. Campinas: RG Editores, 2011.

CAMPOS, L. **Imagens à deriva: interlocuções entre a arte, a psicanálise e a análise do discurso**. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.



- CÔRTEZ, J. **Origem da Semana Farroupilha e Primórdios do Movimento Tradicionalista**. Porto Alegre: Evandraf, 1994.
- DAVALLON, J. A imagem, uma arte de memória? *In*: ACHARD, Pierre *et al.* **Papel da memória**. 3 ed. Tradução José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010; 2ª reimpressão, 2012.
- FERREIRA, M. O corpo como materialidade discursiva. **Redisco – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo**, [S.l.], v. 3, n. 1, nov. 2013.
- INDURSKY, F. Da heterogeneidade do discurso à heterogeneidade do texto e suas implicações no processo da leitura. *In*: ERNST-PEREIRA, Aracy & FUNCK, Susana Bornéo. (Org.). **A escrita e a leitura como práticas discursivas**. Pelotas: Educat, 2001.
- INDURSKY, F. Unicidade, desdobramento, fragmentação: trajetória da noção de sujeito em análise do discurso. *In*: Solange Mittmann; Evandra Grigoletto; Ercília Cazarin. (org.). **Práticas discursivas e identitárias: sujeito e língua**. 1ed. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.
- INDURSKY, F. Da produção à criação da obra de arte como gesto político. *In*: Freda Indursky; Maria Cristina Leandro Ferreira; Solange Mittmann. (Org.). **Análise do Discurso: dos fundamentos aos desdobramentos (30 anos de Michel Pêcheux)**. 1ed. Campinas: Mercado de Letras, 2015.
- ORLANDI, E. P. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- ORLANDI, E. P. O sentido dominante: A literalidade como produto da história. *In*: **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 4. ed. Campinas: Pontes, 2003.
- ORLANDI, E. P. **Discurso e Texto: Formulação e Circulação de Sentidos**. 4. ed. Campinas: Pontes, 2012.
- ORLANDI, E. P. Ideologia e inconsciente. *In*: *Eu, Tu, Ele - Discurso e Real da História*. Campinas: Pontes, 2017.
- LACAN, J. **O seminário livro 11: os 4 conceitos fundamentais da psicanálise (1954)**. Jacques Lacan: texto estabelecido por Jacques Lacan-Alan Miler: Tradução De MD Magno. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- MAGALHÃES, B. Ideologia e inconsciente: mais-valia e mais-gozar. *In*: **Discurso, interlocuções e**. Orgs Alexandre Sebastião Ferrari Soares *et al.* Caxias do Sul: Educus, 2019.
- MARIANI, B. Sujeito e discursos contemporâneos. *In*: Indursky, Freda; Ferreira, maria Cristina Leandro; Mittmann, solange. (Org.). **O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras**. 01 ed. São Carlos: Editora Claraluz, 2009.
- NECKEL, N. **Tessitura e tecedura movimentos de compreensão do artístico no audiovisual**. Tese de doutorado. Universidade de Campinas, 2010.

NECKEL, N. Museu e(m) (Dis)curso. *In: Abralin ao vivo 2020*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hPQEq\\_s5aXo&t=3414s](https://www.youtube.com/watch?v=hPQEq_s5aXo&t=3414s). Acesso em: 20 jun. 2020.

NORA, P. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NUNES, J. H. **Dicionários no Brasil**: análise e história do século XVI ao XIX. Campinas: Pontes Editores; São Paulo: Fapesp; São José do Rio Preto: Faperp, 2006.

NUNES, J. H. Dicionários: história, leitura e produção. *In: Revista de Letras* (Taguatinga), v. 3, p. 06-21, 2010.

PÊCHEUX, M. Papel da memória *In: ACHARD, Pierre et al. Papel da memória*. 3 ed. Tradução José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 2010.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução Eni Puccinelli Orlandi *et al.* 4. ed. Campinas: Unicamp, [1975] 2014.

PETRI, V. **A produção de efeitos de sentidos nas relações entre língua e sujeito**: um estudo discursivo da dicionarização do “gaúcho”. *Letras (UFSM)*, v. 18, p. 227-243, 2008

RIVERA, T. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005.