

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA
MESTRADO EM LINGUÍSTICA**

GEOVANE APARECIDO MARTINS

**PINTURAS E TELAS COMO DISCURSO: UM LUGAR MATO-GROSSENSE DE
INVENTAR SENTIDOS**

**Cáceres – MT
2016**

GEOVANE APARECIDO MARTINS

**PINTURAS E TELAS COMO DISCURSO: UM LUGAR MATO-GROSSENSE DE
INVENTAR SENTIDOS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística, sob a orientação da Profa. Dra. Eliana de Almeida.

Cáceres - MT

2016

Martins, Geovane Aparecido

Pinturas e telas como discurso: um lugar mato-grossense de inventar sentidos./Geovane Aparecido Martins. Cáceres/MT: UNEMAT, 2016.
80f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Mato Grosso. Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2016.

Orientadora: Eliana de Almeida

1. Análise de discurso. 2. Pintura naif. 3. Espaço mato-grossense. 4. Efeitos de sentido. I. Título.

CDU: 81'42(817.2)

Ficha catalográfica elaborada por Tereza Antônia Longo Job CRB1-1252

GEOVANE APARECIDO MARTINS

**PINTURAS E TELAS COMO DISCURSO: UM LUGAR MATO-GROSSENSE DE
INVENTAR SENTIDOS**

BANCA EXAMINADORA

Dra. Eliana de Almeida (Orientadora – PPGL/UNEMAT)

Dra. Olimpia Maluf-Souza (Membro Interno – PPGL/UNEMAT)

Prof.^a. Dra. Carolina Padilha Fedatto (Membro Externo – PPGL/UNIVAS)

APROVADA EM: 04/04/2016.

DEDICATÓRIA

Ao meu pai Antônio por estar sempre presente em minha vida e à minha mãe Joaquina (*in memoriam*), minha guerreira, quem acredito estar em um lugar encantador e feliz.

Aos meus irmãos Rubens, Reginaldo, Genivaldo, Rogério, Angélica e Angelita.

À minha amada esposa Elenilda da Silva Santos, razão da minha alegria, a parte que me completa.

Aos meus amigos (professores) de trabalho da Escola Dr. Joaquim Augusto da Costa Marques.

À orientadora deste trabalho Profa. Dra. Eliana de Almeida, quem admiro pela sabedoria e competência.

Às Profa. Dra. Olimpia Maluf-Souza e Carolina Fedatto, pelas contribuições teóricas.

AGRADECIMENTOS

A meu Deus, pelo amparo, força espiritual e sabedoria.

Aos meus pais, irmãos, amigos que de uma forma ou de outra fizeram parte da construção deste trabalho, com palavras de força e ânimo.

A minha esposa, que sempre esteve ao meu lado, principalmente nos momentos de desânimos.

Aos meus amigos do mestrado, em especial Arieli Santana, Érica Reis e Elaine Franco pela companhia constante tanto nas viagens de Araputanga-MT à Cáceres-MT, quanto pelos dias de estudos em grupo, pelas contribuições teóricas, cada uma em sua área, mas importantes no processo de construção de conhecimentos, pela amizade sustentada e pelas alegrias e sofrimentos compartilhados durante todo o curso e percurso.

A Dra. Eliana, pela orientação e compreensão do meu processo de escrita, pelas sábias contribuições teórico-analíticas que direcionaram este trabalho, pelo incentivo, pela amizade e por acreditar em mim.

A Dra. Olímpia, pelo olhar teórico-analítico, pelas aulas e contribuições.

A Dra. Carolina Fedatto, por aceitar fazer parte da banca, pelas sugestões e contribuições no trabalho.

Aos colegas de mestrado, por fazerem das aulas mais prazerosas, em especial, a Elaine Aguiar e sua mãe, que não mediram esforços para fotografar as pinturas no muro do Centro de Convivência dos Idosos em Cuiabá-MT.

As professoras do Programa de Mestrado em Linguística da UNEMAT, que contribuíram consideravelmente na produção de conhecimento sobre a linguística, cada uma na sua área de ensino, Dra. Leila, Dra. Leandra, Dra. Neuza Zattar, Dra. Sílvia e Dra. Gislaíne.

A Keile, secretária da Escola Dr. Joaquim Augusto da Costa Marques de Araputanga-MT,
pelo empenho em colher as informações necessárias para a qualificação profissional.

A Secretaria de Educação do Estado de Mato Grosso (SEDUC), pela licença concebida para a
qualificação profissional.

A relação entre a linguagem e o mundo não pode ser explicada logicamente porque o “mundo” é linguagem. A linguagem sempre já é anterior a toda pergunta específica sobre qualquer coisa no mundo. A linguagem abre o mundo, ela tem papel constitutivo na nossa relação com o mundo, mas não é um objeto do mundo e, por isso, não podemos simplesmente submetê-la às distinções tradicionais, como entre “realidade” e “representação”. O que parece difícil de entender é esta interpenetração indissolúvel, esta “contaminação” incontornável entre a linguagem e o mundo. Nosso contato com a realidade encontra-se, desde sempre e desde já, linguisticamente estruturado. Não há como escapar da linguagem, não há um “fora” da linguagem, nem pensamentos “pré-linguísticos”. Todas as oposições que estruturam nosso pensamento são oposições linguísticas e nada pode ser “pensável” sem elas. (NIGRO, Rachel Barros. 2007).

RESUMO

Este trabalho se inscreve na linha de pesquisa dos *Estudos de análise dos processos discursivos e semânticos*, na área de concentração *Estudos das relações entre língua, história e instituições* pelo Programa de Pós-graduação em Linguística (UNEMAT). Neste estudo propomos compreender os efeitos de sentidos produzidos e materializados na/pela pintura considerada *naïf* em Mato Grosso. As pinturas em quadros/telas, postes e muros, das cidades de Cáceres-MT e Cuiabá-MT, compõem o corpus da análise. O material de análise nos apresenta algumas regularidades que apontam para as singularidades significantes dadas enquanto naturalmente mato-grossenses destacando as pessoas, os animais, a natureza, a cultura, como elementos identificadores específicos desta região. Tais pinturas selecionadas enquanto material de análise dão visibilidade a esses sentidos de arte *naïf*, ingênua, pura, livre, visto funcionarem enquanto esse espaço discursivo de projeção do Mato Grosso. A pesquisa se propõe a compreender o funcionamento discursivo dessas pinturas, para tanto, se inscreve nos estudos teóricos da Análise de Discurso (AD) francesa, mobilizando as noções de discurso na relação com a memória discursiva (interdiscurso), sujeito, história e ideologia. Partindo dessa perspectiva, a teoria nos permite olhar e compreender os sentidos propostos pela arte/pintura *naïf* como um objeto simbólico, não transparente, que não se constitui de qualquer modo, ou seja, ela é efeito de linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Análise de Discurso, pintura *naïf*, sujeito, espaço mato-grossense, efeitos de sentido.

ABSTRACT

This work subscribes to the line of research of the analysis studies discursive and semantic processes in the area of concentration studies of the relationship between language, history and institutions at the Graduate Program in Linguistics (UNEMAT). In this study we propose to understand the effects of meanings produced and materialized in/by painting considered naïf in Mato Grosso. The paintings in frames / screens, poles and walls, the cities of Cáceres-MT and Cuiabá-MT, make up the corpus of analysis. The analysis of material presents us some regularities that point to the significant singularities given as naturally mato-grossenses highlighting the people, animals, nature, culture, as specific elements that identify this region. Such paintings selected as analysis of material gives visibility to these naïf art senses, naïve, pure, free, seen work as long as this space of projection of Mato Grosso. The research aims to understand the discursive functioning of these paintings, therefore, inscribe in the theoretical studies of Discourse Analysis (DA) French, mobilizing discourse notions in relation to the discursive memory (interdiscourse), subject, history and ideology. From this perspective, the analysis of material allows us to look and understand the directions proposed by the art / naïf painting as a symbolic object. From this perspective, the theory allows us to look at and understand the directions proposed by the art / naïf painting as a symbolic object, not transparent, it does not constitute in anyway, that is, it is an effect of language.

KEYWORDS: Discourse Analysis, naïf painting, subject, Mato Grosso space, meaning effects.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Tela, Canoeiro. (<i>online</i>)
Figura 2	Pintura no muro da Câmara Municipal (Cáceres-MT)
Figura 3	Tela de Valques Rodrigues (<i>online</i>)
Figura 4	Pintura no muro do centro de convivência dos idosos (Cuiabá-MT)
Figura 5	Pintura no muro da Câmara Municipal (Cáceres-MT)
Figura 6	Pintura no muro do centro de convivência dos idosos (Cuiabá-MT)
Figura 7	Tela (<i>online</i>)
Figura 8	Tela (<i>online</i>)
Figura 9	Tela, bons tempos em Leverger (<i>online</i>)
Figura 10	Tela, São João, Cururu e Siriri (<i>online</i>)
Figura 11	Tela, Santa Ceia no Pantanal (<i>online</i>)
Figura 12	Pintura no muro da Câmara Municipal (Cáceres-MT)
Figura 13	Pintura no muro do centro de convivência dos idosos (Cuiabá-MT)
Figura 14	Tela de Valques Rodrigues (<i>online</i>)
Figura 15	Pintura no muro da Câmara Municipal (Cáceres-MT)
Figura 16	Tela (<i>online</i>)
Figura 17	Arte no poste em Cuiabá-MT
Figura 18	Arte no poste em Cuiabá-MT
Figura 19	Pintura no muro da Câmara Municipal (Cáceres-MT)
Figura 20	Pintura no muro em Cuiabá-MT
Figura 21	Pintura no muro em Cuiabá-MT

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO-----	13
-----------------	----

CAPÍTULO I

A PINTURA MATO-GROSSENSE SOB O ENFOQUE TEÓRICO DISCURSIVO-----	15
1.1 Um percurso teórico: discurso e memória-----	15
1.2 Ideologia e sujeito: uma relação indissociável-----	22
1.3 Sentidos em movimento: a história no discurso e o discurso da história-----	24
1.4 Espaço/região: lugares que significam-----	27

CAPÍTULO II

DO OBJETO SIMBÓLICO À PROBLEMATIZAÇÃO-----	32
2.1 Do material empírico à materialidade simbólica-----	32
2.2 A pintura <i>naïf</i> no Brasil: uma relação discursiva coma a tela mato-grossense-----	33

CAPÍTULO III

DA ANÁLISE: A PINTURA E SEU FUNCIONAMENTO SIMBÓLICO/DISCURSIVO--	36
3.1 O Mato Grosso figurado em telas: Uma análise discursiva-----	36
3.2 A pintura mato-grossense: efeitos da memória discursiva/interdiscurso-----	48
3.3 Cenas: efeitos de sentidos em movimento-----	55
3.4 Produção e circulação dos sentidos: espaços que significam-----	60

CAPÍTULO IV

A PINTURA MATO-GROSSENSE NA CONTEMPORANEIDADE-----	67
4.1 Efeitos de contradição-----	67
4.2 Efeitos de esquecimento-----	72

CONSIDERAÇÕES (IN)CONCLUSIVAS: UMA RETOMADA-----	76
--	----

REFERÊNCIAS-----	78
------------------	----

INTRODUÇÃO

Podemos encontrar em algumas cidades mato-grossenses, nos locais públicos e/ou privados, como praças, viadutos, postes, muros, fachadas de prédios, de casas, e de estabelecimentos comerciais do espaço urbano, principalmente, nas cidades de Cáceres-MT e Cuiabá-MT, várias pinturas expostas que produzem o efeito de singularidade mato-grossense, ligado à natureza, aos costumes, à cultura, à tradição, etc.

O material de análise que compõe como constituição do *corpus* dessa pesquisa se desenvolve a partir das pinturas feitas em quadros/telas, muros, postes e das pinturas disponíveis em *sites (blogs)* da internet, que retratam especificamente as cidades mato-grossenses inseridas no espaço da baixada cuiabana e do Pantanal. Para nós, analistas do discurso, as pinturas mato-grossenses, nas suas diversas formas de produção e circulação, significam e fazem significar os sujeitos e o espaço do Estado de Mato Grosso.

Nosso *anseio* neste trabalho é o de analisar e compreender os efeitos de sentidos produzidos e materializados na/pela pintura mato-grossense, buscando compreender os modos pelos quais essa pintura projeta os sentidos de *naïf*¹, definida como uma arte que se caracteriza como ingênua, pura e livre². As pinturas que recortamos para análise nos possibilitam pensar que há uma regularidade, uma recorrência voltada para o natural, social e cultural de Mato Grosso que nos propõe à escuta, à interpretação.

Esse estudo se inscreve na perspectiva teórica da Análise de Discurso (AD) francesa e temos como proposta de pesquisa a construção de uma análise advinda do material mesmo que recortamos. A teoria a que nos filiamos nos permite compreender o material como possibilidade de leitura e propomos uma análise sobre os processos de constituição do sujeito e do espaço mato-grossense.

As questões que norteiam essa pesquisa se baseiam em: *De que modos os sentidos projetados na pintura atualizam pela memória discursiva uma identidade para o Mato Grosso? O material de análise nos instiga pela sua regularidade, desta forma, o perguntamos pelo que se repete e pelo que se produz de diferença?*

Em busca de repostas, organizamos esta pesquisa em quatro capítulos. No primeiro, formulamos um quadro teórico da Análise de Discurso (Pêcheux, 1990, 1995, 1997, 2011,

¹ O termo *naïf*, originário da França, é advindo do latim *nativus*, “que significa nascente, natural, espontâneo, primitivo”, conforme Lucien Finkelstein (2001).

² Destacamos que o nosso interesse nesta pesquisa é o de tomar a pintura mato-grossense como efeito simbólico, distanciando da classificação ou caracterização que defina a pintura como *naïf*.

2014 e Orlandi, 2002, 2003, 2007, 2008, 2009, 2010, 2013), focando os conceitos e noções basilares como o discurso, a memória discursiva/interdiscurso, arquivo, sujeito, ideologia, história, espaço/região que são mobilizados nos estudos teóricos. Tais mobilizações nos permitem compreender as pinturas mato-grossenses como material de linguagem, como discurso, e nos possibilitam entender que essas pinturas não nos são transparentes ou espontâneas, ou seja, elas produzem efeitos de sentidos atravessados pela paráfrase e polissemia, pela incompletude, pela movência dos sentidos.

No segundo capítulo, partimos de uma apresentação/descrição do material de análise e, em seguida mostramos como é definida e pensada a pintura *naïf* no Brasil, o que analisamos pelo viés discursivo.

No terceiro capítulo, procuramos compreender, a partir dos conceitos mobilizados pela teoria, os efeitos de sentidos mobilizados na/pela pintura mato-grossense. Consideramos que há a busca pela fixidez de uma identidade mato-grossense, que é um efeito dos processos de constituição/formação de Mato Grosso desde os anos de 1970, época que o Estado passa por consideráveis transformações pela ocupação/migração das terras mato-grossenses. Voltamos o nosso olhar para o funcionamento discursivo dessas pinturas, visando compreender o modo como elas inscrevem-se no funcionamento da memória discursiva. Na sequência, propusemo-nos a compreender como a memória discursiva se constitui e é materializada na pintura mato-grossense em relação ao sujeito, ao espaço discursivo de Mato Grosso. Em seguida, analisamos o efeito de movimento discursivo da pintura e os efeitos de sentido produzidos para o apreciador/interlocutor nesse movimento. Por último, compreendemos os efeitos de sentido que se produzem pelas formas de divulgação, exposição e circulação dessas pinturas, como em postes, muros das cidades, assim como, as exposições dos quadros em paredes e nos *sites* da *internet*, etc., pensando em relação ao que se produz como o efeito de invenção de sentidos mato-grossenses para esse espaço/região do Estado de Mato Grosso³.

E, no quarto capítulo, voltamos nossa atenção para os efeitos de sentidos da contradição e os esquecimentos mobilizados discursivamente pelas pinturas mato-grossenses na contemporaneidade, em relação ao sujeito e ao espaço.

³ Vale considerar que em outras regiões do Estado de Mato Grosso produzem-se sentidos e sujeitos outros.

I - A PINTURA MATO-GROSSENSE SOB O ENFOQUE TEÓRICO DISCURSO

1.1 Um percurso teórico: discurso e memória

Para compreender as indagações sobre os modos pelos quais a arte produz sentidos, o que nos inquieta neste estudo, filiamo-nos teoricamente às reflexões desenvolvidas pela Análise do Discurso, fundada por Michel Pêcheux, na França, nos anos 60, do século passado, e trabalhada por Eni Pulcinelli Orlandi, no Brasil, desde os anos 80.

Pêcheux, em suas formulações teóricas sobre Análise de Discurso, elege como objeto de estudo – o discurso – e o define como ponto de partida e de sustentação da teoria e desde então institui uma nova forma de pensar a linguagem. Começamos por considerar, que o autor faz um percurso teórico para compreender o objeto de análise da teoria, e nessa direção, nas primeiras discussões em *Análise Automática do Discurso* (1969), Michel Pêcheux propõe compreender o discurso como:

[...] uma sequência de dimensão variável, geralmente superior à frase, referida às condições que determinam a produção dessa sequência em relação a outros discursos, sendo essas condições propriedades ligadas ao lugar daquele que fala e àquele que o discurso visa, isto é, àquele a quem se dirige formal ou informalmente, e ao que é visado através do discurso. (PÊCHEUX, 2014, p. 215)

Neste sentido, ainda em Pêcheux, as *condições* estariam ligadas às *condições de produção do discurso*, consideradas como “o conjunto da descrição das propriedades relativas ao destinador, ao destinatário e ao referente, sob condição de dar imediatamente certo número de precisões” (idem, p. 214).

Nas suas reflexões, para o autor, o *discurso* “não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre A e B, mas, de modo mais geral, de um "efeito de sentidos" entre os pontos A e B.” (PÊCHEUX, 1997, p. 82). Dessa forma, o *discurso* passa a ser compreendido como *efeitos de sentidos entre locutores*, como prática de linguagem, que tem a sua regularidade e o seu funcionamento.

A noção de discurso para a Análise de Discurso produz um deslocamento necessário em relação ao esquema de comunicação, que apela à transmissão de mensagem entre os interlocutores, ou seja, o discurso está na relação da língua com a história, o sujeito e com a ideologia, de modo que nele fala necessariamente uma exterioridade. Conforme Orlandi, “para a Análise de Discurso, não se trata apenas de transmissão de informação, nem há essa

linearidade da disposição dos elementos da comunicação”. (ORLANDI, 2009, p. 21). Sendo assim, uma das considerações fundamentais sobre o discurso é de que os sentidos sempre estão em movimento, e de que os sujeitos se definem pela provisoriedade, incerteza, deslize da linguagem.

Dessa forma, a condição de produção discursiva entre “A” e “B”, proposta por Pêcheux, refere-se à compreensão da Análise de Discurso sobre a situação (contexto imediato) e a posição-sujeito, que pode ser representado pelos lugares ocupados pelo sujeito no social, “se assim ocorre, existem nos mecanismos de qualquer formação social regras de projeção, que estabelecem as relações entre as situações (objetivamente definíveis) e as posições (representações dessas situações).” (PÊCHEUX, 1997, p. 82).

Para interrogar a constituição da Análise de Discurso, Pêcheux posiciona-se frente às conjunturas intelectuais das três disciplinas teóricas que se manifestaram na França nos anos 60 do século XX, numa ruptura com o XIX, funcionando como uma disciplina de entremeio entre a – Linguística/Marxismo/Psicanálise – ou seja,

Interroga a Linguística pela historicidade que ela deixa de lado, questiona o Materialismo perguntando pelo simbólico e se demarca da Psicanálise pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele. (ORLANDI, 2009, p. 20)

É nesses questionamentos e diálogos, entre as teorias articuladas por Saussure, Althusser e Lacan, que Pêcheux desenvolve os conceitos basilares da Análise de Discurso, fazendo as aproximações e distanciamentos necessários para a constituição da teoria. A análise de Discurso considera da Linguística a não-transparência da linguagem, concebe do Marxismo o real da história, conjugando língua e história na produção dos sentidos, e considera da Psicanálise o descentramento do sujeito, atravessado pelo inconsciente. E é nesse contexto que a Análise de discurso se propõe ao estudo do seu objeto que é o discurso.

Ressaltamos, portanto, que o discurso para a Análise de Discurso se constitui na relação com a exterioridade (ideologia, história), considerando as condições de produção, o contexto imediato da enunciação e não como uma comunicação ou transferência de mensagens entre A e B.

Trabalhando, portanto, com a noção de efeitos de sentidos, a Análise de Discurso se debruça sobre a compreensão do funcionamento discursivo considerando a relação língua/história/sujeito. Para Orlandi “movimento dos sentidos, errância dos sujeitos, lugares provisórios de conjunção e dispersão, de unidade e de diversidade, de indistinção, de

incerteza, de trajetos, de ancoragem e de vestígios: isto é discurso, isto é o ritual da palavra.” (ORLANDI, 2009, p. 10).

No que concerne o discurso, é importante salientar conforme Orlandi, que a memória tem uma parte fundamental na produção discursiva, isto é, “a maneira como a memória “aciona”, faz valer as condições de produção.” (ORLANDI, 2009, p. 30). Dessa forma, a memória discursiva arquiva discursos - institucionais, políticos, religiosos, educacionais etc. – através das Formações Discursivas, de modo que, o discurso inscreve-se em uma dada formação discursiva, produzindo, enquanto efeito, sentidos cristalizados e/ou sentidos novos, em um mesmo batimento.

Pêcheux, em relação às formações discursivas, reitera que a forma-sujeito se inscreve na língua e na história e que não se dá de qualquer forma, isto é, para que o sujeito se signifique é necessário que se inscreva numa determinada posição no discurso, pela ideologia. Orlandi reforça que,

As formações discursivas são a projeção, na linguagem, das formações ideológicas. As palavras, expressões, proposições adquirem seu sentido em referência às posições daqueles que as empregam, isto é, em referência às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem. (ORLANDI, 2010, p. 17).

É nesse contexto de projeção da linguagem pela ideologia, que o sujeito se significa e produz sentidos. Desse modo, a interpelação do indivíduo em sujeito que se dá por uma formação discursiva é atravessada, marcada por uma memória discursiva que o constitui enquanto sujeito, determinando o que pode ou deve ser dito.

Para a Análise de Discurso, a memória discursiva/interdiscurso é a condição necessária determinante à produção do discurso. O interdiscurso é “definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente”. (ORLANDI, 2009, p.31). Nessa relação, entre língua/memória, devemos considerar as condições de produção que se manifestam no discurso, afetando-o enquanto uma exterioridade.

Ao definir teoricamente o interdiscurso, Pêcheux desloca essa noção dos sentidos de uma “memória individual” da Psicologia e a compreende “nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador”. (1999, p. 50). A memória discursiva funciona, assim, como um conjunto de dizeres já-ditos, os quais são determinantes do modo como os sentidos se constituem na formulação discursiva, isto é, na atualização do discurso. E é nesse jogo de

constituição/formulação que o discurso passa a (se) significar. Nas palavras de Pêcheux, temos:

Tocamos aqui um dos pontos de encontro com a questão da memória como estruturação de materialidade discursiva complexa, estendida em uma dialética da repetição e da regularização: a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível. (PÊCHEUX, 1997, p. 52)

Ao destacar *repetição* e *regularização*, podemos dizer que no funcionamento discursivo da memória somos colocados diante de um já-dito que domestica e legitima certas maneiras de significar e fazer significar, de modo que determinados sentidos se sobrepõem na relação com outros. Nessa direção, Orlandi reitera que “o fato de que há um já dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer, é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, a sua relação com os sujeitos e com a ideologia.” (ORLANDI, 2009, p. 32). Nesse movimento entre o mesmo e o diferente dos sentidos, o interdiscurso é pensado como a memória discursiva, inscrevendo o sujeito em outros dizeres que o afetam, em uma dada situação. É como discurso, que tomaremos a pintura em telas produzidas no Mato Grosso como o nosso material de leitura, a partir do qual buscaremos considerar as condições de produção e os sentidos imaginários em funcionamento, na relação com essa memória.

Ao introduzir a noção de memória discursiva como parte de constituição da teoria do discurso, o que para nós é fundamental para a sustentação deste trabalho, é necessário que retomemos os conceitos de *interdiscurso* e *intradiscurso* de Courtine (1984, *apud* ORLANDI, 2009, p. 33). As definições do autor nos colocam diante dos *eixos vertical/horizontal* para compreender o funcionamento discursivo da linguagem, pela *constituição do sentido e a sua formulação*, conforme Orlandi:

o que estamos chamando de interdiscurso – representada como um eixo vertical onde teríamos todos os dizeres já ditos – e esquecidos – em uma estratificação de enunciado que, em seu conjunto, representa o dizível. E teríamos o eixo horizontal – o intradiscurso – que seria o eixo da formulação, isto é, aquilo que estamos dizendo naquele momento dado, em condições dadas. (ORLANDI, 2009, p. 33)

No modo como é compreendido por Orlandi, o *intradiscurso* se relaciona com a memória (o interdiscurso) num imbricamento com o discurso, ou seja, atravessado pelo já-

dito, pela memória discursiva (interdiscurso) para produzir sentidos, em uma formação dada (numa enunciação), atualiza sentidos dessa memória, conforme as condições de produção que o determinam.

Assim, a noção de memória discursiva, para Orlandi, pode ser compreendida como *interdiscurso*, funcionando como “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retoma sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra.” (ORLANDI, 2009, p.31). Sendo assim, a Análise de Discurso desloca os estudos linguísticos que tomam a linguagem no sentido de transparência do dizer, visto que, ao entrarmos no jogo da língua, somos tomados por ela. As palavras não nos pertencem, não as temos sob controle, porque elas significam e nos fazem significar.

Para sustentar a noção sobre *repetição*, Pêcheux afirma que há o efeito da metáfora que entra no jogo da paráfrase, ou seja, uma repetição permitida por outra possibilidade de articulação do discurso, pela diferença, “uma espécie de repetição vertical, em que a própria memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar em paráfrase.” (idem, p.53). Desse modo, pressupõe-se que, mesmo na repetição temos a polissemia, os esquecimentos, as contradições que atravessam o discurso.

No que concerne ao funcionamento de repetibilidade, em relação à memória Freda Indursky destaca que,

O sujeito, ao produzir seu discurso, o realiza sob o regime da repetibilidade, mas o faz afetado pelo esquecimento, na crença de ser a origem daquele saber. Por conseguinte, a *memória* de que se ocupa a AD não é de natureza cognitiva, nem psicoligizante. A memória, neste domínio de conhecimento, é social. E é a noção de *regularização* que dá conta desta memória. (INDURSKY, 2011, p. 70)

Diante dessas reflexões sobre memória discursiva/interdiscurso, vale considerar como parte do seu funcionamento o efeito institucional ou efeito de arquivo, no sentido tomado por Orlandi como “é aquela que não esquece, ou seja, a que as Instituições (Escola, Museu, políticas públicas, rituais, eventos etc.) praticam, alimentam, normatizando o processo de significação, sustentando-o em uma textualidade documental” (ORLANDI, 2010 p.9). A partir daí, temos a memória funcionando como *arquivo*, do mesmo modo o arquivo funciona como memória.

Nesse sentido, a memória, pelo efeito de arquivo, cristaliza os sentidos que se normatizam e se sustentam pelo documento, inscrevendo-se na história, na ideologia. Essa memória individualiza o sujeito, mantendo-o na circularidade desses sentidos oficiais,

cristalizados pelas instituições. Vale reiterar que essa repetição/circularidade própria do arquivo é a condição mesma que possibilita a instauração de novos sentidos, pela sua relação com a memória discursiva.

Para os estudos da Análise de Discurso, o arquivo pressupõe a seleção dos sentidos, uma *regularização*, um efeito documental/institucional, ou seja:

O arquivo em análise de discurso é o discurso documental, memória institucionalizada. Essa memória tem relações complexas com o saber discursivo, ou seja, com o interdiscurso, que é a memória irrepresentável, que se constitui ao longo de toda uma história de experiência de linguagem. (ORLANDI, 2002, p.11)

O arquivo, entendido nesse âmbito do discurso documental, configura-se como uma das maneiras de se tentar administrar os sentidos, conforme vemos em, “As práticas institucionais e de arquivo realizam um trabalho de interpretação que direciona os sentidos, estabelecendo uma temporalidade e produzindo uma memória estabilizada”. (NUNES, 2008, p. 82). Neste caso, o arquivo enquanto um funcionamento de memória delimita os sentidos da sua formulação e organiza o processo de repetição discursiva, fazendo com o que os sentidos sejam estes, e não aqueles, ou seja, únicos.

A esse respeito, Orlandi afirma,

[...] o que estamos chamando arquivo é a memória institucionalizada, estabilização de sentidos. No arquivo, o dizer é documento, atestação de sentidos, efeito de relações de forças. Se no interdiscurso há o que se deve dizer mas também o que se pode dizer e mesmo a possibilidade de se dizer o irrealizado, o arquivo repousa sobre o realizado, menos sobre o que pode e muito mais sobre o que deve ser dito. No arquivo há, assim, um efeito de fechamento. (ORLANDI, 2003, p.15)

No arquivo, os sentidos são dados como completos, construindo o imaginário de linearidade e de fechamento. Entretanto, para a Análise de Discurso, mesmo no processo de repetição, acontece a falha, os deslizos na língua, pois, se por um lado os sentidos não estão nunca completos, por outro não se deixam administrar. Assim, sempre haverá brechas para outros sentidos possíveis, o que a teoria compreende como polissemia. Orlandi compreende a relação paráfrase e polissemia como o mesmo e o diferente que se inter-relacionam na constituição do sujeito e na criação dos sentidos (ORLANDI, 2009, p.38).

A paráfrase e a polissemia constituem para o funcionamento discursivo da linguagem, e, conforme Orlandi, são como duas forças que se materializam no dizer. “A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer, [...] está do lado da

estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é o deslocamento, ruptura dos processos de significação. Ela joga com o equívoco.” (ORLANDI, 2009, p. 36). A falha, o equívoco, a ruptura são próprios desse jogo entre o mesmo e o diferente, como um processo do discurso. Assim, “a incompletude é a condição da linguagem: nem os sujeitos, nem os sentidos, logo, nem o discurso, já estão prontos e acabados.” (idem, p. 37). Como destaca a autora (idem), é nesse funcionamento discursivo atravessado por falhas, esquecimentos, que se materializa a história, a ideologia e o sujeito. Desse modo, pode-se considerar o arquivo nesse funcionamento que propõe sentidos estabilizados, mas sentidos incompletos.

A Análise de Discurso nos permite compreender que a repetição inscrita no arquivo, toma não somente aquela repetição que retoma um discurso tal qual naturalizado na memória do dizer, mas como um funcionamento que repete o já-dito, produzindo os deslizamentos dos sentidos. Ressaltamos que o gesto de repetição, mesmo já materializado e significado na língua, pode tornar-se outro, pois “o sujeito do discurso pode contra-identificar-se com algum sentido regularizado ou até mesmo desidentificar-se de algum saber e identificar-se com outro”. (INDURSKY, 2011, p.71). Isto é, o sujeito é afetado diferentemente pela ideologia, pela história e pela língua, e isso determina a sua ilusão de significar numa posição-sujeito histórico-ideológica particular, fazendo identificar-se desta e não de outra forma.

Orlandi destaca que, “A Análise do Discurso visa fazer compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos, analisando assim os próprios gestos de interpretação que ela considera como atos no domínio simbólico, pois eles intervêm no real do sentido” (ORLANDI, 2009, p.26) Desse modo, qualquer objeto simbólico, que produza sentidos, é passível de interpretação, mas não uma interpretação qualquer, “é saber como as interpretações funcionam” (idem, p.6) na relação com o sujeito, com a história e com a língua. Assim, a Análise de Discurso toma os sentidos como não transparentes ou fixos na língua, pois que sentidos são moventes, polissêmicos, atravessados por falhas, pelos esquecimentos. Ainda nessa perspectiva, Nádia Neckel contribui para essa discussão ao pensar o simbólico, dessa forma,

A AD permite, ao analista, estar aberto às possibilidades de análise da linguagem, do discurso, pois se preocupa com a dimensão simbólica. É justamente porque a AD preocupa-se com a dimensão simbólica que ela não se restringe ao verbal, o que abre para a possibilidade de análise das diferentes materialidades. (NECKEL, 2010, p. 40).

Considerando as possibilidades de análise da linguagem, como destaca a autora, tomaremos assim a pintura, a arte mato-grossense, enquanto o nosso objeto simbólico de compreensão.

1.2 Ideologia e sujeito: uma relação indissociável

Nesse fio de discussão, vale trazer para reflexão, a noção de *ideologia* pensada conforme Pêcheux, como o que se materializa no discurso e determina o sujeito na sua relação com o social, com a história e com a língua. Uma das considerações fundamentais reiteradas por Pêcheux e Orlandi sobre a formulação de Althusser é que “a ideologia interpela o indivíduo em sujeito e este submete-se à língua significando e significando-se pelo simbólico na história.” (ORLANDI, 2002, p. 66). Podemos pensar que a ideologia entra nesse jogo de interpelação, fazendo produzir, conforme Orlandi, o efeito de evidência de sujeito e história, que se significa na língua.

Orlandi reforça que pensar a ideologia, é pensar a interpretação, pelo fato de que:

A interpretação não é livre de determinações [...]. Ela é “garantida” pela memória, sob dois aspectos: a. a memória institucionalizada (o arquivo), o trabalho social da interpretação onde se separa quem tem e quem não tem direito a ela; b. a memória constitutiva (o interdiscurso), o trabalho histórico da constituição do sentido (o dizível, o interpretável, o saber discursivo). (ORLANDI, 2009, p. 48)

Nesse lugar de interpretação proposto por Orlandi, a ideologia se desloca do sentido de *representação* de um conjunto de ideias, *de visão de mundo, ou de ocultar uma realidade*, a autora (idem) afirma que a ideologia produz o efeito da relação do sujeito com a língua e com a história para significar. Para a Análise de Discurso, não há separação entre sujeito/sentido/ideologia.

Segundo Orlandi, “É a ideologia que produz o efeito da evidência, e da unidade, sustentando-se sobre o já-dito, os sentidos institucionalizados, admitidos como “naturais”.” (ORLANDI, 1994, p. 57). A ideologia produz esse efeito de evidência e de transparência dos sentidos e do sujeito. Por estar relacionado diretamente com o imaginário, o sujeito tem pelo atravessamento ideológico, a noção que o faz se significar enquanto sujeito social, de direitos e deveres, cultural, de ocupar um lugar no espaço, de se dizer enquanto ser no mundo.

Com isso, a ideologia constitui o sujeito do discurso, atravessando-o e fazendo-o significar, pois “quanto mais centrado o sujeito, mais ideologicamente determinado, mais cegamente preso a sua ilusão de autonomia” (ORLANDI, 2002, p. 70).

Orlandi nos chama a atenção para o modo como o indivíduo é interpelado pela ideologia, isto é, “o sujeito, na injunção a significar, afetado de um lado, pelo real da língua e, de outro, pelo real da história, se produz pela interpelação do indivíduo.” (ORLANDI, 2002, p. 70). Para a autora, temos dois modos singulares de interpelação do indivíduo, o primeiro se dá pelo simbólico e pela história, e o segundo se dá no funcionamento de individualização pelo Estado, com as instituições, “que individualiza a forma sujeito histórica, produzindo diferentes efeitos nos processos de identificação”. (idem, p.71, 72).

O sujeito é afetado pela ideologia e pela história, logo, é determinado a significar, cujo processo de assujeitamento manifestam-se também a incompletude, a falha, os esquecimentos, outros sentidos, que se dão pelo inconsciente. Assim, como supõe Orlandi, “não há sujeito sem ideologia. Ideologia e inconsciente estão materialmente ligados.” (ORLANDI, 2009, p.47).

O sujeito proposto por Pêcheux não é o indivíduo, não é empírico, mas o sujeito da linguagem, atravessado pelo social, pela ideologia e pela história ao produzir sentidos e se significar. Assim, o sujeito se constitui enquanto uma forma-sujeito histórica e se inscreve numa dada formação discursiva. Pêcheux assim afirma:

Podemos precisar que a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito): essa identificação, fundadora da unidade (imaginária) do sujeito, apoia-se no fato de que os elementos do interdiscurso que constituem, no discurso do sujeito, os traços daquilo que o determina, são reinscritos no discurso do próprio sujeito. (PÊCHEUX, 1995, p. 163)

Podemos considerar desta forma, que o sujeito está sempre determinado por uma formação discursiva dada, ele sempre se submeterá à história, à ideologia, à língua, para se constituir. Caso contrário, o sujeito não produz sentidos.

A esse respeito, Orlandi diz que, “a formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito.” (ORLANDI, 2009, p. 43). Neste caso, é a posição discursiva significada no social, na história, e na língua que faz com que esse sujeito produza tais sentidos e não outros. Podemos associar a forma-sujeito histórica do

capitalismo, por exemplo, descrito por Orlandi, como um sujeito livre e submisso ao mesmo tempo, ou seja, que tem a ilusão de liberdade, mas é determinado por uma ideologia jurídica, de Estado, que assim o constitui.

1.3 Sentidos em movimento: a história no discurso e o discurso da história

Antes de situarmos o modo como a Análise de Discurso toma teoricamente a história, é importante considerar que tal conceito tem sido discutido por diferentes perspectivas teóricas, produzindo diferentes compreensões acerca dessa noção. Faremos um percurso partindo das considerações de Michel Foucault sobre a noção de história em *A Arqueologia do Saber* (2008), articuladas ao trabalho de Albuquerque Jr., em sua obra *História: a arte de inventar o passado* (2005). Buscaremos do nosso lugar teórico, da Análise de Discurso, uma aproximação com esses autores, para a compreensão da pintura artística mato-grossense.

Para Michel Foucault, o conceito tradicional de história produziu efeitos de continuidades e de verdades que deram à história o *status* de um eterno lugar de retorno, uma vez que, segundo o autor, o discurso histórico tinha a função de memorizar/registrar os fatos do passado dando a eles o *status* de documento, cujos conhecimentos elaborados poderiam dar explicações lógicas das coisas existentes. Para o autor,

[...] a história, em sua forma tradicional, se dispunha a "memorizar" os monumentos do passado, transformá-los em documentos e fazer falarem estes rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio coisa diversa do que dizem; em nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos. Havia um tempo era que a arqueologia, como disciplina dos monumentos mudos, dos rastros inertes, dos objetos sem contexto e das coisas deixadas pelo passado, se voltava para a história e só tomava sentido pelo restabelecimento de um discurso histórico; [...] (FOUCAULT, 2008, p.8).

Ainda para Foucault, esse *status* dado à história no passado, garante hoje a articulação dos jogos de poder que tentam administrar, regularizar certos sentidos que só podem ser revelados através do discurso histórico, para, a partir daí, instaurar-se o sentido de linearidade, de transparência e de verdade, contudo, para o autor, “[...] a história de hoje não é um retorno às filosofias da história, às grandes eras do mundo, ou às fases prescritas pelo

destino das civilizações; é o efeito da elaboração, metodologicamente organizada, das séries.” (idem, p. 9). Ou seja, a história é um acontecimento discursivo, fragmentado, é um efeito de linguagem.

Retomando o conceito de história pelo olhar de Albuquerque Jr., ao desenvolver suas reflexões em sua obra, somos instados pelas possibilidades que o autor chama de três “margens” de compreensão da história: a primeira ele a define como sendo a “dos objetos formados, os fatos cristalizados, definidos, tido como materiais (...)”. (ALBUQUERQUE JR., 2005, p. 28). A segunda margem como “as formas de sujeitos já estabilizados, com identidades definidas, fruto de divisões sociais estabelecidas, subjetividades pretensamente estáticas, culturas e simbologias bastante estruturadas”. (idem, p. 28). E a terceira como “a história” que “arrasta as suas margens para seu leito, num trabalho incessante de corrosão, em que figuras de objetos e figuras de sujeito, coisas e representações, natureza e cultura se entrelaçam e se misturam, remoinham-se, enovelam-se, hibridizam-se”. (idem, p. 29).

Dessa forma, o autor destaca que a história deve questionar os fatos, sem tomá-los como verdades estabelecidas. O que se dá como historiografia, na concepção de Albuquerque Jr., parte de um dado presente para ser escrito e não há mais uma história literal, homogênea, ela está sempre se refazendo, ela é discurso, e está sempre produzindo efeitos.

A história passa a se questionar como discurso, sobre como se dá a produção de sentido neste campo. (...) Objetos e sujeitos se desnaturalizam, deixam de ser metafísicos e passam, pois a ser pensados como fabricação histórica, como fruto de práticas discursivas ou não, que os instituem, recortam-nos, nomeiam-nos, classificam-nos, dão-nos a ver e a dizer. (ALBUQUERQUE JR., 2005; p.21).

O que se pode compreender sobre o conceito de história desenvolvido tanto por Foucault, quanto por Albuquerque Jr. é que a história se configura discursivamente, de modo que, o pesquisador, antes de tomá-la como explicação das causas e consequências daquilo que existe, deve questioná-la em sua formulação, desnaturalizando, de certo modo, as verdades instauradas sobre fatos e acontecimentos documentados oficialmente, cujas elaborações favorecem a determinadas interpretações e instituições de poder.

Entretanto, a partir da Análise de Discurso, consideramos que a história precisa ser compreendida num processo discursivo em que ela (a história) se constitui, ao mesmo tempo, numa relação em que entram em jogo a língua, o sujeito e a ideologia. Processo no qual se configura, a todo momento, o confronto do simbólico com o político na constituição dos sentidos e dos sujeitos.

Portanto, a questão de história aqui é tomada de um modo particular, pois, para a Análise de Discurso a história se materializa no discurso como um modo muito específico de significar e fazer sentido⁴, não sendo, portanto, considerada como uma sucessão de fatos e acontecimentos cronológicos, encadeados um após o outro, mas como discurso em movimento, produzindo efeitos e configurando imaginários e sentidos para e por sujeitos. Isto nos permite pensá-la como efeito de sentidos, uma exterioridade que se inscreve na língua numa relação com o sujeito, com a memória, com a ideologia.

Orlandi afirma que “no século XIX, a noção de história relacionada à língua a atomizava, vendo nessa relação uma dimensão temporal expressa na forma da cronologia e da evolução.” (ORLANDI, 2007, p. 54). Nesse sentido, a AD desloca das concepções que tomam a história como estabilizada, cujos fatos são considerados como evidentes, e/ou cronológicos. Ainda em Orlandi, a noção de história precisa ser pensada em uma relação com o conceito de historicidade. Para a autora,

[...] a relação passa a ser entendida como constitutiva. Desse modo, se se pode pensar uma temporalidade, essa é uma temporalidade interna, ou melhor, uma relação com a exterioridade tal como ela se inscreve no próprio texto e não como algo lá fora, refletido nele. Não se parte da história para o texto [...] se parte do texto enquanto materialidade histórica. (ORLANDI, 2007, p.55)

Assim como os sentidos são incompletos e não transparentes, a história também é pensada nesse lugar, pela incompletude e não transparência, ela tem seu “real afetado pelo simbólico (os fatos reclamam sentidos)” (ORLANDI, 2009, p.19).

Para a Análise de Discurso, compete ao analista do discurso, compreender e questionar os fatos históricos, compreendendo-os pela historicidade dos sentidos, cujos efeitos se inscrevem e se naturalizam no discurso em suas diferentes materialidades, isto é, no verbal (textos) e no não-verbal (imagens). Para Paul Henry:

A história então não representaria mais do que o lugar ou o espaço da combinação, da articulação, da complementariedade desses processos ou mecanismos por si mesmos a-históricos. A história não teria mais então conteúdos específicos, mas representaria somente o ponto de vista da “totalidade” e da complementariedade do que estudam as diversas ciências humanas e sociais. (HENRY, 1997, p. 30)

Daí uma concepção de história que se desloca da *descrição empírica dos fatos, e dos acontecimentos do passado* e suas sucessões. Pela Análise de Discurso, a história é uma

⁴ Paul Henry (1997 p. 51/52).

exterioridade que se significa na língua, e está relacionada ao simbólico, ao sujeito, aos sentidos em movimentos. Sendo assim, a história é marcada no discurso e o discurso na história. A história se textualiza no discurso.

Pelas compreensões de Fedatto sobre a história, o analista de discurso visa trabalhar a historicidade partindo das pistas marcadas na/pela linguagem (2013, p. 43), com isso, tomamos os sentidos como opacos, polissêmicos. Não é negar ou refutar os sentidos já postos, cristalizados na história, mas sim questioná-los enquanto historicidade.

Para Orlandi;

Nos fatos temos historicidade. Observar os fatos de linguagem vem a ser considerá-los em sua historicidade, enquanto eles representam um lugar de entrada na memória da linguagem, sua sistematicidade, seu modo de funcionamento. Em suma, olharmos o texto como fato, e não como um dado, é observarmos como ele, enquanto objeto simbólico, funciona. (ORLANDI, 2007, p. 58)

Por essa via, a história deve ser pensada como uma exterioridade inscrita na língua, como um acontecimento discursivo que precisa ser interpretado. A história organiza-se na relação com o poder e com isso, atravessa o acontecimento produzindo efeitos de veracidade, de estabilização, de linearidade e que, de certo modo, determina sentidos. Mas, esses fatos, tidos como cristalizados pela história, também são efeito de linguagem, portanto, não transparentes, e o modo como esses fatos produzem história e intervêm no discurso, constituindo o que em Análise de Discurso chamamos de historicidade. É nessa perspectiva que buscaremos compreender a historicidade da pintura mato-grossense.

1.4 Espaço/região: lugares que significam

Como os *fatos reclamam sentidos*, conforme afirma Henry (1994), muito nos inquietam os sentidos que constituem, formulam, e circulam sobre a noção de espaço/região, como um discurso geográfico e histórico projetado nas/pelas pinturas mato-grossenses que propomos analisar. Com efeito, o geográfico e o histórico serão pensados pela via discursiva, assim, queremos entender como os gestos de interpretação, em suas condições de produção sócio-históricas, ideológicas dadas, demarcam, fixam, determinam sentidos de lugar. Pois, segundo Orlandi “não é porque o processo de significação é aberto que não seria regido, administrado. Ao contrário, é pela sua abertura que ele também está sujeito à determinação, à institucionalização, à estabilização e à cristalização.” (ORLANDI, 2009, p. 52).

Nessa perspectiva, os discursos que regionalizam os sentidos, são marcados pelas condições de produção que se inscrevem na língua pelos poderes – políticos, jurídicos, econômicos – na injunção de uma voz do Estado, Religião, Escola, Família, Cultura, etc. que instituem de certo modo uma visibilidade e uma dizibilidade do/para o sujeito e o lugar.

Quando pensamos nos poderes do Estado, ressaltamos as influências do trabalho de Louis Althusser sobre a produção teórica de Pêcheux, no contexto de formulação da Análise de Discurso em Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE), (1992). Assim Althusser destaca:

1. Toda formação social é resultado de um modo de produção dominante.
 2. Para existir, ao mesmo tempo que produz, e para produzir, uma dada formação social deve reproduzir as suas condições de produção.
 3. Essa formação social deve, portanto, reproduzir os meios de produção, as forças produtivas e as relações de produção existentes.
 4. A reprodução das forças produtivas e das relações de produção exige dos elementos envolvidos nesse processo uma submissão à ideologia da classe dominante dessa formação social.
 5. Essa submissão decorre da utilização do poder de Estado pela classe dominante; seja pela violência, notadamente através do Aparelho Repressivo do Estado (governo, serviço civil, polícia, tribunais, prisões, forças armadas, etc.); seja pela ideologia, principalmente através dos Aparelhos Ideológicos de Estado (igrejas, escolas, família, sistema legal, sistema político, sindicatos, sistema dos meios de comunicação de massas, atividades culturais como os esportes e as artes).
- (ALTHUSSER, 1992, *apud* MIRANDA, 1997, P. 1)

Destacamos em relação às formulações de Althusser, que o espaço/região pensado nesse estudo como demarcação, se dá pelos efeitos de sentidos instituídos pelos poderes, seja pela ideologia, pelo sistema político, pela cultura, etc. para a construção de uma identidade do sujeito e do lugar.

Para contribuir com a nossa discussão, mas ressaltando o nosso distanciamento como analista do discurso, compreendemos, a partir de Albuquerque Jr., que, “Tanto na visibilidade quanto na dizibilidade articulam-se o pensar o espaço e o produzir o espaço, as práticas discursivas e as não discursivas que recortam e produzem as espacialidades e o diagrama de forças que as cartografam.” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 34). Vale destacar que tomamos esse autor para pensar o espaço, o lugar, a região como espaço discursivo de práticas culturais, artísticas, pois, para a Análise de Discurso, todas as práticas são discursivas. Atentamo-nos para o funcionamento discursivo desse espaço produzindo o visível e o dizível, marcado ideologicamente por uma relação de poderes e sentidos.

Nessa direção, o espaço é tomado enquanto espaço simbólico, pensado como espaço de produção de sentidos, determinantes nos processos de identificação, marcado pelo político/ideológico, pois que produz um efeito de pertencimento, de referência, de se dizer em

relação ao outro. Pela Análise de Discurso, o já dito, cristalizado pela memória, cria no discurso o efeito de um imaginário que é constitutivo da linguagem, que faz com que se produzam imagens no sujeito (formações imaginárias) e a partir do outro. O sujeito é determinado pela história, através do imaginário, como no processo de antecipação, que se manifesta discursivamente. Orlandi afirma:

O imaginário faz necessariamente parte do funcionamento da linguagem. Ele é eficaz. Ele não “brota” do nada: assenta-se no modo como as relações sociais se inscrevem na história e são regidas, em uma sociedade como a nossa, por relações de poder. (ORLANDI, 2002: 42)

O imaginário refere-se à possibilidade da linguagem, afetado por sentidos que de uma forma significou ou significa pelas relações sociais inscritas na história e na memória social.

Com efeito, Pêcheux (1975) afirma que o imaginário, ou as formações imaginárias partem de processos discursivos anteriores. O imaginário se manifesta no discurso, pela antecipação, pelas relações de força e de sentido. No funcionamento de antecipação, o interlocutor projeta a representação imaginária do outro e, a partir dela, estabelece relações discursivas. O que acontece é um efeito de imagens: dos sujeitos, dos lugares que ao ocupar uma determinada formação social e ideológica produzem sentidos no imaginário social, que são resultantes das projeções.

As projeções inscritas no imaginário social são possíveis porque certos sentidos estão materializados na memória e desta forma, determinados historicamente e ideologicamente no discurso. As instituições, o Estado, os poderes políticos, na injunção das condições de produção, neste caso, funcionam na construção e circulação do imaginário social. Sendo assim, individualizam o sujeito, constroem identidades, demarcam espaços de significação para o espaço físico.

Quando pensamos em espaço, nos apoiamos nas considerações propostas por Albuquerque Jr.⁵ (2011) ao compreender o Nordeste brasileiro. Para tanto, o autor (idem) parte dos documentos (discursos) das diversas formas de linguagens como a literatura, música, pintura, cinema e teatro, que determinam sentidos identitários, e os toma por uma nova concepção de história. Nesse viés, propõe:

⁵ Durval Muniz de Albuquerque Jr. propõe no Livro “A invenção do Nordeste e outras artes” (2011), um novo olhar sobre a história, em suas palavras “O Nordeste é tomado, neste texto, como invenção, pela repetição regular de determinados enunciados, que são tidos como definidores do caráter da região e de seu povo, que falam de sua verdade mais interior.” (p.35)

[...] o geográfico, o linguístico e o histórico se encontram, porque buscamos analisar as diversas linguagens que, ao longo de um dado processo histórico, construíram uma geografia, uma distribuição espacial dos sentidos. É preciso, para isso, rompermos com as transparências dos espaços e das linguagens, pensarmos as espacialidades como acúmulo de camadas discursivas e práticas sociais, trabalharmos nessa região em que linguagem (discurso) e espaço (objeto histórico) se encontram, [...]. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.33),

Sendo assim, pensamos compreender esse espaço nesse *acúmulo de camadas discursivas* e simbólicas que busca legitimar, criar uma história, uma identidade que signifique o sujeito, as identidades imaginárias mato-grossenses.

Albuquerque Jr. afirma:

Em nenhum momento, as fronteiras e territórios regionais podem se situar num plano a-histórico, porque são criações eminentemente históricas e esta dimensão histórica é multiforme, dependendo de que perspectiva de espaço se coloca em foco, se visualizado como espaço econômico, político, jurídico ou cultural, ou seja, o espaço regional é produto de uma rede de relações entre agentes que se reproduzem e agem como dimensões espaciais diferentes. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.35)

Neste sentido, demarcar um espaço regional passa pelo processo de dizer o que é “seu” e o que é “meu”, criando sentidos de pertencimento, o que faz, a partir daí, identificar o espaço e o sujeito, ou seja, “o espaço surge como uma dimensão subjetiva, como uma dobra do sujeito, como produto da subjetivação de sensações, de imagens e de textos por inúmeros sujeitos dispersos no social.” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 62).

Nesta perspectiva, a noção de região, está imbricada à noção de espaço, e neste sentido é tomada como *invenção*, que para Albuquerque Jr. é fruto de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, pelos discursos, em variadas épocas que homogeneízam uma história para o lugar e seus habitantes.

Nas palavras de Albuquerque Jr.:

Devemos tomar as relações espaciais como relações políticas e os discursos sobre o espaço como discurso da política dos espaços, resgatando para a política e para a história, o que nos aparece como natural, como nossas fronteiras espaciais, nossas regiões. O espaço não preexiste a uma sociedade que o encarna. É através das práticas que estes recortes permanecem ou mudam de identidade, que dão lugar à diferença; é nelas que as totalidades se fracionam, que as partes se mostram desde sempre comprometidas com o todo, sendo este todo uma invenção a partir dos fragmentos, no qual o heterogêneo e o descontínuo aparecem como homogêneo e contínuo, em que o espaço é um quadro definido por algumas pinceladas. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 35)

A partir de Albuquerque Jr. e pelo viés discursivo, a invenção constitui-se enquanto criação pela linguagem, em que as formulações – linguísticas ou não – produzem/inventam sentidos pelo efeito do jogo metafórico, em que uma formulação remete/substitui outra formulação. Consideramos que o espaço, a região são recortados simbolicamente para significar, para se tornar referência, para estabilizar sentidos. Mas, trata-se do efeito ideológico para produzir a transparência, a evidência, a literalidade, determinado pelo poder das instituições, do Estado. Pela Análise de Discurso, o espaço é linguagem, assim, produz o efeito de opacidade, polissemia, atravessado por discursos que se inscrevem numa determinada memória e numa história para produzir sentidos de identificação.

O espaço, em relação ao material de leitura que recortamos, será compreendido pelo funcionamento da memória de sentidos, como sendo mato-grossense. O imaginário que define como mato-grossense essa espacialidade, é o que rege a interlocução discursiva entre A e B, produzindo o efeito de sentido entre os interlocutores, no caso particular do material que recortamos.

II - DO OBJETO SIMBÓLICO À PROBLEMATIZAÇÃO

2.1 Do material empírico à materialidade simbólica

Refletir sobre a arte, tomando-a pelo seu funcionamento discursivo, impõe-nos considerá-la como linguagem, na sua relação com a incompletude, que lhe é constitutiva. Assim, a arte enquanto linguagem supõe a não transparência, os esquecimentos ideológicos, a polissemia. Nessa direção, em que a pintura/tela é linguagem, buscaremos dar visibilidade ao funcionamento discursivo de pinturas produzidas em Mato Grosso, às quais recortamos, a propósito desses estudos.

Para melhor compreender nosso recorte, propomo-nos de início, à descrição do material de análise. Recortamos para constituição do *corpus* as pinturas que figuram em destaque a natureza, a cultura, a tradição, etc., fazendo circular um imaginário para/sobre o Mato Grosso, produzindo assim um efeito de naturalização dos sentidos.

De um modo geral, essas pinturas apresentam diferentes cenários, envolvendo pessoas, animais, natureza e costumes, os quais, por sua recorrência, são considerados, no imaginário social, como representações mato-grossenses. Como, por exemplo, as telas que encenam homens manuseando instrumentos musicais, como a Viola-de-cocho⁶, ou as que projetam os animais da região, como a Onça Pintada, os jacarés, os peixes dando destaque para o Pacu, o Pintado e o Dourado. Destacam-se também os pássaros, como o Tuiuiú, Garça e frutas como a Manga e o Caju, bem como aquelas pinturas que enfatizam o pantanal, com seus rios e árvores, considerados como próprios de Mato Grosso.

Algumas telas figuram cenas em movimento, ponto fundamental de nossa análise, ao representar pessoas tocando, dançando ou se divertindo, assim como aves voando e/ou animais comendo. O movimento também se produz na pescaria, nas cenas festivas, como em espaços enfeitados por bandeiras, mulheres dançando com longas saias, ou vestidos coloridos de flores, e homens tocando instrumentos musicais, sempre ensejando um movimento das mãos ou dos pés. Esse efeito de movimento será tomado posteriormente na análise.

Outras pinturas buscam representar a cidade de Cáceres-MT, ao exporem pessoas e animais à beira do Rio Paraguai, rio que margeia a cidade, destacando como movimento a ponte que corta o rio. Temos também as pinturas que configuram a tradição das festas

⁶ Instrumento musical tradicional na região pantaneira, muito utilizado em festas populares, principalmente como acompanhamento do cururu mato-grossense. (www.infoescola.com/musica/viola-de-cocho)

religiosas e populares da região de Cuiabá-MT, que destacam a figura de São Benedito, o *santo*, considerado protetor da cidade.

Destacamos que há uma regularidade, uma recorrência predominante no material de análise em relação aos sentidos da terra, do povo, do regional, que se repetem em quase todas as telas.

Há uma marca de cores fortes que perpassa as telas, tendo como destaque o azul, o laranja, o verde, o amarelo, o branco, o marrom, o preto, o vermelho. Nessas pinturas, os homens e as mulheres, considerados como sendo mato-grossenses, são definidos em contornos e traços caricaturais ou infantilizados, estilizados, exagerando no volume/forma e dimensão dos braços, pernas, cabeça, boca, nariz e outras partes do corpo. Essa descrição dos quadros/telas que, de alguma forma tematiza o local, Mato Grosso, inscreve-se no discurso de construir uma identidade⁷, como veremos, razão pela qual compreender discursivamente a pintura em Mato Grosso, numa relação com o que se diz enquanto pintura *naïf*.

2.2 A pintura *naïf* no Brasil: uma relação discursiva com a tela mato-grossense

Parte dos traços e das configurações definidores das pinturas que tomamos como material de análise as inscreve como arte *naïf*, (arte livre, espontânea), se se considerar o modo como projetam na tela a relação discursiva entre o espaço e o homem. Partimos das afirmações de Lucien Finkelshtein, de que a pintura/arte *naïf* busca retratar/expressar as devoções populares, a ingenuidade, o inconsciente, as lendas, a espontaneidade, a simplicidade, a natureza, etc., desenhados de forma livre. Para o autor (*idem*), a arte *naïf* é também reconhecida como a arte ingênua, pura e livre, cujos pintores são autodidatas, que não se submeteram à formação acadêmica.

Enquanto historiador de arte, o escritor considera que “no exterior, a pintura Naïf brasileira é reconhecida e prestigiada. Jamais, em toda história da pintura brasileira, tantos artistas foram expostos, reproduzidos em livros, comentados ou citados como exemplo, como o são hoje em dia nossos pintores Naïfs”.⁸ O artigo do mesmo *site* Lucien Finkelstein por ele mesmo chama a atenção para a classificação desses pintores considerados *naïfs*:

⁷ Como analistas do discurso, compreenderemos a identidade em relação aos processos/funçamentos de identificação, uma identidade ligada ao poder (político e ideológico).

⁸ Disponível em <http://www.museunaif.com/institucional/lucien-finkelstein/>

[...] em princípio, eles são autodidatas, cada um tem a sua maneira própria de pintar. Como, em geral, não aprenderam a desenhar, a pintar, não seguiram nenhuma escola, aprendizado ou academia, eles têm que encontrar tudo sozinhos: da estética à técnica. E aí está a sua força, pois assim podem pintar com liberdade absoluta, sem preocupações de regras, sem complexos nem constrangimentos. Eles podem ousar tudo. São os poetas-anarquistas do pincel. (FINKESTEIN, 2015, *online*).

Dentre as pinturas que recortamos, algumas delas são reconhecidas e referidas como pintura *naïf* e outras não⁹. Consideraremos indiferentemente essa inscrição discursiva do material, considerando não ser o foco de nossa questão, pois que buscaremos compreender o funcionamento discursivo da pintura considerada *naïf* em relação ao Mato Grosso, ou seja, propomos uma leitura dos quadros e das telas sob o olhar discursivo. De qualquer modo, vale ressaltar, conforme o autor (*idem*) que os pintores *naïfs* brasileiros, como os de outros lugares, buscam também tematizar a terra, a natureza, o cotidiano, as pessoas, e afirma “O Brasil reúne uma série de condições favoráveis ao desenvolvimento e à expansão da pintura *naïf*. Entre elas, destacam-se a imensa variedade da flora e da fauna, o colorido tropical luxuriante e a extrema diversidade de suas regiões.” (FINKESTEIN, 2001, p.72).

Para Finkelstein, ser pintor *naïf* no Brasil é dar visibilidade aos sentidos da terra, das misturas étnicas, das festas tradicionais, danças, da diversidade religiosa, dos misticismos, lendas, do folclore, futebol, carnaval e tudo o que é considerado como relativo ao povo, popular. É destacar nas pinturas os dramas urbanos, as plantações do campo, os acontecimentos do dia-a-dia, as comemorações de aniversários, as brincadeiras, as feiras livres, etc.

As pinturas em arte *naïf* possuem, por definição, as configurações planas e bidimensionais, apresentando uma perspectiva geométrica linear e abuso das cores, o que as diferencia em relação a outras técnicas de pinturas. As condições de produção da linguagem, tomando a pintura, naturalizam sentidos, cujos efeitos jogam com o imaginário sobre o sujeito brasileiro, ao singularizar o espaço com a saturação da chamada *cor local*, configurada pela representação do natural/nativo, do cultural e do social. Esse movimento discursivo se firma como regularidade nas pinturas que recortamos para análise.

Dessa forma, o que é designado como arte *naïf* nos inspira a olhar discursivamente para esse movimento artístico no espaço mato-grossense. De algum modo, uma parte das pinturas que recortamos, enquanto material de análise, dá visibilidade a sentidos que se

⁹ Ressaltamos que o nosso trabalho independe de classificar as pinturas mato-grossenses como *naïf*, ou seja, para nós o que nos interessa são os efeitos de sentidos produzidos pelas pinturas enquanto *naïfs* ou não.

inscrevem como arte *naïf*, visto construírem esse espaço discursivo de projeção de Mato Grosso, produzindo seus efeitos.

Consideramos de fundamental importância a divulgação e os modos de circulação das pinturas em Mato Grosso, visto que muitas delas foram produzidas em telas, muros, postes, etc., da cidade. Para compreender o funcionamento discursivo de práticas como essas, perguntamos pelos gestos de leitura que instituem como efeito de invenção a história mato-grossense. Importante ressaltar, que o termo invenção em Albuquerque Jr. decorre de um processo natural e é marcada por uma intencionalidade, se não dos sujeitos, do social.

III - DA ANÁLISE: A PINTURA E SEU FUNCIONAMENTO SIMBÓLICO/DISCURSIVO

3.1 O Mato Grosso figurado em telas: Uma análise discursiva

Propomos, para a análise, compreender os efeitos de sentido que se produzem e se materializam na pintura produzida no/sobre o Mato Grosso. Desse modo, buscaremos responder as questões que norteiam esse estudo, tentando compreender primeiramente, o modo como as pinturas mato-grossenses mobilizam os sentidos de arte *naïf* para o sujeito e o espaço mato-grossenses pelo efeito de identidade dada pela memória discursiva. Num segundo momento, proporemos compreender como essa memória se constitui e é mobilizada na pintura mato-grossense em relação ao sujeito, ao espaço discursivo mato-grossense e à própria arte. Ainda, num terceiro momento, focaremos sobre o movimento discursivo da pintura e sobre os efeitos de sentido produzidos para o apreciador/interlocutor. E, por último, buscaremos compreender os efeitos de sentido que se produzem pelas formas de produção e circulação dessas pinturas em postes, muros, quadros, *sites* da internet, etc., em relação aos sentidos mato-grossenses que se inventam como identificação, enquanto política de Estado.

Como dissemos, as telas recortadas para leitura apresentam uma recorrência dos sentidos de *naïf* – homem, natureza, cultura – visto que grande parte dessas pinturas também produzidas em Mato Grosso está configurada como a arte *naïf*. E, enquanto tal, propõe uma discursividade que aponta à relação entre o sujeito, o ambiente e a sociedade de um modo estilizado. Instiga-nos a regularidade temática dessas pinturas inscrevendo-as enquanto espaço discursivo mato-grossense, circunscrevendo sentidos e fazendo significar, pelo imaginário social, um efeito de identidade para/do Mato Grosso.

Como analista do discurso, tomaremos a pintura discursivamente, enquanto efeito de sentidos produzido em sua não transparência, questionando os modos de naturalização e *evidência dos sentidos* instituídos como forma de litígio político e ideológico. Consideramos, a partir de Orlandi, que “as evidências são, assim, cristalizações, produto naturalizado, e só podem sê-lo pela relação da história com o poder.” (ORLANDI, 2008, p. 43).

Para ver esses efeitos funcionando nas pinturas mato-grossenses, vale destacar, que a necessidade de construir e firmar uma identidade para o sujeito e o espaço está associada às suas condições de produção, que mobiliza a memória discursiva em relação ao processo de constituição do Estado. Consideramos que a busca para significar o Mato Grosso é um efeito

da relação com a história, ideologia e a política de Estado, inserindo nesse contexto, as condições materiais de produção de sentidos. Ressaltamos que o Estado de Mato Grosso passa pelo o que podemos chamar de “crise de identidade” desde o período de 1970, época em o Estado ganha visibilidade no cenário nacional, com as políticas de ocupação da região amazônica, na presidência de Médici. O período histórico produz um grande movimento de ocupação migratória, marcado por estratégias políticas oficiais e particulares que tinham o interesse em colonizar as terras de Mato Grosso. Um dos interesses era explorar a riqueza de belezas naturais e instalar grandes empresas de madeiras, mineradoras, agropecuárias, etc. Práticas que fizeram incentivar o mercado capitalista na região. Com a expansão do Estado no cenário nacional, os resultados foram intensos, cujas mudanças, no contexto econômico, político, social e cultural, desencadearam o processo de urbanização, criando algumas pequenas cidades e multiplicando a população de outras, mais antigas, pelo fluxo migratório.

O que nos chama a atenção é que, com a expansão do Estado, a migração foi marcada também por pessoas comuns, trabalhadores, pequenos e médios produtores de outros estados brasileiros, principalmente do sul do país, que vieram a Mato Grosso com o intuito de melhorarem as suas condições de vida, economicamente. Podemos dizer que com as transformações econômicas, com as misturas étnicas, sociais e culturais, o Mato Grosso necessitava forjar, inventar, construir uma identidade. Destacamos dessa forma, que a relação homem e natureza era considerada inevitável, pois significava o Mato Grosso naquele contexto. A época também foi marcada fortemente pelo investimento do poder político e ideológico dos governantes sobre as terras mato-grossenses cujos interesses eram capitalistas. Desde então, podemos considerar que há um forte investimento de práticas artísticas, culturais e sociais, na injunção com o político e o ideológico, ao dar visibilidade e dizibilidade ao Mato Grosso, pela identidade construída, em cenário nacional. A recorrência marca a necessidade de construção de uma identidade estadual/regional/local.

Podemos dizer que, mesmo algumas décadas depois, o Estado ainda procura fixar uma identidade que busca estabelecer sentidos instituídos por uma tradição, pela natureza, pela cultura do povo, etc. em relação aos sentidos mato-grossenses. Pela Análise de Discurso compreendemos a identidade como modos de identificação, um funcionamento discursivo, fragmentada, heterogênea, movente, noção esta que nos desloca da ideia de identidade como sentidos fixos, homogêneos. Entendemos que os sentidos não nos são assim, transparentes ou evidentes, isto é, eles estão sempre numa injunção com a história, a ideologia.

Para ver funcionar esses efeitos de sentido que buscam construir e estabelecer o efeito de identidade para o sujeito e o espaço, dada a partir de sentidos inventados como mato-grossense, recortamos para leitura, as seguintes telas¹⁰, as quais fazem referência ao sujeito na sua relação com a cultura, com o social e com a natureza:



Figura 1 - Tela, *Canoeiro*¹¹



Figura 2 - Pintura no muro da Câmara Municipal (Cáceres-MT)¹²

¹⁰ As telas propostas para análise são de pintores mato-grossenses, alguns se inscrevem como *naïfs*.

¹¹ Tela *canoeiro* de Carlos Alberto Bosquê, acessada e retirada no site <http://zakinews.com.br/noticia.php?codigo=5309>



Figura 3 - Tela de Valques Rodrigues

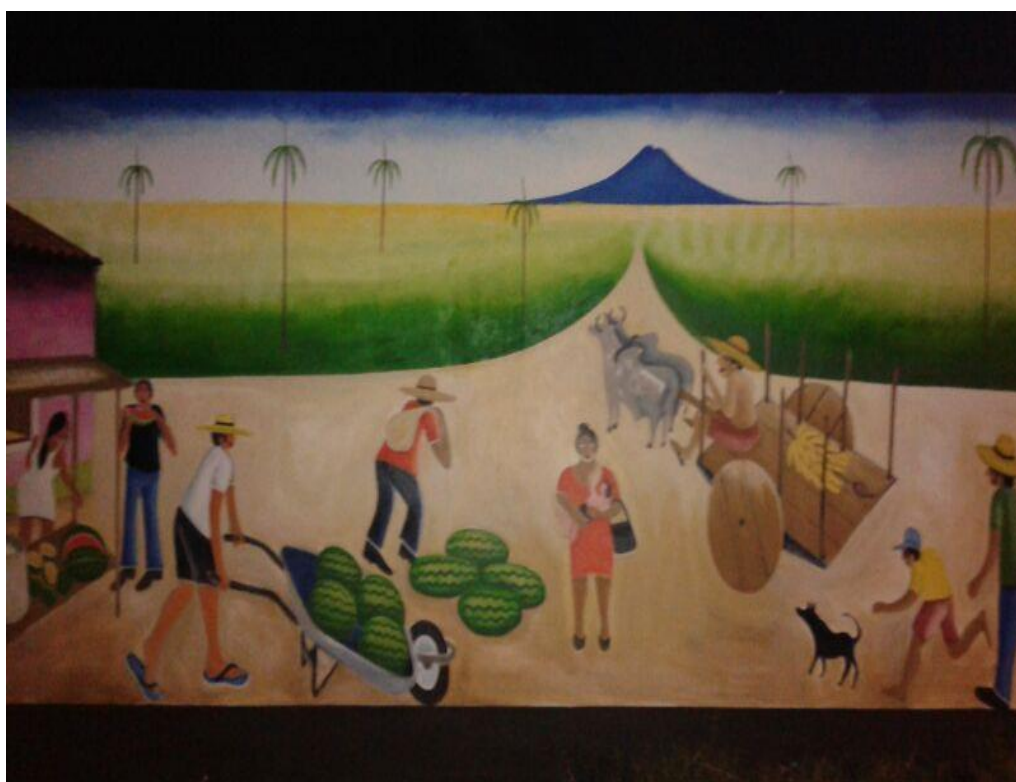


Figura 4 - Pintura no muro do centro de convivência dos idosos (Cuiabá-MT)¹³

¹² Pintura no muro da Câmara Municipal em Cáceres-MT. Artista, José. Projeto intitulado *pintando a história* que foi elaborado por Clair Birck.

¹³ Pintura no muro do centro de convivência dos idosos, Maria Inês França Arruda, Cuiabá-MT.



Figura 5 - Pintura no muro da Câmara Municipal (Cáceres-MT)¹⁴

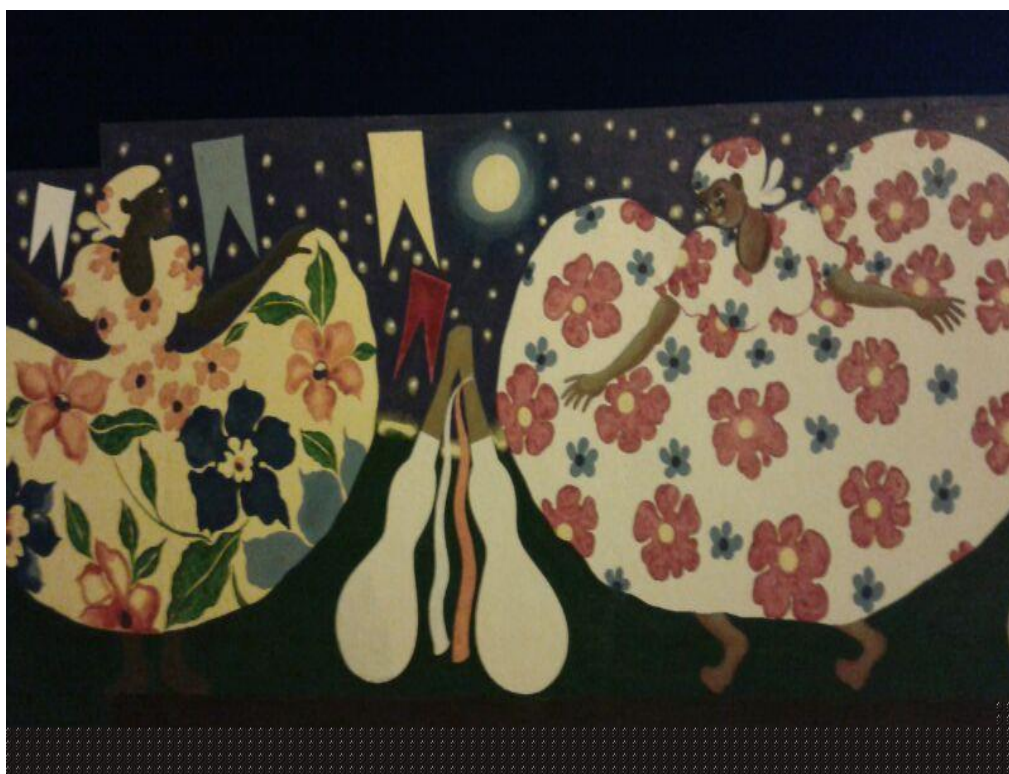


Figura 6 - Pintura no muro do centro de convivência dos idosos (Cuiabá-MT)¹⁵

¹⁴ Pintura no muro do centro de convivência dos idosos, Maria Inês França Arruda, Cuiabá-MT.

¹⁵ Pintura no muro da Câmara Municipal em Cáceres-MT. Sálvio Júnior.



Figura 7 - Tela de Valques Rodrigues¹⁶



Figura 8 - Tela de Valques Rodrigues¹⁷

¹⁶ Em exposição no site <http://fuzuedasartes.blogspot.com.br/2011/10/o-que-e-arte-naif.html>

¹⁷ Em exposição no site <http://g1.globo.com/goias/noticia/2011/08/museu-de-arte-de-goiania-abre-exposicao-naif-de-mato-grosso.html>



Figura 9 - Tela, Bons tempos de Leverger¹⁸



Figura 10 - Tela, São João, cururu e siriri¹⁹

¹⁸ Em exposição no site <http://robertoribeironaif.com.br/roberto-ribeiro-arte-naif-matogrossense>, 2015.

¹⁹ Em exposição no site <http://robertoribeironaif.com.br/roberto-ribeiro-arte-naif-matogrossense>, 2013.

Como podemos ver, as pinturas apresentam regularidades recorrentes em relação à natureza, o cultural e social, apresentando relações distintas em todas elas e projetando/tematizando, de modo particular, a paisagem, o ambiente, rios, pessoas, festas, feiras, animais, aves, peixes, frutas, instrumentos musicais, de modo estilizado. Nosso enfoque de análise é compreender essas regularidades que se relacionam e se distinguem uma das outras produzindo o efeito de destacar as singularidades do Estado como sendo específicas. Com isso, não propomos descrever todas as telas destacadas e sim mostrar suas recorrências e distinções, tomando algumas como determinantes que produzem os efeitos da região cacerense e cuiabana como mato-grossense.

As telas destacadas mobilizam sentidos historicamente criados/inventados como efeitos de uma significação própria da região mato-grossense, como se pode observar, por exemplo, na tela intitulada *Canoeiro*, que se propõe a uma figuração de Cáceres-MT, ao retratar um cenário que dá visibilidade à ponte que corta o Rio Paraguai e à Catedral São Luís de Cáceres. Ressaltamos que esses marcos de referência em Cáceres compõem a arquitetura da cidade. Essa mesma tela retrata, num contorno estilizado, os animais considerados comuns da região, como a Onça Pintada, o Jacaré, o Tuiuiú e o peixe Dourado, todos figurados, em harmonia com o canoeiro, que, sentado no barco com o remo na mão, estabiliza também a figura do sujeito mato-grossense.

Vemos que esta pintura além de projetar os sentidos da cidade de Cáceres-MT, também aponta para a riqueza da região, num gesto de firmar a natureza com seus rios e animais como sendo genuinamente – naturalmente – do espaço regional. Os animais figurados tanto nesta tela, quanto nas demais, representam a riqueza selvagem da natureza do Pantanal, como se a Onça Pintada, o Jacaré significassem o perigo da pesca no Rio Paraguai, ao mesmo tempo, a figuração do Tuiuiú, o Pacu, o Dourado e o Pintado, significam as variedades, a beleza das aves, o sustento das famílias dos pescadores, a culinária, permitida por um Pantanal mato-grossense.

A figura do homem, considerado como pescador cacerense, traduz uma prática cultural, esportiva ou econômica que passa a ser muito comum no Rio Paraguai, que é pesca. Vale ressaltar, que a pesca na região se tornou uma prática/cultura popular, conhecida internacionalmente, devido principalmente ao Festival Internacional de Pesca (FIP), festa que se tornou tradição na região e que recebe vários pescadores e turistas da região e de outros estados brasileiros e estrangeiros. Podemos afirmar que a pesca expandiu o turismo e a economia da cidade, uma prática que se tornou um símbolo para a história cacerense. Dessa

forma, o Rio Paraguai retratado em tela significa a relação entre o povo mato-grossense e a cidade de Cáceres-MT, unidos pela ponte desse rio. Essa mesma ponte, conhecida como ponte Marechal Rondon²⁰, também retratada na tela, produz um efeito que nos chama atenção pela sua figuração e importância para o povo cacerense. A ponte que liga a cidade ao noroeste do Estado permite também o tráfego em direção a outras cidades. O que vemos, é que retratar a ponte é retratar a história e o avanço da cidade, ou seja, a ponte significa a cidade que um dia fortaleceu e fortalece a economia, o turismo, a migração, etc.

Podemos dizer ainda, que da mesma forma que a tela projeta os sentidos do costume pela pesca, ela também representa a religiosidade, por figurar a Catedral São Luiz de Cáceres, marcando de certo modo a fé do povo cacerense. Igreja que se tornou um arquivo físico, um patrimônio histórico para a cidade, inaugurado desde 1965.

As telas, de um modo geral, produzem pela sua regularidade o efeito de singularizar os sentidos naturais para a região, cujo enfoque é atestar como mato-grossenses elementos também próprios de outras regiões, como frutas, a exemplo da manga e o caju, peixes, como o Dourado, Pintado e o Pacu, além de animais, como a Onça Pintada, o Jacaré e as aves, como por exemplo, o Tuiuiú, etc.

Como podemos observar, todas as telas buscam de uma maneira ou de outra, retratar a natureza, a cultura, os costumes como efeito de instaurar, fixar uma significação para o mato-grossense, colocando o povo participando das festividades, do trabalho, das riquezas naturais. Nesse contexto, o que é comum ao lugar vai se engendrando como particular, sendo assim, vai se constituindo como uma memória que quer fazer ver e dizer sobre Mato Grosso – uma memória discursiva que atualiza sentidos. As pinturas funcionam discursivamente como uma encenação de Mato Grosso, produzindo/fixando sentidos e apagando outras possibilidades de enfoque, outros modos de disponibilizar sentidos para a identificação do Estado. Os efeitos de sentidos que as telas materializam e/ou mobilizam são consequências de fixar na tela uma identidade que seja particular ao espaço e ao sujeito mato-grossense.

A representação de cenários festivos, como que ligados às manifestações culturais mato-grossenses, que se dá pela retratação de mulheres vestidas com longas saias coloridas, típicas da dança Siriri e Cururu ou São João, como também estão figurados os homens, que

²⁰ O nome da ponte foi em homenagem à Cândido Mariano da Silva Rondon, conhecido como Marechal Rondon, que foi um dos pioneiros que fez expandir os serviços de telecomunicações nas áreas mais afastadas do Brasil, interligando as regiões do Centro-Oeste, principalmente Mato Grosso, Rondônia e da Amazônia com o restante do país Rio de Janeiro, São Paulo.

compõem a cena com a Viola-de-cocho, institui-se como legado de uma tradição mato-grossense.

Essas representações que visam uma fixação de identidades do Mato Grosso – uma resistência regulada pelo o que é institucionalizado – podemos ver funcionar nas pinturas mato-grossenses, que não acontece de modo espontâneo, naturalmente, ou seja, há um movimento político e cultural produzido principalmente na baixada cuiabana, que contempla cidades como Cuiabá, Nossa Senhora do Livramento, Poconé, Santo Antônio de Leverger, entre outras cidades de Mato Grosso, que promovem essas manifestações ligadas ao Siriri, Cururu, São João. Essas telas funcionam, assim, como um gesto de resistência, pelo efeito de reforçar uma cultura para o Estado, como mato-grossense, que não pode ser diluída pelas levadas migratórias de pessoas de outras regiões.

Com isso, por ser um movimento regionalista, consideramos que as manifestações culturais específicas da baixada cuiabana, impõem ao mato-grossense o sentimento de identidade cultural, como se os sentidos fizessem parte de um todo mato-grossense. Nas telas observamos que o sujeito e o espaço mato-grossense são significados pelos sentidos ideológico-politicamente dados como naturais e comuns à região. Sendo assim, o gesto de pintura é atravessado pela necessidade de dizer, criar uma identidade sustentada nas particularidades tidas como regionais para dar visibilidade e dizibilidade a/sobre o Mato Grosso.

Em relação aos sentidos mato-grossenses mobilizados nas/pelas telas, os consideramos determinados como *espaços logicamente estabilizados* pela ideologia:

[...] supõe-se que todo sujeito falante sabe do que se fala, porque todo enunciado produzido nesses espaços reflete propriedades estruturais independentes de sua enunciação: essas propriedades se inscrevem, transparentemente, em uma descrição adequada do universo (tal que esse universo é tomado discursivamente nesses espaços). (PÊCHEUX, 2008, p. 31)

Para o autor, os espaços discursivos jogam com os sentidos de evidência, ou seja, “– um mesmo objeto X não pode estar ao mesmo tempo em duas localizações diferentes; – um mesmo acontecimento A não pode ao mesmo tempo acontecer e não acontecer, etc.” (PÊCHEUX, 2008, p. 31/32). Todavia, o autor (idem) destaca que essa produção de evidência, essa lógica que *condiciona o logicamente representável*, [...] *é atravessad[a] por uma série de equívocos* (idem, p. 32). Nessa perspectiva, o estabilizado, o homogêneo, a evidência produzem, conforme Pêcheux, a falsa-aparência de um real natural-social-histórico.

Para Pêcheux (idem), o sujeito tem necessidade de se significar por uma homogeneidade lógica, sustentada na *ilusão* de realidade. Essa necessidade é, ao mesmo tempo, atravessada pelo equívoco que é sempre regido pelas condições sócio-históricas, políticas e ideológicas. A noção de real é teoricamente pensada pelo real do discurso numa relação com o imaginário, conforme Orlandi:

O que temos, em termos de real do discurso, é a descontinuidade, a dispersão, a incompletude, a falta, o equívoco, a contradição, constitutivas tanto do sujeito como do sentido. De outro lado, a nível das representações, temos a unidade, a completude, a coerência, o claro e distinto, a não contradição, na instância do imaginário. É por essa articulação necessária e sempre presente entre o real e o imaginário que o discurso funciona. (ORLANDI, 2009, p. 74)

Nessa articulação necessária – entre o real do discurso e o imaginário – as telas mato-grossenses são afetadas pela contradição, visto que, se de um lado produzem sentidos compreendidos como homogêneos, estabilizados pelo efeito imaginário, de outro, são também afetadas pelo real do discurso, logo, pela incompletude da linguagem.

Discursos estes que não se produzem naturalmente, mas que estão determinados historicamente pelos poderes políticos e ideológicos, no sentido de demarcar um determinado território/espço, neste caso, o espaço mato-grossense.

As pinturas funcionam nesse espaço simbólico de significação, direcionando sentidos e assegurando o imaginário social para Mato Grosso. Nessa direção, cria-se o efeito de uma memória institucionalizada, um efeito de arquivo, que se dá pela repetição discursiva, por um já-dito, que institui a *impressão* de uma memória e de uma história que funcionam como homogêneas, lineares, verdadeiras, reais, como se os sentidos representados nas telas, fizessem desde sempre parte do sujeito e do espaço em Mato Grosso, como que naturalizados.

No caso das pinturas em Mato Grosso, o discurso em funcionamento nas telas contribui para essa *aparente* estabilidade dos sentidos como naturalmente mato-grossenses. Ao tratar da memória discursiva enquanto efeito de arquivo, o que é determinado por um *já-dito*, por sentidos já naturalizados, tomamos como referência o funcionamento da repetição.

Nessa perspectiva, mesmo que em condições e momentos diferentes, as telas mato-grossenses repetem o discurso da história, de um passado e produzem esteticamente o que é dado como singular da natureza, da cultura, das pessoas, inscrevendo-se como referência no cenário brasileiro, e produzindo o efeito de identidade no imaginário social para o Mato Grosso. Em contrapartida, podemos pensar que aquilo que é significado como “natural”

veta/interdita/silencia no sentido de “artificial” as outras significações possíveis para o Mato Grosso em todas as suas nuances: moderno, urbano, desenvolvido, vanguardista, cosmopolita etc. isto é, os sentidos específicos da cidade, da globalização, da tecnologia são apagados, esquecidos, assim como, a heterogeneidade do sujeito com suas leis e deveres, com a sua ilusão de liberdade.

Assim, como afirma Orlandi, “a determinação está na base do efeito de estabilidade do referente. [...] é isto que chamamos a ilusão referencial: que nos faz crer na objetividade da linguagem.” (ORLANDI, 2002, p. 305). Desse modo, as telas mobilizam sentidos que vão determinando o sujeito e o espaço como parte integrante dessa natureza, dessa cultura, como se fizesse parte também de uma história estabilizada, materializando sentidos para Mato Grosso, produzindo a *ilusão referencial*, o *efeito de evidência* de que o estado se significa pela natureza, como se as belezas naturais e culturais pertencessem apenas a Mato Grosso.

O discurso das pinturas, voltado para as questões naturais, sociais e culturais, ganha um efeito de sobreposição, de força à medida que outras materialidades simbólicas repetem o mesmo discurso através da mídia, a exemplo da TV Centro América, afiliada da Rede Globo, e da música regional mato-grossense²¹. Queremos destacar aqui, a TV centro América, com seu programa “É bem Mato Grosso”, apresentado por Pescuma, televisionado aos Sábados, que é voltado para mostrar as belezas naturais e culturais de Mato Grosso e em apresentar os artistas regionais através da pintura de tela, da música, artesanato, culinária, etc., dados como sendo elementos simbólicos da identidade do Estado. Uma prática discursiva integrante desse efeito de identificação se dá pela música regional mato-grossense, que faz atestar e reforçar os sentidos de uma memória de tradição.

Esses efeitos de sentido podem ser observados na música “É bem Mato Grosso”, cantada por Pescuma, Henrique e Claudinho, que foi transmitida constantemente nos intervalos das programações da TV Centro América e que é fundo musical do Programa. A música nos traz as seguintes formulações:

É bem Mato Grosso

É bem Mato Grosso o guaraná ralado, pacu assado, manga madura no quintal.

É bem Mato Grosso banho de rio ou cachoeira, pescaria no Teles Pires, Araguaia ou Pantanal.

É bem Mato Grosso festa de Santo, churrasco, pixé, caju.

É bem Mato Grosso som com Viola de cocho, Siriri e Cururu.

²¹ A música regional mato-grossense foi material de análise no meu trabalho de TCC, intitulado “A música “regional” mato-grossense: lugar para a constituição de imaginários”. (2008). UNEMAT, Campus de Pontes e Lacerda-MT.

É bem Mato Grosso belas Igrejas, casarões coloniais, festas de rodeios, praias, festivais.
É bem Mato Grosso grandes rebanhos, plantações fenomenais, um povo hospitaleiro como não se viu jamais.
É bem Mato Grosso o sol mais quente que há, aquela bem geladinha a morena e a loirinha que faz a gente suspirar.
É bem Mato Grosso um bailão de rasqueado, onde ninguém fica parado até o dia clarear (2x). (PESCUMA, HENRIQUE & CLAUDINHO, 2007).

O que podemos ver é que há uma recorrência dos sentidos, do que é dado como mato-grossense, assim como é apontado nas pinturas, ou seja, há uma exaltação às particularidades que são comuns à região e também em outros lugares, como se fosse genuinamente-naturalmente do espaço de Mato Grosso. A música faz com o que o mato-grossense sinta orgulho desta terra, deste povo, das suas qualidades naturais e culturais, ao mesmo tempo em que se mostra/se apresenta/se dá a conhecer para o outro, para o não mato-grossense, para o de fora. Gesto este, nada trivial, se também o considerarmos como demarcação de território, daquilo que seja mato-grossense para o *pau-rodado*.²²

Observando o efeito discursivo dessa composição, vemos que por ser uma música considerada regional, cantada de forma impessoal, como se fizesse parte de todo mato-grossense, traz elementos comuns da natureza, do espaço da região e também de outros estados como singulares para o Mato Grosso. Produzindo o efeito de que o que é cantado como qualidade é legitimado no verso que abre o Programa da TV, como sendo “É bem Mato Grosso”.

Ora, os sentidos produzidos por práticas como essas sobre o sujeito mato-grossense os identifica como aquele que chupa a manga, o caju, que dança o Siriri e o Cururu, que vive numa região rodeada de belezas naturais, rios, cachoeiras, ainda, que convive em harmonia com os animais Jacarés, Onça Pintada, Tuiuiú, etc., reforçando, dessa forma, o imaginário social em relação ao sujeito e ao espaço mato-grossense, no sentido de dar visibilidade ao processo histórico/cultural/social/natural para o Estado. Essas práticas, como as pinturas, produzem o efeito de sentidos que inventam uma identificação para o Mato Grosso e os projetam em telas, e a partir daí, tentam legitimá-los e administrá-los para o espaço, na injunção de uma ideologia e de uma história.

3.2 A pintura mato-grossense: efeitos da memória discursiva/interdiscurso.

²² Designação dada à pessoa que vem de outras regiões brasileiras para o Estado de Mato Grosso.

O efeito discursivo produzido pelas telas, no gesto de construir uma identidade mato-grossense é sustentado pela memória que atualiza sentidos, a memória discursiva, o interdiscurso, que mobiliza os sentidos do mesmo, repetindo-os, mas também, e ao mesmo tempo, produzindo novos sentidos, o diferente. Como já o dissemos a memória discursiva para a Análise de Discurso é atravessada por falhas, deslizos, esquecimentos, pela não transparência e pela polissemia, constitutivas da linguagem. Dessa forma, tomamos as pinturas mato-grossenses enquanto espaço dessa contradição discursiva, atravessado por uma memória que constitui os sentidos pela falha.

Essas pinturas, ao produzirem os efeitos que instituem os *espaços estabilizados*, a *ilusão referencial*, a *impressão da realidade*, estabelecendo a relação entre *pintura e natureza*, reiteram o imaginário social, também afetado pela falha que é própria da linguagem, visto o real ser atravessado por sentidos que *nunca estão prontos ou acabados*. Para Orlandi, “assim como a língua é sujeita a falhas, a memória também é constituída pelo esquecimento.” (ORLANDI, 2010, p. 65). A memória discursiva/interdiscurso é pensada enquanto sentidos em movimento na história, cujos discursos que se produzem podem ser sempre outros.

Para compreender o efeito dessa memória e como ela se constitui discursivamente em nosso material de leitura, recortamos as pinturas que se seguem, propondo tomá-las numa relação com as telas anteriormente apresentadas:



Figura 11 - Tela Santa Ceia no Pantanal²³

²³ Tela de Sidney Nofal, *Santa Ceia no Pantanal*. Importante destacar que o artista é sul-mato-grossense, mas, sua pintura representa tanto Pantanal do Mato Grosso do Sul quanto o Pantanal de Mato Grosso.

Pelo funcionamento de saberes já dados e mobilizados pelo interdiscurso, a pintura intitulada *Santa Ceia no Pantanal* mobiliza os sentidos de uma tela da pintura clássica. Ou seja, a tela propõe relações de sentidos já dados pela memória discursiva da arte. A tela reencena a obra²⁴ “Santa Ceia” ou “Última Ceia”, pintada por Leonard Da Vinci em 1498, nas condições de produção da Roma antiga. A tela *Santa Ceia no Pantanal* chama a atenção, uma vez que inscreve a arte clássico/cristã no espaço discursivo mato-grossense, pela referência mobilizada.

A tela *Santa Ceia no Pantanal* retrata o cenário do Pantanal, dando destaque à natureza, aos animais da região enfatizando a ceia, cujos personagens sentados à mesa, apreciam alimentos variados que remetem à região como peixes, saladas, pães, frango, diferentemente do pão e vinho distribuído por Jesus, conforme a narrativa. O que vemos nesta tela produz o efeito do novo, do diferente, ou seja, produz uma atualização dos sentidos em relação à arte mato-grossense. Na tela mato-grossense os discípulos ao lado do Jesus “pantaneiro” são figurados como pescadores, se considerarmos suas vestimentas. Outro ponto importante é que logo à frente da mesa há um pescador calçado com um chinelo, o que já o diferencia da tela tradicional de Da Vinci, uma vez que na tela tradicional não há discípulo à frente da mesa, que exponha os modos de vestimenta.

A tela produz o funcionamento da memória discursiva, cujos sentidos mobilizados na tela *Santa Ceia no Pantanal* partem de um já dado. Como o próprio da linguagem, as telas produzem deslizamentos, se movem para outros sentidos, inscrevendo a natureza, o pantanal mato-grossense, como espaço possível para a *Ceia de Jesus* – uma ceia pantaneira. Percebemos a regularidade de sentidos para significar o espaço mato-grossense, pondo em jogo o movimento discursivo de *paráfrase* e *polissemia*. A tela produz o mesmo, a repetição, mas também outros sentidos pela sua relação com a história.

Dessa forma, tomar a pintura pelo viés discursivo é considerá-la atravessada pela incompletude, no modo como a memória discursiva também se constitui, conforme Orlandi:

É sobre essa memória, de que não detemos o controle, que nossos sentidos se constroem, dando-nos a impressão de sabermos do que estamos falando. Como sabemos, aí se forma a ilusão de que somos a origem do que dizemos. Resta acentuar o fato de que este apagamento é necessário para que o sujeito se estabeleça um lugar possível no movimento da identidade e dos sentidos: eles não retornam

²⁴ O pintor (Leonardo Da Vinci) retrata em sua tela a história bíblica encenando na pintura a última ceia de Jesus com os apóstolos, que narra a passagem em que Jesus fala da traição por um dos discípulos.

apenas, eles se projetam em outros sentidos, constituindo outras possibilidades dos sujeitos se subjetivarem. (ORLANDI, 2009, p. 54).

Nesse sentido, vemos que a memória discursiva funciona a partir de um já dito, que determina o que falamos, de modo que as palavras e os sentidos não nos pertencem, ou seja, constituem-se de um já-dado. Para Orlandi, a memória discursiva sustenta o dizer produzindo a impressão de origem do discurso na construção dos sentidos. A autora (idem) reitera que esse funcionamento é necessário para a subjetivação do sujeito, mas pela *natureza incompleta* do sujeito e sentidos não detemos o controle sobre essa memória. Desse modo, assim como há repetição produzindo o mesmo, há também a repetição que produz novos sentidos que se constitui pela historicidade da língua, “que é a que desloca, a que permite o movimento porque historiciza o dizer e o sujeito, fazendo fluir o discurso, nos seus percursos, trabalhando o equívoco, a falha, atravessando as evidências do imaginário [...]. (ORLANDI, 2009, p. 54).

Nessa direção, a memória, segundo Pêcheux “é necessariamente 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). Dessa forma, a memória não é pensada pelos sentidos de homogeneidade, como um *reservatório* onde os sentidos são depositados e arquivados.

A tela *Santa Ceia no Pantanal*, determinada por outras condições de produção e atravessada pela memória discursiva, produz um deslocamento de sentidos na rede de constituição dessa memória, ou seja, mesmo que haja estabilização dos sentidos ou uma repetição reguladora que determina o espaço mato-grossense, há pelo funcionamento discursivo, um deslize produzido pela mobilização dos sentidos de outra memória, que é a memória cristalizada na história bíblica ao narrar a passagem da *última ceia de Jesus*, assim como está representado na tela de Da Vinci.

Nessa perspectiva, há um funcionamento discursivo de repetição, mas uma repetição que produz o novo, o diferente. Contribuindo nesse sentido, Indursky afirma,

Vale dizer: se, por um lado, a repetição é responsável pela cristalização dos sentidos, por outro, também é a repetição que responde por sua movimentação/alteração. Ou seja, os sentidos se movem ao serem produzidos a partir de outra posição-sujeito ou de outra matriz de sentido. (INDURSKY, 2011, p. 77)

Considerando o *movimento/diferença* dos sentidos pela repetição indefinida, a memória evocada no discurso das pinturas inventa sentidos, pela mobilização de metáforas, para configurar uma história que seja tomada como estabilizada.

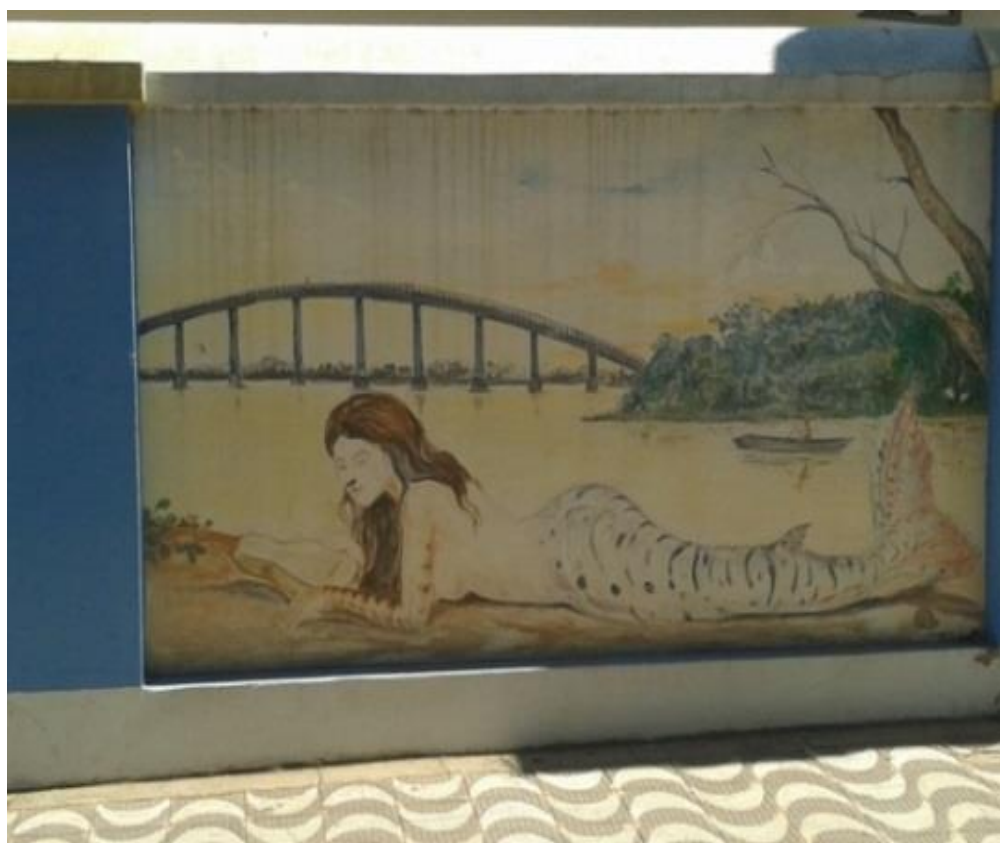


Figura 12 - Pintura no muro da Câmara Municipal (Cáceres-MT)²⁵

Essa tela, pintada no muro da Câmara Municipal em Cáceres-MT, joga com um duplo efeito de significação, cujos contornos da mulher, evocam a memória mitológica, lendária, marcando singularmente a literatura e o cinema ocidental, e, ao mesmo tempo, pondo em destaque o ambiente naturalizado, como o de Cáceres-MT, a partir do Rio Paraguai e da ponte Marechal Rondon que corta o rio, produzindo o efeito de movimento. A cena enfoca a figuração de uma mulher deitada à margem do rio. A mulher é figurada como sendo uma sereia, metade humana e metade animal, ou seja, da cintura para cima, os traços remetem à figura da mulher, sendo o braço e o nariz de um animal, produzindo os contornos de uma onça pintada. Como podemos notar, a mulher da cintura para baixo possui uma calda de peixe, remetendo à do Pintado, comum dos rios da região. À frente da mulher, a tela se complementa com uma Viola-de-cocho.

²⁵ Pintura no muro da Câmara Municipal em Cáceres-MT.

Como vemos, essa pintura é atravessada por discursos que mobilizam os sentidos dados como próprios do espaço mato-grossense, região cacerense e produz o efeito de identificação do lugar pelos sentidos de uma memória recorrente da natureza, mas ao mesmo tempo evoca sentidos de uma memória mitológica, da sereia, tida como metade peixe e metade mulher, pelo modo como é representada a figura da mulher à margem do Rio Paraguai. Vale ressaltar que a sereia na *Mitologia Grega* tinha o “poder” da sedução através do seu canto, ela atraía os tripulantes/marinheiros da navegação que ao aproximar-se do som emitido pelo canto das sereias acabavam se naufragando. Na obra *Odisseia* de Homero, quem resiste ao canto da sereia é Odisseu e seus companheiros de navegação, orientado a tapar os ouvidos com cera ao aproximar-se delas.

O enfoque à personagem metade mulher e peixe faz significar a beleza da mulher mato-grossense, com seu poder da sedução. Há que se destacar que a sereia mitológica, conforme a lenda aparecia à beira do mar, geralmente em cima de uma pedra, enquanto que a sereia pantaneira está figurada à beira do rio. A tela produz o efeito de que a sedução particular da sereia é transferida à mulher mato-grossense, harmonizando o espaço natural, como forma de atrair o outro para conhecer as belezas da região. Como se pode observar, a representação da personagem lendária é figurada na tela mato-grossense com contornos singulares, dessa forma, os sentidos que vemos funcionar em relação à *sereia* pantaneira produzem o efeito de que a região possui história, lendas e outras riquezas tantas, como o Rio Paraguai, o Pantanal.

Na tela, vemos também o enfoque na Viola-de-cocho, símbolo instrumental da música regional mato-grossense, que produz o efeito de relação da sereia pantaneira com o instrumento, como se a sereia tocasse a Viola-de-cocho para atrair os pescadores, representando. A pintura nos apresenta como segundo plano da tela, o Rio Paraguai e a ponte que corta esse mesmo rio, produzindo o efeito de identificar a região cacerense, assim como, de representar a beleza natural do lugar.

Para pensar o espaço mato-grossense no modo como se circunscreve nas telas, nos apropriamos do efeito de *invenção* de uma fixidez, enquanto um jogo discursivo próprio da linguagem, e no modo como é pensado por Albuquerque Jr. em relação ao nordeste brasileiro. O autor afirma que o Nordeste é tomado como invenção, no sentido de que determinados discursos são produzidos por uma repetição regular que constrói os sentidos propostos para significar a região e o povo pela terra, pelo que é natural, pelo espaço sócio-historicamente legitimado. Do mesmo modo, pela perspectiva discursiva, consideramos que as pinturas mato-

grossenses produzem o efeito de inventar e firmar uma identidade regional significativa, pela repetição de discurso voltado à natureza, homogeneizando sentidos de uma identidade, sustentados na tematização da natureza, da cultura e do social, estabelecendo verdades, e estabilizando sentidos.

Podemos considerar, assim como Albuquerque Jr., que “uma região que se constrói pela memória implica uma convivência entre a ideia de sobrevivência e a de vácuo.” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 95). Os sentidos que se mostram nessas telas buscam criar uma identidade que sobreviva no tempo, na memória e na história.

Compreendemos que a memória proposta nas pinturas se dá por um processo de *regularização* e repetição, conforme afirma Pierre Achard,

A regularização se apoia necessariamente sobre o reconhecimento do que é repetido. Esse reconhecimento é da ordem do formal, e constitui um outro jogo de força, este fundador. [...] É preciso admitir esse jogo de força simbólico que se exerce no reconhecimento do mesmo e de sua repetição. (ACHARD, 2010, p. 16)

A noção de *regularização* compreendida por Achard considera a repetição como um efeito parafrástico que é produzido pela recorrência de discursos que se repetem produzindo memória. No entanto, Pêcheux afirma, que mesmo na recorrência desta repetição sob o mesmo *abre-se o jogo da metáfora*, que é outra possibilidade de sentidos, conforme Pêcheux, “uma espécie de repetição vertical, em que a própria memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar-se em paráfrase”. (PÊCHEUX, 2010, p. 53).

Desse modo, a memória discursiva em jogo nas pinturas mato-grossenses não nos é legível na transparência porque outros sentidos, outros discursos os atravessam produzindo uma atualização, outros efeitos possíveis. Ou seja, a pintura mato-grossense, por constituir-se enquanto material simbólico, produz o efeito de uma memória sustentado principalmente na natureza, ao mesmo tempo, que produz a falha, o esquecimento, como se somente esses sentidos naturais, identificassem todo o espaço de Mato Grosso.

A memória discursiva mobilizada pelas pinturas em relação às questões naturais, culturais e sociais silencia o que é a possibilidade do progresso, da industrialização, do desenvolvimento, da vanguarda. Dessa forma, o que as pinturas em relação com a Santa Ceia no Pantanal, a sereia pantaneira e as outras telas cristalizam são os sentidos de uma tradição, de secularização pela/na natureza, religião, cultura e não propõem espaço para o povo e o lugar se dizerem nas inovações, na mundialização, na tecnologia etc.

Queremos dizer que nessas pinturas há um efeito de que os sentidos inscritos nas telas existem em todo território mato-grossense, como se todo o espaço fosse determinado por essas identificações, contudo, é uma prática regionalista, na relação com o político, um movimento que busca inventar o efeito de identidade para sujeito e o estado como um todo mato-grossense.

3.3 Cenas: efeitos de sentidos em movimento

Um funcionamento discursivo que nos chama a atenção é o de algumas pinturas projetarem o efeito de movimento, como se a tela interagisse com o seu interlocutor integrando-o na pintura. Nessa perspectiva, a pintura inscreve também uma *cenografia* conforme a noção desenvolvida por Baronas, a partir de Maingueneau,

A cenografia se apoia na ideia de que o enunciador deve desenvolver, por meio de sua enunciação, a situação a partir da qual ele pretende enunciar. Todo discurso, por sua própria constituição, reivindica a adesão ao seu universo instituindo a cenografia que o legitima. Evidentemente, tal cenografia é imposta desde o início, mas é por meio da enunciação que essa cenografia imposta pode ser legitimada. A cenografia é, desse modo, ao mesmo tempo, o que engendra o discurso e o que é engendrado por ele; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cenografia de onde vem o discurso é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém neste ou naquele gênero de discurso. (BARONAS, 2014, P.8)

Como analista do discurso, nos distanciamos da cenografia enquanto gênero, mas a tomamos como um funcionamento próprio da tela, nos modos de projetar a situação enunciativa, o que, para a Análise de Discurso, são as condições de produção dela mesma. Ressaltamos que a *cenografia*, em relação à pintura mato-grossense, é projetada para legitimar uma identidade específica, apoiada na tradição, nos costumes de um povo, e tem por definição representar a cena a ponto de produzir o efeito de movimento, como se dela fizessem parte os seus apreciadores. A tela estende-se como se fosse uma continuidade do espaço em que está aquele que o aprecia: o efeito de abarcar na tela o que está fora dela. A tela integra, comporta seus apreciadores no espaço que constrói como podemos observar nas telas a seguir:

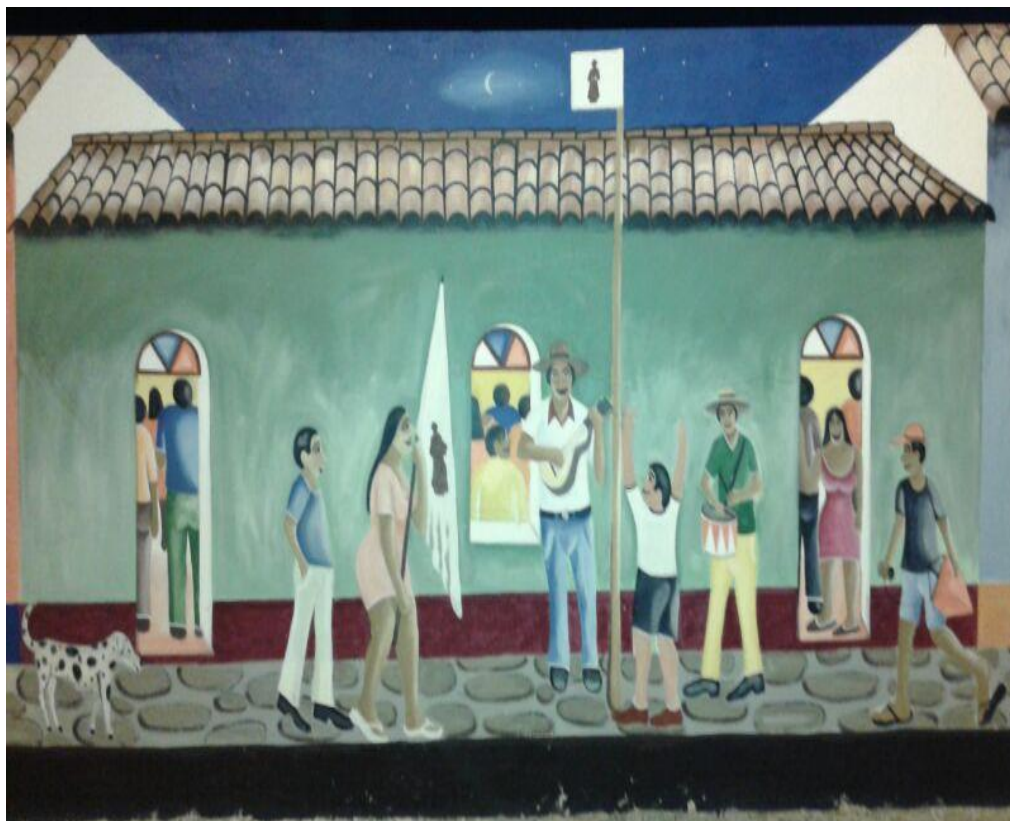


Figura 13 - Pintura no muro do centro de convivência dos idosos (Cuiabá-MT)



Figura 14 - Tela²⁶

²⁶ Em exposição no site <http://artenaifrio.blogspot.com.br>

Como se percebe, as pinturas projetam cenas e cenários diferentes ao destacarem mulheres, homens e crianças participando de uma festa cristã, considerada tradicional na história da comunidade cuiabana, em homenagem a São Benedito, o *santo* considerado o protetor da cidade de Cuiabá-MT. Além dessa festa, a tela mostra também a cena de um casamento no espaço de uma comunidade. Na primeira cena, os homens tocam a Viola-de-cocho e o Tamboril²⁷, as mulheres dançam e as crianças se divertem, enquanto que na segunda cena, a tela projeta a festa do casamento, na qual homens tocam a Viola-de-cocho, as mulheres dançam, demonstram alegria e diversão, assim como as crianças. Na segunda cena, a pintura destaca a imagem de *Nossa Senhora (Maria)* ao lado da capela (Igreja Católica).

A pintura em relação à figura de São Benedito nos coloca diante de um acontecimento que é tradicional em Cuiabá-MT. Pelo efeito do movimento proposto na tela, fazemos uma inferência aos sentidos do que são postos como uma festa que atrai muitas pessoas na cidade. A festa é conhecida como a mais longa do Estado, durando 30 dias. Ao que nos conta a história,

Oficialmente a Festa de São Benedito surgiu em 1897 a partir da criação do estatuto da “Irmandade”, aprovado pelo bispo diocesano Dom Carlos Luiz D’Amour. Na época, somente as famílias mais abastadas participavam desse grupo, pois eram elas que mantinham a igreja e a festa.

Mas foram os escravos que primeiro homenagearam o santo com festas e oferendas. Desde 1.721 os negros tinham São Benedito como símbolo de luta e fé.²⁸

Pelo que vemos nessa pintura, a festa é representada pela imagem do Santo, e traduz a devoção cristã do povo cuiabano ao Santo, considerado protetor da cidade. As pessoas figuradas na tela parecem exaltá-lo, demonstrando a homenagem através da dança, da música, da comida, da alegria em participar da festa.

Essas pinturas produzem o efeito de movimento, justamente pela forma como foram apresentadas, ou seja, as pessoas retratadas parecem movimentar braços e pernas como se estivessem dançando ou tocando. Com efeito, essas pinturas, impõem ao apreciador, pela encenação de festas religiosas, os sentidos de uma tradição viva, vivida, presentificada, significando-os como efeito de identidade do Mato Grosso.

Pelo que observamos as telas produzem essa relação do sujeito com a memória mobilizada, cujos sentidos se movem para a tela e os sentidos da tela se movem para seu apreciador produzindo um efeito de interlocução.

²⁷ Instrumento musical que se assemelha ao tambor.

²⁸ Disponível em <http://www.diariodecuiaba.com.br>

A tela apresentada na sequência nos coloca diante do cenário festivo de um casamento numa comunidade rural, justamente pelo ambiente em que acontece a festa. O efeito de movimento se dá pela expressão dos rostos e disposição dos corpos das pessoas, com os braços e pernas levantadas, demonstrando estar dançando uma música que é tocada pelos homens com a Viola-de-cocho e o tamboril. Vemos que as pessoas produzem o efeito de estarem se divertindo com o acontecimento festivo daquele casamento. A tela não deixa de exaltar a religiosidade, representada pela estátua de uma imagem de Nossa Senhora, símbolo dos católicos. Vemos também, que a técnica dos desenhos exagera nos volumes das pernas e braços ao ar, etc. e nos detalhes das cores, objetos, contornos, fazendo intensificar o efeito de movimento, produzido pela arte *naïf*, como nos apresenta a próxima tela:



Figura 15 - Tela de Valques Rodrigues

Essa tela, em especial, busca dar visibilidade às manifestações folclóricas da região pantaneira, sendo o Siriri²⁹ ou o Cururu³⁰, por exemplo, representados como uma dança tradicional e popular do povo da baixada cuiabana e de outros lugares de Mato Grosso.

²⁹ Uma dança folclórica dançada por crianças, mulheres e homens, muito comum na região Centro-Oeste, presente nas festas tradicionais e festividades religiosas. Em Mato Grosso a dança é comum em várias cidades, principalmente em Cuiabá-MT. Conforme wikipedia.

³⁰ Dança folclórica regional típica da região oeste (Mato Grosso e Mato Grosso do Sul), mas originária de São Paulo. No Centro-Oeste é típica das festas dos santos padroeiros, como São Benedito, por exemplo.

A Viola-de-cocho³¹, representada em várias dessas pinturas, significa um objeto simbólico da tradição dos músicos pantaneiros. Esse instrumento musical é um dos instrumentos fundamentais no acompanhamento das músicas regionais do Rasqueado, Siriri, Cururu, e está presente nas tradicionais festas que acontecem em algumas regiões de Mato Grosso, a exemplo da baixada cuiabana, Cáceres, Poconé, Santo Antônio de Leverger, etc. Podemos dizer que a inserção deste e de outros instrumentos trazidos como elementos locais nas pinturas de danças típicas produz o efeito da festa em andamento, que formata/define uma identidade para o sujeito mato-grossense como que ligado às festas tradicionais, ao pantanal, etc.

O efeito de movimento proposto nas cenas inscreve o apreciador na espacialidade da tela, fazendo com que todos se sintam juntos, no mesmo espaço de significação. Ou seja, a cena se estende da tela, projetando-se como espaço que envolve na tela o apreciador.

Algumas telas produzem o efeito de movimento em que as aves, na relação com seu espaço, são retratadas como naturais da região mato-grossense, como mostram os recortes a seguir:



Figura 16 - Pintura no muro da Câmara Municipal (Cáceres-MT)

³¹ O instrumento foi reconhecido como patrimônio nacional, e é inserido nas danças festivas do siriri e cururu, por exemplo.



Figura 17 - Tela (online)³²

As telas reproduzem o efeito de movimento, inserindo, no espaço da natureza pintada, as aves, nesse caso, os Tuiuiús, pela figuração de suas asas abertas como em posição de voo. Vemos que a paisagem representa o Pantanal, inserido no espaço regional de Cáceres-MT, trazendo à cena, a figuração da Igreja ao fundo da tela, o que produz o efeito de atestar a ave como um símbolo do Pantanal selvagem, mas, ao mesmo tempo, um Pantanal habitável, rico em relação à natureza e à cidade de Cáceres.

Essas telas jogam com o efeito de movimento, tornando a arte como parte da natureza mato-grossense, já que tal ave é comum na região, e tomada como símbolo do pantanal mato-grossense. O gesto de produzir tais cenas reforça os sentidos que são fixados como efeito para significar o Mato Grosso. Uma natureza que preexiste ao povo, ao Estado. Efeito de já sempre-lá, eterno, idílico.

3.4 Produção e circulação dos sentidos: espaços que significam

A produção, a exposição e a circulação das pinturas nos diversos suportes como os postes, muros, quadros, *sites* da internet, significam e fazem significar os sentidos mato-grossenses neles fixados para a cidade, para o Estado. Esses suportes, nos determinados

³² Disponível em <http://artenaifrio.blogspot.com.br>

espaços de algumas cidades, criam o efeito de arquivo público e, ao mesmo tempo, de uma propaganda/divulgação de sentidos como próprios do lugar. Nesse gesto, compreendemos o funcionamento discursivo de uma memória que produz o efeito de inventar sentidos de uma história mato-grossense pela arte. Assim, essas pinturas em vários tipos de suportes, em locais visíveis e públicos da cidade, reforçam os sentidos que produzem o efeito de singularidades para Mato Grosso, sustentadas pelo imaginário social.

Essas pinturas nos espaços das cidades, como em Cuiabá-MT e Cáceres-MT, além de produzirem um efeito estético na cidade exaltando e tematizando a terra, a natureza, o povo, a cultura, os costumes, produzem também o efeito de firmar uma identidade para o sujeito e o espaço de Mato Grosso. Nesse sentido, as telas constroem um arquivo público a céu aberto, institucionalizado, por um poder ideológico e político, como forma de documentar, etiquetar e retratar o espaço mato-grossense. Quanto a esse ponto, Carolina Fedatto contribui ao afirmar que:

do ponto de vista institucional, em face da imensidão dos documentos arquivados, pode-se ter a sensação de estar diante da própria história ou do passado; quando de fato, a permanência do documento nada mais é do que um vestígio do passado, um seu traço, produto da cultura escrita, pedaço interpretado, escolhido e institucionalizado. no entanto, tal como proposto por guilhaumou e maldidier, devemos também considerar que o arquivo tem um funcionamento opaco que não é apenas o reflexo passivo de uma realidade institucional. o arquivo tem como especificidade oferecer uma leitura da história, com materialidade e memória, ele é, pois, uma forma de fazer durar o acaso do acontecimento. (FEDATTO, 2013, p. 31)

Esses diversos suportes, tomados discursivamente, produzem o funcionamento simbólico de arquivo institucionalizado, pondo em relação a *materialidade* da pintura, da tela e a *memória*, cuja atualização de sentidos busca cristalizar para o estado e inventar uma tradição artística dada como própria. Quem passa pelas ruas e/ou avenidas dessas cidades, depara-se com essas pinturas, circunscrevendo sentidos mato-grossenses:

Destacamos primeiramente que as pinturas nos postes e muros em Cuiabá-MT, são resultado de um projeto de Arte Pública datado em 1989, com o propósito de enfeitar a cidade e de criar uma identidade para a *Cidade Verde*, uma designação que também inventa sentidos para a capital. Conforme o texto intitulado “A Cuiabá que eu quero”, publicado no blog *transitocuiaba.blogspot.com.br* (2010), o intuito do projeto era o de *socializar a arte mato-grossense*, além de propagar a cultura, a natureza, os costumes, como marcas singulares da região mato-grossense.



Figura 18 - Arte no poste em Cuiabá-MT³³



Figura 19 - Arte no poste em Cuiabá-MT³⁴

³³ Retirada do endereço eletrônico http://falaseriomix.blogspot.com.br/2008_08_01_archive.html

³⁴ Localizado no bairro Verdão em Cuiabá-MT.

No caso de pinturas que retratam paisagens da natureza mato-grossense, produz-se também o efeito de contradição, ao pintá-las ao lado/fundo de retratações do espaço urbano. A pintura projeta a identidade urbana mato-grossense atrelada à natureza. Por outro lado, a cidade, ao fundo, coloca em cena outra possibilidade de identificação: o espaço urbano, construído sobre essa natureza. Desse modo, não se separam discursivamente a cidade e o campo.

Podemos ver que o que é posto como natural, sobrepõe-se aos sentidos de urbano, cujas pinturas produzem o efeito de instaurar dentro do espaço da cidade uma identificação para o Estado associada à natureza. Isto aponta para o fato de dizer que o Mato Grosso se significa pelas aves, rios, animais selvagens, peixes, frutas, contrapondo aos sentidos da cidade como as grandes construções, a tecnologia, o desenvolvimento, etc.

Nas pinturas, como nos postes, por exemplo, há um interesse político de enfeitar a cidade cuiabana, ao mesmo tempo, que funciona como uma propaganda do lugar, mostrar ao de fora – *pau rodado* – o que é tomado como particularidade mato-grossense. Vale destacar que a expressão *pau rodado* está ligado ao movimento natural da madeira que na descida do rio gira/roda várias vezes até se estabelecer/parar em algum lugar, assim funciona com o sujeito que não é mato-grossense e que encontrou em Mato Grosso um lugar para se fixar/morar.



Figura 20 - Pintura no muro (Cuiabá-MT)³⁵

³⁵ Secom/Cuiabá - Raoni Ricci. “A Cuiabá que eu quero”. Site: <http://transitocuiaba.blogspot.com.br/2010/02/prefeitura-e-artistas-democratizam-arte.html>. (2010)



Figura 21 - Pintura no muro (Cuiabá-MT)³⁶

Nesse sentido, as pinturas retratam a harmonia entre sujeito pintor e o espaço mato-grossense, pondo em evidência suas singularidades. Assim, mais que enfeitar os postes e muros das cidades, os efeitos de sentido significam e dão visibilidade às particularidades inventadas como sendo mato-grossenses de modo institucionalizado.

Vale ressaltar que para o jornalista cuiabano Raoni Ricci:

A arte do povo para o povo. Foi com esse ideal que em 1989 um grupo de artistas cuiabanos de nascimento e de coração decidiu espalhar sua arte pelas ruas de Cuiabá. O resultado foi impressionante. A cidade era o ateliê, os andaimes que outrora eram usados em construções, se transformaram em plataformas para que os muros fossem as telas. Tudo foi reutilizado de uma maneira inusitada, para que as pinturas emoldurassem a chamada “Cidade Verde”. Episódios da história do projeto Arte Pública que há mais de 20 anos faz parte da cultura de Cuiabá e que está sendo resgatado pela gestão do prefeito Wilson Santos. (RICCI, 2010, transitocuiaba.blogspot.com.br)

Como se observa, algumas telas que destacam as particularidades naturais do Estado como o Tuiuiú, a Garça – são aliadas à bandeira do Estado, ao futebol, cuja paixão é tida como nacional. Pelo político, essas telas tematizam e propagam a natureza regional para o cenário mundial. Em algumas telas, como foram as propostas para a Copa do Brasil de 2010

³⁶ Secom/Cuiabá - Raoni Ricci. “A Cuiabá que eu quero”. Site: <http://transitocuiaba.blogspot.com.br/2010/02/prefeitura-e-artistas-democratizam-arte.html>. (2010)

no espaço mato-grossense, articulam-se os sentidos do regional, do nacional e do internacional. Consideramos neste caso, que as pinturas deixam de ser uma manifestação artística/cultural do mato-grossense, para ser uma imposição política do Estado, cujo objetivo foi o de produzir efeitos para os visitantes, de um Mato Grosso turístico, integrado ao mundo.

Dessa forma, os sentidos que se dão como naturais ao espaço mato-grossense, não nos são assim transparentes, ou seja, a produção e a circulação desses efeitos fixados para o mato-grossense como marca de uma identidade estão fortemente determinados por um discurso ideológico, político e capitalista do Estado. Sendo assim, reforçamos que há um movimento artístico regional mato-grossense instituído político-ideologicamente para fazer ver e dizer sobre Mato Grosso.

Nesse ponto, compreendemos o *político* conforme Fedatto no qual,

o político é aí entendido como marca da disputa entre os sentidos que concorrem para sua construção. os documentos arquivados sobre um determinado tema são enunciações determinadas politicamente, o que quer dizer que o confronto e a contradição são parte fundamental da natureza do arquivo. (FEDATTO, 2013, p.32)

Nessa perspectiva, as pinturas e telas como efeito de arquivo produzem uma política de construção de uma identidade mato-grossense, determinada por um confronto e uma contradição dos sentidos, isto é, os sentidos nunca são transparentes.

Dessa forma, os efeitos de sentidos produzidos pelas pinturas que recortam o espaço da cidade contribuem para significar o imaginário social, produzindo e definindo identificações para o sujeito e o espaço de Mato Grosso. Pela Análise de discurso, não há como compreender os sentidos fora de uma ideologia, de uma política, das suas condições de produção. Nesse contexto, Orlandi afirma que “nessa perspectiva, a ideologia pode ser compreendida como a direção nos processos de significação, direção essa que sustenta no fato de que o imaginário que institui as relações discursivas (em uma palavra, o discursivo) é político.” (ORLANDI, 2008, p. 44)

Pela Análise de Discurso é preciso considerar as condições de produção, a situação em que o discurso é produzido, neste caso, as pinturas mato-grossenses ao serem expostas em lugares públicos da cidade ou em *sites* da internet aos quais *todos* têm acesso, funcionam como forma de direcionar e garantir o imaginário social. As pinturas produzem o efeito de materialização da natureza, ou seja, “o simbólico funciona sob o modo do *como-se-fosse* e o imaginário, sob o modo do *faz-de-conta*, mas suspendendo, ao mesmo tempo, a relação da

produção de sentido com o “seu lugar” para levá-lo para “outro” como se fosse próprio”. (ORLANDI, 2008, p. 44).

Nesse contexto, as pinturas como formas de produção e espaço de circulação são atravessadas pela noção do *como-se-fosse* e do *faz-de-conta*, criando a *impressão* da realidade pantaneira, como se o Mato Grosso fosse apenas identificado por uma relação direta entre o espaço e a natureza. Esses discursos silenciam, apagam os sentidos do sujeito migrante, que veio de fora, o estrangeiro que faz parte da constituição do Mato Grosso desde as suas raízes.

Desse modo, essas telas inventam uma discursividade e uma tradição para Mato Grosso, conforme define Albuquerque Jr. ao considerar o Nordeste brasileiro como uma *invenção imagético-discursiva*. Para o autor, houve um grande investimento cultural regionalista e tradicionalista para instituir sentidos ao sujeito e ao espaço nordestino pela arte, como na literatura, na música, na pintura, etc.. Nas suas palavras:

A busca das verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, leva à necessidade de inventar uma tradição. Inventando tradições tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior; busca-se conciliar a nova territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais. A manutenção de tradições é, na verdade, sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia da perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados. (ALBUQUERQUE JR. 2011, p.90)

A pintura em Mato Grosso faz repetir um discurso regionalista/naturalista – porque remetido à natureza –, instituído por uma memória que atualiza sentidos já-dados, ao mesmo tempo em que significa o sujeito mato-grossense. Compreendemos que a produção, exposição e a circulação dessas pinturas na cidade contribuem para a formação identitária, num processo de *invenção* de uma fixidez *imagético-discursiva* de Mato Grosso. As telas mato-grossenses pensadas nesse caminho “[...] faz [em] da história o processo de afirmação de uma identidade, da continuidade e da tradição, e toma o lugar de sujeitos reveladores desta verdade eterna, mas encoberta.” (Albuquerque Junior, 2011, p.93).

Sendo assim, o gesto de exaltar e descrever as qualidades locais como sendo próprias, isto é, de mostrar ao outro o que é particular, inscreve os animais, as frutas, a natureza, as danças, etc., como sendo próprias do estado, ou seja, essas pinturas demarcam o espaço público regional e inventa sentidos que passam a significar o Mato Grosso como um todo.

IV - A PINTURA MATO-GROSSENSE NA CONTEMPORANEIDADE

4.1 Efeitos de contradição

A Análise de Discurso, enquanto uma teoria contemporânea dos estudos da linguagem, possibilita-nos compreender o discurso da pintura mato-grossense como um espaço de contradição pelos sentidos já-dados e delimitados pela memória discursiva, na qual, o passado e o presente, o antigo e o novo, o sagrado e o profano, o tradicional e o *naïf*, o real e o imaginário, se encontram e, ao mesmo tempo, se estranham e se confrontam.

No que concerne ao efeito de contradição, Michel Foucault no contexto francês da década de 60, dos anos 20, inicia uma obra mostrando o interesse pelo discurso, como em *Arqueologia do Saber* (2008). Foucault considera que “analisar o discurso é fazer com que desapareçam e reapareçam as contradições; é mostrar o jogo que nele elas desempenham; é manifestar como ele pode exprimi-las, dar-lhes corpo, ou emprestar-lhes uma fugidia aparência.” (FOUCAULT, 2008, p. 171). O fato das pinturas mato-grossenses mobilizarem a memória de uma tradição social, cultural e artística, clássica ou não, constrói, de certo modo, um inventário de identidade e todo esse funcionamento põe em jogo um efeito de sentidos para significar o sujeito e o espaço de Mato Grosso.

Tomando esse funcionamento discursivo, destacamos como fundamental para as nossas compreensões, o trabalho desenvolvido por Pêcheux no texto “Delimitações, inversões, deslocamentos” (1990) sobre a relação entre o discurso e a política configurando um embate ideológica pelo poder. Em sua análise, o autor (idem) faz uma reflexão histórico-discursivo-ideológico sobre as revoluções históricas e suas consequências ocorridas em alguns países da Europa ou da Ásia, como a Revolução Francesa (XVIII), o socialismo (XIX), e o proletariado (XX), que foram atravessadas por alguns *espectros* de sentidos:

- a figura fantástica dos espíritos dos mortos, que retorna para perseguir os vivos: as imagens de corpos gloriosos, convertidos em visões terríficas de fantasmas-espantalhos atravessando a história.
- o velho truque de fantasmagoria, destinado a produzir, para o público espectador, a ilusão de uma presença irreal, que se relaciona, em cena, com atores de carne e osso.
- e, também a tentação de alguma coisa como a “análise espectral” das revoluções: a distribuição e a variação de suas colorações, bordadas de radiações invisíveis; e as faixas, brilhantes ou obscuras, as “raias” que dividem seu campo como fronteiras, marcando nele o traço dos elementos que entram em sua misteriosa composição... (PÊCHEUX, 1990, P. 8)

Tais *espectros* que afetaram as revoluções culminaram em grandes transformações política, social, religiosa, econômica, industrial e principalmente linguística no mundo. Conforme Pêcheux, a história das revoluções é compreendida como “diversas vias ao contato entre o visível e o invisível, entre o existente e o alhures, o não-realizado ou o impossível, entre o presente e as diferentes modalidades da ausência.” (PÊCHEUX, 1990, p. 9). Nesse sentido, ressalta-se que há um confronto entre o real e o imaginário próprio da constituição do discurso, e que há, assim, uma contradição que perpetua como numa *trama* entre a língua e a história, isto é, na historicidade dos discursos revolucionários.

No tocante à linguagem, Pêcheux reforça, que as revoluções, na passagem do século XVIII para o século XIX, na França, por exemplo, afetaram consideravelmente a língua nacional. Antes, os senhores feudais, a monarquia, ou seja, os que estavam no poder detinham o direito à língua para se comunicar, enquanto que os burgueses e as classes menos favorecidas “eram tidos como inaptos para se comunicar realmente entre si, a quem os primeiros só se endereçavam pela martelação retórica da religião e do poder.” (PÊCHEUX, 1990, p. 10). Isto é, as ideologias feudais que dominavam a massa burguesa determinaram uma barreira linguística e social que separasse a classe do povo com a classe dos senhores feudais, representada pelo clero e pela nobreza.

Importante destacar que a crise enfrentada no XIX, fez com que o discurso dos revolucionários burgueses desencadeasse algumas contradições ao impor uma ideologia libertadora impulsionada pela vontade de dominar o mundo, ou seja, continuaram uma forma de soberania sobre a classe trabalhadora, o proletariado, assim como o fez a classe feudal sobre os próprios burgueses. Se antes, no séc. XVIII, havia uma dominação do Estado e da Igreja como forma de poder, no séc. XIX, os burgueses, ao tomarem o poder, impuseram um controle político sobre a classe trabalhadora, direcionando leis e deveres civis, ditos libertadores, não havendo mais uma dominação/imposição religiosa, mas sim política e econômica.

Conforme o autor (idem):

Para tornar-se cidadãos, os sujeitos deviam, portanto, se libertar dos particularismos históricos, cujo imediatismo visível os entravava: seus costumes locais, suas concepções ancestrais, seus “preconceitos”... e sua língua materna; a questão linguística “chega politicamente à ordem do dia, e desemboca na alfabetização, no aprendizado e na utilização legal da língua nacional. (PÊCHEUX, 1990, p. 10)

De acordo com Pêcheux, o movimento dos revolucionários burgueses visava mudar a *base mundial*, no entanto as consequências foram um “socialismo localizado, contido em um “outro-mundo” pelo capitalista, quando não dentro dele.” (PÊCHEUX, 1990, p. 14). Ou seja, o resultado foi à criação de *fronteiras visíveis*, que separasse o interior, rural, trabalhador, socialista, do exterior, urbano, capitalista.

Para Pêcheux:

De um lado e de outro desta fronteira, a mesma palavra, a mesma frase não têm, de novo, o “mesmo sentido”: e, como no caso da ideologia jurídica burguesa, sua transposição, deliberada ou não, pode ser uma questão de vida ou morte: paradoxalmente, a desconfiança dos revolucionários com respeito à fraseologia engendrou a nova fraseologia do discurso-real auto protetor, nova “frase democrática” que, ao repetir o que todos sabem, permitem calar o que cada um entende sem confessar. (PÊCHEUX, 1990, P. 15)

O autor (idem) afirma que a ascendência na burguesia, ao assumir o poder, produz uma “mexida” na base social, com isso, há uma mistura de classes, de linguagem, sendo assim, começa a ter uma indivisibilidade das questões sociais, econômicas, linguísticas, de tal modo que as fronteiras se apagam e passam a produzir sentidos de uma contradição, sem que esta contradição esteja em termos marcados na sua divisão, ou seja, não há mais fronteira discursiva.

Em relação às telas mato-grossenses, os sentidos que se mobilizam pela memória discursiva, produzem a contradição, buscam apagar as fronteiras entre rural e urbano, passado e presente, real e imaginário, cujos sentidos inscrevem o tradicional, o religioso, à contemporaneidade, isto é, como se Mato Grosso na atualidade fosse determinado por sentidos ligados apenas à natureza, à cultura de um passado, não no sentido de uma profanação ou esvaziamento de sentidos, mas, a partir de uma combinação de diferenças, de uma sincronia entre aqueles sentidos que se dão por uma memória discursiva da tradição em relação aos sentidos atuais, presentes, como uma atualização regional e local dessa memória.

A contradição se estabelece pelo fato de que as pinturas querem produzir o efeito de um sujeito e de um espaço tradicional, cultural, natural, como se todos os mato-grossenses e o Estado se significassem e identificassem como tal, esquecendo que tanto o sujeito quanto o espaço se significam também enquanto moderno, tecnológico, urbano, desenvolvido, heterogêneo.

O sujeito apontado no discurso das telas mato-grossenses busca produzir a ilusão de homogeneidade, uma ideologia que faz ver e dizer que o atual mato-grossense se significa

pela relação com a natureza, etc., mas, assim como afirma Orlandi “a ideologia funciona pelo equívoco e se estrutura sob a forma de contradição” (2002, p. 70). Nessa direção, a forma primeira do sujeito se significar é sempre afetada pela ideologia na injunção do *real da língua* e do *real da história* e, num segundo momento, o sujeito é *individualizado* pelo Estado, com suas instituições e as relações materializadas pelo social, cultural, histórico, com leis e deveres diante desse Estado e perante outros sujeitos.

Importante destacar, que os sentidos propostos nas telas em Mato Grosso, quebram com a dicotomia, temporal e espacial, socialista e capitalista, antes e agora, projetando um sujeito mato-grossense idealizado, estereotipado e homogêneo, sempre numa relação harmoniosa com o espaço a sua volta. Além disso, essas pinturas configuram, como já foi dito, um discurso marcado pela ideologia de um poder político regional, cultural, religioso e social, cujos sentidos faz ver e dizer do estado Mato Grosso. Sentidos que a nosso ver são inventados como efeitos para o Mato Grosso, mas, ao mesmo tempo fazem sentidos.

Compreendemos assim como define Orlandi, que *ver* está relacionado nesse contexto, como aquilo que ganha existência, visível, “o que o olhar abarca é o que se torna ao alcance das mãos. O visível (o descoberto) é o preâmbulo do legível: conhecido, relatado, codificado”. (ORLANDI, 2008, p. 17). Dessa forma, as telas mato-grossenses jogam com esses sentidos de ver o Mato Grosso, com esse olhar de que aquilo que é figurado é real em todo o estado. O que até então, significava uma região específica, se reproduz para todo o estado, rompendo as fronteiras visíveis geográficas e discursivas. E, nesse processo de significação, inscreve-se uma história para o mato-grossense.

Retomando Albuquerque Jr., marcando nosso distanciamento necessário, vemos que:

A busca das verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, leva à necessidade de inventar uma tradição. Inventando tradições tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior; busca-se conciliar a nova territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais. A manutenção de tradições é, na verdade, sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia da perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 90)

Em relação à cultura, como é proposto pelo autor, podemos pensar que o discurso produzido nas/pelas telas mato-grossenses busca nesse funcionamento simbólico e discursivo, de dizer do espaço, estabelecer um imaginário social partindo da invenção de uma tradição cultural e artística regional, estabelecendo esse território como a diferença, como identidade.

Ou seja, busca-se *resgatar* uma história, um passado, uma memória, instituindo-se como uma identidade para o mato-grossense na atualidade.

Para Albuquerque Jr.,

O passado aparece em toda sua alegria de redescoberta, para, ao mesmo tempo, provocar a consciência triste do seu passar, do seu fim. [...] A ênfase na memória por parte dos tradicionalistas nasce dessa vontade de prolongar o passado para o presente e, quem sabe, fazer dele também o futuro. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 95)

Queremos destacar que o historiador se coloca contra os historiadores tradicionalistas, e considera a memória remetendo ao passado, lembrança, portanto cognitiva, para nós, analistas do discurso, a tomamos enquanto sentidos em movimento, discursiva, como arquivo de dizeres e sentidos, móvel, não transparente. Feita essa ressalva, vemos que as pinturas buscam produzir a memória de um discurso que se inscreve ideologicamente na natureza, que significou o espaço de Mato Grosso no processo de colonização, produzindo também o efeito de romper com a temporalidade cronológica e a espacialidade, tornando essa memória viva.

As pinturas em Mato Grosso que destacam as particularidades regionais como partes de uma tradição local, produzem uma historicidade e uma discursividade inventada para significar uma historicidade regionalizada/localizada, uma história que inscreve o sujeito mato-grossense como parte essencial de uma identidade particular, silenciando o efeito de sentidos e de sujeitos pelo Estado. Ainda, produz-se o efeito de que essa identidade inventada na fixidez tenha uma essência natural, *naif*, regional, etc. Todavia, como afirma Orlandi, “nem sujeitos nem sentidos estão completos, já feitos, constituídos definitivamente.” (ORLANDI, 2009, p. 52). Isto é, há sempre que considerarmos a falha, os deslizos, a incompletude própria da linguagem e dos sentidos no real discursivo.

A necessidade de uma memória, de uma identidade para o Mato Grosso faz com que discursos como esses, da pintura mato-grossense, inventem sentidos de territorialidades, de lugar que, conforme Orlandi “enunciados, como os discursos fundadores, aqueles que vão nos inventando um passado inequívoco e empurrando um futuro pela frente e que nos dão a sensação de estarmos dentro de uma história de um mundo conhecido.” (2003, p. 12). Com isso, o gesto de pintar a natureza mato-grossense, faz com que quem se depara ou aprecie tais pinturas, espalhadas pela cidade, possa não ver apenas uma pintura por ela mesma, mas ver o

Mato Grosso inserido nesse espaço natural, produzindo o efeito de estar dentro da história do Estado e conseqüentemente de conhecer o que é posto como identidade para o povo.

Todavia, para Análise de Discurso, a história é discurso, cujos sentidos estão sempre em movimento e se relacionando, dessa forma, longe de serem tomados como verdades estabelecidas, ou como fatos de um passado encoberto, remoto, distante. Segundo Orlandi, baseado em Henry (1985), “os discursos estabelecem uma história. A história, em nossa perspectiva, não se define pela cronologia, nem por seus acidentes, nem é tampouco evolução, mas produção de sentidos.” (ORLANDI, 2008, p. 18). Nessa perspectiva é que compreendemos a história, como sentidos em movimentos.

Nesse sentido, vemos que a história mobilizada nas pinturas produz o efeito de direcionar sentidos que sobrevivam ao tempo, cristalizando-os, a partir de práticas como essas, da pintura, da música, da mídia, que são manifestações marcadas por uma ideologia e por uma política de fazer ver o Mato Grosso.

4.2 Efeitos de esquecimento

Consideramos que o gesto de fazer ver e significar o estado pela posição de um gesto tradicionalista mobiliza a memória discursiva, assim como inventa uma história para o Mato Grosso. Ou seja, há uma regularização de sentidos que faz configurar o esquecimento, dessa forma, as telas mato-grossenses fazem significar aquilo que é de uma memória para singularizar, deixando de fora outros sentidos possíveis para a história do estado, conforme já expomos durante o trabalho.

A noção de *esquecimento* para a Análise de Discurso é tomada como o próprio funcionamento da memória discursiva. A partir de Pêcheux e Fuchs (1975), reiterados por Orlandi, a Análise de Discurso supõe que existem dois níveis de esquecimento, definido como *esquecimento n° 1*, relacionado ao ideológico, “ele é da instância do inconsciente e resulta do modo pelo qual somos afetados pela ideologia.” (ORLANDI, 2009, p. 35). A autora ainda destaca que “por esse esquecimento temos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando, na realidade, retomamos sentidos pré-existentes.” (idem, p. 35). Dessa forma, o sujeito passa ter a sensação de completude, de origem do dizer. Enquanto que o segundo *esquecimento n°2*, se dá pela ordem da enunciação, ou seja, “ao falarmos, o fazemos de uma maneira e não de outra, e, ao longo de nosso dizer sempre podia ser outro.” (idem, p. 35). Nessa perspectiva, a autora ressalta que o esquecimento “produz em nós a impressão da realidade do pensamento.

Essa impressão, que é denominada ilusão referencial, nos faz acreditar que há uma relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo [...].” (idem, p.35)

Desse modo, o esquecimento pode configurar-se tanto pela força de fazer apagar alguns sentidos na história, quanto pela força de fazer existir os sentidos regulados ou inventados para significar. Ou seja, o esquecimento é *estruturante*, “ele é parte da constituição dos sujeitos e dos sentidos.” (Orlandi, 2009, p. 36). No funcionamento do *esquecimento n° 2*, o sujeito passa a ter a ilusão de privilegiar alguns sentidos e “apagar” outros na sua formação discursiva.

Podemos dizer que na formulação discursiva entra em jogo o esquecimento necessário, como processo de apagamento de sentidos, que está na base do discurso, sobre o que se pode deixar de fora. Para Orlandi, essa ordem da enunciação implica sobre dizer de uma forma para não dizer outra. Ainda para a autora (idem):

este é um esquecimento parcial, semi-consciente e muitas vezes voltamos sobre ele, recorremos a esta margem de famílias parafrásticas, para melhor especificar o que dizemos. É o chamado esquecimento enunciativo e que atesta que a sintaxe significa: o modo de dizer não é indiferente aos sentidos. (ORLANDI, 2009, P. 35)

Importante destacar conforme Orlandi, que a memória discursiva é *estruturada pelo esquecimento*, na perspectiva de que, “é quando esquecemos como um sentido se constitui em nós que ele passa a produzir seus efeitos, [...]. Retomamos sentidos já existentes, efeitos do já dito e esquecido em nós.” (ORLANDI, 2014, p. 6). O efeito de esquecimento estruturado pela memória discursiva é diferentemente pensado em relação à memória de arquivo “que é a memória que não esquece: é a que se institucionaliza e é arquivada. A dos museus, as das instituições em geral, a da escola, a do Estado, oficial etc.” (idem, p. 6).

No entanto, Orlandi enfatiza que em “análise de discurso, retomar não é repetir. E que o sentido sempre pode ser outro.” (idem, p. 6). Desse modo, ressalta que há um deslizamento, uma deriva que acontece concomitantemente em relação à memória e considera que tanto a memória é constituída pelo esquecimento, quanto a memória de arquivo está a serviço da interpretação.

Em nossa análise, ao tomarmos as pinturas mato-grossenses discursivamente, compreendemos que elas são atravessadas pelo funcionamento da memória discursiva mobilizando tanto o esquecimento *n° 2*, através do efeito de evidência, de ter a ilusão de uma consciência no dizer, quanto *n°1*, que é inacessível ao sujeito, constitutivo da língua, ou seja,

há um efeito metafórico que circunscreve o discurso dessas pinturas que deriva para outros sentidos esquecidos ou apagados para (não) significar.

Como já abordamos anteriormente, a memória discursiva, pelo efeito do arquivo inscreve a pintura mato-grossense como forma de estabilizar os sentidos num gesto de atestar o sujeito como tradicionalista, isto é, de fazer com que esse sujeito sempre queira ser visto como tradicional, que defende sua cultura e sua história. Isto é, os sentidos que são lembrados para significar produzem o efeito de relação entre o sujeito e o espaço, como efeito de verdade, apagando a heterogeneidade própria discurso e do sujeito. Desse modo, o sujeito e Estado, inserido no contexto da modernidade, heterogêneo, que é individuado pelo Estado, pelas posições que ocupa no social, ou seja, afetado por vários outros sentidos, é com isso, silenciado.

Pela memória discursiva, esses esquecimentos constitutivos não se dão por vontade do sujeito, mas se produzem na/pela língua, ideologia, história. Para Orlandi “os sentidos não se esgotam no imediato. Tanto é assim que produzem efeitos diferentes para diferentes interlocutores”. (ORLANDI, 2009, p. 50). Dessa forma, os sentidos produzidos pelas pinturas fazem *efeitos diferentes para diferentes* sujeitos de Mato Grosso.

Ressaltamos que as pinturas mato-grossenses ao retratarem a memória de uma tradição, inventam uma história que toma o sujeito e o espaço na sua totalidade, como se os sentidos funcionassem como completos e transparentes. Nessa perspectiva, o sujeito pintor ao estar numa posição social dada, ao ser afetado pelo efeito ideológico e da formulação dos sentidos de Mato Grosso, determinado pela língua e pela história, produz a ilusão de englobar dentro do espaço da tela as significações mato-grossenses, moldando a história inventada.

Segundo Orlandi:

Ao dizer, o sujeito significa em condições determinadas, impelido, de um lado, pela língua e, de outro pelo mundo, pela sua experiência, por fatos que reclamam sentidos, e também por sua memória discursiva, por um saber/poder/dever dizer, em que os fatos fazem sentido por se inscreverem em formações discursivas que representam no discurso as injunções ideológicas. (ORLANDI, 2009, p. 53)

Com isso, compreender o sujeito, assim como compreender a memória discursiva é considerar esses esquecimentos, esses *fatos que reclamam sentidos* que determinam o dizer. Desse modo, o fato de atestar o Mato Grosso, a partir de sentidos que retratam um local/regional é, ao mesmo tempo, afirmá-lo como que atravessado por esquecimentos, estabelecendo o efeito de contradição. Para Orlandi:

A abertura de sentidos outros, a retomada com seus deslizamentos, ou o silenciamento, a cristalização do sujeito e do sentido no já dito, no estabilizado e que já não se movimenta no processo de significação. Lugar do mesmo e da repetição, lugar de que a historicidade se retira e o sujeito é só uma imagem já pré-fixada. Espaço dos silêncios da memória. Que se abrem para outros sentidos roçados pelo desejo, já que o esquecimento – introdução do nada como força do significar – faz , na contramão, movimentar-se a memória. Confronto e contradição se tocam. (ORLANDI, 2014, p. 7)

O fato de produzir o efeito de fixar uma identificação para o mato-grossense reforça o imaginário social constitutivo da contradição, ou seja, o efeito produzido nas telas é de um sujeito que se diz contemporâneo envolvido pela natureza e por um passado. Desse modo, o que está proposto é que ser mato-grossense hoje, é estar em harmonia com espaço natural, com os animais, frutas, com a cultura, costumes, lendas, assim como pressupõe as telas *naïfs* e/ou figurativas de Mato Grosso.

Vale afirmar, que o discurso dessas telas, ao mesmo tempo em que parte de um discurso local/regional específico de uma parte de Mato Grosso, como a baixada cuiabana e a região cacerense, por exemplo, faz com o que a história inventada para significar o espaço e os sujeitos seja atravessada por silenciamento, apagamentos, contradições. Isto é, o que é tomado como próprio também significa outros sujeitos e espaços, como é a identificação do Pantanal, que possui em outras regiões, a mesma natureza, rios, animais, peixes e frutas. Ou seja, o espaço natural que significa parte do Mato Grosso, significa também parte do estado do Mato Grosso do Sul, Maranhão, assim como parte de outros países como o Paraguai e a Bolívia. Nas telas mato-grossenses, os sentidos materializados como sendo especificidade de Mato Grosso, são projetados como únicos, produzindo o sentimento de pertencimento, como se as particularidades fossem tomadas como as únicas identidades do Estado.

V. CONSIDERAÇÕES (IN)CONCLUSIVAS: UMA RETOMADA

Ao tomar as pinturas mato-grossenses discursivamente, focamos nosso olhar nos efeitos de sentido que nunca nos são transparentes ou completos. Para responder as inquietações que nos moveram nesse estudo, foram tomadas como aporte teórico as considerações da Análise de Discurso, por nos possibilitar compreender o discurso do não verbal – pintura – como objeto simbólico, como supõe Orlandi:

Saber como os discursos funcionam é colocar-se na encruzilhada de um jogo duplo da memória: o da memória institucional que estabiliza, cristaliza, e, ao mesmo tempo, o da memória constituída pelo esquecimento que é o que torna o possível o diferente, a ruptura, o outro. (ORLANDI, 2009, p. 10)

Pela teoria, à qual nos filiamos, vemos que sujeitos e sentidos estão sempre em relação com a língua/história/ideologia, e que não há evidências, literalidade, homogeneidade no discurso. Desse modo, trilhar por esse caminho da linguagem, fez com o que o percurso teórico, descritivo, histórico e analítico sobre o material fosse necessário e fundamental no processo de compreender os efeitos de sentidos produzidos e materializados na pintura enquanto *naïf* significando o Mato Grosso.

Consideramos que as pinturas produzem efeitos de uma identidade que contribui para um gesto de resistência sobre funcionamento de criar e estabilizar uma significação atrelada à natureza, à cultura, não abrindo espaço para outros dizeres, outras significações. Queremos dizer, que mesmo o Mato Grosso possuindo uma riqueza da natureza com seus animais, frutas, rios, etc. que lhe é natural e comum, foi, no nosso entender, tomado pelas pinturas como a principal marca do Estado deixando de fora outras identificações possíveis como o espaço urbano, a tecnologia, o desenvolvimento, o migrante, a cultura do outro, etc.

Dessa forma, compreendemos que as telas mato-grossenses mobilizam a memória discursiva produzindo o efeito de atualizar sentidos para o sujeito e para o espaço, inserindo-os num lugar da tradição, da história, da relação com a natureza, reiterados por uma regularidade, uma recorrência que se manifestaram predominantemente nas pinturas.

Chegamos à compreensão de que essas pinturas ao instituírem um efeito de fixação da identidade, contrapõem-se com os sentidos de que esse Estado ainda não possui uma identificação e que a todo instante precisa ser dita, atualizada. Uma identidade, que podemos afirmar, foi afetada pelo processo de migração, de ocupação do Estado desde 1970, ou seja,

desde então, Mato Grosso, assim como o mato-grossense, necessitam de uma visibilidade e dizibilidade aos seus processos de significação enquanto lugar no cenário nacional. Dessa forma, essas pinturas, em meio a outras práticas do estado, buscam atestar o mato-grossense como o diferente, o especial, voltado para os sentidos naturais da terra. Um discurso que se dá não apenas por uma manifestação artística naturalmente, mas por uma imposição política, ideológica que também determina o que é ser mato-grossense.

Reforçamos, mais uma vez, que o fato de as telas descreverem o sujeito e o espaço regional sempre em harmonia com a natureza, com os animais, as aves, os peixes, os rios, etc., considera-os como sendo determinantes para significar o Estado, ou seja, elas afirmam, a todo o momento, que o mato-grossense é considerado como parte integrante dessas qualidades e especificidades inventadas para o Mato Grosso, um discurso que apaga o migrante, o outro, o diferente.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*; prefácio de Margareth Rago. – 5. ed – São Paulo: Cortez, 2011.
- _____. *História: A arte de inventar o passado*. Bauru, SP. Edusc. 2007.
- ALTHUSSER, Louis. Aparelhos Ideológicos de Estado. Rio de Janeiro: Graal, 1992. In *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, 3 (1) 1997, resenhado por: Iderval Miranda.
- ACHARD, Pierre. *Memória e produção discursiva do sentido in* Papel da Memória. Tradução e introdução: José Horta Nunes - 3ª Edição, Campinas, SP: Pontes Editores, 1999.
- BARONAS, Roberto Leiser. PAGLIARINI, Maria Inês. *Discurso, argumentação e cenografia em "iconotextos" / Discourse, Argumentation and Scenography in "Iconotexts"*. Bakhtiniana, São Paulo, Número 9 (1): 4-18, Jan./Jul. 2014.
- BENVENISTE, Émile. *Da subjetividade na linguagem*. In *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 2005
- FEDATTO, Carolina Padilha. *Um saber nas ruas: O discurso histórico sobre a cidade brasileira*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- FINKELSTEIN, Lucien. *Brasil Naïf. Arte Naïf: Testemunho e patrimônio da humanidade*: 1ª ed. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2001.
- _____. <http://www.museunaif.com/institucional/lucien-finkelstein/>
- GUILHAUMOU, J; MALDIDIER, D. Efeitos do arquivo: a análise do discurso no lado da História. In: ORLANDI, E. P. (Org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994. p.163-183.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- INDURSKY, Freda. *A memória na cena do discurso in* Memória e história na/da análise de discurso/ Freda Indursky, Solange Mittmann, Maria Cristina Leandro Fereira, (organizadores). Campinas, SP: Mercado Letras, 2011.
- NUNES, José Horta. *O discurso documental na história das ideias linguísticas e o caso dos dicionários*. Alfa, São Paulo, 52 (1): 81-100, 2008.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 8ª Edição, Campinas, SP: Pontes, 2009.
- _____. Língua e conhecimento linguístico. São Paulo: Cortez, 2002. _____. Ler a cidade: o arquivo e a memória. In: _____. (Org.). *Para uma enciclopédia discursiva da cidade*. Campinas: Pontes, 2003. p.7-20.

_____. *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 5 ed. Campinas, São Paulo: pontes, 2007.

_____. *A contrapelo: incursão teórica na tecnologia: discurso eletrônico, escola, cidade*. RUA [online]. 2010, no. 16. Volume 2 - ISSN 1413-2109 Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>

_____. *A materialidade do gesto de interpretação e o discurso eletrônico*. In. DIAS, Cristiane. Formas de mobilidade no espaço e-urbano: sentido e materialidade digital [online]. Série e-urbano. Vol. 2, 2013, Consultada no Portal Labeurb – <http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/> Laboratório de Estudos Urbanos – LABEURB/Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – NUDECRI, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

_____. *Civilização e Cultura in Terra à Vista! Discurso do confronto: velho e novo mundo*. 2ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

_____. *Terra à Vista - Discurso do confronto: velho e novo mundo*. 2ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

_____. *Discurso fundador: a formação do país e a identidade nacional*. 3ª ed. Campinas: Pontes, 2003.

_____. *Discursos e Museus: da memória e do esquecimento*. Pouso Alegre – MG – Brasil. Entremeios: revista de estudos do discurso. v.9, jul/2014. Disponível em <http://www.entremeios.inf.br>. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. Universidade do Vale do Sapucaí.

PÊCHEUX, Michel. *A aplicação dos Conceitos da Linguística para a melhoria das Técnicas de Análise de Conteúdo* In *Análise de Discurso*. Textos selecionados: Eni Puccinelli Orlandi – Campinas, SP: 4ª Edição – Pontes Editores, 2014.

_____. *Metáfora e Interdiscurso* (p.151-159). In *Análise de Discurso*. Textos selecionados: Eni Puccinelli Orlandi – Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. ORLANDI, E. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

_____. *Ler o arquivo hoje*. IN: *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. *Delimitações, inversões, deslocamentos*. Traduzido por José Horta Nunes. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*, nº 19. Campinas/SP: IEL/UNICAMP, p. 7 24 jul. Dez., 1990.

PESCUMA, HENRIQUE & CLAUDINHO. *É bem Matogrosso*. São Paulo: 2007. Disco Compacto: Digital, Áudio. CD. vol. II (Rasqueia Brasil).

Material iconográfico/webgrafia

BOSQUÊ Carlos Alberto. *Canoeiro*. Disponível em <http://zakinews.com.br/noticia.php?codigo=5309>. Acessado dia 08/04/2015

JOSÉ. Pintura no muro da Câmara Municipal de Cáceres – MT. Foto tirada em 08/04/2015.
LINALVA. Projeto Cultura_Arte no Poste. Arte no poste no Bairro Verdão em Cuiabá-MT. Disponível em <http://www.mt.gov.br/download.php?id=132417>. 2005. Acessado dia 07/07/2015

NOFAL, Sidney. *Santa Ceia no Pantanal*. <http://artenaifrio.blogspot.com.br> Acessado dia 10/02/2015

RIBEIRO, Roberto. São João, Cururu e Sirirí. Pintura em tela, disponível em <http://robertoribeironaif.com.br/roberto-ribeiro-arte-naif-matogrossense>, 2013.

_____. Bons tempos em Leverger. Pintura em tela, disponível em <http://robertoribeironaif.com.br/roberto-ribeiro-arte-naif-matogrossense>, 2015.

RODRIGUES, Valques. Pintura em tela disponível em <http://artenaifrio.blogspot.com.br>. 2012. Acessado dia 10/02/2015

[S.N] Pintura no muro do centro de convivência dos idosos (Cuiabá). Foto tirada dia 02/06/2014

Fonte: RIBEIRO JR., W.A. As sereias. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sereia>, no site: <http://www.infoescola.com/mitologia-grega/sereias/>.