


O ARTISTA POPULAR ASSENTADO NO MUSEU L'ARTISTE POPULAIRE INSTALLÉ AU MUSÉE

View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you by  CORE

provided by Archives of the Faculty

Resumo: *Esta pesquisa toma o artesanato como linguagem, questiona a posição do artista popular e problematiza as fronteiras da arte. O dispositivo teórico analítico é o da Análise do Discurso, onde são tomados três pontos de reflexão. O primeiro ponto se refere aos sentidos da arte: arte erudita e as “outras artes”, com a formação de duas matrizes parafrásticas. O segundo ponto trata do artista popular e seu duplo, questiona o sentido de “identidade brasileira” que perpassa a Mostra, contrapondo-a às identificações parciais e contraditórias que caracterizam a sociedade brasileira. O terceiro ponto, “O bougre e a imagem do paraíso”, analisa a obra de Conceição dos Bugres através dos conceitos de eu ideal e de formações imaginárias. Procura pontuar o brasileiro na formação imaginária do colonizador e, quem sabe, no imaginário de alguns turistas que buscam o Brasil como destino.*

Palavras-chave: *artesanato e linguagem, artesanato e análise do discurso, artesanato e turismo, artista popular e análise do discurso, turismo e análise do discurso.*

Resume: *Cette recherche considère l'artisanat comme langage, elle met en question la position de l'artiste populaire et discute les frontières de l'art. Le dispositif théorique analytique est celui de l'analyse du discours où sont considérés trois points de réflexion. Le premier point concerne les sens de l'art : l'art érudit et «les autres arts», avec la formation de deux matrices paraphrastiques. Le deuxième point traite l'artiste populaire et son double, met en question le sens «d'identité brésilienne» qui passe au-delà de l'Exposition en l'opposant aux identifications partielles et contradictoires qui caractérisent la société brésilienne. Le troisième point : Le Bougre et l'image du paradis analyse l'oeuvre de Conceição dos Bugres par le biais des concepts de moi idéal et de formations imaginaires. La recherche cherche à ponctuer le Brésilien dans la formation imaginaire du colonisateur et, peut-être, dans l'imaginaire de certains touristes qui cherchent le Brésil comme destination.*

1 Professora da Universidade de Caxias do Sul.

Mots-clés: *Artisanat et langage; artisanat et analyse du discours; artisanat et tourisme; artiste populaire et analyse du discours; tourisme et analyse du discours.*

Reconhecendo fronteiras em campos migratórios

O presente trabalho pretende uma abordagem discursiva das fronteiras da arte e do artesanato em suas relações com os fenômenos de mobilidade humana. Para problematizar o tema, faço um recorte discursivo da Mostra Cultural *SOMOS a criação popular brasileira*, acervo exposto no espaço Santander Cultural, na cidade de Porto Alegre, de agosto de 2006 até março de 2007. *SOMOS*, com a curadoria de Janete Costa, apresentou mais de 500 peças de diversas coleções privadas, instituições culturais, museus, galerias de arte e ONGs. Colocou em destaque obras de artistas como Antônio Poteiro, Conceição dos Bugres, Galdino, GTO, Guma, Isabel, Nuca, Agnaldo, Nhô Caboclo, Vitalino, Artur Pereira, Agnaldo Manoel dos Santos, Chico Tabibuia, José Ferreira, Laurentino e Nino, além de outros artistas anônimos.

A Mostra teve em média 750 visitantes/dia. Somente em atividades da Ação Educativa atendeu 240 estudantes/dia em visitação. A Mostra foi prorrogada por duas vezes, uma delas, em função do 3º Encontro Anual do Fórum Mundial de Turismo em 2006, sediado em Porto Alegre, de 29 de novembro a 2 de dezembro de 2006. O Fórum trouxe a Porto Alegre cerca de 5 mil pessoas de mais de 60 países para tratar o tema da diversidade cultural, como uma das condições para o turismo sustentável do século XXI.

A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Mundial da UNESCO, que vigora desde 2006, reconhece técnicas, conhecimentos e práticas artesanais como “patrimônio cultural imaterial”. Junto com os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhe são próprios – que as comunidades e os grupos identificam como parte integrante do seu patrimônio cultural (ARTESOL, 2012). Com o advento da mundialização, a busca dos viajantes por objetos representativos da cultura local, regional e nacional é uma demanda que emerge em cena.

Neste sentido, *SOMOS* é uma mostra de peso, ousada e consistente, que continua sendo referência pela sua magnitude, diversidade e beleza plástica. Principalmente pela riqueza que possibilita aportar

na reflexão sobre a posição-sujeito do artista popular e sua obra, que contextualizados, fazem emergir uma nova rede de dizeres.

Esta pesquisa busca mobilizar os sentidos da linguagem, põe em questão as fronteiras da arte e do artesanato, propõe três pontos de reflexão. O primeiro ponto se refere aos *sentidos da arte: arte erudita e as "outras"* onde são tomadas 2 (duas) sequências discursivas (SDs), retiradas do folheto de apresentação da Mostra, de responsabilidade da curadoria. O segundo ponto trata *o artista popular e seu duplo* onde outras 4 (quatro) sequências discursivas (SDs) são trabalhadas, questionando o sentido de "identidade brasileira" que perpassa a Mostra, contrapondo-a às identificações parciais e contraditórias que caracterizam a sociedade brasileira. O terceiro ponto: *O bougre e a imagem do paraíso*, analisa a obra de Conceição dos Bugres através dos conceitos de *eu ideal, matriz imaginária, formações imaginárias e atemporalidade*. Procura pontuar a *posição-sujeito brasileiro* na formação imaginária do colonizador e talvez dos europeus que buscam o Brasil como destino turístico.

A relevância e complexidade desta abordagem exigem um dispositivo teórico-analítico que contemple a linguagem, em sua maneira de dizer, que jamais é neutra na produção de sentidos, como é o caso do dispositivo.

Trata-se da Análise do Discurso dita francesa, um projeto de Michel Pêcheux, então pesquisador do CNRS no Laboratório de Psicologia Social, que buscava refletir sobre o lugar do sujeito na História, propondo uma análise a partir da linguagem, bastante influenciado por Canguilhem e Althusser. Nesta abordagem, o discurso não é fala. Tampouco, instrumento de comunicação e de informação que significaria independentemente e livremente. Aqui, a linguagem não serve para comunicar, pois não controla o sentido que veicula. Para Pêcheux (1975[1997], p.82), o discurso é *efeito de sentido entre interlocutores*. O sentido é intervalar, enquanto efeito entre o interlocutor A e o interlocutor B, sempre implicado no contexto sócio-histórico.

A ampliação e deslocamento da unidade de análise da Análise do Discurso exige a criação de um outro corpo teórico-analítico que se inscreve na articulação de três regiões do conhecimento: a lingüística não-positivista, o materialismo histórico e a psicanálise. No campo da lingüística, a Análise do Discurso trabalha com a linguagem que

se constitui na opacidade, na não-transparência, onde o seu objeto, que é a língua, tem sua ordem própria. Centra-se nas formulações irremediavelmente equívocas da língua. Considera a língua como processo. A Análise do Discurso vai se preocupar em descrever os funcionamentos responsáveis pela produção de sentidos.

Quanto ao materialismo histórico, a AD trabalha com um “real da História” que não pode ser apreendido pelo sujeito que faz a História. Para o analista do discurso não interessa o rastreamento de dados históricos em um texto, com datas e personagens, mas a compreensão de como os sentidos são produzidos na história que é documentada, narrada. A conjunção linguagem-história é o que os estudos discursivos chamam de forma material, não abstrata para produzir sentido.

Na articulação com a psicanálise, o sujeito da Análise do Discurso é o sujeito do inconsciente estruturado na linguagem, por oposição ao sujeito centrado da razão. Fora do arcabouço desenvolvimentista biopsíquico, o sujeito sofre por conta de sua pouca consistência e a forma que ele encontra para lidar com essa vulnerabilidade é entregar-se às alienações identificatórias. Necessita identificar-se para existir. O assujeitamento, portanto, é a condição do sujeito. Essa existência só é possível num lugar de interstício, que oscila entre a ideia de “autonomia” e a ideia de “servidão” ao Outro (aqui, trata-se do Outro da cultura, da ideologia). Na “servidão” é a ausência de palavras o que se impõe ao sujeito. Na perspectiva da “autonomia” ele pode falar do seu desejo de fazer-se segundo o Outro e pelo Outro, inscreve-se, assim, o sujeito-falante. A impossibilidade de ser do sujeito o faz enfrentar sua existência duplamente exposto ao Outro: esse Outro como simbólico que impõe o desejo e como o único capaz de responder a esse desejo. Assim, a sujeição é inerente ao fato da estrutura do sujeito falante, ou seja, não existe a independência suposta entre o sujeito e o contexto sócio-histórico. A fala é a comunicação de um saber, por isso, ela coloca a questão da verdade para o inconsciente, que é o lugar de onde ela se origina.

A aproximação da Análise do Discurso com o materialismo histórico e a psicanálise – outros campos do conhecimento – não se trata de sincretismo teórico, mas de apropriação, deslocamento e reterização de conceitos. Também não se trata de interdisciplinaridade, pois a AD é produzida no choque entre essas três disciplinas, ocupando-se das contradições existentes entre elas.

O sujeito teórico da AD é o sujeito do inconsciente estruturado na linguagem, das *formações imaginárias* em cujo discurso aparecem as condições de sua produção. É a partir do conceito laciano de imaginário que Pêcheux define as *formações imaginárias* que resultam de processos discursivos anteriores, através da antecipação das relações de força e sentido. O lugar do qual o sujeito fala (ou cria) determina as relações de força no discurso, enquanto as relações de sentido pressupõem que não existe discurso que não se relacione com outros, nem imagens que não se relacionem com outras. O elemento determinante do sentido no discurso é a ideologia. A ideologia está materialmente relacionada ao inconsciente. O sujeito discursivo é atravessado pelo inconsciente e interpelado pela ideologia.

Sousa, Tessler e Slavutzky (2001), fazem aproximações no campo da Psicanálise e da Arte enquanto intervenções produtoras de suspensão dos sentidos que “desvelam nossa desarmonia constitutiva, e é por esta razão que toda obra de arte nos dá a possibilidade reflexiva de também chegar mais perto da ficção que nos constitui como sujeitos” (p.132).

Alfredo Bosi (2004), ao analisar a dimensão *expressão* da arte, afirma a dialética de força e forma presentes no processo expressivo. A força, enquanto energia, busca formas que a liberem, desdobrando-a, trazendo assim, a possibilidade de novas significações ou até a afirmação do sem-sentido da vida cotidiana. Portanto, “as mutações da forma devem ser objeto prioritário do estudioso de arte que persegue a dialética de força interior e expressão” (BOSI, 2004, p.64).

Tanto Sousa, Tessler e Slavutzky (2001) quanto Bosi (2004) reforçam a possibilidade de se fazer essas relações transversais que atravessam o objeto de estudo no sentido de problematizar sujeito, cultura e movimentação humana numa estranha intimidade, para tomar-se novos rumos é preciso que abramos as portas e que demos passagem ao “estrangeiro” de dentro e de fora.

A “arte outra” e a posição-sujeito artista popular

Para pensar o sentido da arte e a *posição-sujeito artista popular*, retomo duas sequências discursivas (SD) e duas matrizes parafrásticas: da “arte erudita” e da “arte outra”. “A matriz parafrástica é uma ancoragem e um retorno ao já-dito na articulação de um discurso”

(PÊCHEUX E FUCHS [1975] 1990, p. 227), enquanto processo de efeitos de sentido que se produz no interdiscurso Trata de legitimar um dizer, possibilita sua previsibilidade e manutenção que se atualiza no momento da enunciação como efeito de um esquecimento correspondente a um processo de deslocamento da memória discursiva como virtualidade de significações. É um dizer recuperado, já estabelecido que abre espaço para um novo dizer. Essa tensão entre a retomada do mesmo e a possibilidade do diferente desfaz a dissociação entre paráfrase e polissemia. Segundo Pêcheux e Fuchs ([1975] 1990), a paráfrase é um conceito ligado à ideia de “substituição, de sinonímia e de transformação” (p.227).

SOMOS é apresentada como uma “mostra cultural”, não como uma “mostra de arte”. Já se tem aqui uma questão: a cultura pode incluir a arte ou não? Como funciona esta substituição de conceito de “arte” para “cultura”? A “cultura” inclui as mais diversas manifestações da ordem do repetitivo – vai dos costumes aos rituais que afirmam o *stablishment*, até as lutas sociais e as rupturas impostas pelos processos de criação. Tem-se, então, um grande guarda-chuva que exime, assim, do posicionamento e do reconhecimento dessas manifestações enquanto arte, propriamente dita.

A sequência discursiva, a seguir, procura situar o território em que a mostra foi acolhida, recuperando um outro sentido no interdiscurso que é o de “arte contemporânea”:

SD1: Desde sua criação, o Santander Cultural, dedica-se a mostrar e a pensar a arte contemporânea. Neste ano, escolheu [...] evidenciar a grande diversidade da criação artística popular no Brasil [...].

Na expressão que identifica a mostra como “*criação artística popular*”, o peso do “*popular*” obriga a reconhecer, segundo Canclini (2000), que se trata de uma manifestação com características regionais e talvez primitivas, que existe graças à vontade do povo. Manifestação pura e genuína, graças à espontaneidade “natural” do povo. A característica da ordem do “natural”² a distanciaria das artes eruditas da elite, produzidas por gênios e verdadeiros artistas”, e a condenaria ao

2 Cauê Alves, em entrevista à revista Bien`Art de fevereiro de 2007, faz uma referência sobre o Carnaval do Rio, enquanto manifestação artística, contrapondo-o ao folclore.

confinamento na categoria do folclórico como uma tradição congelada e morta, ao lado da cultura produzida por civilizações indígenas dizimadas, preferencialmente na sala de um museu de arte natural, bem longe de um museu de arte moderna ou contemporânea.

Quando a arte é seguida de uma denominação, como por exemplo, arte tribal, arte primitiva, arte da criança, arte do louco, arte popular, ela sofre uma discriminação, uma diminuição no seu estatuto de arte. A denominação de “arte popular”, eufemizada em *criação artística popular* remete ao conceito de “arte do inconsciente”, hoje inadequado³, usado no passado pela psiquiatra Nise da Silveira como tentativa de inclusão social dos internos em sanatórios de doentes mentais. Da mesma forma, a obra inovadora de Van Gogh, que influenciou os movimentos artísticos que o sucederam e que ficou por muito tempo associada ao binômio genialidade-loucura.

Mas parece que hoje as fronteiras do insano estão mais ultrapassadas do que as fronteiras das classes sociais. E a denominação “artista popular” trata-se de uma imagem de sujeito produzida a partir da posição ocupada numa dada formação social que condiciona as condições de produção discursivas, definindo o lugar por ele ocupado no discurso. Ao funcionamento das formações sociais está articulado o funcionamento da ideologia, relacionado à luta de classes e às suas motivações econômicas. As Formações Ideológicas (FI) só podem se manifestar no discurso em uma situação de enunciação específica, a partir de uma Formação Discursiva (FD), que está sempre associada a uma formação imaginária. As formações imaginárias se manifestam, no processo discursivo através da antecipação, das relações de força e sentido. Abaixo, a SD2 acrescenta um novo elemento para a análise que é a vinculação da arte popular com a “tradição recriada”.

SD2: testemunho dos *grandes artistas populares* e à *tradição* por eles recriada.

A denominação de *artistas populares* classifica um tipo de arte e destina uma *posição-sujeito* para o artista das classes subalternas. Pêcheux (1995) afirma que a *posição-sujeito* é inscrita em uma *formação discursiva* que vai direcionar o sentido e a interpretação

3 Conforme pronunciamento Manoel Francisco Pires da Costa na mesma revista citada acima.

possível do discurso. A *formação discursiva* é a manifestação através de uma situação de enunciação específica de um conjunto complexo de práticas, não individuais nem universais relacionadas às posições de classes sociais em confronto umas com as outras. Assim, as palavras, expressões, proposições mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam. Neste caso, o artista popular aponta para o sujeito diluído na imensa massa inculta, sem acesso à academia e aos museus. Este gênero de artista é falado como aquele que está atrelado a uma tradição, um tanto apartado das novas tecnologias e do gosto estético erudito e burguês. O sujeito desta relação é tomado, então, como efeito de linguagem e efeito ideológico, o que permite que o sujeito se identifique com a *formação discursiva* que o domina.

Na Mostra SOMOS, existe uma antecipação do lugar do artista popular, que aponta para a “arte outra” em oposição à “arte erudita”, já que não há discurso que não se relacione com os outros no interdiscurso. O que ocorre é um jogo de imagens dos sujeitos entre si e dos sujeitos com seus lugares. Com os lugares que ocupam na formação social e dos discursos já ditos com os possíveis e imaginados. As formações imaginárias, enquanto mecanismos de funcionamento discursivo, não dizem respeito a sujeitos físicos ou lugares empíricos, mas às imagens resultantes de suas projeções.

A partir das relações que os enunciados estabelecem entre si, no interior de um processo discursivo, um item lexical constrói sua referência como a “matriz do sentido” inerente a uma formação discursiva (FD), que Pêcheux e Fuchs ([1975] 1997) definiram como matriz parafrástica. Com o propósito de examinar esse processo na Mostra, identificam-se duas matrizes parafrásticas: “arte outra” e “arte erudita”.

A matriz parafrástica da “arte erudita” pressupõe os seguintes determinantes discursivos:

- Arte européia (Itália e França)
- Neoclassicismo/ arte renascentista
- Arte clássica
- Arte burguesa/ estética burguesa
- Arte contemporânea
- Arte pop
- Arte intelectual/arte conceitual – arte aberta
- propõe desestruturar, desestabilizar, romper

A matriz parafrástica da “arte outra” pressupõe os seguintes determinantes discursivos:

- Arte popular (dos negros, dos loucos, dos moradores de rua, do povo)
- Não se destacam no circuito das artes eruditas;
- Fora das universidades e dos museus;
- Velho transformado;
- Velho continuado;
- Estabelecer laço, unificar, pertencer, integrar, redescobrir;
- Ultrapassa os limites do utilitário para buscar beleza formal;
- Engenhosidade para vencer desafios;
- Busca afirmar identidade (fechamento de sentido na obra);
- Fazer, criar, sentir, compreender.

Quando a arte é adjetivada, ela denuncia um apego às tradições da arte ocidental, centradas no classicismo europeu, onde a Itália e a França foram referências poderosas. Arte pura, arte incontestável, simplesmente arte. Pelo viés das sucessivas saturações discursivas, montam-se as especificidades de referências das duas formações discursivas sobre o estatuto da arte.

A arte popular, segundo Chilvers (2001), refere-se a

Termo aplicado a objetos utilitários e decorativos feitos segundo modelos tradicionais sem treinamento formal para uso cotidiano e ornamental, ou para ocasiões especiais como casamentos e funerais. Entre os produtos mais típicos contam-se os entalhes decorativos em madeira, o bordado, a renda, os cestos e a cerâmica. (CHILVERS, 2001, p.421)

Na citação acima, o que o autor chama de arte popular, tem seu produto conhecido por artesanato. O mesmo autor (CHILVERS, 2001) complementa, no parágrafo seguinte, que os padrões e métodos da arte popular são transmitidos de geração para geração sem muitas alterações. Além disso, afirma que a continuidade da arte popular dependeria da existência de uma população camponesa estável, ou de estruturas sociais com baixa mobilidade.

Talvez seja nesta linha de pensamento que a Mostra SOMOS julga-se capaz de mostrar “quem é o povo brasileiro”. Já, para a Análise do Discurso interessa investigar “qual a ficção de coletivo que nos constitui?”

O artista popular e seu duplo

Na Mostra SOMOS, observa-se, conforme sequências discursivas abaixo, uma tentativa de oferecer uma ideia de unificação da identidade de “povo brasileiro” fazendo uso da manifestação e da produção do “artista popular”. Porém, através do dispositivo teórico da Análise do Discurso, pode-se relacionar a identidade com identificação, no sentido não maciço, mas parcial, já que as identificações são sempre parciais. Trata-se, portanto de relacionar as identificações com uma formação discursiva heterogênea, considerando o domínio do interdiscurso sobre esta.

SD3: As obras são expressões genuínas de um complexo contexto cultural, sedimentado no caldeirão étnico brasileiro, a partir das matrizes do branco, do negro, do índio.

Da perspectiva do discurso, esse complexo “caldeirão étnico” na sua heterogeneidade constitutiva, não se sedimenta, mas se manifesta através da heterogeneidade dos discursos, já que não há homogeneidade do corpus discursivo. No momento em que, por exemplo, são feitas personificações de entidades católicas nomeadas como entidades de umbanda, não se pode ocultar a heterogeneidade estrutural de diferentes formações discursivas. Face à multiplicidade das identificações, os sentidos são muitos e a identidade sedimentada torna-se ilusória. Mas, a identidade vai se constituir nas bordas das diferentes formações discursivas, no interdiscurso.

SD4: A mostra *SOMOS a criação popular brasileira* convida a (re) descobrir o Brasil, a percorrer seus múltiplos veios culturais. A buscar um sentimento de pertencimento e (re)descobrir o que somos. Expressões de um saber, um modo de fazer, de criar, de pensar, de sentir e de compreender o mundo.

Observamos a ideia de linearidade do sujeito e a centralidade da cultura, onde o sujeito é constituído na relação com outros que mediam valores e significados do mundo em que vive. Acalentado na concepção de identidade do sujeito sociológico, interativo, constituído e transformado no diálogo com os veios culturais exteriores.

SD5: Reconhecer o valor da criação popular é estabelecer laço, chamando cada um a olhar para si mesmo como parte de seu povo, entendendo que o novo nessa criação é também o velho que ela transforma, ao lhe dar continuidade.

O lugar reservado para o artista popular jamais vai ser de vanguarda, atributo concernente à arte contemporânea, por excelência. Espera-se que sua vinculação direta seja com o passado, enquanto guardião daquilo que foi perdido, cuja perda se lamenta. Artesão, do trabalho afetivo e dócil, fica mais restrito ao campo do doméstico, empurrado para a arte dita “ingênua”, dessa forma, faz uma incursão fraca pelo político. Confinado aos costumes e à repetição, tem pouca força de ruptura com o *status quo*, e a sua produção remete ao artesanato, na conotação de “resíduo elogiado” do consumo que se esvanece e que adquire a condição de se duplicar, multiplicar, reinventar como defesa contra a extinção, conforme refere Canclini (2000).

Para Freud (1976b), isso que resta, que se impõe, assume na experiência humana, o efeito de estranho, *unheimlich* é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido e há muito familiar, “o estranhamente familiar”, enquanto retorno do recaiado. Ou seja, aquilo que deveria ser secreto e oculto, tem potência para se manifestar. De aparência dócil, assusta pelo seu caráter capcioso, que se faz notar. Portanto, pela subversão do olhar aquilo que é familiar pode adquirir nuance de inquietante e assustador. Não é o longínquo que assusta, mas o mais próximo.

O trabalho do artista popular enquanto herança cultural de uma comunidade contém aspectos de memória. Nesse sentido, ele é o que resta de um tempo e de uma história. Trata-se de um fragmento de um todo que atomizado e independente, assume múltiplos significados. E é nesse sentido que ele assume o caráter do duplo que se impõe com facilidade na nossa cultura nas dicotomias e na ambivalência.

A insistência da alteridade na identidade discursiva questiona o fechamento da identidade do “artista popular” ou do “povo brasileiro”. Identidade que se produz sob o impacto entre as posições-sujeito que estão bem marcadas na pobreza e riqueza; no colonizado e colonizador; no índio e branco; no negro e branco; no umbandismo e cristianismo; no rural e urbano; no tradicional e moderno; na arte popular e arte erudita. Segundo Pêcheux (1995), as possibilidades de identificação são muitas e a identidade do sujeito do discurso se constitui para além da formação discursiva de onde ele fala e de onde ele é falado. Mittmann (2004) salienta que a tendência é pensar a identidade pela relação de semelhança interna, pelos pontos comuns de um grupo ou comunidade pela parafraseagem. No entanto, nem semelhante, nem oposta: a sua constituição é heterogênea e contraditória.

Muito além da *maquinaria discursiva estrutural* que tentam fixá-las – as matrizes heterogêneas do índio, branco, negro são vazadas, sobrepostas e auto-influenciáveis onde cada sujeito faz uma imagem de si e dos outros e do lugar que ocupa e do lugar que os outros ocupam. Trata-se de uma identidade ficcional e fragmentada que os governantes e o grande capital aspiram por capturar e uniformizar para melhor dirigir a nação, para melhor planejar e colocar seus produtos e também para desbaratar as lutas sociais.

SD6: Dos arqueológicos machados neolíticos aos carrinhos dos vendedores ambulantes, passando pelas ferramentas da colonização européia no Sul ou pelos candeeiros do Nordeste, há sempre o testemunho da engenhosidade para vencer desafios e afirmar identidade.

Talvez caiba perguntar: Os carrinhos dos vendedores ambulantes não seriam os atuais “machados neolíticos” da sociedade tecnológica? Para lidar com esse mundo de evidente e astuciosa exploração, o enfrentamento popular é muito frágil, e o que se vê reafirmado é o desamparo e a precarização do trabalho. Quem sabe, um retorno às origens, a uma dimensão totêmica possa trazer certa referência e alguma segurança aos mais desamparados, onde as marcas de autoria inscrevem o sujeito no social e na história. Não seria esta uma tentativa de Conceição através de seus bugrinhos?

O bougre e a imagem do paraíso: o lugar discursivo do brasileiro esculpido na formação imaginária do colonizador

Conceição Freitas da Silva, *Conceição dos Bugres*, nasceu em 1914 em Povinho de Santiago, no rio Grande do Sul e faleceu em 1984, em Campo Grande, Mato Grosso do Sul. A coxilha de Santiago, no século XVIII, segundo a documentação jesuítica do povoamento das Missões era de maciço domínio dos índios guenoas ou guanoas. Os guenoas eram índios patagônicos, nômades, que transitavam pelas terras ao oriente do rio Uruguai, no ângulo sudoeste do estado do Rio Grande do Sul, estendendo-se até o oceano Atlântico. São considerados como sendo os charruas setentrionais (ENCICLOPÉDIA RIO-GRANDENSE, 1968). Conceição, provavelmente, era uma descendente dos índios guenoas. Ela fazia com facão e machadinha seus bugres, os quais, aparentemente, se confundem com peças produzidas em série, mas cada bugre tem uma fisionomia. Rústicos e únicos, uns olham para cima, outros para baixo e todos olham para lados diferentes. A inspiração para fazer o bugrinho veio num sonho. Ao acordar, foi até o quintal, sentou embaixo de uma árvore e percebeu uma rama de mandioca. Quando olhou a raiz viu a mesma figura que tinha enxergado no sonho. Teve a ideia então de talhar a feição na própria cepa e o resultado foi a parturição do bugre no molde da raiz que em seguida passou para a madeira, menos perecível e mais resistente que a mandioca. Essa escultura antropomórfica por seu formato alinhado, erétil, postado com pés unidos e braços justapostos ao longo do corpo, em enquadramento vertical, indica concentração num efeito de superioridade e estranhamento totêmico. Aparece ao final dos anos 60, muito procurada por turistas europeus e norte-americanos.

Seu aspecto humano, compacto, desarticulado e marmóreo sugere uma coluna de sustentação: plantada como alicerce na terra, de corpo nu e assexuado remete à figura de índio ou quem sabe de anjo, com cabelos lisos e pretos. O acabamento das peças de cera para a artista, servia como uma espécie de roupa para os seus bugres. Os bugres da Conceição lembram a floresta e os seres que nela habitam. Evocam Eco, o mito grego, num misto de vegetal e ser humano, condenada a repetir a voz dos outros, representa a alteridade, por oposição a narciso. Como se deve suspeitar das oposições, já que um não é referido sem o

outro. Talvez se possa pensar no bugre enquanto figura híbrida de Eco e Narciso – já que narciso também representa o desejo de conhecer a si mesmo.

A madeira guiava Conceição, enquanto elemento da natureza que é transformado, portanto, parafraseando Picasso que parafraseou Oscar Wilde: *com a arte expressamos o nosso conceito do que a natureza não é*. A arte pode inspirar-se na natureza, mas nunca pode fazer a natureza, a arte é um outro plano da realidade, o plano da natureza é um plano que decai, que morre e que apodrece. É nesse sentido que, para Squirru (1991), a arte é atemporal, pois é a negação do tempo histórico e a negação do tempo cósmico. O tempo da arte é outro tempo, é um presente eterno. Sim, ela pertence a um tempo histórico e cósmico, mas a obra de arte não morre. Conceição que esculpiu os bugres pertence ao tempo histórico, por isso já não existe, mas a sua obra está viva. Ela produziu uma transfiguração da matéria, e a matéria deixou de ser matéria, é outra coisa. Os bugrinhos vivem no tempo da eternidade, no tempo ideológico – para a Análise do Discurso – da propulsão dos sentidos que continuam emocionando, interpelando.

A obra mobiliza sentidos através da nossa *sensi-bilidade* e mantém um diálogo atual conosco, não interessa o tempo em que foi feita. Os objetos são corpos físicos que o homem constrói para eternizar a sua cultura. Na arte temos a resistência dos materiais: a mandioca apodrece, *a madeira é quem manda*; na psicanálise temos o desejo que insiste e as defesa contra o desejo proibido; na língua temos uma materialidade que resiste ao sentido, por exemplo, o que é bugre? Investiguemos esse significante, já que o sentido pode ser vários, mas não pode ser qualquer um.

Bougre é uma palavra de base latina, na versão francesa (LE PETIT ROBERT, 1993) designa um “tipo”, sujeito alegre, brincalhão, divertido. Trata-se, então, de um adjetivo europeu para nomear o nativo da América do Sul. Mais precisamente, o índio brasileiro na imagem de corpos expostos em praias ensolaradas com místicos e eróticos ritmos em meio a uma rica vegetação, de clima ameno e de fauna esplendorosa. Conforme observa Calligaris (2000, p.161): “conjuntura significativa muito próxima ao Paraíso Terrestre – o Jardim do Éden. Portanto, no imaginário europeu, o Brasil já se constituiu numa de suas utopias”.

Anteriormente denominada, *Terra dos Papagaios*, o Brasil acenava para

uma eterna infância de pipas coloridas suspensas no céu. Desiludidos com a civilização que eles mesmos criaram, os europeus fazem do índio americano a imagem idealizada de si mesmos, enquanto homens livres das pressões sociais e da repressão das pulsões sexuais e agressivas. Conforme assinala Freud (1976d, p.116), “a liberdade do indivíduo não constitui um dom da civilização”. Resta, portanto a fantasia de um estado de felicidade perdida, num passado remoto nesta passagem que o sujeito é obrigado a fazer da natureza para a cultura.

Para a Análise do Discurso, assim como para a Psicanálise e a Arte, o sujeito jamais é da ordem da natureza, mas da cultura. Para a Análise do Discurso, ele é sempre interpelado pela ideologia, cujo inconsciente funciona como uma balança, que no desdobramento do desejo, é tomado pelo desejo do outro, assim se inscreve no social e no histórico. Os colonizadores, ao aportarem em terras distantes, levavam na sua cultura, o lugar de um sonho paradisíaco pronto para que os selvagens o ocupassem. E nas palavras de Calligaris (2000, p.162), “estes outros, aparentemente tão outros, talvez fossem, para os descobridores o mais íntimo de seus sonhos”.

As formações imaginárias, resultantes de processos discursivos anteriores, se manifestam, no processo discursivo, através da antecipação das relações de força e sentido. Na antecipação, o colonizador projeta uma representação imaginária do índio e do lugar que ele ocupa no imaginário do europeu, assim, vai delineando um lugar discursivo para o brasileiro. Um lugar do gozo proibido, onde não há interdito. Portanto, onde não há interpelação e poderíamos encontrar o indivíduo em estado “puro”.

O Éden é uma imagem de felicidade que transcende as culturas e vai além, antes mesmo de nos tornarmos sujeitos divididos pelas exigências das pulsões e pelas exigências da civilização. *O bugre da Conceição* materializa uma realidade psíquica inegável do tempo fusional – completo e total – que nunca existiu, mas do qual somos órfãos e, por isso, nos une a todos, colonizadores e colonizados, numa narcose paralisante que demonstra a nossa miséria presente. *O bugre da Conceição* mostra na Arte, o que na Psicanálise chamaríamos de *eu ideal* e na Análise do Discurso aproxima-se de *formação imaginária*.

O conceito de *eu ideal* surge na obra de Freud (1976a), enquanto um ideal narcíseo de onipotência, que no decurso de seu desenvolvimento,

o sujeito deixaria atrás de si, mas aspiraria voltar a ele. Mais tarde, na elaboração da Segunda Tópica do aparelho psíquico, em *o Ego e o Id* (1976c) Freud retorna ao conceito de *ego ideal*, caracterizando-o enquanto ego rudimentar que se constitui a partir do Id, mas que ainda não se apresenta diferenciado. Lacan (1996), relendo Freud, publica o artigo *O estádio do espelho como formador da função do eu tal como se revela na experiência psicanalítica*, em que aborda a identificação primordial com o outro – numa matriz simbólica – antes que a linguagem lhe institua sua função sujeito.

O *estádio do espelho* de Lacan (1996, p.101) refere-se a essa *matriz simbólica* em que a arena interna se precipita para sua muralha, criando um campo de tensão entre os fragmentos internos e sua cercadura. Trata-se de um drama, cujo impulso interno vai da insuficiência para a antecipação e que fabrica para o sujeito uma identificação espacial que abriga desde as fantasias de uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade ortopédica, como uma armadura assumida de uma identidade alienante, que marcará toda a sua constituição.

A *matriz simbólica* de Lacan tem grande aproximação com o *ego ideal* de Freud, já que para ambos os autores estas instâncias dariam origem às identificações secundárias. Então, tanto o *ego ideal*, quanto a *matriz simbólica* situariam o eu, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção. Pêcheux ([1975] 1997) elabora o conceito de *formações imaginárias* a partir do *estádio do espelho* de Lacan, ou seja do imaginário, pode-se pensar que a *matriz simbólica* de Lacan (1996) ou o *eu ideal* de Freud (1976a) reserva um *locus* para a deposição da ideologia, que se apresenta como espelho, que tenta organizar a imagem despedaçada do sujeito – organização essa, com a qual se identifica.

Voltando-se para a arte, para os *bugrinhos da Conceição* enquanto evidência do *eu ideal*, eu rudimentar, conserva para sempre a marca da gratificação narcísea de diluição no desejo do outro, a alienação. Na linha de raciocínio de Pêcheux, pode-se inferir que essa marca de alienação narcísea nos objetos dá lugar ao assujeitamento ideológico. Ali onde conquistador e conquistado esperam ser recuperados de seu desamparo inerente. No entanto, esse saber sobre a captura do *eu ideal* está no inconsciente para a psicanálise e no interdiscurso para a AD, cuja zona é inacessível ao conquistador e ao conquistado, mas que permite que ambos reproduzam através das *formações imaginárias*

nas projeções e através das *formações do inconsciente* nos processos de condensação e deslocamento.

Para Pêcheux ([1975]1997, p.177), o processo de enunciação coloca barreiras entre o que é “selecionado” e o que é “rejeitado”, constituindo o universo do discurso na zona do rejeitado, ou seja, do recalque, onde ele vai situar os dois tipos de esquecimento. Portanto, da ordem do inconsciente, a ideologia opera através dos esquecimentos n.1 e n.2. A ideologia é o elemento determinante do sentido que está presente no interior do discurso. Não é algo exterior ao discurso, mas sim constitutiva da prática discursiva, enquanto efeito da relação sujeito-linguagem, presente em toda manifestação do sujeito. Manifesta-se no discurso através de uma formação discursiva, com a qual o sujeito está identificado e que regula o “dito” e o “não-dito”.

No que se refere ao impacto dos bugres da Conceição, eles tocam os pontos de recalque do colonizador quanto ao *ideal europeu* do “homem puro” e do “paraíso perdido”, remetendo ao esquecimento n.1, do que está no interdiscurso e nos processos de identificação projetiva primordial.

Quanto à Conceição, essa Iracema interpelada, que traz a marca da heterogeneidade: descendente de índios porta um nome oriundo de uma formação discursiva religiosa cristã trazida pelo colonizador. Assim como as históricas do século XIX, torna-se uma historiadora que não sabe a sua história, mas que guarda em si a fala, também por meio de seu sintoma – que é a sua obra – dessa história que desconhece. Num constante retorno de seu discurso sobre si, na sua função-autor, temos aqui o esquecimento n.2, quando promete, por meio de sua obra, afirmar uma nação através do mito de um gozo de devolver o reencontro fundador entre descobridor e descoberto e de restituir a ambos os sonhos improváveis de ao mesmo tempo chegar ao Éden e de ter um país possível, no tempo presente.

Com sua machadinha, Conceição concebeu o bugre, um personagem, cuja construção metódica e generosa chegou à concepção de um narcisismo fundamental, modulado sobre a prevalência do registro especular. Assim como o outro Machado (de Assis), mestre incontestado da prosa brasileira, articula os planos individual e histórico, faz suas criaturas viverem a doença específica de uma cultura de origem colonial desvelando as determinações subjetivas das quais ela é a fonte. Trata-se

de fazer ver a arena e a borda do especular, tanto na obra machadiana, quanto na obra da machadinha que pode interessar tanto aqueles preocupados pela análise psicanalítica e pela análise discursiva como aqueles que são interpelados pela história, literatura e a arte.

BIBLIOGRAFIA

- ARTESOL. *Salvaguarda de Patrimônio Imaterial – UNESCO*. Disponível em: <<http://www.artesol.org.br/blog/salvaguarda-de-patrimonio-cultural-unesco/>>. Arquivo acessado em 12 de maio de 2012.
- CALLIGARIS, Contardo. Brasil, país do futuro de quem? In: ASSOCIATION FREUDIENNE INTERNATIONALE E MAISON DE L'AMERIQUE LATINE. *Um inconsciente pós-colonial, se é que ele existe*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ENCICLOPÉDIA RIO-GRANDENSE, vol.I. Porto Alegre: Livraria Sulina, 1968.
- FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: uma introdução (1914). In: *Obras Completas*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976a.
- FREUD, Sigmund. O 'estranho' (1919). In: *Obras Completas*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976b.
- FREUD, Sigmund. O ego e o id (1923). In: *Obras Completas*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976c.
- FREUD, Sigmund. Mal-estar na civilização (1930). In: *Obras Completas*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976d.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: Zizek, Slavoj(org.) *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: 1996.
- LE NOUVEAU PETIT ROBERT – *dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Dictionnaires le Robert: Paris. 1994.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 1995.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Cathérine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975) In: GADET, François; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: UNICAMP, 1997.

MITTMANN, Solange. Identidade entre Caros Amigos. *Animus – Revista Interamericana de Comunicação Midiática*. Santa Maria, v.III, n.1, p.39-48, 2004.

SQUIRRU, Rafael; AMITIN, D.; DREIDEMIE, V.; JUARROZ, R.; KAROTHY, R.; KOVADLOF, S.; RODRIGUEZ PONTE, R.; TERZIAN, A.; VEGH, I. *La creacion del Arte: incidências freudianas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991.

SOUSA, Edson; TESSLER, Élida; SLAVUTZKY, Abrão. *A Invenção da Vida – Arte e Psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

Recebido em: 15/11/2012. Aprovado em: 16/11 /2012.