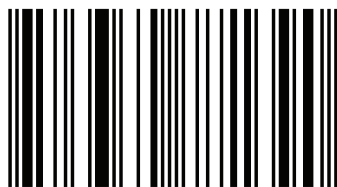


Discurso Científico e Artístico de Leonardo da Vinci

Este trabalho, que se insere na linha de pesquisa “Discurso, Artes, Mídia e sociedade”, tem por objetivo estabelecer relações entre a palavra e a imagem nos trabalhos de Leonardo Da Vinci (1452 – 1519), procurando detectar como o pintor realizou o diálogo entre a arte e a ciência. Para tanto, foi realizado um estudo panorâmico sobre a manifestação artística no período renascentista e a inserção do pintor nesse período. A seguir, dentro dos procedimentos analíticos da Análise de Discurso de linha francesa (Pêcheux), analisou-se a posição-sujeito e as formações ideológicas por onde ele se movimenta por meio de mecanismos da paráfrase e da polissemia. Para se observar as relações entre palavra e imagem e estabelecer o diálogo entre arte e ciência, deteve-se na teoria Semiótica de Peirce, utilizando-se de conceitos e classificação dos signos para analisar as imagens e os textos verbais de Da Vinci. Com essa pesquisa espera-se vislumbrar que Da Vinci realizou o seu projeto artístico totalmente embasado numa metodologia científica da pintura, ou melhor, pelos seus códices, ele estabeleceu uma teoria da pintura e a aplicou em suas telas.



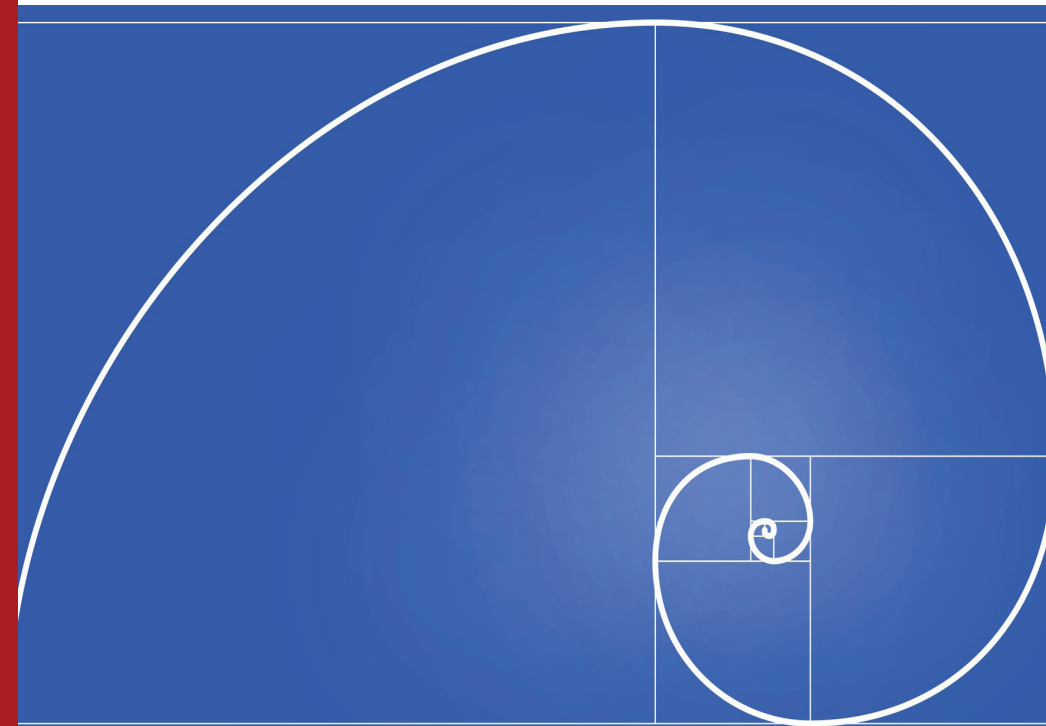
Adriana de Freitas Cardoso é Mestre em Linguagem e sociedade/Univás; graduada em Artes/UFRJ; Arte Educação/EBA-S.P.; Pedagogia/Unip; Técnico em Design de Interiores/IBDI. Atualmente docente da Univás, e do Curso Técnico em Design de Interiores do CEMJKO. Linha de pesquisa: artes, educação e cultura. Atua como produtora e gestora cultural.



978-3-330-77139-0

Um Diálogo entre a arte e Ciência

Cardoso



Adriana Cardoso

Discurso Científico e Artístico de Leonardo da Vinci

Um Diálogo entre a Arte e a Ciência

 Novas Edições
Acadêmicas

Adriana Cardoso

Discurso Científico e Artístico de Leonardo da Vinci

Adriana Cardoso

**Discurso Científico e Artístico de
Leonardo da Vinci**

Um Diálogo entre a Arte e a Ciência

Novas Edições Acadêmicas

Impressum / Imprensa

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Informação bibliográfica publicada por Deutsche Nationalbibliothek: A Nationalbibliothek numera esta publicação no Deutsche Nationalbibliografie. Os dados biográficos detalhados estão disponíveis na internet: <http://dnb.d-nb.de>.

Os outros nomes de marcas e produtos citados neste livro estão sujeitos à marca registrada ou à proteção de patentes, sendo marcas comerciais registradas dos seus respectivos proprietários.

O uso dos nomes de marcas, nomes de produtos, nomes comuns, nome comerciais, descrições comerciais, descrições de produtos, etc., mesmo sem um relevo particular nestas publicações, de forma alguma deve interpretar-se no sentido de que estes possam ser considerados limitados em matérias de marcas e legislação de proteção de marcas e, portanto, ser utilizadas por qualquer pessoa.

Coverbild / Imagem da capa: www.ingimage.com

Verlag / Editora:

Novas Edições Acadêmicas

ist ein Imprint der / é uma marca de

ICS Morebooks! Marketing SRL

4, Industrialala street, 3100 Balti, Republic of Moldova

Email / Correio eletrônico: info@omniscryptum.com

Herstellung: siehe letzte Seite /

Publicado: veja a última página

ISBN: 978-3-330-77139-0

Copyright / Copirraite © Adriana Cardoso

Copyright / Copirraite © 2017 ICS Morebooks! Marketing SRL

Alle Rechte vorbehalten. / Todos os direitos reservados. Saarbrücken 2017

A todos aqueles que dedicam suas
vidas à arte e à ciência.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço e parabeno a Univás, por nos trazer um curso conceituado para o seio desta universidade, nos dando a oportunidade de poder aprofundar nossos conhecimentos.

Agradeço, a todos os professores, que me ajudaram no decorrer do curso com estímulos e conversa sobre a minha busca na pesquisa deste trabalho e em especial para a Profa. Dra. Berenice Santoro por sua dedicação e envolvimento com o estudo.

Agradeço, particularmente, a Profa. Dra. Mirian dos Santos, por sua orientação competente e pelo estímulo constante ao longo dessa caminhada de erros e acertos, mostrando-me com sua sabedoria e paciência, os caminhos que eu deveria trilhar para elaborar meu trabalho de pesquisa.

Finalmente agradeço a todos de minha família por terem tido paciência e dedicação de me acompanhar neste processo de elaboração de meus estudos e por saberem que este trabalho é de grande importância para a minha caminhada.

Para Peirce, há três espécies de seres humanos:

“A primeira consiste naqueles para quem a primeira coisa está na qualidade de sentimentos. Esses homens criam a arte. A segunda consiste nos homens práticos, que levam à frente os negócios do mundo. Esses não respeitam outra coisa senão o poder, e o respeitam na medida em que pode ser exercido. A terceira espécie consiste nos homens para quem nada parece ser grande a não ser a razão. Se a força lhes interessa, não é sob o aspecto de seu exercício, mas por que ela tem uma razão e uma lei. Para os homens da primeira espécie, a natureza é uma pintura; para os homens da segunda, ela é uma oportunidade; para os homens da terceira, ela é um cosmo tão admirável que penetrar nos seus caminhos lhes parece a única coisa que faz a vida valer a pena. Esses são os homens que vemos estarem possuídos pela paixão pelo aprender, do mesmo modo que outros homens têm paixão por ensinar e disseminar sua influência. Se não se entregam totalmente à paixão por aprender é porque exercitam o autocontrole. Estes são os homens científicos; e eles são os únicos homens que têm qualquer sucesso real na pesquisa científica” (CP 1.43) (PEIRCE apud SANTAELLA, 2001, p.103).

RESUMO

Este trabalho, que se insere na linha de pesquisa “Discurso, Artes, Mídia e sociedade”, tem por objetivo estabelecer relações entre a palavra e a imagem nos trabalhos de Leonardo Da Vinci (1452 – 1519), procurando detectar como o pintor realizou o diálogo entre a arte e a ciência. Para tanto, foi realizado um estudo panorâmico sobre a manifestação artística no período renascentista e a inserção do pintor nesse período. A seguir, dentro dos procedimentos analíticos da Análise de Discurso de linha francesa (Pêcheux), analisou-se a posição-sujeito e as formações ideológicas por onde ele se movimenta por meio de mecanismos da paráfrase e da polissemia. Para se observar as relações entre palavra e imagem e estabelecer o diálogo entre arte e ciência, deteve-se na teoria Semiótica de Peirce, utilizando-se de conceitos e classificação dos signos para analisar as imagens e os textos verbais de Da Vinci. Com essa pesquisa espera-se vislumbrar que Da Vinci realizou o seu projeto artístico totalmente embasado numa metodologia científica da pintura, ou melhor, pelos seus códices, ele estabeleceu uma teoria da pintura e a aplicou em suas telas.

PALAVRAS-CHAVES: Leonardo Da Vinci. Semiótica. Análise de Discurso. Arte – Ciência. Formação discursiva. Representação.

ABSTRACT

This work which has been inserted on the research's line of "Discourse, Arts, Media and Society", aims the establishment of relationships between the word and the image on Leonardo Da Vinci's works (1452 – 1519), trying to find out how the painter accomplished the dialogue between art and science. For this purpose, an overview study was made concerning the artistic manifestation at the Renaissance period as well the role of the painter himself at his own time. Next, taking into account the analytic procedures of the Discourse Analyses of French School (Pêcheux), we analysed the position-subject and its movements throughout the ideological formations, making use of the paraphrase and polissemic tools. Aiming to observe the relations between word and image and establishing the dialogue between art and science, we have held at Peirce's Semiotic theory as basic tool, through the use of concepts and classifications of the Signs for further analyses of Leonardo Da Vinci's images and verbal texts. With this research we hope to vislumbre that Leonardo Da Vinci accomplished his project thoroughly based in a scientific methodology of Painting. Better saying, through his codex he established a theory of Painting and applied it into his canvas.

KEY WORDS: Leonard Da Vinci. Semiotic Theory. Discourse Analysis. Art – Science. Discursive formation. Representation.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. PINTURA E SOCIEDADE	16
2.1. Pintura e sociedade na Idade Média	17
2.2. Renascença: uma sociedade que se transforma	25
2.3. Renascença: uma nova pintura	37
3. O SUJEITO NO MOVIMENTO DO DISCURSO	44
3.1. Da Vinci: sujeito na e pela linguagem	45
3.2. Formulação de sentidos	50
3.3. Imaginário social	58
3.4. A presença do interdiscurso	66
4. PALAVRA E IMAGEM: UM DIÁLOGO ENTRE A ARTE E CIÊNCIA	75
4.1. A teoria de Peirce	77
4.2. A teoria da imagem	85
4.3. A relação palavra e imagem	90
4.4. Da Vinci: arte e ciência	95
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
6. REFERÊNCIAS	118

1. INTRODUÇÃO

“Seja universal, goste igualmente de todas as coisas – jamais despreze a diversidade infinita das coisas e das suas formas”.
(DA VINCI apud CLARET, 1985, p.45).

Desde o início de nosso trabalho, estabelecemos a hipótese de que havia uma correlação intrínseca entre a produção artística de Da Vinci – suas pinturas propriamente ditas – e a teoria que ele deixou registrada em códices. Ao primeiro, denominamos discurso artístico e ao segundo, discurso científico.

Em função disso, levantamos a grande questão de nossa pesquisa: como Da Vinci trabalhou o discurso científico e o discurso artístico em suas produções? Para responder a essa pergunta, detivemo-nos nas relações entre palavra e imagem. Consideramos como imagem as suas pinturas e como palavras a teoria da pintura que o artista deixou escrita, nos códices. Assim sendo, o nosso objetivo maior foi detectar como o pintor realizou o diálogo entre arte e ciência e para tal estabelecemos, como corpus de análise, as pinturas do artista, os códices de Da Vinci, e alguns escritos e pinturas de outros artistas do período renascentista.

A partir disso, verificamos pela história que a preocupação do homem com a linguagem sempre foi uma constante. Segundo Jean (2002), toda a vez que o homem sentia a necessidade de se perpetuar, de registrar os momentos que a história lhe apresentava, a necessidade da escrita se fazia lei. Este interesse vem desde há 20.000 anos em Lascaux (grutas situadas na França) com seus desenhos, primeiros signos para perpetuar suas lendas.

Existem metas e motivações determinando o fazer humano além do mero utilitarismo, motivações de maior importância e da mais profunda necessidade. Tais motivações se centram nas potencialidades criativas e nas qualidades do produto daqueles a quem o senso de responsabilidade os coloca a pensar no como-fazer.

“*A arte é uma necessidade de nosso ser*” (OSTROWER, 1998, p.25). Seja ela verbal ou não verbal, pois através das formas de arte, o homem encontra sua forma de significar-se, fazendo um movimento de sentidos por meio de reflexões e valores de vida, expressando-se e comunicando-se com os outros.

A arte também é uma linguagem inserida na sociedade. São signos, produzidos pelo homem, que se propõem a representar algo do mundo visível. São elementos mediadores entre nós e o outro que representam alguma coisa e produzem em nós um efeito.

A arte caminha colada à história. E por isso percebemos a necessidade de compreender os processos histórico-sociais em que os sujeitos são afetados por uma ideologia que historiciza posições culturalmente elaboradas e refletem na nossa maneira de ser e pensar.

Situamo-nos no período Renascentista, época histórica de Da Vinci, sem, contudo, deixar de verificar a passagem da Idade Média para o Renascimento, delimitando o modo de pensar de uma sociedade em que relações de poder se faziam entre o poder público e o poder privado na ordem do discurso religioso e político.

De fato, no processo de transição entre a valorização específica da obra artística, (conforme a perspectiva tardo-medieval, que hiperdimensionava sua importância puramente material em termos de tintas usadas como ouro, madeiramento, etc.) e a valorização da habilidade do artista, já típica da arte italiana do período de Da Vinci, os intelectuais e artistas depararam com a dificuldade de encontrar uma nova forma de se expressar que adequasse a essa nova realidade.

Da Vinci entremeia arte e ciência, linguagens e discursos distintos. Ciência compreendida como corpo organizado e sistematizado de conhecimento que implica descrição, normatização de leis e princípios gerais capazes de explicar os fatos estabelecendo relações. Sua atividade científica se apresenta nos seus códices – cadernos de pintura (memória de arquivo). Podemos dividir esse material em dois grupos: a) os escritos sistemáticos dando origem ao chamado “*Tratatto della Pintura*”, constituídos por anotações sobre o vôo dos pássaros e as notas de anatomia, e b) anotações dispersas e folhas soltas que se encontram espalhadas fora desses códices.

Esses códices foram organizados de uma forma mais ou menos satisfatória por historiadores, pois a falta de sistematização do volume de escritos deixado por Da Vinci, mesmo quando ele pretendia ter um pensamento metódico, é grande. “*Isso se dá devido ao fato de Leonardo nunca ter editado quaisquer de suas notas e de, apesar de anunciar projetos neste sentido, jamais ter chegado realmente a concluir qualquer de seus pretendidos livros*” (CARRERA, 2000, p.60). Desta forma, seus trabalhos eram um verdadeiro *work in progress* como nos afirma Carrera (2000), sempre a terminar, sempre produzindo mais e mais notas, elemento que nos remete à incompletude do sujeito.

Nesses códices, como nos aponta Carrera (2000) existe uma diversidade de assuntos, tais como suas prosaicas recomendações aos pintores ou suas esquemáticas notas químicas a respeito de materiais, bem como estudos rigorosos e especializados, de difícil leitura e entendimento, como aqueles relativos a perspectiva, luz e sombra. Da Vinci, entre desenhos inseria textos, fazia contas, intercalava trechos bem ordenados e outros desconexos, realizava

desenhos estranhos e independentes em meio a uma série de estudos homogêneos. “Leonardo ‘falava’ com seu caderno como de um espelho maravilhoso se tratasse, no qual ele podia se ver refletido e dar asas a uma imaginação, que, podemos supor dificilmente deveria encontrar interlocutores” (CARRERA, 2000, p.11).

Ancorado na antiga tradição de *fazer ver* o qual caracteriza a pintura européia, Da Vinci compromete-se com sua arte, explorando com radicalidade as fronteiras da visão, baseia-se num discurso científico, lugar autorizado socialmente para que a pintura cumprisse a missão de ser vista, ocorrendo *simultaneamente* nas formas expressivas da arte com a ciência.

Para Da Vinci, o desenho é a linguagem educada do olhar, o primeiro instrumento de toda a ciência, pois, “*todos os nossos conhecimentos decorrem do que sentimos*” e “*menos se engana o olho em seu exercício que qualquer outro sentido*” (DA VINCI apud CARRERA, 2000, p.57). Por meio desse recurso de representação – estudo da óptica – que dá conta de todas as formas, Da Vinci entremeia a arte e a ciência se relacionando com um processo produtivo discursivo em que se ocupa do ainda não explorado.

Observando esses códices e confrontando-os com suas pinturas, estabelecemos o corpus de nossa pesquisa procurando verificar a construção de sentidos de uma linguagem não-verbal e sua relação com a sociedade vigente. Procuramos compreender as formas de apropriação dessa linguagem pelo sujeito-autor (Da Vinci) dentro de uma época específica e a forma de circulação de sentidos do verbal e não-verbal como conteúdo expressivo permeado com a ciência como forma de demonstração relevante em sua pintura e nos defrontamos com relações e contradições que reúnem, de uma maneira particular, o sujeito, a história e a linguagem.

Na linguagem não-verbal, na arte propriamente dita, exploramos perspectiva, corpo, espaço, linha, cor, dimensão, volume e elementos qualitativos de sua pintura que nos dão a dimensão do objeto artístico e nos informam da necessidade de deslocar-se para novos modos de compreender a arte, levando em consideração que o sujeito-autor é um sujeito afetado pela ideologia e historicidade. Das dimensões do sujeito, o autor é o que está mais determinado pela exterioridade – contexto sócio-histórico – e é o mais afetado pelas exigências de coerência, responsabilidade etc. O autor é o sujeito que, tendo o domínio de certos mecanismos discursivos, representa pela linguagem sua posição, constituída no contexto histórico-social, assume a responsabilidade pelo que diz, insere-se na cultura e acompanha as transformações no tecido da formação social, portanto, ideológico.

O autor é então considerado como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, aquele que sustenta sua coerência. Na Análise de Discurso a própria unidade do texto é o efeito discursivo que deriva do princípio da autoria, esse princípio

é necessário para qualquer discurso, coloca-o na origem da textualidade, como Orlandi (2003, p.75) nos afirma “*a função discursiva autor é a função que esse eu assume enquanto produtor de linguagem*”.

Dentro desta premissa, partiremos para o desenvolvimento do trabalho, sustentados pelos conceitos da Análise de Discurso e da Semiótica, pois entendemos que essas teorias podem dar conta de nosso objeto, por fornecer subsídios que nos permitem mostrar as formas de funcionamento do discurso e as ideologias subjacentes a ele, e com isso possibilitar a apreensão da significação que articula a linguagem verbal e a não verbal na sua constituição discursiva, bem como possibilitar também a compreensão da materialidade discursiva na arte e na ciência atravessadas na e pela pintura de Da Vinci.

Desta forma, buscando compreender os códigos relacionados às pinturas de Da Vinci, que, a nosso ver, sistematiza cientificamente a arte segundo sua própria perspectiva, este trabalho está inserido na linha de pesquisa “Discurso, artes, mídia e sociedade” do Curso de Mestrado em Linguística da Universidade do Vale do Sapucaí.

Na segunda seção, intitulado “Pintura e sociedade”, trabalhamos com a caracterização da pintura. Primeiramente nos detivemos na Idade Média para contrapô-la à pintura Renascentista e assim, apresentar as formas visuais estruturadas como linguagem.

Na terceira seção, sobre o sujeito, denominado “O sujeito no movimento do discurso”, destacamos Da Vinci como sujeito, como um significante para os homens de hoje, situado em um determinado espaço histórico-social e nele se movimentando com os mecanismos da paráfrase e da polissemia. Aqui nos valem, por excelência, dos procedimentos analíticos da Análise de Discurso de linha francesa, que nos permitem observar como o sujeito se movimenta na e pela linguagem. A Análise de Discurso fornece subsídios que nos permitem mostrar as formas de funcionamento do discurso e as ideologias subjacentes a ele.

Na quarta seção, que aborda a materialidade específica da pintura de Da Vinci, recorremos à teoria peirceana, para estabelecermos a relação entre palavra e imagem. Valemos-nos aqui, mais especificamente desta teoria por ela nos fornecer dispositivos teóricos que nos permitem entrar no próprio movimento interno das linguagens e perceber os procedimentos e recursos empregados nas palavras e imagens e as relações entre elas, possibilitando a análise em vários níveis.

As seções foram organizadas de forma a relacionarem o panorama histórico-social com a linguagem de Da Vinci, quer seja a linguagem visual ou linguagem verbal: um discurso artístico e um discurso científico e, a partir daí, estabelecemos a relação entre arte e ciência operada pelas mãos do artista.

Para compreendermos o que essas linguagens significam em sua pintura, traremos para nosso corpus, os códices de Da Vinci, cujos estudos e traduções foram feitos principalmente por Carrera (2000), junto com outros especialistas na área de artes.

Seus tratados, nomeados de códices, são separados e intitulados conforme a região em que Da Vinci os escreveu. Para facilitar nossa apresentação, localizamos a origem dos códices da seguinte forma:

- a) Biblioteca do Vaticano – Urbino Latinus 1270 (Urb.), entre 1520 – 1540 – aproximadamente 30 folhas.
- b) Biblioteca Ambrosiana, Milão – Atlanticus (Atl.), entre 1483 – 1518 – com 395 folhas não originais às quais estão coladas 611 folhas menores, com textos e desenhos.
- c) Biblioteca Real de Windsor, Londres (W.) – entre 1491 – 1516 – com 133 folhas (tendo estudos de anatomia e proporção).
- d) Biblioteca Nacional de Paris (B.N.). Miscellanea. Datas incertas. Tamanhos variados.
- e) Biblioteca Nacional de Madri (Md. 2). Miscelânea, mapas, contas. Volume encadernado – datas diversas. Aproximadamente 156 folhas.

Junto com os códices, colocaremos algumas citações do autor Carrera, para mostrar seu parecer em relação aos tratados de Da Vinci.

Além de seus códices, utilizaremos, também, suas pinturas para as análises no decorrer de nosso estudo:

- a) “A última ceia” – Leonardo Da Vinci – 1495-1497 – retirado dos estudos de Sousa, 2001,
- b) “Estudo em perspectiva para plano de fundo Adoração dos magos” – Leonardo Da Vinci – 1481 – retirado dos estudos de Sousa, 2001;
- c) “Adoração dos Magos” – Leonardo Da Vinci – 1481-1482 – retirado dos estudos de Sousa, 2001.

Colocamos um detalhe do afresco de Rafael de Sanzio: “Escola de Atenas” – 1511 – reprodução encontrada na obra de Carrera (2000, p.49); e alguns escritos de um arquiteto-artista Leon Battista Alberti – 1404-1472, do início da Renascença, tais como o “De Aedificatoria, Livro III, cap.3” – 1450 – e alguns pedaços de “De Statua”, escrito em 1464, tradução de Blunt (2001).

Os recortes que escolhemos são para mostrar e compreender o sujeito Da Vinci, que significa com suas diferentes linguagens.

Da Vinci realizou e estudou diversos assuntos em diferentes campos tais como engenharia, escultura, pintura, arquitetura e anatomia. Demonstrou espantosa versatilidade, e foi considerado o melhor de sua época em quase todos esses campos.

Pode-se dizer que ele foi um homem à frente de sua época. Sigmund Freud, o pai da psicanálise, expressou a genialidade de Da Vinci com a simplicidade de outro gênio: “*Ele foi como um homem que acordou cedo demais na escuridão, enquanto os outros continuaram a dormir*” (FREUD apud TEIXEIRA, 2004, p.95).

Estudos de várias áreas em que atuou só seriam retomados séculos após sua morte, e vários estudiosos o vêem como um homem possuído pela mais incansável curiosidade de todos os tempos.

Nos milhares de páginas escritas por Da Vinci – escrita diferenciada por ser feita ao contrário, necessitando de um espelho para ser lido – percebemos que o grande mote de seu trabalho, quer como artista, quer como inventor-cientista, foi fruto de observação criteriosa da natureza. Dentro de toda essa multiplicidade discursiva, é na arte que Da Vinci combinava de maneira definitiva sua imaginação e seu poder de desvendar e retratar o mundo.

Pintar para ele era uma operação que requeria todos os conhecimentos e quase todas as técnicas (geometria, dinâmica, geologia, fisiologia) na tentativa de fazer do artista-técnico um intelectual. Da Vinci aperfeiçoa e consolida técnicas que exerceriam influência na pintura dos séculos seguintes.

Sendo assim, é alvo de interesse para nossos estudos abordar o sujeito e a sua pintura, na união da arte e da ciência, e tentar compreendê-lo através dos conceitos da Análise de Discurso e da Semiótica, já que ambas nos abrem a perspectiva de estudos da linguagem.

2. PINTURA E SOCIEDADE

“Nunca imites ninguém. Que a tua produção seja como um novo fenómeno da natureza”. (DA VINCI apud CLARET, 1985, p.49).

Dentre os aspectos a serem explorados em nossos estudos sobre as produções do artista Leonardo Da Vinci (1452-1519), optamos por começar abordando a pintura em relação à sociedade, por nos darem subsídios histórico-sociais para a compreensão de como Da Vinci ocupa uma determinada posição na sociedade de sua época e se insere discursivamente com sua arte, trazendo-nos significações até os dias de hoje.

Sua arte nos mostra alguns aspectos do modo de expressão convencional baseado em um determinado estágio das técnicas, da ciência e da ordenação social do mundo em dado momento. A elaboração desse sistema de linguagem de representação do espaço é uma manifestação concreta de um estágio específico da civilização e liga-se ao declínio de uma determinada forma material e intelectual da atividade dos homens. Assim, o nascer e o declínio de um espaço plástico estão ligados ao nascimento e ao declínio de um estágio de civilização. Em nosso estudo este declínio, centra-se na passagem da Idade Média para o Renascimento, quando surge um novo sistema que substitui outras fórmulas representativas de um estágio de sensibilidade ultrapassado.

Com isso queremos dizer que a linguagem constitui o sujeito, e o sujeito se manifesta pela linguagem, seja ela verbal ou não verbal, e através dela podemos observar os fatores de transformação histórica.

Para observar como a linguagem funciona, vejamos sob o ponto de vista da Análise de Discurso. A característica fundamental da Análise de Discurso, como Orlandi (1985) nos indica, é em trabalhar com ‘processos’ que constituem os fatos de linguagem, não trabalha somente com o produto pronto deste processo, porque a linguagem é uma ação constitutiva e transformadora que o homem estabelece com a realidade natural e social.

Pela linguagem efetuam-se sentidos, é um lugar em que o homem faz sentidos, para si e para outros, é o lugar de constituição dos sentidos.

Sendo, assim, a linguagem é produção de um sujeito. Essa produção causa efeitos de sentido em outro sujeito, nos fazendo ver que é nas relações sociais que o sujeito é afetado por outras maneiras de significar. Assim sendo, a partir do século XV, “*determinado grupo de*

homens construiu um modo de representação pictórica do universo em função de determinada interpretação psicológica e social da natureza baseada em certa soma de conhecimentos e de regras práticas para a ação” (FRANCASTEL, 1990, p.3).

Quando falamos em linguagem ou representações visuais, cujas formas visuais são produzidas pelo sujeito, estamos operando com uma concepção de linguagem muito ampla, pois como nos afirma Santaella (1996a, p.313): “*a definição mais simples da linguagem, a mais esquemática, seria a de qualquer coisa é capaz de tornar presente um ausente para alguém, produzindo nesse alguém um efeito*”.

Desta feita, consideramos a pintura como linguagem por representar visualmente uma imagem; e imagem segundo Joly (2004, p.38) é “*antes de mais nada algo que se assemelha a outra coisa*”, e o fato de ter analogia ou semelhança com as coisas, já a coloca na categoria das representações, portanto, uma linguagem.

Para podermos compreender o processo que ocorre na pintura e sociedade deste período, veremos alguns motivos que conduziram a uma determinada escolha e ordenação do espaço pictórico na passagem da Idade Média para o Renascimento.

2.1. Pintura e sociedade na Idade Média

Quais foram os motivos que levaram determinado grupo de homens a uma determinada escolha, e a uma determinada ordenação no processo pictórico?

Para responder essa pergunta, situar-nos-emos no período medieval, cujos sentidos do poder público e privado tomam diferentes significações para a sociedade deste período.

Primeiramente, umas das conseqüências para essas mudanças foi a grande epidemia da peste negra (em torno de 1350), provocando perturbações acidentais e mutação na maneira de viver no mundo ocidental; outra, foi a mudança dos pólos de desenvolvimento do norte da França para o sul e leste da Itália, como afirma Duby (1990).

Com a diminuição da população, os homens começam a olhar e a considerar de forma diferente a natureza das coisas materiais, pois a alta cultura européia na Idade Média tinha uma atitude de desprezo ao mundo. O ‘*comtempus mundi*’, as aparências neste período pareciam condenáveis e enganadoras, inclinadas para o mal, como afirma Duby (1990).

Por essa razão, a pintura desse período começa a se modificar, “*a arte de figurar os aspectos da vida por meio de traço e volume, (...) oscila para o realismo*” (DUBY, 1990, p.11).

Os artistas começam a imitar o que viam; assim aparecem as primeiras representações pictóricas de cenas íntimas, que penetram no espaço privado da sociedade vigente, e na medida em que avança para o fim da Idade Média, se permite com a:

Nova pintura, perceber o que se passa no interior do lar, atravessar anteparos, introduzir-se, espionar, [...], pois que o Estado, mais sólido, mais bem armado, já está, nos séculos XIV e XV, a querer tudo controlar, explorar a fundo, portanto informar-se sobre o que há também nas consciências a fim de melhor extorquir, de melhor reprimir, o poder público investiga, exige declarações, rompe o segredo (DUBY, 1990, p.12).

Isso não só acontece na pintura, mas também nos textos deste período. Inquisidores e papas usufruem dessas informações para extrair tudo o que é necessário saber da vida privada, tendo de um lado “*o poder institucional de controle e de exploração e, de outro, as pessoas privadas, estas resistem, erigindo como proteção o ‘muro’ da vida privada, cuja solidez continuamos ciosamente a defender*” (DUBY, 1990, p.12).

Além dos muros, os textos se tornam abundantes, por haver necessidade de tudo registrar, principalmente para questões privadas, tais como testamentos, inventários, escritos íntimos, memórias; há um progresso contínuo textual neste período. No que diz respeito ao material e ao espírito, nesse período eles foram indissocialmente afetados, operando uma lenta passagem do gregarismo ao individualismo, tendendo a uma interiorização, isolando-se pouco a pouco o espaço doméstico para o mais privado, como afirma Duby (1990).

Duby (1990), para caracterizar a vida privada, busca significações em dicionários da língua francesa do séc XIX, trazendo-nos a noção do verbo privar que significa domar, domesticar; este vindo com um exemplo no Littré, de “*um pássaro privado*”, e revela o sentido de extrair o homem do domínio selvagem e transportar para o espaço familiar da casa.

A significação do adjetivo privado nos conduz à idéia de familiaridade, agrega-se a uma idéia de família, de casa, de interior; “*a vida privada deve ser murada*” e “*não é permitido procurar e dar a conhecer o que se passa na casa de um particular*” (apud DUBY, 1990, p.19). Nota-se uma marca em relação ao termo ‘particular’ – o privado se opõe ao público.

Duby (1990) nos traz também uma noção da palavra público, vinda de Massilon, “*nada é privado na vida dos grandes, tudo pertence ao público*”; e outra de Vauvernargues, “*aqueles que governam cometem mais faltas que os homens privados*”. No *littré* encontra-se a definição de público como “*o que pertence a todo um povo, o que concerne todo um povo, o que emana do povo*” (apud DUBY, 1990, p.19).

O estado é o lugar de sustentação dessas intuições; é o lugar da autoridade no que diz respeito ao público, isto é, o que é comum e para uso de todos. Desta forma o Estado se opõe ao privado, local do secreto e do reservado.

Na Idade Média, o *'publicus'* (a persona pública) é aquele que é da *"soberania, do poder de regalia, o que é da alçada da magistratura encarregada de manter a paz e a justiça do povo, (...), é o agente do poder soberano, que tem o encargo de agir em nome do povo para defender os direitos da comunidade"* (DUBY, 1990, p.21). E o *'privatus'* ganha muitos sentidos, evocando o familiar, gestos e atitudes que se tomam diante dos outros, mostrando que *"as palavras que sustentam a idéia de privado são reservados, por contraste, aos comportamentos de intimidade, especialmente àqueles que são de regra no interior de uma fraternidade, (...), isolado pela clausura monástica da sociedade pública"* (DUBY, 1990, p.21).

Há uma relação conflituosa de significados: o poder público quer vigiar e o poder privado quer se situar, deixando claro que, na época feudal, a idéia que gira em torno de *'privatus'* era de que existiam atos, seres e objetos que escapam de direito à autoridade coletiva (*publicus*), ficando estabelecido que o domínio do *privatus* era o de restringir limites, constituindo um obstáculo a qualquer tentativa de intrusão, espaço circunscrito por um recinto (seja ele clausura, ou muros de uma casa).

Desse modo, percebemos que a oposição entre o privado e o público se dá numa questão de lugar e de duas naturezas de poderes, onde a ordem e a paz são mantidas em nome dos mesmos princípios e, em ambos, o indivíduo *"é submetido, controlado, em que se corrige, se castiga, mas em que a correção e o castigo cabem a autoridades diferentes"* (DUBY, 1990, p.23). Essas autoridades dizem respeito ao chefe da família (privado) e ao Estado (público), cabendo a cada um deles um tipo de controle, dependendo de onde o indivíduo se localiza, na rua ou em casa.

No feudalismo, o senhor feudal foi o marco para as mudanças sociais que ocorreram na Europa Medieval, porque ele transitava entre o público e o privado: era o controlador dos comportamentos externos e tinha o poder de castigar; por outro lado esses poderes também lhe eram atribuídos na própria clausura, o que revela que o discurso religioso muda de lugar, passando da Igreja para o Estado, e depois para o privado.

Desta forma, percebemos que o discurso do período medieval percorre um caminho que vai da determinação religiosa, para a institucional e depois para a individual, constituindo assim um *"processo de autonomização aparente do sujeito, (...), manifestando uma auto-repressão livremente consentida, induzida pelo Estado no indivíduo"* (HAROCHE, 1992, p.26).

Haroche (1992) mostra-nos que a forma-sujeito religioso, característica da Idade Média, representou uma forma-sujeito diferente da moderna forma-sujeito jurídico. Devido as transformações das relações sociais, o sujeito teve de tornar-se seu próprio proprietário, dando surgimento ao sujeito-de-direito com sua vontade e responsabilidade.

A subordinação explícita do homem ao discurso religioso dá lugar à subordinação menos explícita do homem às leis – com seus direitos e deveres. Nesse ponto vemos que o sujeito do capitalismo é construído a partir de uma idéia ilusória de ser um sujeito livre em suas escolhas. A submissão a Deus dá lugar à submissão ao Estado e às Leis. Esta submissão é menos visível porque preserva a idéia de autonomia, de liberdade individual, de não-determinação do sujeito. É a forma mais abstrata de assujeitamento e característica do capitalismo. Por seu lado, a injunção é a garantia da submissão do sujeito ao saber.

Com isso o sujeito é submetido, determinado pelo Estado, mas ao mesmo tempo apresenta-se como livre e responsável, o assujeitamento se faz de modo a que o discurso apareça como instrumento – límpido – do pensamento e um reflexo – justo – da realidade, fazendo com que o sujeito seja levado a ocupar seu lugar, a identificar-se ideologicamente com grupos ou classes de uma determinada formação social.

Esta autonomia aparente se inscreve no conceito da gramática como coerção, controle e correção. É exigência de ordem e privilegia a alguns (religiosos, homens do Estado e alguns da elite da Europa Feudal) como os detentores do poderio, que tiravam sua legitimidade da ordem religiosa e exerciam o poder coercitivo em nome desta.

Na feudalização isto se traduz numa privatização do poder, em que “os *direitos do poder público acabam por causar um caráter patrimonial, e os costumes, tomados nesse sentido de direitos do poder público, são objetos de transações*” (LEMARIGNIER apud DUBY, 1990, p.24).

O patrimônio, a transação, no Direito clássico, distingue o privado do público por estar em comércio, em patrimônio, o chefe de família busca formas de preservar seu poderio, através de seus domínios privados, de sua influência, como extensão do Estado. Na Sociedade Feudal existe uma distinção entre ambas: a área do público embota, encolhe; e, ao termo do processo, tudo é privado: a vida privada penetra tudo. Ou seja, na feudalização notamos a fragmentação do poder público, um esfacelamento da autoridade pública, como afirma Duby (1990).

Os magistrados eram investidos desse poder, tanto para o externo (à pátria), quanto ao interno. Para o exterior, convoca-se a tropa, e internamente torna-se invasor; a dominação reforçada era feita com toque de recolher, pois quem fica nas vias públicas são os inimigos da paz, os estranhos à comunidade, os suspeitos. Nesse caso, tempo, lugares, maneiras de agir e

categorias sociais são da alçada do direito público. Para o privado fica apropriação particular de suas propriedades, família, bens etc. As leis para o público e privado são regidas de formas diferentes, cada uma com pesos e medidas diferentes para o que lhe cabe proteger.

A ordem na sociedade medieval fica na mão do Estado. É quando a população transpõe a clausura do privado. E a ordem no privado fica na mão do chefe da casa, no interior de suas casas, subjugadas a ele.

A paz, para ter sua plenitude através da ordem, foi feita por meio da cristianização da realeza: o Rei – representante do Deus-Pai – governa o povo como o pai dirige a ‘sua casa’ (e para manter esse poder, transmite aos filhos o seu poder real – forma-se uma dinastia familiar). Percebemos que o poder religioso caminha junto com o poder do Estado, unindo-se aos proprietários das grandes casas. Percebemos, ainda, que o discurso religioso é predominante na Idade Média pela divinização do chefe de Estado, controlando e pacificando, divinizando e moralizando as vias públicas e o privado.

O sistema familiar tinha todas as características do Estado: um sistema hierarquizado, cada um com suas funções, que eram controlados pelo mestre e por seus vassalos, administrando as “*ordens sagradas*” da casa, demonstrando-nos uma hierarquia de submissão. Essa hierarquia religiosa no interior doméstico de “*tomar conta de*” faz o povo (casa, castelo) devoto ganhar um aspecto de “*uma imensa casa multiplicada em diversas moradas, colocadas cada uma sob a proteção de um santo ou virgem, acolhedoras, englobantes, também tentaculares, (...), de introduzir a humanidade inteira nos múltiplos compartimentos da domesticidade celeste*” (DUBY, 1990, p.40).

Entre o público e o privado, tem-se um vai e vem de um domínio a outro, nos deixando uma noção relativa do que é vida privada e pública, com nos afirma DUBY (1990). A globalidade e as articulações inseridas e entremeadas na formação sócio-cultural da era feudal têm um caminho longo a percorrer para definir suas posições.

As representações pictóricas desse período bem caracterizam o aspecto religioso, apresentando-nos como a linguagem que constitui o sujeito deixa transparecer a injunção ideológica da sociedade. As pinturas referem-se à morada celeste. E a casa, como a morada terrestre é representada como vasta (destinada à categoria particular da sociedade doméstica), e dividida imaginariamente por setores religiosos, como ordens sagradas (quartos dos anjos, das donzelas etc), é a “*sua ‘família’ que Jesus Cristo olha, preparada para dar alegria*” (BARTHÉLEMY et al., 1990, p.50).

Como vemos as pinturas, desenhos (principalmente plantas de casas e castelos) retratam essas relações do público e do privado, mostrando a família, o interior da casa (o que é

destinado ao privado), uma disposição ideal das coisas e dos ambientes conforme este ideal religioso, quer dizer essa discursividade religiosa presente nos mostra uma injunção ideológica, determinando esse ideal à sociedade, “*a casa perfeita, como um paraíso resplandecente, preparada para as felicidades da vida*” (BARTHÉLEMY et al., 1990, p.52).

Essa perfeição, primeiramente é vista no mosteiro, pois é lá a morada paradisíaca. Como cidades fechadas, os mosteiros beneditinos eram controlados, fechados, considerados casas que abrigam sua família, as mais perfeitas e ordenadas, e por serem perfeitas, são entidades de que todos tomam conta, um lugar de encontro de Cristo com todos os cristãos, o retrato do lugar ordenado na sociedade medieval.

Ao mosteiro, por ser o lugar que abriga uma morada celestial, são direcionados recursos abundantes, levando-o ao posto avançado do progresso cultural como afirma Bartélemy et al. (1990). O mosteiro era considerado um lugar de encontro e de organização em função de um projeto de perfeição, rigorosamente medido (a regra de São Bento). Assim a igreja centraliza estes recursos e todo o conhecimento.

Por isso o modelo beneditino foi aplicado fielmente na reforma monástica na renascença carolíngia. Este modelo representa o arranjo teórico exemplar do espaço cenobítico, para reconstruir a abadia, pois “*por sua vontade de correspondência estreita com as harmonias universais, orientadas, construídas sobre os eixos do mundo, em perfeito equilíbrio aritmético*” (BARTHÉLEMY et al., 1990, p.52), manifestam o ponto de articulação entre a terra e o céu.

Esse arranjo matemático de ordenação estendeu-se para os territórios fora da igreja, as construções foram feitas de forma composicional perfeita, como as da igreja beneditina. Esse arranjo consistia em separar por partes a construção, dando maior ênfase na questão hierárquica, quanto mais alto o posto mais os aposentos estavam próximos do coração de Cristo na igreja. Essa posição de proximidade era reservada para o pai (seja ele do clero ou chefe de família) e demonstrava, pela hierarquia construída, uma harmonia perfeita com Deus, a fim de “*mostrar a imagem daquilo que devia ser na terra uma vida privada perfeita, e por isso empenhava-se em aproximar-se das ordenações do mundo celeste*” (BARTHÉLEMY et al., 1990, p.66).

Ordenava-se tudo, o tempo era regulamentado conforme as estações, hora, dia etc, e as atividades funcionais eram harmoniosamente distribuídas; ambos os poderes – público e o privado – usufruíam dessas ordenações para estabelecer seus espaços, para melhor proteger e vigiar.

As ordenações arquitetônicas e sociais estendem-se para o privado; o chefe da família torna-se o centro de tudo, mesmo não sendo tão celestial. O casamento com uma mulher era

feito para manter sua prole e o legado. O chefe de família era encarregado de aumentar sua família, suas riquezas, territórios, assim como as responsabilidades pedagógicas, controlando e vigiando como no monastério.

Para obter conhecimento, o chefe de família mantinha um graduado da escola clerical na sua casa, para traduzir “*textos latinos na língua que ele podia compreender, comentando as leituras que acabara de ouvir, (...), instruir-se para melhor instruir*” (BARTHÉLEMY et al., 1990, p.81). Estes textos traduzidos enriqueciam a biblioteca privada, o que revela que a igreja centraliza o poder religioso e os recursos do saber científico.

Dentre os séculos que precederam o Renascimento, percebemos, assim, que as relações de poder entre o público e o privado estavam interligadas entre si, ordenando-se, orientando-se para que o poder fosse mantido com aqueles que deveriam estar: o clero/Estado (Rei), e o chefe da família com sua linhagem construída com sangue nobre.

Instituíram-se normas, leis que regiam ambos, para controlar e determinar seus subordinados, o povo, a cidade, a casa. Este poder sendo dado ao chefe, seja na casa ou no reino, faz com que a ordenação da casa (*privatus*) e a ordenação do reino (*publicus*) ficassem entrelaçadas, acomodando tudo e todos. Relacionavam-se de tal forma que o discurso religioso estava sempre presente por meio da moral, da divinização da ordenação social.

O discurso religioso, implícito nestes poderes, tinha suas variações no seu modo de atuar pelo aparelho ideológico vigente, como, por exemplo, no início da era feudal, quando o discurso religioso era entremeadado com público e privado, forte por tudo vigiar, controlar, inquirir tudo de todos por uma questão de ordem divina. Nos meados da Idade Média, a formação discursiva religiosa perde um pouco sua influência, porque a sociedade preocupa-se com sua linhagem, com suas posses, para manter seu poderio, controla e vigia, garantindo o seu lugar na sociedade vigente.

Explicamos, segundo Althusser (1970 apud BRANDÃO, [s.d.]) a ideologia e os aparelhos do Estado para manterem sua dominação, pela classe dominante, geram mecanismos de perpetuação ou de reprodução das condições materiais, ideológicas e políticas de exploração. Esses mecanismos gerados por essas classes dominantes são as condições de produção de uma determinada época, ou melhor, é o contexto sócio-histórico-ideológico mobilizados. As condições de produção dizem respeito às possibilidades de significação de um dizer construídas pela memória que é, ao mesmo tempo, histórica, ideológica e social.

A memória do dizer é um saber discursivo – não do sujeito – que torna possível todo e qualquer dizer. Funciona sob a forma do pré-construído, já dito, sustentando cada palavra que disponibiliza dizeres que afetam o modo que o sujeito significa em uma situação discursiva

dada. Na Idade Média o sujeito é submisso à ordem divina, e na passagem da Idade Média para o Renascimento, o sujeito ainda é submisso ao divino, mas começa a ser submisso às Leis do Estado.

O indivíduo é interpelado em sujeito para que se produza o dizer e todo dizer se historiciza por filiações de sentidos constituídos em outros dizeres, estas são afetadas pela ideologia e pelas posições relativas de poder, portanto, a ideologia produz efeitos que atingem esses sujeitos apesar de suas vontades – constitui sujeitos e sentidos.

O discurso religioso neste período continua, portanto a exercer seu poder, pois, quando não o exerce no público, exerce-o no privado. No público busca saber o que se passa nas ruas, vigia o comportamento das pessoas, através do rei como representação de Deus na terra, por exemplo. Na casa, exerce seu poder através do chefe que oferece dotes para a igreja, garantindo seu lugar na esfera celeste. Também através do casamento, unidos não só pelos laços de grandes linhagens (umas das formas de assegurar o poderio no *privatus*), mas também pelos laços espirituais, pois a igreja assegura legitimamente ao chefe da família ou do feudo, ser dono e responsável por sua mulher e pelos seus dotes, ampliando seu poder e prestígio na sociedade feudal, como afirma Duby (1990).

A sociedade neste período passa por uma evolução muito lenta, e as relações de poder são marcadas por rivalidades, por classificações e solidariedade feitas pelos chefes para manterem seus lugares de poder na Igreja/Estado/Aristocracia, esta última em crescimento constante, justamente por ter a preocupação de preservar seus bens para sua prole futura, pois se isso não acontecesse, suas riquezas passariam para o Estado ou eram doadas para a Igreja.

O chefe da casa usa seu poder para deter tudo em suas mãos, preserva bens, mantém as pessoas do círculo doméstico submissas a ele, detém o conhecimento, determina o destino de sua herança. Com isso o chefe começa a organizar seu espaço e sua escrita, sente a necessidade de registrar e construir seu dizer por meio de documentos, relatos e testamentos.

Essa organização textual começa a ter importância literária, por isso, cresce a importância da escrita, para contar os acontecimentos domésticos e da vida cotidiana, e, a partir daí, os textos não mais religiosos, partem para o jurídico e para o individual. Como Pechêux (1997b, p.57) nos explica que:

A leitura de arquivo (...) tem aderências históricas completamente diferentes: trata-se deste enorme trabalho anônimo, fastidioso mas necessário, através do qual os pares do poder de nossas sociedades gerem a memória coletiva. Desde a Idade Média a divisão começou no meio dos clérigos, entre alguns deles autorizados a ler, falar e escrever em seus nomes (logo portadores de uma leitura própria) e o conjunto de todos os outros, cujos gestos incansavelmente

repetidos (de cópia, transcrição, extração, classificação, indexação, codificação etc.) constituem também uma leitura, mas uma leitura impondo ao sujeito-leitor seu apagamento atrás da instituição que o emprega: o grande número de escrivãos, copistas, particulares e públicos, se constituiu, através da Era Clássica e até nossos dias.

Esse processo de tudo registrar não era feito apenas através da escrita, mas também pelo desenho e pintura; conseqüentemente, ocorre a necessidade de mudar a forma de representação pictórica deste período, de trazer a racionalidade para os desenhos, ficando mais realistas, para demonstrar melhor as cenas do cotidiano. Assim a arte também deixa de ser usada apenas pela religião, passa a ser usada para outros fins, tais como casamentos, vida íntima, contos gerais, árvores genealógicas, ruas, castelos, etc. Dá-se início a uma lenta modificação na forma expressiva da pintura, como nos afirma Barthélemy et al. (1990).

2.2. Renascença: uma sociedade que se transforma

Um dos fatores de mudança na sociedade européia foi certamente a abertura dada ao privado. A aristocracia buscava uma posição de prestígio e poder juntamente com o Estado e o Clero e ganhava posições sociais e econômicas, por meio de sua prole (linhagem nobre) e seu poderio (terras e comércio), garantindo, assim, sua autonomia, mantida no interior da célula familiar, pela idéia de uma ordenação celestial e pelo casamento cristão. Há união da ordenação do espaço com o espiritual, a nobreza cristaliza, estrutura grupos mantendo-se entre as classes dominantes.

Administra-se socialmente o privado com o público, pois o homem não é feito para viver só; é um animal social, e para que isto aconteça é preciso participar. Isto acontece em três meios imbricados: “*a grande comunidade política (cidade ou reino), o grupo de vizinhos (vicinato), a casa*” (RONCIÈRE, 1990, p.163).

Dentro da esfera pública (cidade ou reino), existem grupos dotados de autonomia (privados), representados pela casa (família, morada), que se estendem aos vizinhos (o privado solidário).

Na transição da Idade Média para o Renascimento, cujos grupos ainda estavam se formando, viver privadamente é viver em casa ou em família, mas não se restringindo aos pais e filhos, estende-se a toda uma geração que está por vir, constituindo, na mesma casa, lares múltiplos e criando relações sociais de dependência e de proteção.

A constituição desses lares múltiplos é feita através das linhagens, com descendentes de um mesmo ancestral, ou por alianças de outras famílias, fortalecendo laços familiares e territoriais, mantendo paz entre regiões.

No início do Renascimento, casar-se é uma questão de Estado; parte-se do religioso (casamento sacramentado) para o político (paz regional), e as uniões sensatas e combinadas feitas cuidadosamente valem às famílias:

o zelo solícito de seus aliados, (...) reforçam a mútua afeição entre os novos parentes e (...), restabelecem a concórdia, (...), levam as famílias aproximadas pelo parentesco a socorrer-se caridosamente e a prestar-se umas às outras, conselhos, favor e assistência (PALMIERI apud RONCIÈRE, 1990, p.165).

Casar neste período era abrir um campo novo e pleno de promessas às relações, às confidências, aos apoios, às afeições, definindo um lugar na vida privada, pois a família/casa conta com um núcleo estável de amigos que completa e consolida o círculo de sangue e de aliança, estando ali, fiéis, estáveis e prontos aos serviços. Se a aliança for bem cultivada, pode ser aumentada aprofundando suas relações, sendo de bom grado, necessária e vantajosa para o círculo familiar.

Os humanistas do limiar da Renascença, como afirma Roncière (1990), são seduzidos pelos exemplos de amizade da Antiguidade, falam sobre ela com grande fervor. Querem ganhar a amizade de um homem de bem, virtuoso e poderoso, a quem se associam na vida privada “*esfumando*” as distâncias sociais. Isso demonstra uma discursividade em que se tentava fazer acreditar que somos todos iguais.

Dentro deste círculo de relações, aparece a clientela que rodeia os poderosos (nobres, burgueses, homens de negócios). Essa função está na base de muitos sucessos políticos entre os séculos XIV e XV, pois apenas uma recomendação de um poderoso (patrão) permite obter postos, favores e redução de impostos.

Os nobres são tratados como os mais velhos, como pais; com eles a clientela procura estabelecer laços pessoais de proteção e afeição qualificada como ‘*amicizia*’, demarcando e simulando um privado linhagista e patriarcal. A clientela é uma linhagem artificial, cria-se uma discursividade em que se tenta colocar um imaginário do social esfumaçado, o privado suplementar, constituído em torno dos nobres, pois nenhuma promoção pública existe sem o apoio de um privado poderoso.

Percebemos neste ponto, um conjunto de formações imaginárias, vemos as relações de força, de sentido e as antecipações.

Expliquemos. As relações de força são o lugar a partir do qual a fala do sujeito tem um valor de força nas relações, em nosso caso, o homem de bem virtuoso e poderoso. O lugar é empírico, mas perpassa pelo lugar a posição sujeito, portanto, já é uma projeção imaginária.

Vemos aí uma relação de sentidos instaurada nesse processo discursivo, nos dando um efeito de antecipação, isto é, as imagens são produzidas ideologicamente e causam efeitos no dizer, a imagem de quem diz sobre si mesmo, sobre o outro faz sobre si e sobre o outro, e assim por diante. Percebemos que todas essas relações são imaginárias, são formações imaginárias que funcionam na constituição dos sentidos, na relação com as formações discursivas e com as ideológicas no contexto social da época.

Outra forma de perceber o privado é pelas confrarias, corporações organizadas que oferecem um enquadramento substituto do lar, da família, imitando-o, para aquele que deixa seu mundo privado para descobrir o mundo, servindo para conversas, festas, banquetes, troca de segredos (clãs). Um privado diferente que tem como exemplo os peregrinos, comerciantes, pastores, marinheiros e todas as profissões que acarretam necessariamente um desenraizamento duradouro e coletivo, como nos afirma Roncière (1990).

Este mesmo autor enfatiza que no processo de existência, no início da Renascença, cada indivíduo que vive na Itália urbanizada e socializada tem a oportunidade ou o desejo de integrar-se em diferentes meios de sociabilidade coletiva, meios de eleição, calorosos, informais, próprios à confiança, imagens empalidecidas, mas semelhantes, da vida privada familiar.

Todos esses meios dispostos no social – família, linhagem, parentesco, amigos, vizinhos, companheiros – que cercam o indivíduo, introduzem-no na familiaridade de centenas de pessoas.

Os memorialistas do século XIV e XV procuram manter, no seio da família, o gosto e o respeito, a mística da vida comum, o desejo de conservar a família patriarcal, uma injunção ideológica realizada nas famílias do patriciado. Isto evoca a unidade, a honra e a casa, e inserem de uma só vez a nostalgia de um entendimento cotidiano no *“lar que não seja de uma fachada, e a de um acordo permanente que, para além da família, reúna igualmente a linhagem e os amigos”* (RONCIÈRE, 1990, p.175).

Estes pensamentos que permeiam o final da Idade Média e início do Renascimento não demonstram realmente a realidade, pois este tipo de pensamento é o ideal de busca para união e relações de poder. Na sociedade em si, existem disparidades de relacionamento de indivíduos. As famílias privadas e abastadas fecham seu cerco em prol de um futuro vindouro, mantendo

sua relação de poder com aqueles que a interessam; e em relação aos outros, vivem conforme sua condição material, unem-se por laços linhagistas, mas nunca com a alta classe burguesa.

Exemplo clássico é o da moradia, local em que se percebe a condição social do indivíduo, assim como ocorre hoje. Pouco mobiliário nos mostra residências pobres e pequenas; lojistas, artesãos, já são considerados como população média, *o popolo medio*, pois vivem em alojamentos maiores e mais sofisticados, quer dizer, pelos padrões da época, conforme mais espaço e imobiliário a casa tiver, mais adequado será aos pensamentos ideológicos da época para demonstrar a posição social, o poder e prestígio do sujeito medieval.

Já a burguesia abastada, o *popolo grasso* e a nobreza moram em casas mais amplas, fortificadas e guarnecidas de ameias¹, mas aos poucos perdem essa característica fortificada, pois as casas, no limiar da Renascença são mais abertas e espaçosas, tendo dimensões maiores em sua fachada e janelas, mais embelezadas suavizando seu exterior, e feitas em vários andares para maior proteção, denominados em palácios (grandes e bem localizadas). Cristaliza-se, assim, um modelo de habitat aristocrático, que orientava na realidade ou no sonho, para aquilo que, a despeito das aparências, revela-se como razão de ser destas moradas: “*servir de escrínio, ao mesmo tempo faustoso e protetor, à nossa exaltação da família conjugal supervalorizada e do indivíduo superior que ela modela*” (RONCIÉRE, 1990, p.183).

Também neste período, predominam casas amplas, rearrumadas, revelando mais espaço que os palácios. Elas abrigam famílias multicelulares (família ampla), patriarcal, levando adiante a idéia de proteção que florescia na aristocracia vigente.

As moradias eram organizadas e ordenadas conforme um ideal celestial, cada cômodo tinha sua função pré-determinada, e as salas eram destinadas à recepção e reunião da ampla família. Nesse lugar se encontra um mobiliário mais requintado, com aparato para banquetes, tapetes ornamentados com peças nobres; segundo Alberti² (apud RONCIÉRE, 1990). É o lugar do calor e de lisonjas, onde se realizam reuniões em que os diálogos possibilitavam trocas de diversas idéias, tudo envolto sob a luz da lareira, iluminando rostos e gestos da comunidade familiar. A sala passa a ser o grande agrupador da noite privada.

A abastança e a fortuna permitem ornamentar de uma forma mais duradoura, por meio de tapeçarias, afrescos e têmperas, como peças principais. As pinturas eram executadas sobre tela e destinadas a revestir as salas e ornamentavam as casas de uma forma mais permanente, dando-lhes mais conforto e elegância.

¹ Pequenos parapeitos denteados que guarnecem o alto das fortificações ou de castelos, e que protegem dos atiradores.

² Artista e arquiteto, no período de 1434 a 1464, escreveu vários tratados, tais como, de pintura, arquitetura, e inclusive sobre a família.

Os afrescos invadiram os pátios internos, salas e outros compartimentos, justamente por terem motivos e padrões pictóricos diversificados. Com suas infinitas possibilidades, a pintura se exprime “*de maneira mais ampla nos interiores verdadeiramente abastados onde, desde o séc XIV, propagam-se as cenas figuradas*” (RONCIÉRE, 1990, p.201), cuja temática eram árvores isoladas sobre painéis, partindo depois para jardins com flores e pássaros, e para os personagens, enfim, reunidos nas cenas de jogo, caça ou episódios de uma história cortês.

Os motivos pictóricos a partir de então deixam de ter temáticas exclusivamente religiosas, para atender a um público que busca refinamento e alegria no privado.

O objetivo do convívio dos sujeitos na sociedade privada é de poder vigiar e controlar uns aos outros, cultivando uma sociabilidade ideal, e a hora de fazê-lo é após a ceia, o lugar dos serões para reencontros, e abertura para conversações (costume apresentado em todas as classes da população). Estes serões, para os humanistas do Renascimento, são a hora certa de abrir espaço para falares diferentes, tendo o hábito de conversar e escrever sempre sobre coisas magníficas, cujo diálogo “*se eleva ao nível de erudição e da pedagogia*”, (...), *onde se lê a Escritura após o jantar e Euclides como aperitivo*” (RONCIÉRE, 1990, p.207).

Roncière (1990) nos informa que, por meio de abertura de diálogos e conversações, ampliam-se cada vez mais as relações sociais na Europa feudal, pois, além dos serões domésticos, indivíduos itinerantes, por motivos profissionais, fazem também com que cresça o gosto pelas conversas e pela escrita principalmente; e esta é estendida ao longo do tempo para outros setores sociais, tais como, no público, setor educacional e informativo, reforçando a coesão entre o círculo de indivíduos que se relacionam; já o costume de escrever tudo, reforça o privado.

Outra função da escrita é a de conservação de uma memória, no caso do privado. Uma memória de linhagem para manter um apego afetivo, personalizado por uma grande família, apresentando detalhes e sentimentos no intuito de prolongar no tempo e no espaço, ampliando o privado.

Juntamente com os relatos escritos, insere-se a pintura, com a temática de retratos dos ancestrais e ascendentes, reforçando o apego à linhagem e a vontade de prolongar seus costumes, tais como “*as orientações, a originalidade, de inspirar-se em seus exemplos, evitando suas fraquezas*” (RONCIÉRE, 1990, p.261), desabrochando na pintura o gosto depurado pelo espírito linhagista, assim como pelo humanismo. A pintura aparece com maior brilho, mostrando seus aspectos físicos, para serem conhecidos, reconhecidos, distinguidos, admirados.

A memória, a demonstração de um apego afetivo, também é o lugar de mostrar os sentimentos essenciais (terror, alegria, tristeza). Suas manifestações individuais adquirem força, quando repassados para a pintura, tanto na pintura religiosa quanto na pagã. A pintura representa figuras que experimentam e exprimem com convicção sentimentos profundos.

Do século XIV ao século XV, como nos afirma Roncière (1990), os estilos mudam, mas a temática diante dos sentimentos expressados pelas figuras representadas é constantemente reelaborada ao sabor das sensibilidades do momento, propondo modelos convincentes para os sentimentos de qualquer um que viva estes instantes análogos – nascimento, morte etc. A pintura, com o seu crescente domínio técnico e psicológico, ajuda no refinamento dos sentimentos privados.

A difusão feita de uma literatura humanista e burguesa através de textos e pinturas fortalece a liberdade, na vida privada, pela sua própria configuração, de estar expressando intimidade e seus sentimentos em diversas ocasiões.

Com a crescente evolução de pinturas expressivas e textos, sente-se a necessidade de trabalhar a inteligência, a educação do corpo e a do espírito, o que é feito primeiramente no privado, em seguida na escola.

Famílias abastadas usam o espaço privado para a educação, cujo espaço é cada vez mais organizado para esta finalidade, a medida que *“avança a Renascença, mais as moradas burguesas se prestam à vida intelectual, com suas peças múltiplas, calmas e propícias ao isolamento (quarto, studi), com mobiliário especializado, (...), com suas bibliotecas”* (RONCIÈRE, 1990, p.281).

A educação e os estudos são feitos por mestres, específicos para cada matéria, o estudo é feito tanto no interior do privado quanto no exterior, com o objetivo de instruir o indivíduo para colocá-lo em condição de dominar as técnicas da profissão juntamente com a prática, engajando-o na vida pública com uma participação digna e eficaz, para obter o sucesso profissional, organizar seus negócios, conversar e manter a casa.

Impera a ideologia do sucesso público do indivíduo, em que a família e sua linhagem desempenham um papel determinante na vida política, pela fidelidade aos valores privados de continuidade de poder e prestígio.

As autoridades tomam nota da existência desses grupos privados, e pela política e pelas comunas determinam leis e estatutos, no intuito de conter o crescimento descontrolado nestes grupos. Fazem isto por meio de taxas, volume territorial, casamentos, etc, preocupando-se com a moral e o comportamento no público e privado. Iniciam-se pregações e penitências para

resgatar e salvar as famílias da imoralidade, pois estas muito lhes interessavam pela sua ajuda ao celeste.

O clero desenvolve temas morais relativos à vida privada. Para manter um ideal religioso no seio da morada, educadores (mestres de origem cristã), impunha-lhes disciplina estrita, profetizando sobre os perigos da ambição, a saber, os cinco sentidos. Tinham de bloquear os sentidos para que o pecado não entrasse para o interior das pessoas. O olho deveria afastar o indivíduo do pecado. Assim, as pinturas focalizam o transcendental: podia-se abrir os olhos apenas para Deus. No tocante às palavras é preciso domá-las, para não falar demais; as palavras ociosas e o riso precisam ser contidos.

Tratamos aqui apenas do olhar e das palavras, para ressaltar que esse é um dos motivos por que a pintura Renascentista não deixou a temática religiosa, e por que a proliferação de tratados escritos sobre a pintura.

Há um paradoxo no objetivo em relação à educação: homens laicos agem no mundo, mas homens religiosos não se dedicam aos grandes desenvolvimentos. Homens do privado preferem seguir os humanistas, pois defendiam que o “*sábio tem o dever de servir-se de todos os seus dons para o bem comum*” (RONCIÉRE, 1990, p.309). Nada de claustros, mas ao mesmo tempo trabalham em nome de um ideal cristão, fazendo desta idéia um trampolim para compromissos de ordem pública, mesmo o mundo já não tendo tantas referências cristãs, porque as fontes já eram extraídas de textos pagãos.

Para nós o que interessa dessa sociedade dividida entre o conhecimento e a religião são os padrões estabelecidos ao longo do tempo, e a ordenação dos espaços sociais e privados, idealizando comportamento moral e os estudos. Idealizam pinturas para representar seus desejos, idealizam o tempo para conversas e meditações. O que se percebe é que a evolução pictórica se dá entremeada com as formações sociais estabelecidas ao longo do tempo, tendo a temática religiosa como centro para representações da vida privada.

Nessas idealizações, muda-se a forma de pintar: preocupa-se em estudar a natureza, os retratos caminham para um padrão estereotipado, buscando a perfeição e a beleza ideal (como na Antiguidade).

Um exemplo disso podemos mostrar na pintura pela cor da pele pintada: pele clara e rosada é a “*carnação ideal, brancura levemente tingida de rosa, traduz o ser e fornece o indício de uma compleição física*” (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p.358). Essa tonalidade é apontada como sinal de ideal do tipo sanguíneo, virilidade e saúde. Por outro lado, a cor do cabelo mostra um ideal a se alcançar, elemento da consciência de si e da representação da pessoa, pois o louro é um elemento canônico, evoca as heroínas e a pureza de espírito.

As imagens deste período buscam a perfeição, libertam das abstrações, animam os personagens com expressões pessoais, olhares vivos, sem posições hierárquicas, buscando a semelhança com o indivíduo como nos afirma Régnier-Bohler (1990).

O homem, o sujeito, começa a tomar consciência de uma identidade. Cresce o recolhimento do ser em si mesmo, busca seus valores e conhecimento, acostuma-se à “leitura”, disseminando seus pensamentos, seus desejos.

A leitura é um ato solitário (o eu), que leva o sujeito ao recolhimento e impulsiona-o para uma atividade do imaginário. Esse “eu”, pretensamente único e atualizado na situação do desejo é de fato um “eu” universal como nos afirma Régnier-Boher (1990). Isso acontece paralelamente ao nascimento “*do escrito pessoal, memórias e crônicas, assiste-se na própria lírica a um verdadeiro esforço de definição do indivíduo: as antigas perifrases impessoais cedem lugar ao artifício ‘eu sou aquele que...’, marcando a tentativa de colocar em cena o indivíduo*” (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p.375).

Colocar em cena o sujeito em textos e crônicas garante a verdade de sua narração, é um fato importante nessa transição de períodos e marca particularmente seu prólogo “*fazendo dele o lugar em que aquele que fala instala-se em sua condição de autor, a preocupação de definir o indivíduo*” (RÉGNIER-BOHLER, 1985, p.377), ficando atentos os escritores à duração do eu, “*ministério do tempo perdido*”, “*magistério do tempo redescoberto*” (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p.379), onde já se advinham alguns sinais do tempo da Renascença.

O recorte, trazido para o corpo deste texto, faz-no perceber que, da Idade Média para o Renascimento, a pintura caminha com a sociedade; há transformações na pintura na medida em que a sociedade se transforma. Não mais só a religião é tema da pintura que passa também a representar o privado familiar do indivíduo.

O sujeito busca se proteger, sitiando-se. As reuniões, serões são lugares de uma nascente forma de verbalizar as idéias e os comportamentos, emergindo descobertas disseminadas para vários setores do privado e do público, tais como moradia ideal, a moral, espaço ideal, mas o discurso religioso não deixa de existir: o privado usa de formas religiosas para expressar sua vida, suas idéias.

Emerge o sujeito, na e pela vida privada, no interior da casa, acolhedora e protetora, e ligada ao público, o lugar de troca, um espaço aberto para os empreendimentos individuais.

Assim, na sociedade feudal, o espaço privado aparece, na realidade:

desdobrado, constituído de duas áreas distintas: uma fixa, em torno do lar, morada; a outra, deslocando-se no espaço público, não menos coerente, apresentando em seu seio as mesmas hierarquias, reunida pelos mesmos

procedimentos de controle. No interior dessa célula móvel, a paz, a ordem encontravam-se mantidas da mesma maneira, por um poder de mesma natureza, cuja missão era organizar a defesa contra as agressões do poder público e que para isso erguia para o exterior um muro invisível tão sólido quanto a cerca da casa. Esse poder encerrava, retinha em seu interior os indivíduos, submetia-os à disciplina comum. Ele era coercitivo (DUBY et al., 1990, p.504).

Em todas as categorias do edifício social, a tendência contínua durante a época feudal é para a fragmentação, para a dispersão, para a desbastação das células da vida privada. Tal movimento, no entanto, conduz a individualizar as famílias, não as pessoas, estas permanecem por muito tempo prisioneiras dentro deste edifício social coercitivo de relações.

A liberação do sujeito passa por processos longos de conhecimento do eu, para que ele tenha autonomia e exalte o desabrochar do indivíduo, pois o sujeito é assujeitado por um discurso religioso e por um discurso do Estado.

Na sociedade feudal, a vida privada significa segredo, entretanto esse segredo é partilhado por todos os membros da família, e, a vida privada para eles, significa independência, mas é uma independência ilusória, pois há grande relação de dependência na medida em que é coletiva. O indivíduo que busca se libertar deste convívio encerra-se, isola-se, erigindo em torno de si sua própria clausura. Além do mais esse sujeito é objeto de críticas – seja de suspeita, seja de admiração – e tido como contestador ou como herói. Em todo caso, é impelido para o domínio do estranho. Isto no leva a dizer que há uma oposição entre palavras ou idéias em relação ao “privado”, pois a reclusão do sujeito, neste período, é considerada como uma busca, uma prova para atravessar os perigos da tentação, da solidão, que é para “*os mais fortes, para os eleitos, a ocasião de caminhar para o melhor*” (DUBY et al., 1990, p.505). Ataca-se o mal, para o alcance do espiritual, e seu valor como indivíduo é visto com boa reputação no meio social em que vive.

O sujeito, nesta sociedade, que deseja conquistar uma autonomia pessoal, passa por este processo de heroicização para poder entrar num sistema social econômico urbano, pois, já que “alcançou” sua espiritualidade, e agora é hora de “ganhar” nas atividades econômicas.

Na Renascença, a economia cresce em todos os pólos, e o indivíduo começa a desempenhar seu papel no comércio, de “*guardar para si bens naturalmente móveis, de poupar e de tornar-se, assim, menos dependente de seus familiares*” (DUBY et al., 1990, p.506), com isso cresce a liberdade e espaço para empreendimentos individuais, resultando fortuna rápida. Este movimento, na classe dominante, de mobilização das iniciativas espirituais e das riquezas, suscitou, na época, a valorização progressiva da pessoa.

Valorizar também é ao mesmo tempo buscar a perfeição humana, e foi através das artes que se procurou libertar das abstrações religiosas, e animar cada personagem com expressão pessoal, “*os lábios, os olhares se tornam realmente vivos; depois são os corpos que vemos, libertar-se do caráter hierático, (...), busca a semelhança*” (DUBY et al., 1990, p.506).

Uma evolução pictórica de longa duração aparece em sincronia com as mudanças em outros níveis culturais. Na escola, a lição passa para o debate entre pessoas. Para os sábios, que discutem a Santa Escritura, a salvação não é alcançada pela participação dos rituais, como era antigamente, mas se ganha para uma transformação de si mesmo.

A transformação do sujeito, com sabedoria e poder, convida-o à introspecção, para explorar a própria consciência. O sujeito se renova por um esforço de si, pela razão, para busca de sua perfeição, sendo uma das razões para florescer a autobiografia, imitando os modelos da Antiguidade, aparecendo a ilusão de determinação do sujeito – o eu reivindicando uma identidade, o direito de ter um segredo, de ter um escrito de sua autonomia, como nos afirma Duby (1990).

Vejamos pela análise de discurso, a linguagem/discurso constitui intrinsecamente o sujeito, o discurso não nasce em nós, ele já está em processo quando nascemos, por essa razão, reportemos aos dizeres de Pêcheux (1975 apud ORLANDI, 2003), quando nos aponta duas formas de esquecimento no discurso necessárias para que o sujeito diga, pois é preciso esquecer para significar.

O primeiro esquecimento (número 1) é aquele que temos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando na realidade, retomamos sentidos pré-existentes, chama-se também de esquecimento ideológico, pois somos afetados pela ideologia. Embora a linguagem se realize em nós, vemos que os sentidos apenas se representam como originando em nós, porque os sentidos são determinados pela maneira como nos inscrevemos na língua e na história e é por isso que significam e não pela nossa vontade.

Já o segundo esquecimento (número 2), é da ordem da enunciação – ao falarmos, o fazemos de uma maneira e não de outra, formamos famílias parafrásticas que indicam que o dizer sempre podia ser outro. Pêcheux nos demonstra que esse esquecimento produz a impressão da realidade de pensamento, uma ilusão referencial, fazendo-nos acreditar que o modo que pensamos o que dizemos só pode ser dito com aquelas palavras e não outras.

O sujeito da era Renascentista, ou melhor, a forma-sujeito moderno está ligado aos esquecimentos 1 e 2, pois tem a ilusão do dizer ser seu e ao mesmo tempo acha que o que diz só pode ser daquela forma e não de outra.

E por ter a ilusão de ser livre, dono de si e de seu dizer, parte para a busca de um ideal individual, o recolhimento individual é feito para ler e escrever, pelas regras beneditinas (ordenadas), para que seu espírito pudesse estar em ascensão e aspirando a sua liberdade pessoal.

A sociedade cortês e monástica atribuía assim, mesmo com uma visão religiosa e moral, cada vez mais valor à experiência individual, conferindo-lhes meios para se desenvolver, pela introspecção, e pelo conhecimento de si, dos antigos, e com isso o indivíduo começa a enxergar seu corpo e o do outro, mesmo tendo o corpo como fonte de perigo. É o que nos afirma DUBY, (et al., 1990, p.515):

Corpo é considerado perigoso, é o lugar das tentações, dele, de suas partes inferiores, surgem naturalmente as pulsões incontroláveis, nele se manifesta o que depende do mal, concretamente, pela corrupção, pela doença, pelas purulências às quais nenhum corpo escapa; sobre ele se aplicam os castigos purificadores que expulsam os pecados, a falta.

O pensamento deste período remete-se ao corpo como um invólucro, um habitáculo, como uma casa. Preocupa-se em mantê-lo como um *privacy* pleno, e por causa desse pensamento moral, torna-se difícil conhecê-lo inteiramente, mas, que ao mesmo tempo tem-se uma visão ambígua deste corpo: o mal está presente, mas também precisa respeitá-lo, pois “*ele é o templo do espírito e ressuscitará, cuidar dele, mas com prudência, amá-lo ternamente*” (DUBY et al., 1990, p.518).

Dessa ambigüidade de sentidos, nasce a preocupação com a beleza e a saúde deste corpo; a beleza, juntamente com as relações sociais, busca saber usar seus atrativos físicos, mesmo que comedidamente, moralmente certo, fazendo-o triunfar na competição mundana, fortalecendo o espírito de individualismo, promovendo cada vez mais a pessoa.

Em relação à saúde, o indivíduo preocupa-se com seu corpo para estar em pleno vigor físico, para exacerbar sua beleza individual, como nos afirma DUBY.

Na alta cultura do final da Idade Média, percebemos que o humanismo, o espírito da Renascença, a corrente naturalista, promoveram a pessoa, aproveitando-se da ideologia da busca do belo, e a beleza física passou a contar cada vez mais.

Antes de finalizarmos este tópico, acreditamos ser necessário colocar a questão do sujeito. A forma-sujeito desses dois períodos – medieval e renascentista - é afetada pelas condições históricas, pois segundo Payer (2004) o sujeito se constitui simultaneamente à linguagem, o que significa que os sentidos nunca estão soltos, havendo sempre a interferência

da ideologia. E para compreender melhor essa nova relação de sentidos, vemos que há uma íntima relação entre a forma-sujeito e a sociedade no contexto histórico que passa do período medieval para o Renascimento.

Na Idade Média, ainda nas pegadas de Payer (2004), Deus legitimava a divisão social entre súditos, senhores e nobreza, a forma-sujeito medieval é a do sujeito submisso ao divino. O lugar em que se dão as práticas de linguagem medievais, como um grande enunciado, é o livro sagrado, constituindo-se como texto fundamental da prática discursiva religiosa. A recompensa pela obediência aos enunciados do livro sagrado é a salvação da alma do sujeito. Caso houvesse descumprimento dessas leis, o sujeito se perdia, perdia sua alma. E a fonte causadora dessa desobediência, é o corpo, por ser considerado selvagem, que persegue sonhos e desejos, como nos afirma DUBY (1990), e por isso esse corpo é renegado, sujeito à punição se necessário.

Já a forma-sujeito moderno, cuja transformação começa a apresentar indícios já no sujeito medieval, mesmo ele sendo um sujeito religioso, pela relação entre o público e o privado, é diferente. Na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, em torno do século XV, período que corresponde historicamente ao Renascimento, o sujeito começa a se autonomizar. Isto significa que o sujeito deixa de se submeter somente às leis divinas, tornando-se mais independente.

Vemos, então, que a sociedade passa por um período histórico em que o discurso religioso dominante, deixa de uma certa forma, de abrir um espaço para um outro discurso, aparentemente aflorando a autonomização do sujeito, trazendo à tona deslocamentos de significação na noção de determinação, “*indo da idéia de submissão à de decisão*” (textos do religioso para o privado), numa “*relação nova entre o texto e o sujeito: entre a determinação do sujeito pelo texto e o fantasma de um sujeito mestre das palavras e do saber*” (HAROCHE, 1992, p.14).

Mesmo havendo estas contradições entre o sujeito submetido ao discurso religioso e o sujeito que se deixa mostrar na sua discursividade pelo equívoco, o que acontece neste período é uma descontração e contínuos renascimentos, permitindo uma abertura progressiva para culturas distantes ou esquecidas, tais como as greco-romanas, fazendo com que a sociedade da Europa Ocidental percebesse que “*o público e o privado mantinham relações diferentes daquelas às quais se estava acostumado e que elas contribuíram para modificar*” (DUBY, 1990, p.13), no modo de pensar e viver do indivíduo da Idade Média.

A partir do séc XIII, vemos essa sociedade partir para relações e atitudes que já não são exclusivamente eclesíásticas. Desabrocha o individual, especialmente em relação às atitudes religiosas e nas expressões artísticas, por descrever cenas não religiosas.

Assim o sujeito da Idade Média é um sujeito religioso, mas com as transformações nas relações sociais que se passam neste período, o privado se protege como um sujeito-jurídico – submete-se ao discurso do Estado, tornando-se seu próprio proprietário, quer dizer, constrói um sujeito subordinado ao Estado, deixa de ser assujeitado pelo religioso para ser assujeitado pelo Estado. Tem a ilusão de ser dono de si mesmo. Surge assim, um outro tipo de sujeito: o homem do período medieval para o período renascentista passa de uma relação de subordinação mais explícita a Deus, para uma subordinação menos explícita. E mesmo havendo essas transformações o homem da Idade Média, não deixa de estar subordinado à religião através do Estado.

No processo que regia a sociedade medieval na determinação do sujeito, percebemos que, num certo período tudo era público. No feudalismo é o público com o religioso, e nos meados do séc XIII em diante, o privado toma curso, no período que os Estados se constituíam.

Porém o Estado e a religião descobriram outras formas de exercer esse poder, sendo feita através do sujeito-de-direito, com a descoberta do direito romano, retornando-se à forma jurídica clássica:

ser livre é participar de direitos e deveres, os quais são fixados pela lei. Direito e dever de trabalhar juntos na manutenção da *res publica* (a noção, por certo, só era clara no espírito dos homens de alta cultura, mas era familiar a esses letrados para quem a expansão da paz e da justiça manifestava a projeção entre os humanos da ordem perfeita que reina no céu e que corresponde às intenções divinas), direito e dever de defender juntos a comunidade, assim como o país onde ela está estabelecida, a pátria, (...), defendê-la contra as dissensões internas, protegendo-a do que é designado como 'ruptura da paz' (DUBY, 1990, p.25).

2.3. Renascença: uma nova pintura

O corpo invólucro, belo, saudável, juntamente com as progressões sociais e econômicas, faz com que o indivíduo também se preocupe com o ato de escrever ou de se fazer pintar, introduzindo seus testemunhos, como nos afirma DUBY (1990), acontecendo uma profunda

mutação na atitude dos indivíduos, pois estes se preocupam em transmitir fenômenos vividos, sobre os quais as gerações precedentes se calaram.

Assim a pintura e a escrita, que são difundidas no final da Idade Média, ocorreram numa sociedade que tira aos poucos o caráter religioso de seu íntimo e privatiza-se. Busca-se assim uma verdadeira liberdade, pois a *“afirmação da sua própria identidade é o fruto de um exercício privado: a leitura, a escrita, permite ir ao encontro de si mesmo de toda obrigação em relação ao poder público, aos fardos familiares, na leve alegria de um contraste entre o íntimo e o mundo”* (DUBY et al., 1990, p.532).

Neste caso, a autobiografia liberta o indivíduo, deixa de usar autores que estão autorizados, tais como Aristóteles e Santo Tomás, e inventam um registro da narrativa de si mesmo, a começar o relato na primeira pessoa, independente do discurso da história e da apologética. O homem descobre-se no centro do universo, exulta-se por ter recebido de Deus a faculdade de realizar-se em suas virtualidades e suas inclinações, cuja autobiografia proclama a dignidade dos indivíduos.

Os escritos, relatos, as fontes de informação sobre o indivíduo, isto é, sobre seu corpo, percepções, sentimentos e sua concepção das coisas, aparecem através de suas memórias, que, a partir deste encontro com o “eu”, começa-se a pintar de frente e não mais de perfil. E toda essa densidade do “eu” que está em causa coloca em cena o sujeito como protagonista, exprimindo a veracidade do sujeito.

Assim, a biografia, reúne todas as correntes que:

conferem à voz individual, à vida pessoal, à experiência, íntimo valor, prestígio, função social. Do mesmo modo que o auto-retrato ousa afirmar em um jogo de espelhos a eternidade de um olhar, assim também o livro em que se condensa um destino individual exprime, muitas vezes no declínio da vida, a energia criadora da consciência de si (DUBY et al., 1990, p.546).

Com isso, dialogam passado e presente, a biografia do “eu” condensa todo o poder de um sentimento humano.

No século XIV, grupos de pintores ressuscitam indivíduos, cuja ação e paixão contribuíram para o destino de uma sociedade. Imagens de homens, pintadas ou esculpidas atestam o poder ou reputação, quer em seus rostos ou atitudes, pois a representação da pessoa não é uso comum a todas as civilizações nem a todas as épocas.

No Ocidente, a renovação do retrato figurado, a partir dos meados do século XIV, *“exprime a progressiva liberação do indivíduo, saindo do quadro social e religioso onde haviam mobilizado a adoração e a munificência privada”* (DUBY et al., 1990, p.547).

Ela traduz o apego à memória dos indivíduos, tecendo a história familiar demonstrando a antiguidade (tradição etrusca de representação familiar de retratos feitos de cera, perfeitamente parecidas) e o poder do clã.

Surge a figura ideal, carregada de virtudes, aproveitada sabiamente pelo poder político e pelo magistério espiritual, pois estas se faziam triunfar pelo simbolismo de um mundo ordenado: hieratismo das atitudes, demonstração de gestos, linguagem das insígnias. Trocam-se os signos monárquicos pelo retrato fiel, apreendendo a verdade física, estabelecendo a conveniência que se prende à função do monarca, e evidenciando suas atitudes privadas, tais como cabelo ruivo, tez colorida ou clara e rubra. Apresentam-se traços do caráter perseverante, cortês e amável, mostrando a posição, investido de uma missão divina.

A pintura comporta, no entanto, uma parcela de ambigüidade que se deve às convenções sociais e às intenções do comendatário: utiliza o retrato como documento para a história da vida privada e fixa em público o homem privado, eternizando uma atitude.

Outra característica do retrato do indivíduo nos séculos XIV e XV é a questão de se pintar o “*rosto frontal ou em ¾, suprimindo o pitoresco do cenário, jogando com os contrastes vivos ou aveludados dos escuros e não deixando subsistir senão o contraponto de signos (insígnias, divisas) e a linguagem muda de alguns objetos (livro, flor, oração)*” (DUBY et al., 1990, p.556).

O retrato individual desfruta com virtuosismo de uma mutação técnica da pintura, conferindo ao olhar uma profundidade e uma transparência inigualadas³, estremecimento luminoso que habita o retrato como a alma habita o corpo, fazendo com que o retrato penetrasse em um espaço imaginário, o espaço interior, nascido do encontro entre o “*pintor e seu modelo, e está destinado a suscitar tantos encontros pessoais quantos forem os olhares fixados em uma imagem semelhante ao modelo desaparecido*” (DUBY et al., 1990, p.556).

Um segundo momento do auto-retrato a óleo é a introdução da paisagem e a aquarela da atmosfera, exprimindo o mistério da natureza. Estuda-se o espaço (a perspectiva como forma de expressão), e esse novo olhar do indivíduo, incitando cada vez mais a preocupar-se com a saúde do corpo, demonstrá-lo saudável é uma forma de mostrar sua condição sócio-cultural.

A representação do corpo saudável seja o nu (Cristo na cultura cristã), seja um indivíduo devidamente vestido, aparece pela primeira vez na história da pintura ocidental:

³ Na pintura a óleo, neste período, usaram-se técnicas e receitas de camadas transparentes para clarear a cor, permitindo fazer brilhar como em um espelho a pupila, como uma “janela transparente”, como Alberti descrevia sobre a pintura.

a tez, a pilosidade, as harmonias, as sinuosidades que sugerem a circulação do sangue e o sopro da vida, (...), adquirem toda a elegância que a Antiguidade redescoberta imprime a seus gestos harmoniosos. Imagens tranqüilas e nobres que aprisionam o corpo da juventude, exprimem a beleza do mundo, onde o homem se torna a medida das coisas (DUBY et al., 1990, p.574).

O corpo se torna objeto de cuidados mais atentos, em que diferentes correntes do conhecimento e da sensibilidade convergem para uma moral prática, visando a manter, melhor possível, a mecânica corporal. Preocupa-se em colocar o corpo no seu devido lugar; um discurso religioso prega não contra o corpo, mas contra o excesso de atenção a ele, pois estes excessos desviam-se do essencial, a vida espiritual.

A pregação de Santo Antônio não contradiz, como nos afirma Duby (1990), a curiosidade naturalista, fortalecida pelo novo Aristotelismo que procura compreender melhor as funções do corpo para ajudar o indivíduo a equilibrar seu comportamento: medicina e moral são indissociáveis, já que fazem triunfar juntas a idéia de medida.

Abre-se, pois, um espaço para os artistas, cientistas e médicos aprofundarem nos estudos sobre o corpo, reunindo ao mesmo tempo a matéria médica com a ciência dos antigos, como a anatomia, os signos do zodíaco etc.

Receitas e tratados sobre a beleza, a virtude do corpo, a saúde mental do indivíduo (homem feliz), são redigidos amplamente neste período. É a harmonia buscada pela Renascença que:

não é apenas uma visão espacial da felicidade, é também visão profunda de uma caminhada interior, ao lado da fonte da juventude de um eterno verão, a fonte da vida, da vida eterna. O corpo iluminado pelo prazer dos sentidos inspira também gestos, a iniciativa de uma reforma espiritual. (DUBY et al., 1990, p.598).

O amor sagrado e o amor profano. Corpo, água e saúde são símbolos e receptáculos do espírito. O que é o humanismo, senão a vontade de conciliar a aparência e o íntimo?

A representação do indivíduo ideal reporta-se para outros setores, que tentam se organizar matematicamente e ordenadamente. Constrói-se uma harmonia equilibrada na arquitetura com o corpo humano, cujos artistas a demonstram através de sua arte com a analogia “*entre a perfeição do corpo humano e a de um edifício. Os laços entre a aparência percebida como uma construção e o sentimento do belo*” (DUBY et al., 1990, p.551). Especulação feita pelos números dos geômetras e dos artistas da Renascença, simbologia sugerida pelas qualidades físicas e da alma, irradiando luz divina, como nos vitrais evocando um poder quase sideral, como nos afirma Duby (1990).

A partir deste período, abre-se caminho para novas pesquisas, na questão da representação do espaço. Se na Idade Média, construiu-se uma relação com o espaço para definir signos – cuja riqueza de sentido era acessível a todos sem supor a organização lógica do espaço – porque a imaginação e a memória permitiam à maior parte dos indivíduos (fiéis religiosos), decompor, isolar, reunir os elementos de uma cena pintada, e na arquitetura medieval o edifício era concebido como invólucro (bloco), fechado, criando um espaço para a luz colorida, como nos afirma Francastel (1990); na Renascença a representação figurada estava “*fundada na sugestão de uma liberdade de movimento das figuras no espaço: os gestos, as paredes fictícias, a profundidade dos planos superpostos, faziam da perspectiva uma categoria nova das formas simbólicas*” (DUBY et al., 1990, p.600), e na arquitetura renascentista encara o edifício como a materialização de um sistema aberto de planos e de linhas, envolvente e envolvido, espaço ideal para a luz diáfana.

A razão, o método e o estudo das linhas e das formas fazem emergir um estilo que expõe a nova maneira de o homem ver o mundo, fazendo nascer aos poucos o naturalismo na pintura, baseado em estudos científicos do mundo exterior através da perspectiva e da anatomia.

A luz e os números substituirão os blocos, e o ponto de partida não será mais o volume da pedra, mas o esboço linear destinado a definir o limite das superfícies, em que a interseção dos planos se prolonga e se projeta no vazio, dando-lhe forma, formando-se assim, um novo espaço pictórico, como nos afirma Francastel (1990).

Os artistas do final do século XIV e início do século XV experimentam e estudam elementos e proporções matemáticas, trabalham com câmaras ópticas para que as idéias de uma nova forma de representação da luz e do espaço deixem de existir só como ciência teórica. O que se sabe é que antes deles conheciam-se as regras de redução das dimensões pela distância, ou o sistema das linhas de fuga, mas não a dedução de um princípio estético, e a compreensão de que as relações geométricas e matemáticas criavam uma ponte entre coisas separadas na natureza, nem que a luz era uma realidade mensurável nos mesmos termos que outros corpos.

Esses estudos feitos ao longo do final da Idade Média para a Renascença foram degustados pelos artistas lentamente. Não nasceram de um dia para o outro, pelo método de experimentação e adaptação, pois a “*descoberta de um princípio não transforma de imediato o universo, (...), quanto mais uma invenção é radical, quanto mais diz respeito aos elementos básicos da vida de um povo, tanto mais é lenta em desenvolver a totalidade de suas conseqüências*” (FRANCASTEL, 1990, p.13).

A descoberta – de que se pode medir não só as coisas, mas também o vazio – realizada neste período, trouxeram resultados não apenas para a pintura, mas para uma nova sociedade, para um novo mundo. É o encontro da arte com a ciência.

O pressuposto central da união da arte com a ciência, segundo Zamboni (2001), é fazer existir formas distintas de se processar o trabalho em arte, ou seja, realizar de forma nitidamente consciente a pesquisa em arte, sem com isso negar o caráter sensível e intuitivo inerente ao processo.

Este pensamento percorre correntes filosóficas desde a antiguidade, Platão e Aristóteles, exemplificam sobre a racionalidade implícita no fazer artístico. Zamboni (2001, p.8), nos diz que:

as atividades relacionadas ao conhecimento humano giram em torno de um componente lógico, racional e inteligível, de um lado, e de um componente intuitivo e sensível, de outro, sendo assim tanto na produção do conhecimento científico, quanto na do conhecimento artístico.

A diferença básica entre ambos é que o resultado apresentado pela ciência não pressupõe e não suscita maiores questionamentos quantos aos métodos sensíveis e intuitivos que interferiram no processo de geração do produto científico. Este, segundo Orlandi (2004), devem ser objetivos, traduzir objetivamente os dados, formalizando-os e estabelecendo leis às quais os sujeitos devem-se assujeitar. É o conhecimento construído ideologicamente.

Como já vimos, a ideologia tem por função constituir indivíduos concretos em sujeitos. Nesse processo de constituição, vemos que a interpelação do sujeito pela ideologia exerce um papel importante para que tal funcione.

Para funcionar, vemos que o reconhecimento se dá no momento em que o sujeito se insere a si mesmo e as suas ações, em práticas reguladas pelos aparelhos ideológicos.

O discurso da ciência é o lugar da precisão, um lugar construído para que o homem seja uma entidade homogênea, transparente, passível de análise. É uma posição relativa, imaginária, mas necessária, neste dado momento, para que o sujeito se inscreva na história, uma injunção ideológica aos homens do saber.

E nos trabalhos de Da Vinci vemos essa injunção ideológica na união da arte com a ciência, cuja produção se dá neste período de efervescência do conhecimento produzindo novos padrões de referência para a sociedade. Em seus estudos busca esta união, trazendo um novo significado para a pintura de sua época.

Recuperar e estudar antigos métodos de culturas antigas, faz com que Da Vinci utilize a ciência dos mesmos em seus desenhos potencializando suas formas.

A matemática na forma de perspectiva para representação do espaço pictórico e o estudo anatômico demonstra sua preocupação em representar o corpo e a observação criteriosa da natureza para evidenciar os objetos como eles os são. Faz disto seu grande mote para aproximar o homem e seu corpo com a natureza. A sociedade, até a Idade Média, se relaciona com a ciência por meio de métodos observacionais, herdados da ciência aristotélica, como nos afirma Carvalho (1988), a partir do Renascimento tem início o estudo científico não só observacional, mas também experimental. Vem daí toda a construção científica de Da Vinci, observar e experimentar seria o modo de construir regras para construir seu saber.

Da Vinci escreve, desenha, analisa, dissecar, critica, sugere, avalia, tendo como objetivo unir todos esses conhecimentos em seu produto final: sua obra de arte. Em outras palavras, um artista que se assume como pesquisador e busca obter trabalhos artísticos como resultado de suas pesquisas.

Ao fim e ao cabo, vemos que Da Vinci se insere num período artístico que busca conhecimento para fazer arte, e ocupa uma determinada posição sujeito dentro dessa sociedade vigente. Para podermos compreendê-lo, estudaremos na próxima seção o movimento do sujeito social, interpelado por uma ideologia religiosa predominante na época. Sujeito que se submete à linguagem e significa-se, projeta de seu lugar para sua posição no discurso, seja verbal ou não verbal.

3. O SUJEITO NO MOVIMENTO DO DISCURSO

“Tudo que é belo morre no homem – mas não a arte”. (DA VINCI apud CLARET, 1985, p.7).

A sociedade da época renascentista passa por um processo lento de transformações sócio-políticas em que as relações de poder modificam-se desde o período medieval. No “*Contempus Mundi*”, percebe-se que as aparências não são tão condenáveis ou inclinadas para o mal, e dentro desta perspectiva, o conhecimento passa por uma fase de contínuas mudanças no que diz respeito ao material e ao espírito.

O homem deixa de viver o gregarismo para cultuar o individualismo. Os homens são levados à interiorização e à abertura para culturas distantes ou esquecidas. Percebemos, por esse processo que, a estrutura do privado e do público têm diferenças daquelas que a Europa Medieval estava acostumada, como afirma Duby (1990).

Desabrocha o individualismo, aviva o contraste entre cidades e campos e traz particularismos regionais e modelos uniformes de comportamento, revelando atitudes que não exclusivamente eclesiásticas. A transformação se dá no espaço doméstico, nas expressões artísticas como nos afirma Duby (1990), mas percebemos que o discurso que entremeia esses lugares que buscam uma transformação, está carregado de uma ideologia cristã que permeia o discurso do individualismo de uma forma mais sutil, pela moral, pelo comportamento, e por meio do bem comum, discursos manifestados notoriamente a serviço do Estado.

A arte nesse período busca o conhecimento para se fazer uma pintura que expressa valores que é não só propriamente religiosa, mas trata de diferentes temáticas, tais como, trabalhar a arte como uma arte individual e a sua valorização com aplicação científica – este, como o lugar possível de reconhecimento do valor da pintura como arte liberal.

Da Vinci se insere nesse movimento artístico vigente na época Renascentista, época em que o artista faz experimentações científicas e observação direta da natureza, mostrando-nos que a pintura, uma boa pintura, se faz com conhecimento. Não só Da Vinci, mas também outros artistas da época estavam imbuídos da busca do conhecimento do universo exterior e dele partiam para a expressão individual. Uma época em que a “*Itália deu ao mundo um instrumento de investigação esquecido há doze séculos e ao qual o nosso fragmento de humanidade deveria socorrer para não sucumbir*” (FAURE, 1990, p.1).

Imbuído desse sentimento humanista e ideológico da época, surge nosso sujeito Da Vinci, trazendo elementos indispensáveis à ressurreição da importância do conhecimento como base indispensável para uma pintura de real valor.

Considerando que esse tema varia de tempos em tempos, faremos aqui uma abordagem artística sobre o que é “real valor da pintura” com base em autores como Faure (1990), Blunt (2001), Lacoste (1986) e Ostrower (1998), para os quais, podemos utilizar as palavras de Ostrower (1998, p.3) que a “*arte é uma linguagem própria*” e dentro da arte estão inseridas formas que expressam (como linhas, cores e formas) uma imagem, inserida em todas as épocas e em todos os estilos artísticos.

No período em que Da Vinci se insere, a preocupação que perpassa entre os artistas Renascentistas é a de buscar, pela investigação científica e pela natureza, uma forma de expressar a pintura, diferente do período da Idade Média, já que a pintura deste período é tratada com uma abordagem teológica, sob a direção da igreja: o valor pictórico serve para enfatizar o espiritual, não se importando com a imitação do mundo exterior. O pintor, na Idade Média, é considerado artesão, realizando funções práticas manuais que se denominam na teoria das artes como mecânicas, e na Renascença os artistas buscam e reivindicam, para a nova pintura desse período, o *status* social de uma arte liberal, com estudos rigorosos e sistemáticos, mas sem perder a expressão artística, buscando uma outra forma de expressar os sentimentos artísticos do real valor da pintura para essa época.

Mas, devido ao fato da sociedade renascentista ainda ser predominantemente religiosa, nos esclarece porque seu discurso é entremeado de dizeres religiosos e pagãos. Já que ciência para essa época é considerada heresia, Da Vinci se mostra e se esconde nas diferentes linguagens que usa, para poder buscar aquilo que almejava – a pintura com conhecimento. Vejamos em nossos estudos como isso se dá.

3.1. Da Vinci: sujeito na e pela linguagem

Na passagem do período da Idade Média para o Renascimento, vemos que o sujeito deixa de ocupar uma determinada posição-sujeito (discurso religioso) para outra posição-sujeito (discurso moderno). Pela Análise de Discurso, podemos perceber que o:

sujeito se projeta de uma situação (lugar) no mundo para sua posição no discurso, havendo um deslocamento, pois o sujeito se faz com o sentido, articulando a língua com a história, unindo o imaginário com a ideologia e a subjetividade, (...) estruturada no acontecimento do discurso (ORLANDI, 2001, p.99).

O sujeito compreende e se mostra de outra forma, e a linguagem afeta o sujeito, significando-se, fazendo história. No discurso, materializa-se a ideologia, ou seja, discurso é lugar onde podemos observar a relação da língua com a ideologia. O sujeito é interpelado pela ideologia e submete-se à linguagem significando e significando-se pelo simbólico na história. O sujeito submete-se à linguagem, subjetivando-se.

Pensar em subjetividade é pensar nos sentidos que estão em jogo na posição-sujeito dada. Para a Análise de Discurso, o sujeito se projeta de seu lugar para sua posição no discurso e como Orlandi (1995) nos demonstra, lugar e discurso são atravessados pela linguagem, seja ela verbal ou não verbal.

A linguagem não é transparente e pela Análise de Discurso compreende-se o modo como um objeto simbólico produz sentidos, resultando que o sentido sempre pode ser outro; o sujeito tem a necessidade de “dar” sentido, construindo sítios de significância, tornando possíveis gestos de interpretação, como afirma Orlandi (2003).

O fato de o sujeito ter a necessidade de “*dar sentidos*” faz com que, como nos afirma Santaella (1996a), percebamos que entre a percepção e o objeto percebido interpõe-se uma fina camada de reconhecimento que a linguagem produz. Nesta produção nos constituímos no campo da linguagem, porque falamos e somos falados. Tornamo-nos, assim, sujeitos simbólicos:

O homem, este animal – talvez o mais frágil quando surgiu na biosfera – só pode sobreviver porque, sendo o mais frágil, desenvolveu uma força de que todos os outros animais são desprovidos, a capacidade de projetar, planejar, programar o futuro. O homem é o único animal dotado com todos os armazéns da memória e capaz de colonizar o futuro, isto é, o único animal investido da capacidade simbólica da linguagem. (SANTAELLA, 1996a, p.65).

O sujeito produz linguagem para conhecer, compreender o mundo. A linguagem é nossa ponte para possíveis percepções, compreensões para a realidade, permitindo-nos ir rumo ao futuro e corrigir o passado, sendo esta a grandeza de nossa condição humana.

Como o homem está condenado a significar, com ou sem palavras, tudo tem de fazer sentido, qualquer que seja, o homem é constituído de sua relação com o simbólico.

Em outras palavras, o sujeito submete-se à linguagem, um sistema significante, e é afetado pelo simbólico, na produção de sentidos.

E por ser simbólica, a linguagem não funciona fechada, se abre para o equívoco, apresenta uma certa distância e um ponto de vista, um certo enquadramento, como nos afirma Santaella (1996b), uma irremediável incompletude.

Mas a linguagem é da natureza de um duplo, por isso, ela é vicária, “*sua simples presença denuncia a ausência daquilo que ela substitui*” (SANTAELLA, 1996b, p.65). A linguagem faz ausente aquilo que ela se refere, pois representa, substitui, aponta, ocupa o lugar de um outro que está fora dela, e por isso funciona como linguagem.

O duplo de um objeto não é a realidade, como nos afirma Santaella (1996a), o signo não abarca toda a realidade, recorta apenas uma parte. Esta parte que nos é mostrada depende de como o sujeito a recortou; depende da sua visão de mundo social, do lugar escolhido para este recorte, porque essa visão de mundo não é algo consciente, mas é atravessado ideologicamente.

Mostra parte deste objeto, oculta outro, pois “*objeto da representação, o real, só é parcialmente capturado pelo signo*” (SANTAELLA, 1996a, p.64). O real é inatingível e só se torna aproximável através da linguagem. O signo representa algo, que não é ele mesmo, produz um efeito no pensamento de alguém, este efeito já é um signo, e este alguém produz outro signo, e assim por diante, num continuum, numa cadeia infinita.

Ao pensarmos sobre a multiplicidade dos sentidos no discurso, podemos nos reportar para os sentidos que estão em jogo nos trabalhos de Da Vinci, em seus tratados sistemáticos nos quais ele anota e investiga assuntos diversos de seu interesse, é interessante observar que se tem uma grande dificuldade de trabalhar com seus escritos, pois o que existe, conforme Carrera (2000, p.10) é uma:

irregularidade da massa de papéis de todo tipo deixada por Leonardo, mesmo quando pretendia um pensamento metódico e um discurso conseqüente, não permite de fato que se estabeleça uma catalogação rigorosa e satisfatória, (...) o fato de Leonardo nunca ter editado quaisquer de suas notas e de, apesar de anunciar inúmeros projetos nesse sentido, jamais ter chegado realmente a concluir qualquer de seus pretendidos livros.

Vários estudiosos, Blunt (2001), Faure (1990), Carrera (2000), Bulchholz (2001) entre outros, têm uma idéia de que os escritos e desenhos de Da Vinci sempre estavam para serem concluídos.

A idéia de Da Vinci de querer concluir, e de nunca tê-lo feito, faz-nos reportar mais uma vez à Análise de Discurso na questão referente à autoria, como Orlandi (2003) nos lembra o discurso não tem como função constituir a representação de uma realidade, mas sim de funcionar de modo a assegurar a permanência de uma certa representação. Diríamos, então, que existe no discurso um projeto totalizante do sujeito, convertendo-o em autor.

O autor é o lugar que realiza esse projeto, é o lugar em que se constrói a unidade do sujeito, como Orlandi (2003, p.73) nos afirma que *“como o lugar da unidade é o texto, o sujeito se constitui como autor ao constituir o texto em sua unidade, com sua coerência e completude. Coerência e completude imaginárias”*.

Senão vejamos. O que temos em termos do real do discurso é a descontinuidade, a dispersão, a incompletude, o equívoco, a contradição, que são constitutivas tanto do sujeito como dos sentidos. Mas de outro lado no nível das representações, temos a unidade, a completude, a coerência, a não-contradição, na instância do imaginário. Portanto, ambas são necessárias para que o discurso funcione.

E nesse jogo entre a unidade e dispersão, vemos que o *“o discurso é sempre incompleto, assim como são incompletos os sujeitos e sentidos. A identidade é um movimento na história”* (ORLANDI, 2001, p.14).

Da Vinci, quando escreve e desenha está tentando atribuir sentidos à sua linguagem; busca uma forma para sua linguagem e o faz, como se os sentidos já estivessem lá, apagam-se as condições de produção e desaparece a exterioridade que o constitui.

Assim, a incompletude nos trabalhos de Da Vinci, vêm no sentido do trabalho não terminado, desorganizado, pois constrói sítios de significância, atesta a abertura do simbólico, um lugar do possível.

Acreditamos que os trabalhos não concluídos e desorganizados de Da Vinci podem nos apresentar sua produção e de que o que estava fazendo não poderia abarcar o “real”, pois o real é impossível de se atingir. Seriam tentativas de aproximar-se o mais possível da realidade e com isso Da Vinci nos atesta a incompletude da linguagem, como Santaella (2004, p.99) nos diz: *“Se uma imagem é um bom produto, (...), essa imagem será perseguida sem tréguas e sem limites”*.

Com o sujeito e seus dizeres desorganizados, vemos que a incompletude é um indício da abertura do simbólico, do movimento do sentido e do sujeito, da falha, do possível. Pois, cada *“projeto literário seu era um verdadeiro Work in progress, sempre à espera de uma última redação, faltando alguma parte ou ordem, (...), anexando sempre mais e mais notas sem, contudo, hierarquizá-las e corrigi-las”* (CARRERA, 2000, p.11). Pelo fato de nunca ter

publicado suas notas, percebermos que os sentidos se movimentam projetando novos sentidos, trazendo a noção de silêncio, elemento constitutivo para que o sujeito estabeleça sua posição, o lugar de seu dizer, como afirma Orlandi (2002).

Esta autora relata também que o silêncio é o lugar que nos coloca na relação do dizível com o não dizível, e estar em silêncio, é estar no sentido, pois as palavras transpiram silêncio, há sentido no silêncio. Nos trabalhos de Da Vinci, incompletude e silêncio se ligam, pois todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer, levando-nos à “*errância dos sentidos*”, a sua migração do sentido fixo (estudos sistemáticos) na busca da unidade e coerência, para o lugar do *non sense* (estudos desorganizados) o lugar da dispersão. A incompletude neste caso é o lugar dos muitos sentidos, do não apreensível, abre espaço para o silêncio agir, e no seu discurso Da Vinci faz com que o “*silêncio significa em outros lugares, pois o sentido não pára, ele muda de caminho*” (ORLANDI, 2002, p. 13). Deixar incompleto e desorganizado, para Da Vinci, é a forma encontrada para deixar o silêncio agir. Porque silenciar não é não dizer, mas dizer de forma diferente.

Dentro desta perspectiva, percebemos que o silêncio é fundante (ORLANDI, 2002), é uma matéria significativa por excelência, um continuum, pois o real da significação é o silêncio, e o silêncio é o real do discurso.

Assim, o silêncio é a garantia do movimento de sentidos, e dá a:

possibilidade para o sujeito de trabalhar a contradição constitutiva, a que o situa na relação do ‘um’ com o ‘múltiplo’, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa (ORLANDI, 2002, p.23).

Movimentos estes se dão de seus textos (códices) para sua pintura. Segundo J. de Bourbon Busset (1984 apud ORLANDI, 2002, p.70):

O silêncio não é ausência de palavras, ele é o que há entre as palavras, entre as notas de música, entre as linhas, entre os astros, entre outros seres. Ele é o tecido intersticial que põe em relevo os signos que, estes, dão valor à própria natureza do silêncio que não deve ser concebido como um ‘meio’. O silêncio é o intervalo pleno de possíveis que separa duas palavras proferidas.

Compreendemos aqui, que seus trabalhos desorganizados ou científicos são perpassados de silêncio, pois mostram um lugar do possível para o sujeito significar.

Tentar compreender a natureza, descrevê-la e estudar o corpo, são coisas que a igreja não concebe claramente; são objetos de heresia, pois ambos devem ser desígnios de Deus e não dos homens.

E pelo fato de Da Vinci, ir tão fundo em seus estudos, muito mais que outros artistas podemos compreender sua posição-sujeito, uma de tentar abarcar todo o real, e não conseguir; outra, de não completar sua obra por haver problemas com determinações políticas e históricas inscritas em seu período. Já que sujeito e sentido se constituem no jogo das múltiplas formações discursivas, sendo estas “*diferentes regiões que recortam o interdiscurso (o dizível, a memória do dizer), e que refletem as diferenças ideológicas, o modo como as posições dos sujeitos, seus lugares sociais aí representados, constituem sentidos diferentes*” (ORLANDI, 2002, p.20), vemos que, sua linguagem implica silêncio.

Tanto no discurso científico de Da Vinci (a linguagem aparece como figura) como no seu discurso desorganizado, o silêncio deixa de ser fundo para ser figura, estruturante, como um movimento, pois o silêncio perpassa os seus trabalhos. O silêncio não é visível; é fugaz, como afirma Orlandi (2002), ele escorre entre as tramas. E sendo o silêncio e a incompletude um lugar do possível, do múltiplo abre-se espaço para se permitir o movimento do sujeito. Dentro dessa idéia mostraremos em nosso estudo, recortes dos escritos e de desenhos de Da Vinci, em que percebemos a linguagem e o sujeito significando.

3.2. Formulação de sentidos

Escolhemos alguns códices para objeto de estudo, por sentirmos a necessidade de trazer imagens representativas das diferentes linguagens, que o artista utiliza para representar e significar sua pintura com conhecimento, já que o discurso da arte científica domina os estudos do período renascentista.

A condição da linguagem é a incompletude, os sujeitos não estão completos, constituídos. Eles se constituem e funcionam no entremeio, na relação, no movimento, no lugar do possível.

Mas se pensarmos que o sentido é, como “relação a”, vemos que o discurso faz sentido, então a “desorganização” dos estudos de Da Vinci também tem uma organização, a sua materialidade discursiva significa, faz sentido, tendo um movimento tenso entre paráfrase e polissemia, em que o sujeito e sentido se repetem e se deslocam.

A paráfrase representa o retorno aos mesmos espaços do dizer, produzindo diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado, como afirma Orlandi (2003). A paráfrase está ao lado da estabilização, como forma de detalhamento do objeto tratado.

Da Vinci coloca desenhos e notas *repetidamente* em seus estudos, ou seja, o incompleto e o silêncio; mas com um retorno ao mesmo, detalhado, este inserido no discurso científico, como uma necessidade de fechamento de uma idéia sobre o assunto em questão. Não seria uma tentativa de completude? Não seria a busca da linguagem transparente, ideal, para aquilo que ele mostra sobre o objeto em estudo, seja aquilo que ele quer que o outro perceba que é assim que tem que ser?

Já, na polissemia, há o deslocamento; rompem-se os processos de significação, jogando-se com o equívoco. Se não houvesse a falha (real da linguagem) e a ruptura (real da história) não haveria transformação e nem movimento do sujeito e sentidos. Com falhas, o sujeito significa ideologicamente, e a linguagem está sujeita ao equívoco. Nesse movimento, percebemos que a incompletude e a polissemia são a condição da linguagem significar, seja ela verbal ou não verbal, pois nem sujeitos e sentidos estão prontos, eles estão “*sempre se fazendo, havendo um trabalho contínuo, um movimento constante do simbólico e da história*” (ORLANDI, 2003, p.37).

Os recortes escolhidos têm o objetivo de mostrar e compreender o sujeito Da Vinci se significando com sua linguagem seja ela verbal ou não verbal. O recorte 1 é um exemplo de uma página desorganizada, o recorte 2 é um exemplo de uma página organizada.

Ressaltamos aqui, que os estudiosos da obra de Da Vinci utilizam termos “organizado” e “desorganizado” para fazer distinção entre seus escritos. Em nossos estudos buscaremos compreender esses textos de Da Vinci.

Iniciaremos nosso estudo com a análise de um texto do Códice de Madri, Md.II, com a respectiva tradução de um detalhe do texto da página, conforme podemos encontrar em Carrera (2000, p.233).

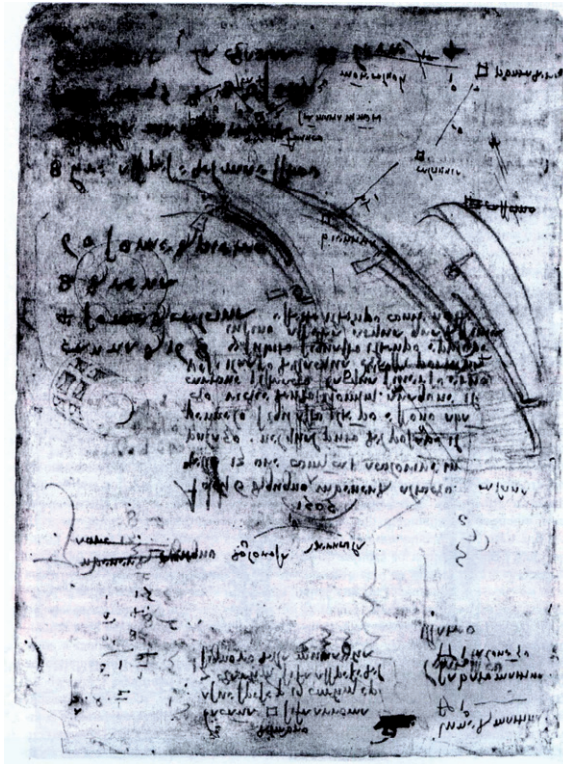
A reprodução de uma das páginas escritas por Da Vinci é apresentada no recorte 1, extraída da obra de Carrera (2000, p.13) e por ele denominada como “*uma página desorganizada. Contas e notas avulsas*”.

Deste recorte, destacamos o texto que se encontra no centro da página e recebeu a seguinte tradução, feita por Carrera (2000, p.223):

“(no centro da página) No dia 6 de junho, sexta feira, ao soar 13 horas, comecei a pintar no palácio. Na hora de pousar o pincel o tempo mudou para pior e estragou. Parecia que um vaso havia se quebrado e que suas águas derramavam. O tempo piorou, e por chover uma água grandíssima até tarde, foi ficando o dia (escuro) como uma noite.”⁴

Recorte 1: Md.II "uma página desorganizada". Coleção Espanhola. Tradução Carrera (2000, p.233).

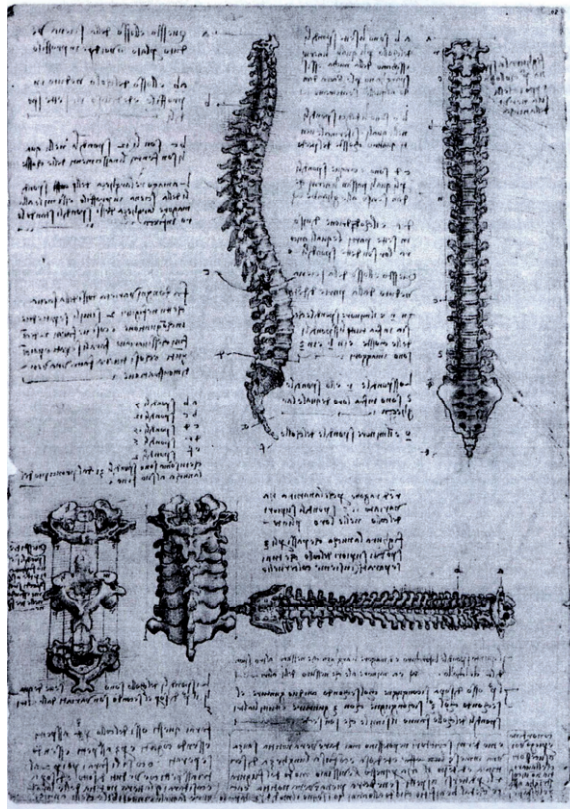
E a imagem do recorte 1, apresentada por Carrera (2000, p.13) como “uma página desorganizada. Contas e notas avulsas”:



Recorte 1: Md. II "uma página desorganizada". Coleção Espanhola. Fonte: Carrera (2000, p.13).

⁴ Nota referente ao primeiro dia de trabalho na sala do Grande Conselho do Palazzo Vecchio, em Florença, onde Leonardo deixou incompleta a pintura do painel da Batalha de Anghiari. Seu comentário é verdadeiro, pode-se supor que foi um mau começo (Carrera, Eduardo. Os escritos de Leonardo Da Vinci. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000).

A imagem e os escritos do recorte 2, nos mostra um exemplo de “*uma página bem ordenada*”. Texto encontrado no Códice Windsor, W. 1900 7b, apresentado por Carrera (2000, p.14):



Recorte 2 : W.1900 7b "uma página ordenada". Códice Windsor.
Fonte: Carrera (2000, p.14).

Percebemos, nos rabiscos do recorte 1, a abertura, a incompletude, o possível, não porque o processo de significação não seja regido e administrado, pois esta abertura está sujeita à determinação, à institucionalização, à estabilização, à cristalização como no recorte 2.

Na imagem do recorte 2, o desorganizado se repete organizadamente. Por exemplo, seus escritos e seus rabiscos se tornam desenhos anatômicos, nos demonstrando um movimento parafrástico.

No recorte 2, Da Vinci, organiza o texto com escritos explicativos sobre o objeto em estudo, neste caso, a coluna vertebral de um homem. Amplia uma parte da coluna, desenvolve outras explicações e a segmenta em três partes, explica e demonstra cada uma delas, seqüencialmente, sistematicamente.

Já no recorte 1; os rabiscos, os escritos não se relacionam entre si. Eles indicam direções opostas, rasuras, correções, sobreposições. Com esse procedimento instaura-se um movimento contínuo, ou seja, a materialidade significativa está aberta: instala-se o lugar para a polissemia na linguagem e pela linguagem verbal e não verbal, como nos mostram as setas no detalhe da ilustração:

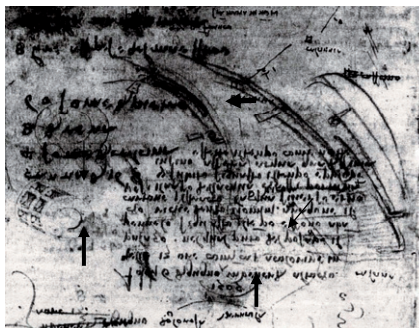


Ilustração1: detalhe de uma página desorganizada do recorte 1, Md.II. Coleção Espanhola. Fonte: Carrera (2000, p.13).

No recorte 2, percebemos que o discurso científico é o lugar do estruturável. Há ordem e desenhos harmoniosos, sua diagramação é equilibrada. Os espaços são estudados detalhadamente entre as vértebras, as quais são colocadas ao lado, todas juntas.

Este estudo feito por da Vinci no recorte 2 é a tentativa do sujeito ter a ilusão da completude e da paráfrase. Vemos iniciar a construção de um modelo metodológico que caracteriza uma fase de culminância das reflexões e norteamento do caminho percorrido pelo artista, como nos afirma Zamboni (2001), constituindo a condensação e cristalização de muitas idéias que serão apresentadas e desenvolvidas ao longo do trabalho, “o modelo deverá ser a

síntese que dará resultados e respostas a questões eminentemente práticas” (ZAMBONI, 2001, p.9).

As manifestações artísticas que possuem caráter lógico constituem-se em formas de arrançamento e ordenação consciente e racional. A existência da racionalidade artística se revela quando se promove a interposição e a comparação entre a arte e a ciência enquanto formas de atividades do conhecimento humano, como nos afirma Zamboni (2001), daí, ser feito por comparação, premeditada racionalmente pelo autor sobre o objeto de estudo.

A característica principal do fazer científico, nas afirmações de Mezzaroba e Monteiro (2003), é a de que o raciocínio e as técnicas utilizadas podem ser claramente identificados. Esse caminho, quer dizer, seu roteiro é o método utilizado pelo sujeito que pesquisa, cuja teoria é a da investigação.

Pelo científico se almeja a busca da universalidade e formulação das leis sobre as regularidades, investigando estes métodos para alcançar com êxito seu ideal, sua produção do saber, como observa Carvalho (1998).

Sendo assim, vejamos no detalhe da ilustração, as setas que demonstram as regularidades e ordenações e comparações entre as vértebras:

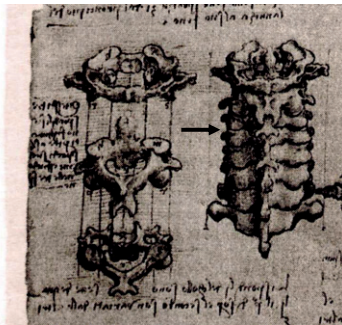


Ilustração 2: detalhe de uma página ordenada do recorte 2, W.1900 7b, Códice Windsor. Fonte: Carrera (2000, p.13).

Como se dá esse processo de significação do sujeito e do sentido nos recortes e nos detalhes acima citados?

Para responder essa questão recorramos ao conceito de estrutura. Ostrower (1998, p.36) nos diz que a estrutura “*de um estudo, de uma forma, se baseia em contrastes ou subdivisões*

internas, ou intervalos diferenciados que permitem seqüências rítmicas, um ato de conter os movimentos visuais dentro de uma imagem, compondo um espaço”.

No movimento visual de uma estrutura, temos um elemento de maior importância: a superfície. Tanto a linha, quanto a imagem, não estando inseridas em algum contexto, não significam nada, mas a partir do momento em que as colocamos num espaço discursivo, damos forma a elas, delimitando uma área. Define-se, portanto a presença desse novo elemento visual, com novas propriedades e caráter visual, a superfície. Dentro dessa organização espacial da superfície temos dois elementos que a definem: a altura e a largura, fazendo com que a linha não percorra outro espaço, ficando presa à área que a contorna.

Nesta ilustração, detalhe do recorte 2, podemos ver essa delimitação marcada com setas para melhor entendimento:

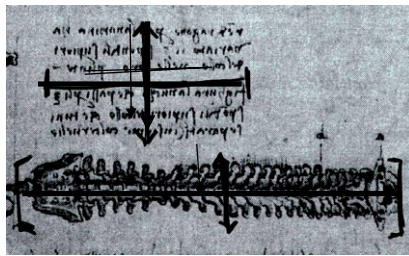


Ilustração 3: detalhe de uma página ordenada do recorte 2, W.1900 7b, Códice Windsor. Fonte: Carrera (2000, p.13).

Neste caso, a delimitação de espaço é o lugar de diminuição do movimento visual, sendo o campo visual um “campo de forças”, em que as duas dimensões estabilizam o espaço, imobilizam-no, e caso não se introduzam novos elementos dinâmicos, já que o movimento é inerente a esses novos elementos, o espaço aparece idealizado.

Nos estudos anatômicos de Da Vinci, o sujeito usufrui dessa limitação, idealizando o espaço para imobilizar seus estudos, repetindo seu estudo anatômico com intervalos diferenciados, não só em seus escritos, mas também na repetição dos mesmos desenhos do objeto em estudo, fazendo surgir a possibilidade de se formular “*uma lógica seqüencial de causa e efeito, a ser descrita em termos matemáticos*” (OSTROWER, 1998, p. 37).

É um espaço ideal, para pura expansão sem indicações de tempo, e sempre que uma *“superfície recebe ampla elaboração formal da imagem, sendo a redução ou a eliminação do tempo justamente uma das características do espaço idealizado”* (OSTROWER, 1987, p. 70).

Vemos assim que esse espaço se cristaliza usando como recurso o retorno do mesmo, produzindo um dizer sedimentado, sem indicação de tempo. O sujeito busca a completude do sentido pelo seu discurso científico. Representa imaginariamente o dizer, com limites, pausas, fazendo com que o autor se apresente *“como responsável na origem do texto que produz”* (ORLANDI, 2001, p.93), nos mostrando que o sujeito responsável, apresenta-se como um sujeito capaz de unidade, de completude e Da Vinci o faz por meio de seu discurso científico, para mostrar um controle de seu objeto, nos traz um sentido de transparência, de determinação do sujeito.

Essa determinação do sujeito nos dá uma sensação de completude, sensação da evidência e da transparência. Ou seja, um sujeito produtor de conhecimentos científicos, apresenta-se *“como o efeito (e a parte) de um processo histórico determinado”* (PÊCHEUX, 1997a, p.190).

Nesse caso, o processo de paráfrase é o lugar que buscamos compreender no recorte 2, em que *“todo dizer há sempre algo que se mantém”* (ORLANDI, 2003, p.36), representa o retorno ao mesmo espaço do dizer, produzindo diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado.

Nos conceitos artísticos, reportamos o estabilizado ao idealizado, e na Análise de Discurso o estabilizado é a paráfrase. No discurso científico de Da Vinci, o mesmo (paráfrase) faz com que seus sentidos, na base da repetição, estabeleçam uma regularidade discursiva sobre o assunto abordado (anatomia, óptica etc.), em que o idealizado e a paráfrase cristalizam sentidos, estabilizam o discurso no mesmo espaço do dizer, e ao mesmo tempo produzem a variedade do mesmo, deslocando uma ruptura de processos de significação, cujo assunto é tratado diferente por haver no estudo partes complexas a serem estudadas, o corpo humano dicotomizado, para depois retornar ao todo, na sua pintura, movimentando sentidos, junto com a perspectiva, luz, sombra e o sfumato.

Afirma-se assim que *“a paráfrase é a matriz do sentido, pois não há sentido sem repetição, sem sustentação no saber discursivo”* (ORLANDI, 2003, p.38), e Da Vinci aplica a repetição nos estudos anatômicos e transporta-o para sua pintura, para fazer a sustentação de seu saber em suas pinturas.

No recorte 1, Da Vinci tem um discurso que se reporta à falha, ao jogo, é o sujeito significando, o *non-sense*, o irrealizado, como um processo polissêmico, onde homem e sentido

fazem seus percursos, refluindo “no discurso, no movimento do simbólico, que não se fecha e que tem na língua e na história sua materialidade”(ORLANDI, 2003, p. 53).

O sentido movimenta-se de um texto para outro, pois onde há estrutura o sentido não flui, o sujeito não se desloca. Na estrutura há lugares (dizeres) já estabelecidos, num imaginário que a memória estaciona, repete; mas Da Vinci com suas diferentes materialidades discursivas (sejam elas verbais ou não verbais) nos traz uma circularidade de sentidos e transforma seus estudos na sua pintura significando-a de uma forma nova. É na “*formulação que a linguagem ganha vida (...) os sentidos tomando corpo – corpo e sentido se atravessam*” (ORLANDI, 2001, p.54).

Na pintura, no desenho, ou melhor, na linguagem não verbal, formular os sentidos é caminhar pelo imaginário dos trabalhos de um artista, pois “*formular é dar corpo aos sentidos. E, por ser um ser simbólico, o homem constitui-se em sujeito pela e na linguagem, se inscrevendo na história para significar*” (ORLANDI, 2001, p.54). Sujeito e sentido se constituem ao mesmo tempo articulados ao encontro da língua com a materialidade da história, são atravessados de discursividade (não são transparentes):

É na instância do imaginário, em que o sujeito toma forma na história e funciona pela ideologia, ele se realiza em sua função-autor que começa e termina seu texto. De um lado, dispersão do sujeito e do discurso, de outro, unidade do texto e do autor, de um lado, incompletude do discurso, de outro, acabamento do texto, onde a linguagem tem imaginariamente dimensões precisas, com recortes, segmentos, tamanhos (ORLANDI, 2001, p.114).

3.3. Imaginário social

Nessa época de certeza e valorização do homem como centro, os artistas renascentistas tinham como objetivo estudar a arte com a ciência para elevar a pintura como arte liberal.

Essas condições de estudo estão ligadas às ideologias práticas de produção de conhecimentos, inseridas numa época dada, mantendo seus modos de produção com as ciências já começadas, tais como a Matemática. Por ideologia prática estamos entendendo que:

As ideologias práticas atribuem suas formas e seus limites às ideologias teóricas próprio a uma época histórica dada, com formações discursivas que lhe são correspondentes, (...), determinado pelo todo complexo como dominante das formações ideológicas em presença (isto é, o conjunto dos aparelhos ideológicos do Estado). (PÊCHUEUX, 1997b, p.192).

Compreender esse processo é perceber que o continente discursivo da ciência, em que os sujeitos produzem conhecimentos, vêm de uma formação discursiva, inserida numa formação ideológica, que coloca o sujeito numa determinada posição.

Podemos dizer que os estudos anatômicos feitos por Da Vinci estavam fundando uma ciência, seus conceitos são instaladores, pois conceitos fundadores designam “*um pensamento do qual todo sujeito está, com tal, ausente, de modo que os conceitos de uma ciência enquanto tais não possuem, a rigor, um sentido, mas uma função em um processo*” (PÊCHEUX, 1997b, p.193).

Da Vinci, em seu discurso científico, busca essa forma de sujeito ausente, para determinar e deixar materializada uma forma articulada de conceitos, para que pintores executem suas obras com conhecimento, conhecimento visível, não apenas pintores como copistas.

Mas se atentarmos à questão da determinação, veremos a necessidade explícita de univocidade de uma verdade, evitando a multiplicidade de pontos de vista, preservando sua indispensável unidade. Deste modo descarta-se assim:

a ambigüidade e a apropriação aleatória, e igualmente partilhada, desta verdade. Qualquer indivíduo não teria, com efeito, igual acesso à verdade, à sua determinação e ao seu funcionamento. A noção de verdade é relativa e, para limitar e controlar os efeitos ligados a caráter relativo, se a subordina a um funcionamento institucional rigorosamente regulado ‘por’ e ‘para’ uma elite (DÉTIENNE 1992 apud HAROCHE, 1992, p.56).

É importante perceber que há existência de estruturas sociais, que determinam alguns homens a apresentar “a verdade”. Essa verdade acontece no discurso científico de Da Vinci, para fins artísticos. O discurso científico verbal/visual de Da Vinci instaura um novo modo: o lento enfraquecimento da fala e da arte mágico-religiosa, dá ao texto um caráter não religioso. Mas, mesmo assim, o discurso religioso não deixa de existir, por ser um lugar de poder e prestígio neste período, demarcando a posição sujeito em que Da Vinci ocupa, o de estar no discurso da contradição, de um lado, a fé e, de outro, a razão; “*contradição entre a origem divina do saber e da verdade, e sua origem humana, fundada no exercício da razão*” (HAROCHE, 1992, p.56).

Dentro desta perspectiva, o discurso científico de Da Vinci torna-se estruturável, inteligível, idealizável, compreensível, mostra tecnicamente a cópia do objeto estudado, cristaliza, arruma o seu texto (no caso seus códices), mostrando sua sabedoria, pois “*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*” (ORLANDI, 2003, p. 53), em

que o ato de um saber/poder/dever dizer são fatos que fazem sentidos por se inscreverem em diferentes formações discursivas, que representam no discurso as injunções ideológicas.

Segundo Carrera (2000, p.12), Da Vinci em suas notas, apresenta variações estilísticas, indicando as diferenças de propósitos, mas também a pluralidade de situações e períodos cronológicos em que foram sendo tomados os apontamentos, destinando-se a finalidades distintas.

Dentro dessas situações, ele assume um lugar de prestígio, na sociedade da época, percebe-se isso por haver registros de suas amizades, como “(...) por volta de 1496, (...) pouco antes de Luca Pacioli publicar os estudos de proporção que celebrizaram, num momento em que grande amizade entre os dois selava o ápice de uma carreira cortesã” (CARRERA, 2000, p.15). Em seu livro “*Divina Proportione*”, publicado em 1498, Luca Pacioli⁵, traz uma carta dedicatória a Da Vinci, por ter sido ele que ilustrara seu livro.

O discurso da ciência é um lugar ocupado ideologicamente, é o lugar do *status*, no qual o sujeito se coloca numa relação de prestígio social da época, assim, o “*sujeito ocupa posições diferentes no interior do mesmo texto: o sujeito se apresenta de maneiras bastante diversas num mesmo espaço textual. Isso nos leva a considerar a heterogeneidade como forte característica do universo discursivo*” (ORLANDI, 2002, p.76).

Em Da Vinci, percebemos que sua linguagem perpassa pelos seus tratados e faz “sentido” em suas pinturas, entremeiam-se desenvolvendo uma seqüência com esses discursos distintos, em que “*se materializa em uma relação consistente com sua forma-sujeito histórica, (...) momento em que o sujeito diz o que diz. Em que se assume autor*” (ORLANDI, 2001, p.10). Pois, Da Vinci, foi um dos poucos pintores do Renascimento que realmente deixou algo escrito (mesmo sendo massas de papéis irregulares). Dentro de seus estudos sistemáticos e dispersos, sua preocupação era buscar valores para colocar a arte (a pintura com conhecimento) acima de tudo, e percebemos que trabalha com diferentes formações discursivas para sustentar seu discurso não verbal, por isso, seus textos são impregnados de diferentes sentidos. Podemos dizer que “*o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio histórico em que as palavras são produzidas*” (ORLANDI, 2003, p.42).

Produzem-se sentidos diferentes, quando as palavras mudam de sentido conforme a posição daquele que as empregam. Na Análise de Discurso a formação discursiva é o lugar de poder compreender o processo de produção de sentidos, a sua relação com a ideologia e de estabelecer regularidades no funcionamento do discurso.

⁵ Luca Pacioli, conceituado matemático e artista que gozava de prestígio na sociedade renascentista.

É poder estar numa posição dada, em uma conjuntura sócio-histórica, que determina o que pode e deve ser dito. Da Vinci aborda a ciência, aponta a pintura como divina, trabalha com um conhecimento sistemático, tem desenhos e escritos confusos. Todas essas discursividades são para estar ideologicamente numa determinada posição na sociedade vigente, cujo discurso religioso se faz presente, se inscreve nesta formação discursiva e não outra, para ter um sentido e não outro, mas ao mesmo tempo cria e usufrui em seus estudos e as significa em sua pintura.

Da Vinci efetua um trabalho de transformação teórica em que *“funda uma ciência destacando-a da ideologia de seu passado e revelando este passado como ideológico”* (FOUCAULT, 2004, p.5). Da Vinci trabalha a pintura com conhecimento e esta transformação vale como fundação e renovação dos fundamentos, abrindo as portas do mundo às harmonias intelectuais significadas na sua pintura.

Isto nos faz perceber que as palavras/imagens não têm um sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inscrevem, como afirma Orlandi (2003), e todo discurso se delinea na relação com os outros dizeres presentes e dizeres que se alojam na memória. O discurso significa diferente porque se inscreve em formações discursivas diferentes. E para sustentar seu discurso não verbal, Da Vinci assume uma determinada posição-sujeito (autor). Trabalha com discursos distintos – o artístico, o científico e o religioso, cruza sentidos, ocupa uma posição, um lugar de quem fala para alguém, pois o que *“funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro”* (PÊCHEUX, 1997a, p.82).

O sujeito na história, na sociedade, coloca-se dentro de determinadas formações discursivas as quais *“deixaram de funcionar mas que deram nascimento a tomadas de posição implícitas que asseguram a possibilidade do processo discursivo em foco”* (PÊCHEUX, 1997a, p.85). No período renascentista, época de grandes mudanças, há o aparecimento das idéias individualistas, da ciência, da arte como arte liberal, não só vinculada predominantemente à igreja, mas a grandes governantes não religiosos. Contudo, o discurso religioso continua a dominar, regido pelas relações de poder na sociedade deste período.

E por haver essas relações de poder, os governantes não religiosos abrem espaço para o homem ver o mundo exterior por novas armas científicas – a perspectiva e a anatomia, mesmo tendo a religião como temática principal.

Percebemos que na historicidade dos sentidos movimentam posições e transformações de uma sociedade em que o poder público e privado se confrontam (ideologia teológica para um

discurso individual, privado), fazendo com que o sujeito se desloque para uma determinada posição, uma delas é a de se colocar na origem do dizer como veremos no próximo texto.

Nesta imagem mostraremos uma pintura de Rafael, contemporâneo de Da Vinci. Rafael, como Da Vinci trabalham na Itália com seus devidos contratantes (relações de *amicizia*), e cujos artistas tinham a mesma preocupação com o lugar de prestígio que o artista deveria ocupar (ideologia renascentista), quer dizer o lugar do saber, instituído socialmente. A sociedade é predominantemente religiosa, e a pintura remete ao discurso religioso para ocupar esse lugar do prestígio social, um lugar de aceitação imediata dos grupos de poder mesmo sendo governantes não religiosos, que, embora laicos, mantêm relações estreitas com a igreja, como forma de manter também o seu lugar, e se garantido no poder com a religião.

A imagem do recorte 3, nos traz esses cruzamentos de discursos, o lugar do saber com a sutileza da linguagem não verbal, permeada de religiosidade. Este detalhe foi retirado dos estudos de Carrera (2000, p. 49):



Recorte 3: detalhe da obra "Escola de Atenas", Afresco de Rafael, colocando Da Vinci, "como sábio platônico". Fonte: Carrera (2000, p. 49).

Nesse recorte, temos uma pintura de Rafael, nele vemos “*Leonardo como sábio platônico*”, como afirma Carrera (2000). Percebemos, nesta pintura, o saber colocado e instituindo o sujeito autor (cultura antiga), envolvido por um discurso, mesmo sendo um período humanista. O discurso religioso e do sábio é o lugar de autorização desse sujeito, com prestígio social, pela posição sujeito / posição santificada no quadro, “*as pessoas falam para*

serem ouvidas, às vezes para serem respeitadas e também para exercer uma influência no ambiente em que realizam os atos lingüísticos” (GNERRE, 1998, p.5).

Os atos de linguagem, sejam eles verbais ou não verbais, adquirem valor social e cultural apropriado. Como Gnerre (1998, p.6) afirma, referindo-se apenas ao discurso verbal, mas que o adaptamos ao discurso visual:

Todo ser humano tem que agir verbalmente de acordo com tais regras, isto é, tem que ‘saber’: a) Quando pode falar e quando não pode; b) que tipo de conteúdo referenciais lhe são consentidos; c) que tipo de variedade lingüística é oportuno que seja usada”.

São nas práticas discursivas de um imaginário social que se permite que o sujeito se expresse, por isso o sujeito renascentista ocupa uma posição na linguagem visual de um sábio antigo, aquele que é autorizado a dizer e aceito pela sociedade.

Como Orlandi (2004) nos afirma, o sujeito é contraditório, pois é determinado pela exterioridade (discurso do poder/ religioso) e ao mesmo tempo determina seu dizer (seu lugar de prestígio na pintura de Rafael), cuja relação é de contradição na sua unidade, na injunção da exterioridade, e de sua dispersão (condição interna). Isto é, “*estar na linguagem, é dividir-se, entre o Um e o Outro*” (ORLANDI, 2004, p.75).

E é neste espaço da subjetividade que marca esta contradição, pois não há um sujeito-em-si e nem um sujeito totalmente determinado pela exterioridade. Isto nos dá a noção de incompletude do sujeito, pois é o lugar da falta, mas também o lugar do possível, como Orlandi (2004) nos relata como sendo o lugar do jogo entre poder e desejo, sempre em movimento.

Dentro desta posição, Da Vinci e outros de sua época ocupam lugares e dizeres oportunos para serem usados; lugares que instituem o prestígio, o valor do artista como artista e de sua pintura. Os artistas reportam sempre à divinização desses lugares, fazendo um cruzamento de formações discursivas distintas – o lugar do saber culto com a escrita antiga, e o religioso.

Para reforçarmos, a posição do sujeito, vejamos como a linguagem verbal permeia a linguagem não verbal, num ato de significar essas diferentes formações discursivas.

Centrar-nos-emos um texto de Da Vinci para compreendermos melhor esse processo de significação da linguagem verbal na linguagem não verbal, como uma das formas de manter esse lugar assegurado socialmente para o sujeito artista, para seus estudos e para sua pintura. Da Vinci reporta-se ao divino nos seus escritos, em seus quadros, para mostrar que a pintura é o lugar do valor do conhecimento artístico, o lugar onde se firma a arte liberal, demonstrando que a pintura não é artesã como se fazia na Idade Média.

O texto do recorte 4 são dos cadernos de Da Vinci, tradução de Carrera, (2000, p. 58):

*Sobre como alguém que menospreza a pintura não ama a filosofia e a natureza
Se você menosprezar a pintura, única imitadora de todas as obras visíveis da natureza, decerto estará desprezando uma sutil invenção que, com filosofia e sutil especulação, considera todas as qualidades das formas: mares, lugares, plantas, animais, árvores, flores, tudo que de sombra e luz se tingem. Essa é, sem dúvida, uma ciência, e legítima filha da natureza que a pariu; ou, para dizer melhor, sua neta, pois de todas as coisas visíveis foram paridas pela natureza e dela nasceu a pintura. Com o que teremos de chamá-la plenamente de neta da natureza e tê-la entre a divina parentela.*

Recorte 4: Códice Urbino Latinus, Urb 4b, 5b; Cadernos do Vaticano. Tradução Carrera (2000, p.58).

Carrera (2000) afirma em suas notas de rodapé que Da Vinci, por não ser um homem religioso no sentido estrito, não foi explorado nesta questão pelos críticos em sua reivindicação constante do caráter sagrado da pintura, que aparece neste recorte e em outros muitos de suas notas. Partindo de uma metafísica imanentista, segundo a qual a divindade está nas coisas e não fora delas, Da Vinci exalta a pintura exatamente por sua capacidade de mostrar e de representar isso, além das coisas e também dentro delas.

Através da imagem e do texto dos recortes 3 e 4, vemos a constituição do sujeito num lugar autorizado, o lugar do saber, do prestígio (recorte 3); e o seu dizer, a ‘divina parentela’ (recorte 4), traz a importância da pintura com o discurso religioso, em que o imaginário funciona num contexto ideológico social no qual se cruzam diferentes formações discursivas (o discurso religioso, o saber) para se ter um lugar de autorização, posição de legitimação.

Ocupando uma posição na sociedade em que vive, tem-se a ilusão do lugar e do dizer do sujeito. Remete-se aos gregos para trazer a memória discursiva do saber de prestígio, filiando-se ao período renascentista (culto aos antigos), em que nas “*Nações da Europa Ocidental a fixação de uma variedade na escrita precedeu de alguns séculos a associação de tal variedade com a tradição gramatical grego-latina. Tal associação foi um passo fundamental no processo de ‘legitimação’ de uma norma*” (GNERRE, 1998, p.8).

Essa legitimação se fez num processo de dar dignidade a uma ordem de natureza política e religiosa para que fosse reconhecida e aceita entre os grupos de poder social e cultural no período da Idade Média. Os livros, neste período, são escritos em latim, para que apenas um número reduzido de homens tivesse acesso ao conhecimento. Sábios, religiosos e a elite possuíam esse poder.

Elaborando ideologicamente a legitimação linguística de prestígio, o discurso greco-latino, entremeado ao religioso, se faz porque a “*língua é um instrumento para difusão da ‘doutrina’ e dos costumes*” (GNERRE, 1998, p.14); um lugar para perpetuar a dominação

religiosa, sendo feito através dos séculos um discurso para ter nas mãos instrumentos a fim de estar numa posição de poder, de prestígio, e dentro desta ideologia religiosa, a pintura se faz presente.

Na linguagem não verbal em questão, vemos a posição da figura na tela do recorte 3, e em seu texto do recorte 4 seu discurso sobre a divina parentela. Trabalha-se aqui com formações imaginárias de um discurso religioso, remetendo-se ao lugar do espírito, não da carne, pois sua indumentária, sua gestualidade (o dedo apontando para cima), o livro (saber), é colocado de forma a se perceber imagens religiosas parafraseando pinturas religiosas da Idade Média (esta pintura foi confeccionada por Rafael, pintor contemporâneo de Da Vinci). O livro reporta ao conhecimento, colocando Da Vinci numa determinada posição do saber, de prestígio.

Blunt (2001, p.19), explica que nos seus dizeres do recorte 4, Da Vinci coloca a pintura como divina, num lugar de reconhecimento, o que nos mostra ideologia e poder entremeados na linguagem não verbal. Era uma imposição para o sujeito da época, completa este autor que as:

artes estavam inteiramente sujeitas à direção da Igreja, aceitavam a escala geral de valores, que enfatizavam o espiritual, não havia interesse pelo material, a igreja rejeitava tudo que era matéria, relacionado ao mundo exterior, e por isso não exigiam dos artistas que imitassem esse mundo. O dever do artista (artesão/artes mecânicas) era antes inventar o símbolo apropriado para transmitir lições morais e religiosas da Igreja.

Por estar sujeito à direção da Igreja, Da Vinci utiliza o discurso religioso para demonstrar que o lugar da pintura é para pintar, e não só para transmitir lições da Igreja, mas o fez de uma forma que não ferisse àqueles que pudessem não permitir seu maior interesse: a busca de conhecimento através da ciência, para poder fazer uma arte que busca mudanças na forma de tratarem a pintura como transmissora apenas de símbolos religiosos.

Ainda como aborda Blunt (2001, p. 11), “*o pintor era um artesão que realizava uma função prática sob a direção da Igreja e por intermédio da organização das guildas, como qualquer outro artesão*”, portanto sociedade e sujeitos estão imbuídos dessa formação discursiva religiosa, mas o valor pictórico dessa formação discursiva vinha mudando. Como já colocado no início de nosso estudo, há um movimento profundo que leva os homens a considerar uma crescente atenção à natureza das coisas materiais.

Este pensamento vem desde a alta cultura da Idade Média; devido a uma série de acontecimentos e modificações no modo de vida da Europa, deslocamentos de pólos de

desenvolvimento da França para a Itália que levam a sociedade a perceber que o “*Contempus Mundi, o desprezo do mundo, as aparências pouco a pouco não pareciam mais tão radicalmente condenáveis por ser enganadoras, por ser sobretudo inclinadas para o mal*” (DUBY, 1990, p. 11). Este pensamento já está presente nos pintores que antecederam Da Vinci, cujas pinturas apontam a arte de figurar, não só eclesiásticas, mas outras coisas, como a vida privada e a natureza.

3.4. A presença do interdiscurso

Na Idade Média, a pintura faz parte das “artes mecânicas” e os pintores da Renascença reivindicam para a nova pintura uma representação não só de símbolos religiosos, mas de uma representação de todas as coisas existentes no mundo. Buscam um *status* social de uma arte liberal com poder de criação e imaginação. Essa ideologia de uma nova pintura permeia todos os artistas desse período, e Da Vinci assimila e contrapõe ao ato meramente mecânico, defende a nova pintura, que para ele é como uma “*cosa mentale, às argumentações filosóficas e a exploração da natureza*” (LACOSTE, 1986, p.7).

Da Vinci considera a pintura e seus estudos sobre ela como “*filhas do gênio*”, tendo a natureza como modelo, a pintura como um símbolo perfeito das artes do belo. Nesta questão, em que estamos buscando a relação do sujeito com o seu dizer, Da Vinci, na busca de uma regularidade discursiva, baseia-se no discurso científico (o idealizado, parafrástico) reportando-se a uma ideologia vigente na época, que não foi construída prontamente, antecede à Da Vinci.

Essa busca do naturalismo na pintura já começa (ter e a ser desenvolvido) em Cennino Cennini (novo naturalismo) e em Lorenzo Ghiberti (novo sentimento à antiguidade) desenvolvido desde o Trecento, mas é apenas indicativos do que está por vir. Entre os artistas do Trecento e Da Vinci, encontramos artistas que desenvolvem mais sobre esse novo ideal de arte, que expressam as aspirações das mentes mais progressistas, expondo “*uma nova maneira de o homem ver o mundo, sua segurança humanística e sua confiança nos métodos da razão*” (BLUNT, 2001, p.11). E estes artistas são: Brunelleschi, Masaccio, Donatello, e Leon Batista Alberti.

Interessamos-nos mais por Alberti, por perceber que suas idéias se aproximam às de Da Vinci.

Alberti, dentro deste grupo citado acima, é o mais versado no estudo da antiguidade, mais científico na aplicação do conhecimento, sistematizando tendências que estão por vir. Nas suas afirmações sempre há uma base científica da matemática, geometria e perspectiva para aplicá-las na arte em geral e na pintura.

Nos seus estudos, Alberti acredita que “*as artes são aprendidas pela razão e pelo método; são dominadas pela prática*” (ALBERT apud BLUNT, 2001, p.23)⁶. Estuda e cita também dizeres de Vitruvio (arquiteto e matemático da era grega) e a concepção Aristotélica.

Blunt (2001) menciona que para Alberti (citado como o primeiro dos humanistas), o conhecimento de perspectiva racional e científica além de outras formas de conhecimento que domina, orienta-se pelos antigos. Têm um modo de ver a vida como os humanistas da primeira metade do séc XV. Existem pontos em seus conceitos que vão além de sua época, são pensamentos modernos, nos quais o indivíduo deve buscar a virtude pela aplicação da vontade, pelo uso da razão e seguindo a natureza, tendo como concepção de vida o racionalismo, baseado na filosofia antiga mais do que nos ensinamentos do catolicismo, e mesmo pensando dessa forma, também não se opõe aos conceitos católicos.

Fizemos esse recorte histórico para compreendermos a posição do sujeito em foco, para vermos que nos seus escritos existe uma grande quantidade de idéias originárias de outros autores, e que Da Vinci os corporifica em sua teoria, mas com observações pessoais, como explicam Blunt (2001) e Faure (1990).

Reportando-nos para Análise de Discurso, buscamos o conceito do esquecimento número um: “*esquecimento ideológico, ele é da instância do inconsciente e resulta do modo pelo qual somos afetados pela ideologia. Por esse esquecimento temos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando na realidade, retomamos sentidos preexistentes*” (ORLANDI, 2003, p.35). Como um sonho adâmico, acreditamos estar no início da linguagem, de ser o primeiro homem a dizer as primeiras palavras, significando aquilo que queríamos que fosse.

Embora os dizeres se realizam em Da Vinci, os sentidos apenas se representam como originando-se nele, Da Vinci recupera, pelo interdiscurso, dizeres de Alberti e da cultura antiga de uma forma particularizada e faz-nos ver que mesmo assim eles são determinados pela maneira como se inscrevem na língua e na história, por isso se significam e não pela vontade.

Apoiados em Orlandi (2003), podemos dizer que os discursos já estavam lá, não nascem em Da Vinci, a língua e a história singularmente o afetam, realizam-se em Da Vinci, na materialidade de sua pintura e de seus escritos. Há uma determinação necessária para que

⁶ Alberti, De Statua, em Janitschek, op. Cit, p.189; tradução de Blunt, 2001, p.23.

existam sentidos e sujeitos, trazendo-nos, uma estrutura, constituindo-o, pois a ilusão é necessária para que a linguagem funcione no sujeito e na produção de sentidos.

No já-dito, o sujeito esquece para, quando se identificar com o que diz, se constitua como sujeito, fazendo com que as palavras tenham sentido, mesmo sendo palavras já existentes e é como se originassem dele.

Sujeito e sentido se movimentam, significando sempre e se não for de uma forma, será de outra.

Para explicitar melhor esse processo da função autor (posição-sujeito), o dizer como origem e o esquecimento, traremos alguns recortes do artista Alberti, e de nosso sujeito Da Vinci. Alberti baseia-se na solidez da ciência, construindo uma estrutura das artes igualmente científica, e Da Vinci, da mesma forma, absorve e reafirma seus dizeres, de uma forma particular.

Alberti nasceu em 1404, e em 1428 vai para Florença onde adquire sua formação, como secretário na Corte Papal de 1432 a 1464. Seus tratados começam por volta de 1450 (De re Aedificatoria), fazendo acréscimos e alterações até a sua morte em 1472. De Statua, provavelmente foi escrito pouco antes de 1464⁷.

Da Vinci nasceu em 1452, em Florença (capital da cultura deste período), seus escritos são datados de 1483 a 1519, e o texto apresentado no recorte 5 foi elaborado em torno de 1519.

Mostraremos o texto do recorte 5, para apontar a posição do sujeito de Da Vinci com seu discurso particularizado em relação ao discurso de Alberti. Senão vejamos, o códice de Da Vinci, Urbinas Latinus, Tradução de Carrera, (2000, p. 73-74):

Sobre qual ciência seja mecânica e qual não seja

Dizemos que um saber é mecânico quando nasce da prática; científico, quando começa e conclui na mente; e semimecânico, quando nasce da ciência e se desdobra na operação manual. No entanto, em minha opinião, todas as ciências são vãs e equivocadas desde que não nasçam e sejam confirmadas pela experiência, mãe de toda certeza; isto é, que nem sua origem nem seus fins ignorem os cinco sentidos. Se nós duvidamos da certeza de coisas que nos chegam pelos sentidos, tais como a essência de Deus, a alma e outras semelhantes: objetos de disputas e pejejas. Ocorre que, quando a razão falta, certamente toma o seu lugar os gritos. Isto não ocorre com as coisas certas. Diremos, pois, que ali, onde se grita, não pode haver ciência verdadeira, posto que a verdade tem uma só meta que, proclamada, esvazia para sempre o litígio. Onde este mesmo litígio ressuscita, ali a ciência seria embusteira e confusa, e não renovada certeza.

Pelo contrário, as verdadeiras ciências são aquelas que a experiência fez penetrar pelos sentidos, silenciando a língua dos litigantes [...], procedendo sempre a partir de verdades primeiras e princípios notórios, passo a passo, mas, ininterruptamente, até o fim, tal como se comprova nos fundamentos das matemáticas, a saber, número e medida, ou, também, aritmética e geometria, que tratam com soma verdade das quantidades contínuas e descontínuas. Não argumentaríamos em matemática que três mais

⁷ Tradução Italiana ilustrada com xilogravuras. Florença 1550. Texto latino com tradução Italiana, Editora G. Orlandi e P. Portoghesi. Milão, (1966).

três somam aproximadamente seis [...]. Assim todo argumento é reduzido a eterno silêncio, e essas ciências podem ser gozadas em paz por seus devotos. Isso não ocorre com as falazes ciências da mente. E se você me disser que tais ciências, verdadeiras e notórias [como a pintura], devem ser consideradas mecânicas, posto que não podem alcançar seu fim sem o concurso do trabalho manual, lhe replicarei que o mesmo acontece com todas as artes que passam pelas mãos dos escritores, já que estas são semelhantes ao desenho que, por sua vez, é parte integrante da pintura. A astrologia e as demais ciências passam pelas operações manuais, ainda que originalmente sejam mentais; assim também a pintura, que não pode alcançar sua perfeição sem a operação manual, mas que dá primeiro na mente de seu fabulador.

Os científicos e verdadeiros princípios da pintura determinam, em primeiro lugar, que um corpo seja dotado de sombra e que existam sombra primitiva, sombra derivativa, e luz, isto é, trevas, luzes, cor, corpo, figura, posição, distância, proximidade, movimento, repouso; coisas que somente com a mente, sem necessidade de operação manual, se compreendem. Essas coisas constituem a ciência da pintura, existindo antes na mente de seus inventores, em que nasce mais tarde a operação...

Recorte 5: Urb.19 a, 19 b. Códice do vaticano, Urbinas Latinus. Tradução Carrera (2000, p. 73 – 74).

Mostraremos no próximo recorte 6, o texto de Alberti, para podermos ver como se dá a corporificação particularizada em Da Vinci:

“O indivíduo deve buscar a virtude pela aplicação da vontade, pelo uso da razão e seguindo a natureza. A vontade fornece a força propulsora. Um homem é capaz de realizar aquilo que se propõe a realizar. Mas é somente pelo uso da razão que ele pode saber o que deve almejar e o que deve evitar. Por fim, o homem deve seguir a natureza no sentido de que deve saber a finalidade com que foi criado, e buscar atingi-la; deve descobrir porque a natureza lhe deu certas faculdades e desenvolvê-las, a não ser que tenha certeza de que elas não são más [...] o que o homem precisa é de moderação em seus sentimentos e de aproveitar as coisas deste mundo sem se prender a elas. Na verdade, a moderação, que é um dos resultados de se seguir a razão, leva tranquilidade de espírito, condição necessária à conduta correta da vida”.

Recorte 6: De Re Aedificatoria, Livro III, cap. 3. Escritos de Alberti. Tradução Blunt (2001, p.15).

Alberti, neste texto apresentado no recorte 6, tradução de Blunt (2001) mostra que “(...) o indivíduo deve buscar a virtude pela aplicação da vontade, pelo uso da razão e seguindo a natureza (...)” e Da Vinci, no recorte 5, tradução de Carrera (2000), mostra que o “saber é mecânico quando nasce da prática; científico, quando começa e conclui na mente, e semimecânico, quando nasce da ciência e se desdobra na operação manual, (...), e sejam confirmadas pela experiência”.

Alberti escreve de uma forma simples; Da Vinci desenvolve sobre o assunto, nos traz mais explicações, apresenta, por meio de demonstração dos fatos (demonstrazione), o seu conhecimento sobre o assunto.

Quando Alberti em seu texto no recorte 6, diz que “(...) é somente pelo uso da razão que ele pode saber o que deve almejar e que deve evitar” – uma forma de moderação (sementes do idealismo), Da Vinci em seu texto no recorte 5, também o faz com um dizer da ciência, onde

percebemos um dizer da moderação, “quando a razão falta, certamente tomam o seu lugar os gritos,(...), as verdadeiras ciências são aquelas que a experiência fez penetrar pelos sentidos,(...), procedendo sempre a partir de verdades primeiras e princípios notórios, passo a passo, mas, ininterruptamente, até o fim, tal como se comprova nos fundamentos das matemáticas, a saber, número e medida, ou, também, aritmética e geometria, (...)”

Percebemos que os dizeres de Alberti são absorvidos pela ideologia da época e significados, particularizados por Da Vinci. Mostraremos, a seguir, outros recortes dos dizeres de ambos para reafirmarmos o movimento de sentidos que se faz de um para o outro.

No texto do recorte 7, verificamos a forma de idealização utilizada na medida humana, retirado dos escritos de Alberti, De Statua, p. 199; tradução de Blunt (2001, p. 30):

Nos demos ao trabalho de anotar as principais medidas de um homem. Não escolhemos, no entanto, este ou aquele corpo individual, mas, na medida do possível, tentamos observar e anotar por escrito a beleza mais elevada espalhada, como em porções calculadas, entre vários corpos. [...] escolhemos um número de corpos considerados pelos experimentados os mais belos, e tomamos as dimensões década um. Eles foram comparados entre si e, deixando de lado as medidas extremas que se achavam acima ou abaixo de certos limites, escolhemos aquelas que a concordância de muitos casos mostrou ser a média.

Recorte 7: De Statua, p.199, escritos de Alberti. Tradução de Blunt (2001, p.30).

No texto do recorte 8, mostra-nos como Da Vinci discursa sobre a forma de idealização utilizada na medida humana:

Os serões inverniais devem ser aproveitados pelos jovens para considerar as coisas trabalhadas durante o verão, isto é: convém contrastar todos os desenhos feitos então e eleger entre eles os membros e corpos mais bem feitos para pô-los em prática e confiná-los na memória.
Sobre as posições [das figuras]
Mais tarde, no verão seguinte, você deverá escolher um rapaz bem aparentado e que não tenha sido criado entre [?]. E se seus músculos não ressaltarem, como convém, entre contornos de seus membros, em nada os acentue, pois lhe basta o que ele oferece. Mas corrija depois esses membros segundo aqueles que você estudou durante o inverno⁸.
Empenhe-se em copiar as partes agradáveis dos rostos belos cujas belezas são mais consagradas pela reputação do que por seu critério, pois se assim você não o fizer, você se arriscará a enganar-se escolhendo fisionomias iguais às suas.

Recorte 8: B.N. 2038, 27a, Códices de Paris, escritos de Da Vinci. Tradução Carrera (2000, p. 181).

Nos textos de Alberti – recorte 7 – a medida da idealização que este faz é “(...), *este ou aquele corpo individual, mas, na medida do possível, tentamos observar e anotar por escrito a beleza mais elevada espalhada, como em porções calculadas, entre vários corpos*”, e Da Vinci

⁸ Carrera descreve que é uma característica importante do classicismo é a recusa do realismo, principalmente ao que se refere à imagem do corpo humano. Estuda – se a natureza, para logo transcendê – la.

– recorte 8 – o faz através de seus estudos entre o inverno e o verão como “*devem ser aproveitados pelos jovens para considerar as coisas trabalhadas durante o verão, isto é: convém contrastar todos os desenhos feitos então **eleger** entre eles os membros e corpos **mais bem feitos**” (grifos meus).*

Feito as escolhas para melhor estudo, ambos demonstram como melhorá-los para fins artísticos; Alberti, no recorte 7, explica que “*escolhemos um número de corpos considerados pelos experimentados os mais belos, e tomamos as dimensões década um*”. E Da Vinci, no recorte 8, também explica isto. Senão vejamos: “*youçã deverá escolher um rapaz bem aparentado, (...), e se seus músculos não ressaltem, como convém, entre contornos de seus membros, em nada os acentue, pois lhe basta o que ele oferece*”.

Logo em seguida ambos fazem suas correções em seus estudos para uma devida idealização dos corpos. Alberti, no recorte 7, escreve que “*eles foram **comparados** entre si e, **deixando de lado as medidas extremas** que se achavam acima ou abaixo de certos limites, escolhemos aquelas que a concordância de muitos casos mostrou ser a **média**”*; e Da Vinci, no recorte 8, escreve que “*(...), **corrija depois esses membros** segundo aqueles que você estudou durante o inverno. **Empenhe-se em copiar as partes mais agradáveis** dos rostos belos cujas **belezas são mais consagradas** pela reputação do que por seu critério*” (grifos meus).

Retomando conceitos de ambos, percebemos suas similaridades. Da Vinci, argumenta sobre pintura e ciência, numa concepção mental e prática com uso sempre da razão, compara e replica às outras ciências para demonstrar o lugar da pintura como parte integrante das ciências. Alberti, de uma maneira simplificada, defende a razão, como forma ideal de construção artística; sem ela, os questionamentos seriam confusos e não chegaria a lugar nenhum. Colocar verdades e princípios dentro de uma regularidade de uma forma moderada também era a grande meta de Da Vinci, para que não houvesse dúvida da importância da arte comparada à ciência, como estão nos textos dos recortes 5 e 6.

Dentro desta perspectiva discursiva, Da Vinci usufrui a ciência como um bem maior (institucionalizando seu saber, sua posição), por um processo de demonstração, similitude e imitação, assuntos que entrecruzam experiência e dizeres, não só o seu dizer, mas dizeres de outros e faz um movimento de sentidos de seus estudos para sua pintura, pois:

a história de um conceito não é, de forma alguma, a de seu refinamento progressivo, de sua racionalidade continuamente crescente, de seu gradiente de abstração, mas de seus diversos campos de constituição e de validade, a de suas regras sucessivas de uso, a dos meios teóricos múltiplos em que foi realizado e concluída sua elaboração” (FOUCAULT, 2004, p.35).

Ver a construção dos dizeres de Da Vinci é perceber a construção da sua posição sujeito em relação aos dizeres de Alberti, mas Da Vinci o faz de uma forma bastante particular, procurando construir conceitos, como afirma Foucault (2004), com diversos campos de constituição (interdiscurso) e com regras sucessivas de uso (regularidade).

Da Vinci absorve os conceitos de se trabalhar com a razão, buscando a *média* das formas, corrigindo-as com moderação, como nos textos do recortes 7 e 8, repetindo e regularizando seus dizeres, ideologia da harmonia entre o ideal e o real, porque o humanismo renascentista é uma “*concepção da vida e do universo, o culto da individualidade e a observação de si e do mundo*” (FRANCO, 1978, p.31).

Nos dizeres de Da Vinci, percebe-se que circulam os dizeres de Alberti, como um pré-construído formulando discursos regulares sobre os assuntos artísticos abordados, através de retomadas discursivas e de paráfrases e produz na memória um jogo de força simbólico, em que a regularização que repousa sobre esse jogo de força não se limite ao que já é pré-existente.

Em seus dizeres, tanto nos recortes 5 e 6 e nos recortes 7 e 8, existem deslocamentos, comparações onde se dão as regras discursivas, e vemos a *posição do sujeito histórico que se esforça por estabelecer um deslocamento suplementar em relação ao modelo*, como afirma Achard (1999, p.16), dando-nos a hipótese de sujeito histórico de que fala. O fato é que a memória foi reconstruída no discurso de Da Vinci e para que as “*palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido*” (ORLANDI, 2003, p.33), um efeito do interdiscurso e o que foi dito, dito por um sujeito específico (Alberti), num momento particular e se apague na memória para que possa fazer sentido nos dizeres de Da Vinci.

Colocar a ciência no discurso artístico de moderação e regularidade é colocar o sujeito sob controle, transparente, passível de análise, não só o sujeito, mas também seu discurso, e dentro desse jogo de sentidos também sempre haverá o espaço para interpretação, para podermos compreender seus discursos através do interdiscurso, da sua memória, um já dito.

A memória faz parte da produção do discurso, ela aciona as condições de produção do sujeito, o que fala antes, em outro lugar independentemente. Como afirma Orlandi: “*a memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra*” (ORLANDI, 2003, p.31).

Portanto, a ilusão é necessária para que a linguagem funcione no sujeito e na produção de sentidos, assim as palavras adquirem sentidos, o sujeito significa retomando palavras existentes, e é por isso que “*sentidos e sujeitos estão sempre em movimento, significando*

sempre de muitas e variadas maneiras. Sempre as mesmas, mas, ao mesmo tempo, sempre outras” (ORLANDI, 2003, p. 36).

Percebemos então, que as práticas discursivas que permeavam os trabalhos de Da Vinci, estão na relação da língua com a exterioridade, e produzem sentidos. A formação discursiva constitui-se e remete o texto todo a uma formação ideológica, fazendo com que o sentido do texto se defina por esta relação. Isto depende de como o texto se insere nas diferentes formações discursivas, tal como apresentamos nos recortes e nos estudos acima, em que podemos observar que os sentidos variam, por terem relações distintas para cada formação discursiva, mas se ligam e se mantêm com a formação ideológica da época.

Mesmo na busca desse conhecimento individual e universal, o Renascimento está impregnado de valores cristãos, como também a soberania do Estado está permeada de um discurso religioso. A Igreja está *“sobre o poder temporal. É a igreja dos homens; governando os povos, governando a vida da sociedade, é um mundo terreno dirigido por Deus”* (FRANCO, 1978, p.19). Há a submissão do poder temporal ao poder espiritual. Por isso, Da Vinci sempre se remete ao divino para que sua arte possa caminhar junto à religião e à sociedade.

Da Vinci, por ser freqüente em seus dizeres – regulariza, repete seus dizeres e reporta-se ao divino – constrói um lugar de autoria, conquista um lugar de prestígio e poder para atingir seus propósitos: elevar a arte como *“cosa mentale”*, e trabalha com *“o jogo da relação entre ciência e religião, para se garantir a serenidade, é imperativo basear-se em métodos científicos. É a instrumentalização desses conhecimentos, ou seja, a ciência é um instrumento e a finalidade é religiosa”* (ORLANDI, 1987, p.16). Permeia seus estudos sistemáticos a um discurso religioso, ao divino para estar neste lugar autorizado do dizer, para trabalhar conceitos pagãos com a religião.

Com isso, Da Vinci retoma a natureza de uma forma científica e vai significá-la na pintura, mas não deixa de citá-la como divina.

Unidade e dispersão em seu discurso, o sujeito se mostra e se esconde. O possível do discurso reside na dispersão do sujeito em suas diferentes posições e em sua descontinuidade em relação a si mesmo, pois segundo Orlandi (1990), as determinações externas o limitam, atribuindo-lhe unidade e coerência.

É um movimento em que o sujeito procura sua afirmação e ao mesmo tempo se despossui de seu lugar pela posição relativa do outro, pois seu discurso é atravessado por diferentes formações discursivas, e é afetado pelas diferentes posições do sujeito, na sua relação com os sentidos, com o político, com a ideologia.

Trazer essa materialidade discursiva pela Análise de Discurso é percebermos os “*efeitos das relações de sentido (relação de um discurso com outros), das relações de força (relações de um discurso com lugar de que é falado)*” (Orlandi, 2004, p.132), é ver como o sujeito constitui os sentidos, é poder perceber que a linguagem não é transparente, pois não há sentido sem interpretação, e interpretar é dar sentidos determinados pela história, portanto, um princípio ideológico.

Vemos que a formação discursiva determina o que pode e deve ser dito, a partir de uma certa região da formação social, como nos diz Orlandi (2004) e a partir de um certo contexto sócio-histórico. Podemos dizer que todo texto tem sua ideologia e essa relação é mostrada na e pela formação discursiva da qual ela faz parte. O sujeito se insere nesse movimento de sentidos, silenciando-se, regularizando dizeres (já-dito) como se fossem seus dizeres (esquecimento), significando na e pela linguagem verbal e não verbal.

A Análise de Discurso nos trouxe a oportunidade de buscar a compreensão desse jogo de sentidos, exatamente por não se restringir apenas à linguagem, acolhe o histórico, o social e a ideologia, está no entremeio do discurso, assim, podemos compreender que o sujeito significa pelas formações discursivas em que está inserido, e que os sentidos sempre podem ser outros.

Mas a busca de fazer uma arte científica, faz com que Da Vinci, em seus códices (linguagem verbal) demonstre que é possível elaborar uma pintura com conhecimento. Mostraremos esse fazer, e como isso se dá entre a palavra e imagem.

4. PALAVRA E IMAGEM: UM DIÁLOGO ENTRE A ARTE E A CIÊNCIA

“A pintura é milagrosa, tornando palpável o impalpável, e em relevo o que é plano. Assim, a pintura está adornada de especulações infinitas”. (DA VINCI apud CLARET, 1985, p.91).

Trabalhar a palavra e a imagem traz-nos uma luz para a compreensão do processo dos trabalhos de Da Vinci, sujeito inserido em uma época em que o social vem se transformando juntamente com a pintura, e ele vê a necessidade de tudo registrar (verbal e não verbal), trazendo diferentes contribuições para os estudos dos artistas da época.

Embora seus tratados estivessem sempre num processo de ‘*work in progress*’, sentimos a necessidade de trazê-los para nosso estudo, por considerá-los um texto para uma grande busca: o da valorização da pintura, seu grande texto.

Seus códices se revestem de palavras, mas que, geralmente não reinam sozinhas, dividem espaço com suas ilustrações, oferecendo-nos um rigoroso estudo científico que descreve a aparência da realidade que a palavra imprime.

Suas ilustrações são enriquecidas com textos, tendo como objetivo demonstrar no plano bidimensional, o que descrevia verbalmente, configurando uma forma de relação entre a palavra e a imagem, quer seja por complementaridade, informatividade, redundância etc.

A preocupação de Da Vinci era de demonstrar que o artista podia e devia usar estudos verbais e não verbais, para trabalhar uma pintura com técnica e conhecimento, procurando garantir a percepção e decodificação de seus estudos para a prática pictórica.

Da Vinci estuda os tratados de Valturio (1405-1475), engenheiro estrategista, mas o estuda não por essa razão, mas por ser um humanista e por trazer uma forma nova para suas obras. Os estudos de Valturio trazem para seus textos numerosas ilustrações de álbuns de máquinas somente com imagens. Desejoso de adquirir a cultura humanística, Da Vinci estudava-os com esmero, e mesmo apresentando interesse pela palavra, isto não o impede de buscar uma saída visual.

Segundo Laurenza (2005), por mais que insista em seu treinamento verbal, Da Vinci, não sabe prescindir da imagem, pois, em seus tratados, numerosas páginas descrevem estudos e por meio delas existem seus esboços. O vocabulário verbal gera o vocabulário não verbal. A força da representação visual leonardiana tem mais peso do que a dificuldade de que ele tem para aprender o latim para seu vocabulário.

Mesmo assim, esforça-se para apossar das mesmas armas dos doutos, por planejar a redação de complexos tratados científicos e artísticos, e de querer ser reconhecido como teórico e cientista entre os possuidores por excelência de tais habilidades.

Da Vinci organiza páginas segundo um modelo diferente de publicação, inspirado no texto científico manuscrito ou impresso, escreve e desenha para si mesmo, ampliando sua capacidade mental e o modo de projetar, fazendo emergir novos núcleos de reflexão teórica, direcionando sua pesquisa técnico-científica para a aproximação de sua pesquisa artística, cujos temas principais são anatomia e geometria.

O artista ultrapassa os limites impostos ao conhecimento científico dos artistas humanistas de sua época, pois estes se limitam ao conhecimento da musculatura mais externa, os músculos que com o movimento do corpo assumem diversas formas de modo mais evidente. Da Vinci mostra partes destacadas do corpo apresentadas com rigor analítico inédito, suas pesquisas avançam para rumos mais variados dos campos da filosofia, cânones da anatomia artística, medicina, tais como, sistemas cardiovasculares, a alma, suas faculdades vitais e psicológicas etc, segundo Laurenza (2005).

Envolve, em suas pesquisas, relação entre a alma e o corpo, alma significando ora energia vital, ora energia psíquica, emocional e intelectual. Teorias biológicas e filosóficas serão expressas não somente em linguagem verbal, mas em linguagem visual.

Para compreendermos o processo de seus estudos convergidos para um propósito comum, que é a pintura, sentimos a necessidade de trazermos a teoria da Semiótica, por nos dar pressupostos teóricos para a pesquisa em questão.

A Semiótica de Peirce tem três grandes ramos: a gramática especulativa ou teoria e classificação dos signos; a lógica crítica que estuda os tipos de argumentos – abduativos, indutivos e dedutivos; e a metodêutica ou teoria do método científico.

A gramática especulativa é a que mais nos interessa, por nos fornecer as definições e classificações gerais de todos e quaisquer tipos de códigos, linguagens, signos etc, ou seja, de qualquer espécie. Estudam-se também, os principais aspectos que envolvem essas diferentes linguagens, a saber: a face de significação, da objetivação e da interpretação.

A Semiótica no nível da gramática especulativa nos leva a compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que informação transmitem, como se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor. Sendo assim, fornece definições e classificações para a análise de todos os tipos de linguagens, de qualquer espécie e tudo que os envolve.

Dessa maneira, a teoria de Peirce, permite penetrar no movimento interno das mensagens, no modo como elas são geradas, nos procedimentos e recursos nelas utilizadas, ou seja, “*a maneira como provocam significações, isto é, interpretações, (...), um signo só é signo se exprimir idéias e se provocar na mente daquele ou daqueles que o percebem uma atitude interpretativa*” (SANTAELLA, 2004, p.29).

Também nos permite ver sua referencialidade, não só no contexto imediato, mas também num contexto mais amplo, pois em “*todo processo de signos ficam marcas deixadas pela história, pelo nível de desenvolvimento das forças produtivas econômicas, pela técnica e pelo sujeito que as produz*” (SANTAELLA, 2004, p.5).

Sendo assim, torna-se natural buscar nas definições e classificações abstratas de signos, um método para analisá-los e aplicá-los a processos existentes nos signos e às mensagens que eles transmitem, como por exemplo, em poemas, músicas, pinturas, desenhos etc.

4.1. A teoria de Peirce

A Semiótica é uma das disciplinas que faz parte da ampla arquitetura filosófica da obra de Peirce. Para criar este sistema filosófico, Peirce partiu da fenomenologia, uma quase-ciência que “*tem por função fornecer fundamento observacional para o restante das disciplinas filosóficas*” (SANTAELLA, 2001, p.35).

Por fenômeno, Peirce entendeu como qualquer coisa que se apresente à percepção e à mente, e considera a mente como o lugar de passagem, que capta este fenômeno. Observando-os, Peirce conclui que há três categorias que se apresentam à percepção e à mente, sendo elas, primeiridade, secundidade, terceridade.

Nos seus estudos, Peirce sempre leva em conta a tríade citada acima, e as coloca como indissociáveis e relacionadas entre si. Para melhor entendê-las, expliquemos. A primeiridade relaciona-se com tudo que é o acaso, ao possível, a uma mera qualidade, a um sentimento, ao que é original, liberdade, tudo que é mônada, ou melhor, indivisível. A secundidade relaciona-se à ação/reação, é o aqui e agora, conflito, ligado às idéias de dependência, determinação, dualidade, surpresa, dúvida, quer dizer, ao que é existente. E a terceridade relaciona-se a tudo que diz respeito ao geral, continuidade, crescimento, inteligência, idéias de lei, representação.

Para Peirce, a forma mais simples de terceridade é o signo na medida em que “*signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se*

refere ou representa) a um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete)” (SANTAELLA, 2004, p.7), pois o signo é qualquer coisa de qualquer espécie que representa outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, cujo efeito chama-se interpretante do signo.

Santaella (2001, p.43) nos esclarece melhor sobre o conceito de signo quando diz:

Um signo intenta representar em parte, pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente de tal modo que, de certa maneira, determina, naquela mente, algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa imediata é o objeto pode ser chamada de interpretante.

Portanto, o que define signo, objeto e interpretante é a posição lógica que cada um desses três elementos ocupa no processo representativo, ficando claro que os efeitos interpretativos dependem diretamente do modo como o signo representa seu objeto.

Dependendo da propriedade do signo que está sendo considerada, será diferente a maneira como ele pode representar seu objeto. Como são três tipos de propriedades – qualidade, existente ou lei, são também, segundo Santaella (2004), três tipos de relação que o signo pode ter com o objeto a que se aplica ou se denota – ícone (qualidade), índice (existente) e símbolo (lei).

Por objeto, compreendemos um existente que está na posição de objeto porque está representado no signo. Peirce estabeleceu uma distinção para o objeto, classificando-o em objeto dinâmico e objeto imediato.

Os existentes estão no mundo e são amplos e qualquer linguagem é incapaz de capturá-lo inteiramente. A linguagem é sempre incompleta. Ela só capta uma parte do objeto. E esta parte captada é objeto imediato, que é o modo como o existente foi recortado. Mas o existente é mais do que está apresentado ou representado na linguagem. Uma imagem ou uma foto de uma pessoa é apenas o seu objeto imediato e por mais que tenhamos poses e exposições diversas dessa pessoa, essas configurações nunca serão capazes de exaurir essa existência individual para qual as fotos ou imagens apontam.

Podemos dizer que nessa existência individual, o ser vivente, o existente não pode ser inteiramente expresso pela linguagem. Ele é o objeto dinâmico do signo. Por objeto dinâmico, entendemos, pois, junto com Santaella (2001, p.45) *“aquilo que determina o signo e ao qual o signo se aplica. Todo o contexto dinâmico, particular, a ‘realidade’ que circunda o signo se constitui em seu objeto dinâmico”*.

Qualquer linguagem seja ela verbal, oral, escrita ou imagética, fílmica, televisiva, jornalística, publicitária, ou que tipo for, na sua relação com o objeto ou com aquilo a que ela se refere, ou que representa, tem sempre a natureza de um duplo. É por isso que a linguagem é necessariamente vicária. Sua simples presença denuncia a ausência daquilo que ela substitui. Fazendo-se presente, a linguagem torna ausente aquilo a que ela se refere. Seu caráter, portanto, é o caráter de um duplo. Sem deixar de ser ela mesma, a linguagem simultaneamente representa, substitui, aponta para, ocupa o lugar de um outro que está fora dela. Portanto, toda linguagem funciona como linguagem porque representa, substitui, registra, está no lugar de alguma coisa que não ela própria. Santaella (1996a, p.62) nos explica:

Por mais física e quimicamente perfeito que possa ser o registro, esse duplo de um objeto, situação ou daquilo que chamamos de realidade, esse registro não é “a realidade”. Um simples passeio pelos interiores das representações das imagens técnicas é, por si só, capaz de tornar evidente esta questão. As imagens são produzidas por aparelhos, que, por sua própria natureza, têm potencialidades e limites e, como tal, só podem registrar o “real” numa certa medida e dentro de uma certa capacidade. Esses aparelhos são máquinas que necessariamente introjetaram sistemas codificados de representação que, longe de nos fazer ver o “real” tal qual, ao contrário, representam-no de acordo com mediações de uma determinada codificação da visualidade. Isso se não enfatizarmos o fato de que esses registros dependem do ponto de vista do observador, da visão de mundo que sua condição de classe social lhe dá, do enquadramento e angulamento escolhidos. Enfim, revelam alguns traços do “real”, ocultando outros.

Como vimos, o objeto é aquilo que determina o signo e que o signo representa. Já o interpretante é o efeito interpretativo que o signo produz em uma mente real ou meramente potencial, segundo Santaella (2004). O processo interpretativo se completa com a relação do interpretante com o objeto imediato, e esse com o objeto dinâmico.

A lógica triádica do signo nos faz compreender melhor por que a definição peirceana do signo inclui três teorias, o da significação, a da objetivação e da interpretação.

A teoria da significação é a que estuda a relação do signo consigo mesmo, estabelece a natureza daquilo que lhe dá capacidade para funcionar como tal. Estuda o signo nas suas propriedades internas.

A teoria da objetivação analisa a relação do fundamento do signo com o objeto, com aquilo que determina o signo e que é, ao mesmo tempo, aquilo que o signo representa, focalizando os problemas relativos à denotação, à realidade e referência.

E a teoria da interpretação se detém na relação do fundamento do signo com o intérprete, individual ou coletivo.

Há três propriedades formais – fundamento do signo – que capacitam o signo a funcionar como tal: sua qualidade, sua existência e seu caráter de lei.

Expliquemos. Quando uma qualidade funcionar como signo, será denominada quali-signo. Nessa fase, observamos as mensagens em sim mesmo, ou melhor, vemos suas qualidades internas, cuja denominação se dá como a face da significação.

Em nosso estudo, as qualidades internas a serem analisadas são os elementos básicos para a construção da linguagem visual, tais como, linha, cor, forma, textura, volume, movimento etc.

Quando materializamos ou corporificamos essas qualidades num suporte qualquer, damos uma existência a esses signos, uma possível referência. O fato de existir essas qualidades signícas faz com que conectemos a outro signo, ou melhor, aponta para outros existentes, Souza (2003) observa que todo existente ocupa um lugar no tempo e no espaço e age sobre aquilo para o que aponta, ou seja, um sin-signo.

E quando temos um signo que nos faz associá-lo a uma generalidade, uma convenção sócio-cultural, esse signo é operado por uma lei, e na semiótica dá-se a ele denominação de legi-signo.

Cada fundamento descrito interfere na maneira como o signo pode representar seu objeto, segundo Santaella (2004). Como vimos, quando os signos se referem a algo, existem três tipos de relação que o signo pode ter com o objeto – se o fundamento é um quali-signo, o signo será um ícone; se for sin-signo, o signo será um índice; se for um legi-signo ou uma lei, será um símbolo.

Por exemplo, a cor azul-clara, sem considerar onde essa cor está corporificada, ou que é um existente e sem considerá-la em seu contexto, tomemos apenas a cor, o simples fato de falarmos sobre ela, já nos faz produzir uma cadeia associativa que nos faz lembrar céu, roupa de bebê. O azul não é um e nem outro exemplo, mas lembra, sugere. E o fato de sugerir, ela se torna um quali-signo, e o ícone sugere algo porque a qualidade exibida se assemelha a outra qualidade, sugere seu objeto dinâmico - céu, roupa de bebê.

Para exemplificarmos uma convenção sócio-cultural, vejamos a cor verde. Essa cor nos faz associá-la a idéia de esperança, isso faz com que um singular se amolde a uma generalidade, portanto é a lei que opera nessa associação e esta propriedade recebe a denominação na semiótica de legi-signo.

Portanto, vemos que existem várias interpretações desta tríade conhecida, principalmente sobre a noção de ícone. Atenemos para dois níveis de iconicidade postulados por Peirce, o ícone puro e o signo icônico ou hipoícone.

O ícone puro é o reino absoluto das imagens. Segundo Pignatari (1974), é uma qualidade que é mera potencialidade abstrata e só pode ser de natureza mental, genuíno, só pode ser uma possibilidade, em virtude de sua qualidade – e o seu objeto só pode ser um primeiro.

Os representantes icônicos, os hipoícones, são signos que representam seus objetos por semelhança, daí a inclusão da imagem, “*é hipoicônica na medida que em que ela é semelhante a seu objeto*” (SANTAELLA; NOTH, 1997, p.145). Todas as formas de desenhos e pinturas são imagens, porque segundo Santaella (1983), a qualidade de aparência é semelhante à qualidade de aparência do objeto que a imagem representa.

A linguagem visual é um hipoícone, e esta terá três faces: a imagem propriamente dita, diagrama e metáfora.

Na face das imagens, a representação se mantém em nível de mera aparência, insere-se na primeiridade, portanto “*as imagens representam seus objetos porque apresentam similaridades ao nível de qualidade*” (SANTAELLA; NOTH, 1997, p.62).

Já nos diagramas, a aparência não é mais decisiva, mas se dá pela “*similaridade nas relações internas entre o signo e o objeto*” (SANTAELLA; NOTH, p.62), pois apresenta uma equivalência do desenho com as relações internas do objeto representado, como por exemplo, um mapa.

A metáfora representa seu objeto por similaridade no significado do representante e do representado. Souza (2003) salienta que a metáfora aproxima o significado de duas coisas distintas, produzindo um sentido que nasce da uma identidade posta à mostra, como, “*ela tem olhos de azeitona*”. É a relação que o intérprete estabelece entre o objeto e o modo como o signo representa esse objeto, ou seja, produz-se na mente interpretadora um outro signo que traduz o significado do primeiro. A metáfora surge, então, como resultante das relações que um intérprete estabelece com a linguagem analógica e sua conformação signica. Mergulhar na fissura dessas formas visuais sugere uma busca no que está além do visível.

Em síntese, afirma-se que “*a imagem é uma similaridade na aparência, o diagrama, nas relações, e a metáfora, no significado*” (SANTAELLA; NOTH, 1997, p.62).

Retomemos a classificação Peirceana do signo em relação ao objeto, se seu fundamento for um sin-signo, ele será um índice. Expliquemos. O índice pertence ao nível da secundidade, apresenta-se como um existente singular, o aqui e agora, o índice possui uma conexão de fato com o objeto de que é parte, portanto sua existência concreta faz do signo um índice.

Por exemplo: uma modelo numa revista de moda, cuja imagem foi capturada na foto, de fato, existe fora e independentemente da foto. Assim, a imagem tem o poder de indicar exatamente aquela modelo singular em sua existência. Para indicar a modelo, a foto, também precisa ser um existente, tanto quanto a modelo o é. A imagem funciona como índice da modelo porque ela é o resultado de uma conexão de fato entre a foto e a modelo.

A linguagem visual, que é nosso objeto de estudo, é predominantemente enraizada nessa segunda categoria e portanto, um *sin-signo* indicial, dicente (existência singular, algo que é real, e constata o que é real pelo interpretante). Como nos garante Santaella (2001), isso não significa que a linguagem visual não tenha a possibilidade de atingir os níveis de iconicidade ou de níveis convencionais da simbolicidade.

Uma citação de Peirce exemplifica a coexistência dos três níveis *sígnicos* na linguagem visual:

Dizemos que o retrato de uma pessoa que não vimos é convincente. Na medida em que, apenas com base no que vejo nele, sou levado a formar uma idéia da pessoa que ele representa, o retrato é um ícone. Mas, de fato, não é um ícone puro, porque eu sou grandemente influenciado pelo fato de saber que ele é um efeito, através do artista, causado pelo aspecto do original, e está, assim, numa genuína relação obsistente com aquele original. Além do mais, sei que os retratos têm a mais leve das semelhanças com o original, a não ser sob certos aspectos convencionais e segundo uma escala convencional de valores etc. (apud SANTAELLA, 2001, p.193).

Um *signo* pode ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente através da similaridade, não importa seu modo de ser. Qualquer imagem material, como a pintura, é grandemente convencional em seu modo de representação, porém, em si mesma, como nos aponta Santaella (2001), sem legenda ou rótulo, pode ser denominada *hipoícone*.

Como já havíamos falado acima, o *hipoícone*, a linguagem visual terá três faces: imagem propriamente dita (*aparência*), diagrama (*semelhança*) e metáfora (*representação*). Mas quando uma imagem, como nos garante Santaella (2001), como forma de representação sempre se corporifica em uma materialidade singular, essa se encontra na matriz do *sin-signo* indicial, dicente. Quer dizer, todas:

As imagens figurativas ou referenciais estão regidas pela dominância do índice. Embora seu poder de representação, como imagens que são, esteja ancorado numa relação de similaridade formal e, portanto, icônica, essa relação de similaridade está embutida na referencialidade, característica primordial do índice. (SANTAELLA, 2001, p.196).

Portanto, a linguagem visual, o desenho, a pintura, tem sua dominância do sin-signo indicial, dicente.

O sin-signo sugere a idéia de único, singular, do aqui e o agora, se refere ao fato, a um evento. Esse signo defini-se como algo que lhe é próprio, concreto, físico, palpável, oferece-se à identificação e reconhecimento. Santaella (2001) comenta que, se não fosse por essa fisicalidade, esse senso de externalidade que acompanha a percepção visual, não teríamos meios de distinguir entre o visível e o alucinado. Os elementos de secundidade sin-sígnica, já se fazem presente na visualidade, para acentuar uma representação visual.

As representações visuais se localizam em superfícies definidas, ou seja, em papel, em tela, ou em uma película. Essa superfície é sempre recortada, emoldurada, tem margens que a separam do restante das coisas. Santaella (2001) defende que, essas são uma das coisas que dão à representação um caráter de singularidade, unicidade, que a define como um objeto que se mostra à visão, que insiste em se mostrar presente.

Por isso, as *“representações visuais são signos que exibem despididamente, sin-signos que colocam em relêvo a diada perceptiva entre aquele que percebe e aquilo que se oferece para ser percebido”* (SANTAELLA, 2001, p.196). Isto é, as formas visuais se apresentam como sin-signos, como imagens insistentes, presentes pela sua materialidade, pois oferecem e produzem um efeito da insistência de sua individualidade.

As representações visuais ocupam o espaço de existência, resistentes na sua presença física, material; insistentes pelo simples fato de lá permanecerem, um bom exemplo disso são as próprias palavras do artista Da Vinci: *“a finalidade da pintura é comunicável a todas as gerações, pois depende da faculdade de ver”* (Da Vinci, Urb. 2b, 3a)⁹.

Em suma, a imagem visual só pode indicar algo do visível porque tem, em si mesma, propriedades icônicas, isto é, relações de semelhança com aquilo que ela indica, cuja conexão dinâmica e existencial entre a representação e o representado, faz nascer um efeito que o representado provoca no agente da representação, em nosso caso, o pintor, efeito que o agente busca reproduzir no receptor, intérprete das imagens. O intérprete das imagens visuais, em nosso caso, as figurativas estão aptas a produzir o interpretante dicente, cujo signo será interpretado por propor e veicular alguma informação sobre um existente, um sin-signo. Pois se a imagem, esclarece Santaella (2001), nos transmite uma informação sobre algo que está fora dela, nela estará dominando os aspectos do existente indicial dicente.

⁹ Tradução de Carrera, 2000, p.55. Códices Urbinas Latinus, Leonardo Da Vinci.

Como Souza (2003, p.17) nos explica “*o que seria da forma visual fixa, objeto de nossos estudos, senão algo insistente que se apresenta diante de nós, e que se oferece a nossa percepção? Seu caráter pregnante, referencial a inscreve nos domínios da secundidade*”.

Finalmente, o símbolo, faz parte do universo da terceridade, representa seu objeto nos domínios da lei, cujo fundamento é um legi-signo. É no símbolo que encontramos a noção de signo genuíno ou triádico e na sua representação traz embutidos caracteres icônicos e indiciais. É a mediação entre nós e o fenômeno que permite a compreensão ou interpretação fundada numa convenção sócio-cultural.

Esse funciona como tal porque é habitual ou convencionalmente usado como representando seu objeto; por exemplo, a palavra estrela, representa um objeto tipo estrela. O símbolo é um signo que se refere ao seu objeto denotado em virtude de uma associação de idéias produzida por convenção. Leis operam no modo condicional. Preenchidas determinadas condições, a lei agirá.

Voltemos o nosso olhar para o terceiro componente do signo, o interpretante. Para Peirce são três os tipos de interpretantes solicitados para que uma interpretação se realize. O primeiro nível do interpretante é o imediato e está relacionado com a primeira categoria fenomenológica: primeiridade. Consiste naquilo que o signo está apto a produzir numa mente interpretadora, “*antes de o signo encontrar um intérprete qualquer em que esse potencial se efetive*” (SANTAELLA, 2004, p.24).

O segundo nível é o do interpretante dinâmico, que se “*refere ao efeito que o signo efetivamente produz em um intérprete*” (SANTAELLA, 2004, p.24). Nesse nível, o signo, para o interprete, produz três efeitos que consistem respectivamente em sentimentos, esforços e mudanças de hábitos. São os interpretantes emocional, energético e lógico.

Souza (2003, p.20) esclarece que, o interpretante emocional é: o primeiro efeito que um signo está apto a provocar em um intérprete; é uma simples qualidade de sentimento, esta qualidade de sentimento é inalisável e intraduzível, é a que caracteriza o interpretante emocional, interpretante dinâmico de primeiro nível. O interpretante energético, segundo efeito de um signo é o energético é o que corresponde a uma ação física ou mental. Exige esforço e, por isso, alguma energia é despendida. Índices tendem a produzir mais esse tipo de interpretante, já que os índices chamam e dirigem nossa mente na direção do objeto que eles indicam. O interpretante lógico, terceiro efeito ocorre quando o signo é interpretado através de uma regra interpretativa internalizada pelo intérprete, cujo pensamento que traduzirá o signo anterior em outro signo da mesma natureza, num processo sem fim...

Isso nos leva a compreender porque só o símbolo é genuinamente triádico. A lei que lhe dá fundamento “*tem de estar internalizada na mente de quem o interprete, sem o símbolo não pode significar*” (SANTAELLA, 2004, p.25).

O terceiro nível de interpretante é o interpretante final, é concebido como o “*resultado interpretativo a que todo intérprete estaria destinado a chegar se os interpretantes dinâmicos do signo fossem levados até o seu limite último*” (SANTAELLA, 2004, p.26).

4.2. A teoria da imagem

A definição de imagem observa Joly (2004, p.13), é “*algo que embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou a reconhece*”.

A imagem nos acompanha desde o começo, “*por toda parte do mundo o homem deixou vestígios de suas faculdades imaginativas sob a forma de desenhos, nas pedras, dos tempos mais remotos do paleolítico à época moderna*” (JOLY, 2004, p.17), cuja função era de comunicar mensagens, e a “*escrita só começou a existir a partir do momento em que foi elaborado um conjunto de signos ou símbolos, (...), e seus usuários puderam materializar e fixar claramente tudo o que pensavam, sentiam ou sabiam expressar*” (JEAN, 2002, p.12).

Dentro deste processo de descrição – representação de coisas reais, desenhadas ou pintadas (petogramas/petagrifos), figuras representam os “*primeiros meios de comunicação humana*”, e são “*consideradas imagens porque imitam, esquematizando visualmente, as pessoas e os objetos do mundo real, acredita-se que essas primeiras imagens também se relacionavam com a magia e a religião*” (JEAN, 2002, p.18).

As imagens se vinculam com a religião de forma paradoxal: algumas religiões proibiam a adoração de imagens e de se prosternar diante destas por designá-la como Deus; e outras, como as religiões monoteístas valorizavam sua imagem para combater imagens de outros deuses. O paradoxo imagético fez com que as imagens, na representação religiosa e na representação profana, se separassem e esse processo foi iniciado no limiar da Renascença, dando início aos gêneros pictóricos que a história da arte de hoje conhece.

Vemos, portanto, como é múltiplo o emprego do termo imagem. E desde a Antiguidade, a imagem é centro de reflexões filosóficas. A condenação platônica da pintura pesou de forma

considerável para os artistas, levando-os à exclusão. Nesse sentido Lichtenstein (2004), menciona a cidade ideal de Platão, cujos filósofos serão reis e não inclui nem pintores nem poetas.

Para Platão, a pintura só diz respeito à aparência das coisas, não à sua essência, pois está afastada da verdade em três graus, uma vez que o pintor imita um objeto que já é por sua vez uma imitação – uma imagem da idéia. E ilustra isso com o célebre exemplo das três camas: a idéia da cama, a cama fabricada pelo artesão que contempla a idéia, e a cama do pintor que imita a do artesão.

Falando sobre a imagem, Platão demonstra que é ao mesmo tempo mentirosa e sedutora, portanto, a pintura é uma atividade inútil e perigosa, cuja pretensão é fabricar imagens de todo o tipo. Para ele, a pintura não é uma cópia do fiel, é uma imagem parecida com a coisa, um simulacro enganador, o pintor é forçado a se afastar das proporções reais para produzir uma imagem que pareça verdadeira, isto é, que dê ao expectador a ilusão de ver a própria coisa.

Já Aristóteles, suspende a condenação platônica da pintura sem contudo renunciar às exigências da idéia, do saber e da verdade. Com isso ele permitia, enfim, conciliar a arte da mimese com a abordagem intelectual. Lichtenstein (2004) nos conta que, Aristóteles, ao definir a imitação como uma tendência natural, como um instrumento de conhecimento e um meio de prazer, salva a mimese artística das acusações que Platão havia feito contra ela.

Aristóteles enfatiza que *“a arte de pintar tem sua origem na natureza humana e participa das finalidades mais nobres da natureza humana, (...), o prazer que o homem tem com as imagens não o desvia nem da natureza, nem da verdade.”* (ARISTÓTELES apud LICHTENSTEIN, 2004, p.23).

Aristóteles nos mostra também que as imagens perpassam por dois domínios: a) domínio imaterial das imagens (mente) e, b) domínio das representações visuais ou materiais.

O domínio imaterial das imagens são de caráter representativo mental, quer dizer, ficam em nossa mente, na imaginação; e o domínio da representação visual são aquelas que nos mostram nosso mundo, tais como, a pintura e o desenho.

Portanto, esses dois domínios da imagem interligam-se, segundo Santaella e Noth (1997, p.15):

Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que a produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais.

Os conceitos unificadores desses dois domínios da imagem são os conceitos de signo e representação, cuja definição segundo Santaella e Noth (1997) faz-nos reencontrar os dois domínios da imagem, a saber, o seu lado perceptível e o seu lado mental, unificados em algo terceiro, que é o signo ou representação.

O signo é uma entidade elementar de qualquer linguagem, quer dizer, é uma coisa que representa outra coisa para alguém, e essa coisa – o signo – é uma realidade concreta, material, física. Sua materialidade pode ser um papel, um quadro, uma fala, ou tela eletrônica.

Contudo, um signo, segundo Santaella (1996a), só é signo por ser alguma coisa que não é ele mesmo, só funciona como signo, porque substitui, representa, está no lugar de. Na medida que o signo quer tomar o lugar da coisa no mundo, que carrega o poder de representar para alguém a realidade, toma o caráter de um duplo, pois “*sem deixar de ser ele mesmo, ele simultaneamente representa, substitui, aponta para, ocupa o lugar de um outro que está fora dele*”(SANTAELLA, 1996a, p.60).

Volochinov (apud SANTAELLA, 1996a, p.60), nos dá uma definição imagética do signo, esclarecendo essa duplicidade paradoxal do signo, como algo que é, a um só tempo, ele mesmo e um outro:

Todo signo é, em maior ou menor medida, uma espécie de imagem especular: o signo não é apenas um corpo físico que habita a realidade, mas também é capaz de refletir essa realidade de que ele é parte e que está fora dele. Ao refletir, no entanto, o signo, necessariamente e sem escapatória possível, também refrata essa realidade, isto é, ao refletir o signo transforma e, até um certo ponto e numa certa medida, deforma aquilo que ele reflete.

Esse processo é inevitável, exatamente por aproximar-se daquilo que representa, ele, o signo, não pode ser, em si mesmo, esse outro. E por ter a função de representar, o signo expressa, substitui, aponta para esse outro, cujo processo faz abrir uma brecha, a fissura da diferença.

A linguagem visual, ou melhor, em nosso caso, nas formas visuais figurativas, o objeto é representado segundo as leis da perspectivas, luz e sombras estudadas pelos renascentistas e nos dão a ilusão da representação dos objetos da realidade.

Ou seja, desfrutamos a representação real desses objetos como se fossem vistos de verdade, ao mesmo tempo em que o sentido que as imagens encerram para o espírito nos aquece e transporta.

Delacroix (apud LICHTENSTEIN, 2004, p.97), nos evidencia que:

essas figuras, esses objetos, que para uma parte de nossa inteligência parecem ser a própria coisa, assemelham-se a uma ponte sólida sobre a qual a imaginação se apóia para penetrar na sensação, de certo modo, um hieróglifo, porém um hieróglifo muito mais eloqüente do que uma representação fria como a de um caractere tipográfico: é uma arte sublime, neste sentido, se a compararmos àquela em que o pensamento só atinge o espírito com o auxílio de letras dispostas numa ordem adequada, (...) toma-se para o pintor uma fonte do mais vivo gozo, ou seja, da satisfação proporcionada, no espetáculo das coisas, pela beleza, pela proporção, pelo contraste, pela harmonia da cor e por tudo que os olhos observam com tanto prazer no mundo exterior e que representa uma necessidade de nossa natureza.

E, esses registros são, portanto, duplos e paradoxais, cuja realidade continua a escapar, recuar, escorregar, por nunca conseguir abarcar o todo, mas ao mesmo tempo é capturado e eternizado, irrepetível. Como Da Vinci mesmo escreveu, a natureza muda, o artista morre e a sua obra é eternizada.

Para compreendermos a materialidade que ergue a linguagem visual, vejamos alguns elementos que fazem da imagem um signo.

Dentro da especificidade de cada linguagem, nos garante Ostrower (1998), as formas visuais, musicais, cinéticas, arquitetônicas nos comunicam um conteúdo, mas não no nível ilustrativo ou anedótico, reproduzindo algum objeto ou episódio incidental. Seu conteúdo é mais profundo, por isso nos comove.

A arte se refere em última instância à própria condição humana e a certos questionamentos sobre a realidade de nosso viver, formula uma visão de mundo, quer dizer, informa-nos sobre a natureza das coisas através de sua aparência externa.

As linguagens artísticas se constituem de formas as quais caracterizam sua matéria particular. De acordo com Ostrower (1998), as formas se dirigem aos nossos sentidos, elas precisam ser vistas e ouvidas, para que seu conteúdo expressivo se comunique a nós não apenas ao nível de informações intelectuais, mas dentro de um contexto vivencial maior, de sentimentos, ritmos internos e equilíbrio.

Toda comunicação visual tem como matéria-prima, um reduzido número de elementos expressivos: linha, superfície, volume, luz e cor. Diferente das palavras, os elementos visuais não são significados pré-estabelecidos antes de entrarem num contexto formal. A linha e os outros elementos, ao participarem de uma composição, configuram o espaço de um modo diferente e, conseqüentemente, ao caracterizarem o espaço, os elementos também se caracterizam.

Senão vejamos. A linha, articuladora da forma, configura um espaço linear de uma dimensão. Através dela apreendemos um espaço, seja ela uma linha qualquer que introduz intervalos ou um contraste de direção.

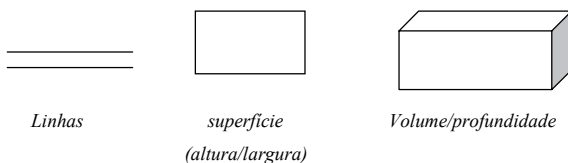
Conseqüentemente, produz formas básicas – círculos, quadrados, retângulos, etc – isto é corporífica e dá forma ao objeto.

Quando as linhas se transformam em linhas de contorno de uma forma básica qualquer, entramos no domínio da superfície. Ostrower (1987) ressalta que desta nova organização espacial da superfície, percebemos duas dimensões: altura e largura. Essas são de tal maneira integradas, que uma não pode ser vista sem a outra, cada uma prendendo a outra no espaço.

Assim, as linhas ficam presas à área que contornam, sua superfície, reduzindo-as ou aumentando-as, modifica-se o espaço pictórico com escala ou proporção, a medida e o tamanho relativos, a dimensão e o movimento.

Movimentar uma superfície é poder dar volume, quer dizer, além da largura e altura, introduz-se um novo elemento: profundidade.

Geralmente demonstrado por linhas diagonais, como vemos abaixo:



E por fim, luz e cor. Uma nos dá o contraste formal entre o claro e o escuro, efeitos de iluminação natural ou artificial, que coincide com distribuição de manchas claras e escuras na imagem, destacando os objetos representados; a segunda estabelece relações diferentes com o objeto representado, dependendo das ordenações colorísticas¹⁰ usadas numa determinada superfície, num determinado contexto.

Ao articular esses elementos, o artista enfatiza seletivamente seus aspectos expressivos e qualitativos, os quais são transformadas em linguagem visual, visando objetivar sua mensagem. Vejamos como Souza (2003, p.24) nos esclarece a questão:

Sabemos que a tessitura desses signos compõe um todo perceptível, preenche de significado: manipulados, estes signos realizam a “alquimia” do criador. Forma

¹⁰ As cores são classificadas em cores quentes e frias, primárias e secundárias, terciárias etc, cujas combinações dependem de como serão usadas pelo artista (azul, amarelo, vermelho, verde, violeta, laranja).

e conteúdo são intrinsecamente alinhavados: cada uma das partes constitutivas concorre para a produção de sentido. E assim, num *continuum* que parte de um ponto, dá-se origem à linha, descreve uma forma, e toma uma direção, à luz de certa tonalidade, que ora se lambuza de cor, assumindo certa proporção e dimensão, sugerindo movimento. Percorrendo o trajeto da linha, poderemos vislumbrar sua 'metamorfose' já que ela gesta diferentes formas, desde a mais figurativa até a mais abstrata; desde as mais referenciais e indiciais até as mais icônicas ou simbólicas.

Ver um signo ou uma composição visual implica uma combinação rítmica entre o olhar e analisar, cuja superfície marcada, afirma Whollheim (2002), deve ser o conduto pelo qual o estado mental do artista repercute na mente do espectador. Espera-se que o resultado desejado seja de que o espectador apreenda o significado do quadro.

Ver algo significa descobrir sua existência, sua forma e inscrevê-la no todo; significa colocar no espaço o percebido, valorizando suas relações, proporções, dimensão, posição, direção e valor.

Percebemos, assim, que os elementos visuais são ferramentas primordiais para se conhecer as leis que organizam as qualidades na composição visual e para sua leitura, tais como, proporção, ritmo, tensão, movimento, contraste, dinamismo, equilíbrio, unidade.

4.3. A relação palavra e imagem

Feito um panorama dos elementos que criam a linguagem visual, passemos para a etapa da relação palavra/imagem, cujos conceitos nos interessam para podermos compreender e aplicarmos nos trabalhos de Da Vinci.

A imagem nesta pesquisa tem, como contexto, o texto verbal. E verificar essa intersemiose é nosso propósito e, para tal, mencionamos a afirmação de Souza (2003, p.29):

não há como fechar os olhos para a histórica relação nada pacífica desses sistemas de signos. Vemos, de um lado, autores preconizarem a dependência lingüística da imagem e, de outro, autores que argumentam sobre a autonomia desta última. Vê-se, desta forma, estabelecida uma hierarquia no mundo das linguagens.

Santaella e Noth (1997, p.53) avaliam que: “a relação entre a palavra e imagem e seu contexto é íntima e variada. A imagem pode ilustrar um texto verbal ou o texto pode esclarecer a imagem na forma de um comentário. Em ambos os casos, a imagem parece não ser suficiente

sem o texto". A concepção defendida por vários autores, de que a mensagem imagética depende do comentário textual tem sua fundamentação na abertura semiótica peculiar à mensagem visual.

A palavra e imagem compartilham o mesmo espaço, revezam-se, completam-se ou se esclarecem. Esse diálogo se faz em diferentes instâncias. Ver a produção de sentidos, que cada um desses sistemas sónicos apresentam e nos mostram a implicação de cada nível na relação entre eles.

A primeira implicação desse diálogo é a *redundância* e sua definição é marcada por uma visão bastante logocêntrica. Kalverkamper (1993 apud NOTH, 1997, p.54) considera que:

A imagem é inferior ao texto e simplesmente o complementa, sendo, portanto redundante. Ilustrações em livros preenchem ocasionalmente essa função, quando, por exemplo, existe o mesmo livro em uma outra edição sem ilustrações. Simplesmente duplicam as informações contidas no texto. As imagens não acrescentam informações, não exigem tempo de espera para a sua apreensão já que o curso do olho não se detém, podem simplesmente contribuir para sua memorização e, por essa razão, são inferiores ao texto.

A segunda implicação desse diálogo é o da *informatividade*, cujo caso é o da dominância que supervaloriza a imagem em detrimento do texto ou vice-versa, como bem nos lembra Kalverkamper (1993 apud NOTH, 1997, p.54):

A imagem é superior ao texto e, portanto, o domina, já que ela é mais informativa do que ele. Exemplificações enciclopédicas são freqüentemente deste tipo: sem imagem, uma concepção do objeto é muito difícil de ser obtida.

Já para Barthes (apud JOLY, 2004, p.109), toda imagem é polissêmica por implicar uma "cadeia flutuante" de significados subjacentes a seu significante, pois o leitor pode escolher alguns significados em detrimento de outros. A mensagem lingüística é uma dessas maneiras de se pinçar significados dessa cadeia flutuante: "*o texto dirige o leitor através do significado da imagem e o leva a considerar alguns deles e a deixar de lado outros. (...) A imagem dirige o leitor a um significado escolhido antecipadamente*" (apud SANTAELLA; NOTH, 1998, p.55). A essa função de dirigir ou orientar o leitor na escolha de significados, Barthes dá o nome de *ancoragem*. Em todos os casos de ancoragem, a linguagem verbal tem função de elucidar, de fixar o significado daquilo que quer dizer ou mostrar e, portanto, ideológica. Há estratégia de referência direcionada do texto à imagem.

Figurando na relação texto e imagem entre redundância e informatividade está a relação de *complementaridade*. Esta se dá quando a imagem e o texto têm a mesma importância, isto é,

interagem-se. Neste caso, são potencializados os vários recursos de expressão semióticos de cada sistema de linguagem e ambos tornam-se necessários para se compreender o significado global da mensagem. A complementaridade é definida por Barthes (apud SANTAELLA; NOTH, 1998, p.55) com o conceito de *relais*: “*o texto e a imagem se encontram numa relação complementar. As palavras, assim como as imagens, são fragmentos de um sintagma mais geral e a unidade da mensagem se realiza em um nível mais avançado*”. Nesta relação, imagem e texto se equivalem em grau de importância, a imagem possui lacunas que são preenchidas pelo texto ou vice-versa. O olhar do observador dirige-se, na mesma medida, de um código para outro.

Retomado pelos renascentistas, o uso da razão nas artes vem de longa data. Praticamente todos os povos da antiguidade desenvolveram formas diversas de saber. Entre os egípcios a trigonometria; entre os romanos a hidráulica; entre os gregos a geometria, a mecânica, a lógica, a astronomia e a acústica e entre os muçulmanos a matemática.

Conforme expõe Carvalho (1988), foram os gregos que tiveram a preocupação sistemática e filosófica com as condições de formação do conhecimento. Desenvolveram um tipo de reflexão, que se destacou pela possibilidade de gerar teorias unitárias sobre a natureza e desvincular o saber racional do saber mítico. Com isso, desenvolveu-se uma forma de saber, cujo objetivo central da ciência era a busca da verdade sobre as coisas, os fatos, as idéias. O conhecimento científico, relatam Mezzaroba e Monteiro (2003), tem uma característica especial: os raciocínios e as técnicas que utilizam podem ser claramente utilizados. Quando sabemos exatamente qual foi o caminho seguido, poderemos proceder com exatidão à verificação dos passos percorridos até o resultado final.

Vejamos como procede a construção de um saber, no qual Bunge (1987 apud MEZZAROBA e MONTEIRO, 2003, p.51), nos aponta que o método científico é a teoria da investigação:

Etapa um: descobrimento do problema ou lacuna num conjunto de conhecimentos;

Etapa dois: colocação precisa do problema. Nesta etapa o problema deve ser recolocado à luz dos novos conhecimentos já articulados ou em processo de articulação;

Etapa três: procura de conhecimentos ou instrumentos relevantes ao problema. Neste momento o pesquisador deverá levar em consideração as teorias, os dados empíricos, as tecnologias existentes, para, a partir do conhecido, tentar resolver o problema;

Etapa quatro: tentativa de solução do problema com auxílio dos meios identificados;

Etapa cinco: invenção de novas idéias (hipóteses, teorias ou técnicas) ou produção de novos dados empíricos que possibilitem uma solução razoável do problema;
Etapa seis: obtenção de uma solução próxima ou exata para o problema a partir dos instrumentos conceituais ou empíricos disponíveis;
Etapa oito: prova (comprovação) da solução. A solução encontrada deve ser confrontada com a totalidade das teorias e das informações empíricas pertinentes;
Etapa nove: correção das hipóteses, teorias, procedimentos ou dados empregados na obtenção da solução incorreta.

O que podemos perceber, é que essas concepções foram construídas durante séculos, e, como bem nos lembra Carvalho (1988), foi a partir do Renascimento que uma nova visão de mundo começou a rivalizar com as velhas concepções mitológicas, religiosas e metafísicas, oferecendo – pouco a pouco – novas referências para a organização do pensamento.

Como foi a partir do Renascimento que as práticas científicas começaram a se fazer mais presentes, nada mais natural citarmos os métodos e princípios utilizados por Da Vinci; segundo Gelb (2004, p.7):

Curiosità – uma incansável curiosidade em relação à vida e uma busca contínua e incansável do conhecimento.
Dimonstrazione – um firme propósito de testar o conhecimento pela experiência, persistência e disposição para aprender com os próprios erros.
Sensazione – o contínuo refinamento dos sentidos, especialmente a visão, como meio de tornar a experiência mais vívida.
Sfumato (literalmente ‘esfumado’) – disposição para aceitar a ambigüidade, o paradoxo e a incerteza.
Arte/Scienza – o desenvolvimento do equilíbrio entre ciência e arte, lógica e imaginação. Pensar com “todo cérebro”.
Corporalità – o cultivo da graça, da ambidestria, boa forma física e equilíbrio.
Connessione – o reconhecimento e a apreciação da interconexão de todas as coisas e fenômenos. Pensar globalmente.

Como vemos, a forma de pensar ciência, começa a se desenvolver com princípios e métodos, que os artistas renascentistas utilizavam para aplicar em seus estudos artísticos.

A temática da explicação científica surge dentro de uma expectativa, que é a busca da universalidade e da formulação das leis sobre as regularidades. Nesse sentido, a primeira aproximação que se dá nesse período entre a arte e a ciência, é através de tratados, em que artistas buscam a valorização da arte através da ciência. Isto, para demonstrar que era possível fazer arte com conhecimento.

Mas, como a imagem na idade Média era colocada em segundo plano, os artistas renascentistas buscam na filosofia antiga apoio para seus propósitos, cuja função era tentar superar as contradições doutrinárias decorrentes das inovações pictóricas e do confronto entre

conceitos fundamentais, herdados da antiguidade, e as novas exigências do pensamento da época. Desde os primórdios, existem reflexões sobre a arte de imitar:

Platão e Aristóteles vão defendê-la ou combatê-la pelos mesmos motivos. Imitadora para um, ela engana, para outro, educa. Desvia da verdade ou, ao contrário leva ao conhecimento. Para o primeiro, seduz as partes mais fracas de nossa alma, para o segundo, é eficaz pelo próprio prazer que se sente com isso (JOLY, 2004, p.19).

Depreciado por Platão e reabilitado por Aristóteles, o conceito de imitação foi constantemente examinado e redefinido em função do desenvolvimento das artes das teorias. Ainda que conceba o conceito de arte em sentido muito amplo, a frase de Aristóteles – “*A arte imita a natureza*” – foi para a teoria da arte uma espécie de *fiat lux*, princípio inabalável na prática da pintura. Em Aristóteles, aponta Lichtenstein (2004), qualquer processo artístico ou operação, por mais artificial que seja, realiza-se de acordo com o movimento perpétuo de geração da natureza. A obra de arte, portanto, não faz senão aperfeiçoar a ordem do cosmos. E por isso que Aristóteles diz que é natural para o homem imitar, representar ou se expressar por metáforas.

Seja ela, instrumento de comunicação profana ou religiosa, a imagem assemelha-se ou confunde-se com o que representa; visualmente imitadora, pode enganar ou educar. Discursos como estes, percorrem nossa história.

Os artistas renascentistas buscam, através da imagem, a verdade esquecida dos antigos, um ideal pictórico, para se expressar uma emoção, e deixar para a história as pinturas medievais religiosas cujas imagens eram esquematizadas hieraticamente.

Para expressar algo mais que isso, os artistas fazem estudos sobre uma nova forma de pintar, num processo lento - assunto abordado no capítulo 2 – fazem nascer um ideal clássico num período em que a sociedade estava submersa em poucas invenções e mudanças e o centro do universo ptolomaico era o mundo conhecido – a Europa, a Terra Santa e as Franjas do Norte da África, os reis governavam segundo a vontade do todo poderoso, a igreja era indivisível, todo o conhecimento já estava dado e nada iria mudar, como nos admite Gelb (1998).

Mesmo com esse processo lento de mudança, a religião é um discurso forte na sociedade vigente, cujos artistas buscam valorizar a imagem, a pintura, através de um discurso religioso feito por escritos e pelas pinturas.

Este predomínio do religioso é confirmado no livro do pintor Frederico Zuccaro (1543-1609), conhecedor da filosofia Aristotélica, quando publica em seu livro “*Idea de pittori, sculttori ed architetti*” que o desenho é a própria idéia, que se produz no intelecto como signo

divino, desvendando “como ponto essencial da teoria da pintura, a função do desenho e o papel do pensamento na criação pictórica” (LICHTENSTEIN, 2004, p.42). Cultiva trocadilhos e etimologias especulativas sem que coloque em dúvida as preocupações estéticas e teológicas do pintor, pelo contrário valoriza o desenho como divino.

4.4. Da Vinci: arte e ciência

A imagem na Renascença é uma ferramenta de expressão e comunicação e portanto é uma linguagem. Por isso pode ser comprovado no recorte 9:

*Sobre qual ciência seja mais útil e em que consiste sua utilidade:
A mais útil das ciências será aquela cujo fruto seja mais fácil de comunicar, e, pelo contrário, a menos útil será aquela que seja mais difícil comunicação. A finalidade da pintura é comunicável a todas as gerações do universo, pois depende da faculdade de ver, e o caminho que leva do ouvido ao sentido comum não é o mesmo que o do olho. A pintura não necessita de intérpretes de diversas línguas, como as letras, pois satisfaz, de imediato, a espécie humana, de maneira semelhante às coisas produzidas pela natureza. Mas isso não é só para a espécie humana, senão também para outros animais; como se pode constatar no caso do retrato do pai de família que acariciava seus filhinhos que ainda não andavam, iludindo o cão e o gato daquela casa, que era coisa maravilhosa de se ver.¹¹
A pintura apresenta as obras da natureza aos sentidos com maior verdade e certeza que as próprias palavras, se bem que estas representem as letras com maior verdade que a pintura. Porém diremos também ser mais admirável aquela ciência que representa as obras da natureza, que aquela outra que representa as obras do artífice, isto é, as obras dos homens, como as palavras ou a poesia e coisas e tais, pela humana língua expressada.*

Recorte 9: códice da Biblioteca do Vaticano, Urbinas latinus 1270 (Urb.2b, 3a). Compilação de Francisco Melzi sobre textos de pintura de Leonardo. Entre 1520-1540. Volume com 30 folhas. Tradução Carrera, 2000, p.55.

Neste recorte vemos Da Vinci conceituando a imagem como um processo sógnico, uma linguagem de comunicabilidade fácil, que atravessa a história. Da Vinci afirma da não necessidade da escrita para a representação da natureza. Considera a imagem como signo porque ela se propõe a representar algo do mundo visível. Na semiótica peirceana, “representação, linguagem, signo têm sido intercambiadas como equivalentes” (SANTAELLA, 2001, p.186). Desta forma, a representação visual é uma linguagem.

¹¹ São casos de pinturas que enganam os olhos fazem parte da tradição artística ocidental, como se pode ver em Plínio, História Natural, XXXV, 65, que conta a célebre anedota das uvas de Zêuxis, retomada por Leonardo. Observações de notas de Carrera, 2000, p.55.

Senão vejamos. Para Da Vinci, a pintura é um signo universal e atemporal, na medida em que capta “*de imediato, a espécie humana, de maneira semelhante às coisas produzidas pela natureza*”, não necessitando de “*intérpretes de diversas línguas*”. Para Da Vinci, a pintura se localiza na faculdade da visão e “*apresenta as obras da natureza aos sentidos com maior verdade e certeza que as próprias palavras*”(grifos meus).

Desta forma, um signo faz mediação entre o interpretante e seu objeto cuja ação é funcionar como “*mediador entre o objeto e o efeito que o signo produz em uma mente atual ou potencial*” (SANTAELLA, 2001, p.191).

Como Santaella (2001) assinala que, o signo funciona como mediador entre o objeto e o efeito que ele está apto a produzir em uma mente porque o signo, de alguma maneira, representa o objeto, mas o signo só pode representar o objeto porque o objeto determina o signo. Nessa relação triádica, o objeto é um segundo enquanto o signo é o primeiro, e essa é uma das razões da relevância da representação, já que nos escritos de Da Vinci, ele nos demonstra sua preocupação com a representação do seu objeto de estudo, a natureza, e a relevância disso transportado para seu signo, a tela de pintura.

O objeto, avisa-nos Santaella (2001), é algo distinto do signo, nos deixando claro que o signo não pode substituir inteiramente o objeto, pode apenas estar no lugar do objeto, representá-lo e indicá-lo para a idéia ou interpretante que o signo produz ou modifica. Sua ação só pode se completar quando o signo determinar um interpretante, isto é, quando o signo for interpretado.

Da Vinci considera que, ao contemplar uma pintura, faz-se uma ligação com o objeto, um existente no mundo. A pintura funciona, portanto, como signo indicial, isto é, aponta para o objeto existente no mundo. Embora seja, em princípio, um ícone, a pintura, é um signo indicial, por excelência. Santaella (2002, p.19) nos esclarece melhor esta mistura sónica quando afirma:

Todos os índices envolvem ícones. Mas não são ícones que os fazem funcionar como signos. Assim, a imagem montanha, que se apresenta na foto, tem alguma semelhança com a aparência da própria montanha. Neste aspecto, age como ícone dela. É por isso que somos capazes de reconhecer imediatamente uma foto da montanha Matterhorn, na Suíça, devido à sua forma peculiar. Mas a forma funciona como índice da montanha porque ela é o resultado de uma conexão de fato entre a tomada da foto e a montanha. (...) a montanha, cuja imagem foi capturada na foto, de fato existe fora e independentemente da foto. Assim, a imagem que está na foto tem o poder de indicar exatamente aquela montanha singular na sua existência. O que dá fundamento ao índice é sua existência concreta. Para indicar uma montanha, a foto evidentemente também precisa ser um existente, tanto quanto a montanha o é.

Acreditamos, assim, que Da Vinci, na sua exposição verbal, insiste neste caráter icônico e indicial da pintura, na medida em que, ao mesmo tempo, a pintura atua por similaridade e ela se prende a um existente sendo parte dele. Apreendendo seu significado produz-se um interpretante, isto é aquilo, pois o aspecto indicial do signo (natureza), indica, aponta para o objeto, fazendo então o que Da Vinci pretendia demonstrar que a pintura é comunicável, de fácil interpretabilidade, não precisando de mais nada para compreendê-la. Nesse caso, para Da Vinci, a relação com o interpretante é direta, porque para ele a pintura representa as obras da natureza com mais veracidade do que as palavras. Além disso, segundo Blunt, (2001, p.42):

A exatidão da pintura depende de vários fatores: em primeiro lugar, depende do olho, que é o último dos sentidos a se enganar facilmente, em segundo lugar, o pintor não se baseia unicamente no olho, mas verifica os seus juízos pela mensuração concreta; e, em terceiro, a pintura é baseada nos princípios geométricos.

Ora, Da Vinci baseia-se em princípios científicos, cujo fundamento está na perspectiva matemática e no estudo e observação da natureza, e podemos ver sua explicação e aplicabilidade, nos recortes 10 e 11 a seguir:

“O que compreende a ciência da pintura:

A ciência da pintura compreende todas as cores das superfícies e as figuras dos corpos que com elas se revestem. Compreende também sua proximidade e lonjura, segundo as proporções entre as diversas diminuições e as diversas distâncias. Essa ciência é mãe da perspectiva, isto é, da ciência das linhas da visão, ciência esta que se divide, por sua vez, em três partes. Destas, a primeira compreende a construção linear dos corpos; a segunda, a diminuição [da intensidade] das cores em relação às diversas distâncias. Essa primeira, que se refere tão-somente à configuração e aos limites dos corpos, chama-se desenho, isto é, a representação de quaisquer corpos. Dela nasce outra ciência que compreende as sombras e a luz, ou seja, o claro-escuro, uma ciência que requer todo um extenso discurso. Convém indicar que a ciência das linhas de visão pariram a ciência da astronomia, que não é senão pura perspectiva, pois tudo o que nela encontramos são linhas de visão e secções de pirâmides.”¹²

Recorte 10: Codex da Biblioteca do Vaticano, Urbina Latinus, 1270 (Urb2a, 2b). Compilação Francesco Melzi, volume com 30 fls. Tradução Carrera, 2000, p.55.

Como se pode ver, há uma preocupação de Da Vinci, nos seus textos verbais, de teorizar os elementos próprios da pintura, ou seja, as propriedades internas, aspectos qualitativos sensoriais, tais como linhas, formas, volumes, movimento, dinâmica, superfícies, luzes, complementaridades e contrastes, texturas, equilíbrio e tensão de massas, luz e sombra. Esses

¹² A extensão e a profundidade do que Leonardo entende por “ciência da pintura” são demonstradas aqui pela ênfase nas disciplinas de base que a compõem. Novamente o ponto de articulação é a matemática, que tem na geometria sua aplicação prática, comentários e tradução feitos por Carrera, 2000, p.55.

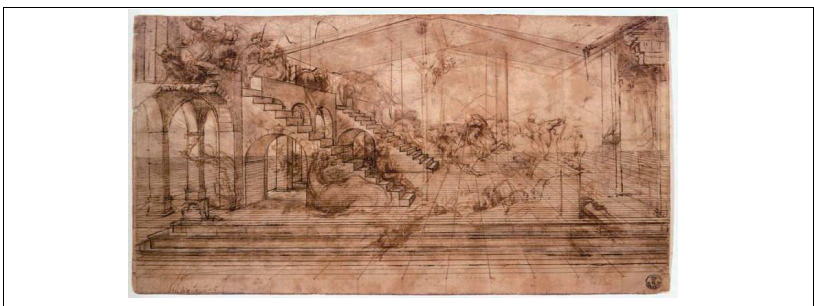
elementos focalizados no texto verbal que Da Vinci levanta, na terminologia semiótica, se aplicam ao quali-signo. Podemos dizer que Da Vinci levanta, no verbal, os aspectos qualitativos do signo, necessários a uma pintura que quer ser cópia do real. E mesmo em uma pintura figurativa, como um retrato, a análise do quali-signo “*significa abstrair da figura e daquilo que ela representa, apenas seus elementos de qualidade plástica*” (SANTAELLA, 2002, p.118).

O fato de Da Vinci levantar os aspectos qualitativos da pintura pela linguagem verbal, nos faz perceber o uso de uma linguagem de descrição qualitativa e científica inserida em seus textos. Conforme expõe Santaella (2001, p.295) descrever é “*traduzir para a linguagem verbal a apreensão que temos das qualidades das coisas, ambientes, pessoas e situações. Essa apreensão se dá por meio dos nossos sentidos.*”.

Neste caso, a descrição é um tipo de manifestação da linguagem verbal que nos aproxima do primeiro modo de como os objetos se apresentam em nossa consciência, o modo puramente qualitativo e sensível.

Portanto, se insere na modalidade de descrição qualitativa e como bem nos mostra Santaella (2001) recupera por semelhança, as qualidades físicas e sensíveis daquilo que é descrito, do objeto de descrição. As palavras recriam os efeitos físicos do objeto em estudo. E sendo o ícone, um signo cujas qualidades se assemelham às qualidades do objeto, percebe-se que o discurso descritivo qualitativo manifesta-se como primeiridade – em nível de primeiro, um ícone de qualidade – primeiro do primeiro.

E como o foco de nossa pesquisa é a linguagem visual, vamos analisar os aspectos qualitativos do signo, começando pela perspectiva e, para tal, tomamos o recorte 11: Estudo em perspectiva para o plano de fundo de “A Adoração dos Magos”:



Recorte 11: Estudo em perspectiva para o plano de fundo Adoração dos Magos. C. 1481, Gabinetto dei Disegni e delle Stampa, Florença. Mini guia de Arte, Livro Leonardo Da Vinci. Tradução Sousa, 2001, p.25.

Adentrando na relação semântica, vemos que a palavra e imagem tomam uma forma de complementaridade: a palavra no recorte 10, vem como forma explicativa de seu estudo sobre a perspectiva, indicando-nos o nível correto de leitura da imagem, mas ao mesmo tempo nos trazendo a função de revezamento, como nos admite Barthes (apud JOLY, 2004), em que as palavras completam o que a imagem nos mostra, como no recorte 11.

Quando Da Vinci escreve sobre os passos de como usar a ciência, na construção de um desenho ou tela, nos traz sua experiência colateral na questão da visão, não só através de seus estudos de experimentação, mas através de sua memória, cuja teoria advém da teoria Euclidiana (seções de pirâmides), da visão cônica das coisas, em que estas por estarem próximas ou distantes, mudam conforme o ângulo da visão: maiores, quando estão perto do olho; menores, quando estão longe do olho.

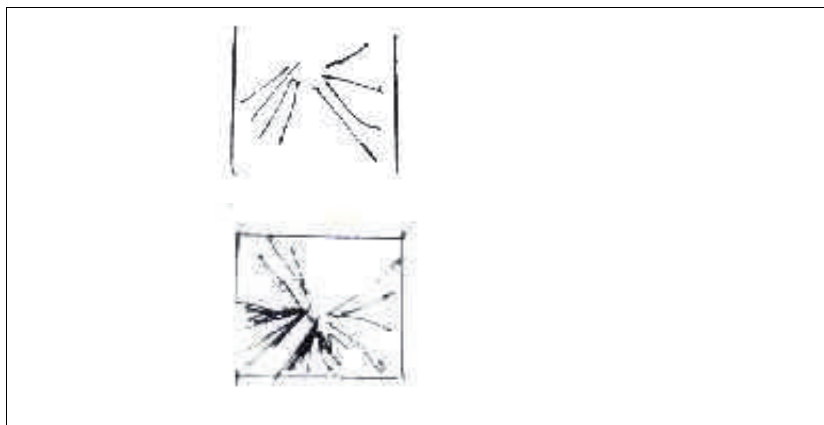
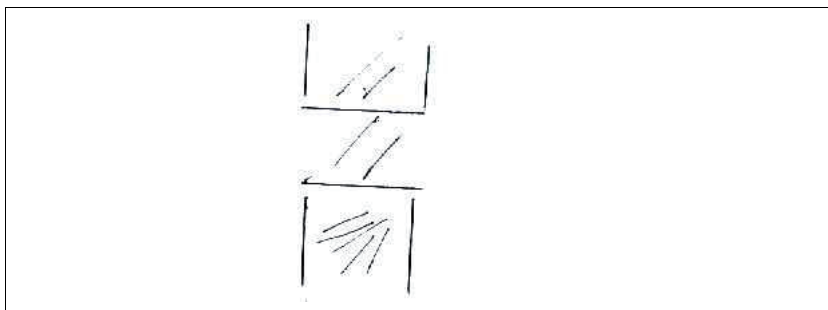
Da Vinci reafirma esses valores, explorando-os pela visão, entendida como um mecanismo de revelação, entremeia em sua composição, a perspectiva e a matemática, como novidades científicas, fazendo uma representação do espaço pictórico até então nunca explorada, daí a importância do desenho em toda sua obra e em todo seu pensamento, como nos declara Carrera (2000). Para ele “*o desenho é a linguagem educada do olhar, o primeiro instrumento de toda ciência*” (CARRERA, 2000, p.19), que potencializava seu poder de conhecimento e que é alcançado na pintura; para Da Vinci, sua essência iguala-se pelo seu poder de verdade, até mesmo à filosofia.

Para Da Vinci e outros autores, a representação é trabalhar o desenho, com perspectiva, matemática e geometria. Francastel (1990) comenta que, neste período do século XV, um certo grupo de homens estava construindo um modo de representação pictórica do universo em função de determinada interpretação psicológica e social baseada em certa soma de conhecimentos e de regras práticas para a ação.

A perspectiva foi uma das formas inovadoras de representar o espaço, uma produção para configurar o espaço e como um fenômeno de ordem cultural e histórica. Assim, para aquela época as coisas começariam a fazer sentido, seria como uma “*determinada forma espacial surgindo em determinado momento histórico, forma esta de grande beleza e coerência*” (OSTROWER, 1998, p.28).

Para se entender a lógica da perspectiva, retomemos alguns conceitos artísticos sobre a questão, lembrando que qualquer linha diagonal que ocorra em nosso campo visual sugere movimento ou mobilidade.

Para classificar isto, observemos, a seguir, os três rascunhos sobre o estudo do conceito da perspectiva, elaborados por Ostrower (1998):



No primeiro quadro, como aponta Ostrower (1998), as diagonais são consideradas dinâmicas e as horizontais ou verticais são espontaneamente interpretadas como sendo estáveis, relativamente isentas de movimento sendo, portanto, consideradas estáticas. As diagonais são vistas como convergentes, reforçando o impulso direcional.

No segundo quadro, quando o movimento se intensifica com a convergência ocorrendo de ambos os lados, as linhas parecem afastar-se das dimensões da superfície (altura e largura), dirigindo-se à profundidade do espaço.

E no terceiro quadro, o efeito de profundidade é produzido por diagonais, vindas de todas as partes do plano pictórico que convergem para um único ponto (explícito ou implícito), chamado de ponto de fuga.

Aqui, a linha do horizonte se encontra localizada à altura dos olhos, as imagens referem-se indiretamente à posição do espectador.

Partindo destas noções, como define Ostrower (1998), percebemos que Da Vinci, através de sua experiência, estuda essa diagonalidade indicando movimento e distanciamento, identificando de modo claro o caráter tridimensional do espaço.

A perspectiva estudada e usada no Renascimento se faz por diferenciação de grandezas referindo-se a intervalos e distâncias, onde o que é grande indica que esteja mais próximo de nós, e o que é pequeno indica o que esteja em posições mais distantes. Na arte medieval as magnitudes tinham um significado hierárquico, quer dizer, de acordo “*com a importância religiosa ou social das figuras representadas*” (OSTROWER, 1998, p.29).

Pensando sistematicamente na perspectiva, os objetos maiores correspondem ao primeiro plano, servindo de referencial para o restante, e se compararmos em termos de planos (o primeiro plano sendo o plano frontal) com as diminuições que ocorrem nas superposições de planos que estão na composição do quadro, nos faz avaliarmos ou medirmos a extensão dos recuos proporcionais, articulados tanto para a extensão quanto para a proporção e podemos ter a percepção da profundidade que é concebida no quadro.

De certa maneira, nos fazem perceber objetos mais nítidos no primeiro plano e objetos mais difusos em outros planos, significando que, quanto mais longe, mais difuso é, ou seja, os objetos tornam-se mais indistintos como nos garante Ostrower (1998).

As palavras no recorte 10 denotam essa teoria demonstrada através de seu desenho no recorte 11, por isso é uma questão de complementaridade entre a palavra e a imagem, pois juntas, nos ajudam a compreender a questão do estudo espacial das formas, que o artista tanto estudou em seus tratados, a ciência com o desenho do “*fazer ver*”, com “*Hostinato rigore*”¹³.

Desta forma, para Da Vinci, a representação se dá pela perspectiva através do desenho, utilizando esses métodos científicos em sua pintura, tendo um “*cuidado com que fundava essa exatidão na experimentação direta com a natureza*” (BLUNT, 2001, p.46).

Por isso escreve sobre os planos que se superpõe e os desenha. Nos desenhos “*os objetos ocupam determinadas posições, próximas ou distantes, num espaço de profundidade, ao qual por sua vez remetem as diversas indicações de cor e magnitude*”, observados sobre a luz, sombra e cor, se dando “*segundo o ângulo de luz projetado em nosso campo visual, os objetos aparentam certas alterações físicas, diminuindo gradualmente de tamanho e também adquirindo tons azulados à medida que se afastam de nós*” (OSTROWER, 1998, p.29). E ancorando-se nesta antiga tradição de fonte clássica, é que Da Vinci “*Levaria às últimas conseqüências seu compromisso com epistêmico de sua arte, explorando com radicalidade as*

¹³ Obstinado rigor. Divisa de Leonardo. Tradução Valéry, 1998, p.13.

fronteiras da visão. Para ele a pintura cumpria sua missão ao ser vista e refletir as coisas como um espelho” (CARRERA, 2000, p.18).

Detenhamo-nos neste momento de nossos estudos, na questão da cor, volume e luz, por estarem intrinsecamente interligados. Vejamos primeiro no recorte 12, a pintura “Adoração dos Magos”, considerada aqui como um produto dos estudos feitos anteriormente nos recortes 10 e 11. Esta pintura será completada verbalmente por mais dois outros recortes verbais.

Apesar da pintura de Da Vinci, “A Adoração dos Magos” (1481-1482) estar inacabada, é perceptível reconhecer o procedimento do artista na colocação das cores e das formas. A pintura foi trabalhada sobre madeira, com uma base clara e os desenhos feitos com linhas finas:



Recorte 12: Adoração dos Magos (1481-1482) Leonardo Da Vinci, óleo e bistre sobre madeira, 246X243 cm. Galeria degli Uffizi, Florença. Mini Guia de Arte, Livro de Leonardo Da Vinci. Tradução Sousa, 2001, p.23.

Vemos através desse recorte, que em algumas partes é aplicado um fundo colorido para realçar plasticamente as formas através de luz e sombra, como por exemplo, os marrons avermelhados das rochas e das projeções arquitetônicas; estes, com menor intensidade da cor, por estarem no fundo da pintura, quer dizer, num plano de fundo.

Sua técnica consiste em aplicar camadas finas das cores utilizadas no quadro, para modelar os corpos representados a partir de tonalidades escuras.

Na opinião de Ostrower (1987), os elementos volume, luz e cor ultrapassam a estrutura bidimensional (tela), por isso, são considerados elementos mais dinâmicos. Realça para nossa percepção o efeito de tridimensionalidade, naturalmente, relaciona-se com a perspectiva: objetos maiores e menores estão dispostos em diferentes partes para nos dar a sensação de planos, linhas verticais, horizontais e as diagonais, que nos dão a dimensão da profundidade.

O volume nos planos é uma qualidade signíca, pois nos ajuda a perceber a semelhança com o objeto, é formada por cheios e vazios e superposições que configuram a forma dada ao espaço.

O recorte 12 nos evidencia ao centro a Madona com Jesus ao colo, ponto calmo na composição; a sua volta e no plano anterior à Madona, figuras mais movimentadas; os Magos e outras figuras se aproximam do Menino Jesus. Vemos assim, que, as figuras dessa composição, expressam seus movimentos, cuja disposição das figuras nos mostram um mundo de profundidade física, um espaço tátil e sensorial, que exprime adoração, surpresa e emoção; em seus gestos expressivos vemos a reflexão das expressões humanas.

Percebemos através dos aspectos qualitativos do signo pintura, que, a superfície dos objetos contém planos em superposições, cujos espaços se formam entre as figuras e demonstra o mundo corpóreo dos volumes.

O volume, contudo, está interligado ao elemento luz, cuja predominância é o contraste formal entre o claro e o escuro. Distribuem-se manchas no objeto representado destacando-o com planos iluminados e com sombras projetadas, contrastes, articulados na pintura do recorte 12, com focos de luminosidade nos grupos de figuras, no menino Jesus e em alguns pontos da arquitetura de fundo.

Conseqüentemente, ambas qualidades se complementam com o elemento cor, pois, juntas representam ordenações colorísticas, compondo a estrutura espacial do quadro. O valor colorístico da composição depende de suas relações com o contexto, quer dizer, em nosso objeto de estudo, a cor tem a função de mostrar o ambiente difuso e infinito, e suas cores nos mostram uma passagem suave de tonalidades que se complementam, uma qualidade da maior importância para o estudo científico. Como observa Ostrower (1998), os planos e as figuras têm seus contornos, difusos, “esfumados”, combinações estas percebidas por Da Vinci, através de estudos da natureza – o que está longe se torna difuso, sem contornos – diferentes para as figuras do primeiro plano.

Esta pintura do recorte 12 nos mostra um universo constituído de matéria densa. As figuras ocupam posições no espaço onde se movem com naturalidade. E não apenas as figuras, divinas ou humanas, são mostradas em:

Posturas naturais e proporções anatômicas e até com gestos individuais que correspondem às tensões psíquicas (não apenas em atitudes simbólicas), como também tudo, pessoas e animais, montanhas e árvores, templos, arcadas e escadarias, tudo é elaborado em termos de volumes, em contrastes ou semelhanças visuais entre formas côncavas e convexas. Tudo adquire peso e densidade, presença corpórea. Existe ar em torno das figuras, elas respiram. (OSTROWER, 1998, p.33).

Vejamos o texto no recorte 13, como Da Vinci lida com esses aspectos qualitativos do signo pintura. Aspectos que fazem parte da teoria da pintura e que, nos escritos do pintor, apresentam princípios e métodos descritivos qualitativos através da linguagem verbal, cuja aplicação vimos anteriormente no recorte 12:

Para conseguir um formoso verde, tome esse verde, mescle-o com betume e faça sombras mais escuras. Mescle então, para as sombras mais claras, verde e ocre, e verde e amarelo puro para as luzes. Tome então verde e curcuma e passe por toda parte como uma veladura.
Para obter um vermelho belo, use cinábrio. Sanguínea ou um ocre queimado nas sombras mais escuras, sanguínea e minio nas mais claras, e só minio nas luzes.
Dê então uma veladura de formosa laca.
Como obter um bom óleo para pintar: uma parte de óleo, outra de primeira terebentina e outra mais de segunda.

Recorte 13: Códice Atlanticus (Atl. 262a), Biblioteca Ambrosiana, Milão. Entre 1483-1518. Volume encadernado, com 395 folhas. Com desenhos e textos de Leonardo. Tradução Carrera, 2000, p.115.¹⁴

Notemos que, no texto no recorte 13, Da Vinci explica o que vai fazer em sua pintura. Como por exemplo, “*tome esse verde, mescle-o com betume e faça sombras mais escuras*”, isto está elaborado em sua pintura, no recorte 12, na parte média do quadro, quer dizer, na parte posterior da Madona e a sua volta, e cuja aplicação se verifica no volume (claros e escuros). Volume e cor, tanto na linguagem verbal, quanto na linguagem não verbal se complementam, pois os contrastes são explicados e experimentados na pintura. Outro exemplo desta aplicabilidade se observa quando Da Vinci diz que, “*para sombras mais claras, verde e ocre*”,

¹⁴ O betume é uma pasta mais ou menos líquida extraída do carvão. A curcuma é um gênero de zingiberáceas que fornece um colorante avermelhado. O cinábrio é um pigmento vermelho que tem por base um sulfeto de mercúrio. A sanguínea é um tipo de delicada terra vermelha que contém muito ferro, chamando-se ocre os vários tipos de terras amarelas com as mesmas características. Minio é um óxido vermelho obtido da calcinação do branco de Cerusa, um carbonato básico de chumbo. Lacas e gomas-lacas são resinas avermelhadas extraídas de plantas ou de pequenos insetos.

podemos observar essas cores e volumes no recorte 12, na indumentária inacabada dos Magos e numa parte do vestido da Madona (grifos meus).

Para a qualidade signíca luz, Da Vinci, escreve “*verde e amarelo puro para as luzes*” – na pintura do recorte 12, nota-se que as figuras em destaque, com grande luminosidade, são revestidas com essa mistura (grifos meus).

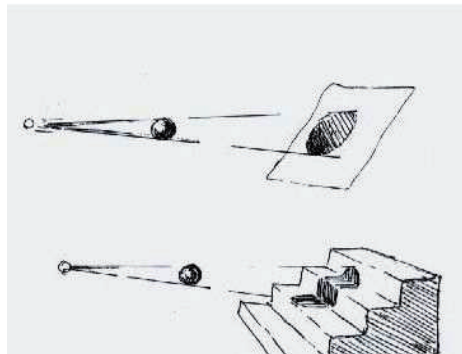
Para percebermos a qualidade signíca da superfície (profundidade), vemos que os objetos aumentam e diminuem de tamanho; qualidade esta interligada à perspectiva, mas Da Vinci, também aplica luz, sombra e cor para complementar e reafirmar os aspectos qualitativos da profundidade dos objetos representados, quer dizer, colocá-los em seus devidos planos, com proporção e dimensão.

Isto nos demonstra que as figuras do primeiro plano são mais nítidas e as figuras que se distanciam do primeiro plano tornam-se difusas e esfumaçadas.

Para os objetos do último plano, Da Vinci explica no recorte 13, que a “*sanguínea ou um ocre queimado nas sombras mais escuras*” nos dão a sensação de que estão longínquas, como nos denota pelas figuras do fundo e a construção; e as sombras médias dos mesmos com “*sanguínea e minio nas mais claras*”, e conseqüentemente, “*só minio nas luzes*”, para as partes claras do fundo da pintura (grifos meus).

Desta forma, Da Vinci, consegue explicar em seus escritos, os métodos aplicados em suas pinturas.

Mostraremos, também, no recorte 14, outro texto e imagem de Da Vinci, para podermos ver como o artista desenvolve seus métodos observacionais descritivos qualitativos pela linguagem verbal, aplicada no recorte 12:



Uma sombra nunca resultará de uniforme escuridão na superfície em que ela interfere, se tal superfície não estiver equidistante do corpo luminoso. Prova-se isso pela sétima que diz: uma sombra parecerá mais clara ou mais escura conforme esteja circundada por um campo mais escuro ou mais claro. E pela oitava: as partes do campo serão tanto mais escuras ou tanto mais clara quanto mais remotas ou mais próximas ao corpo luminoso estiverem. E entre lugares equidistantes do corpo luminoso, sempre parecerá mais iluminado aquele que receber os raios luminosos entre mais iguais ângulos. A sombra impressa em um lugar de superfície regular parecerá ter todos seus contornos idênticos ao corpo sombrio, se olho se situa ali, no ponto em que estava o centro do corpo luminoso. A sombra que mais estiver distante de seu corpo sombrio parecerá mais escura. A sombra cd, projetada pelo corpo sombrio ab, equidistante daquela em todas as suas partes, não parecerá idêntica em escuridão por estar em um campo de várias claridades.

Recorte 14: Códice Atlanticus (Atl 24b). Biblioteca Ambrosiana, Milão. Entre 1483-1518. Volume encadernado, com 395 folhas. Com desenhos e textos de Leonardo. Tradução Carrera, 2000, p.114.

Vejamos mais um exemplo, no recorte 14. O aspecto qualitativo da sombra também é muito bem explicado e aplicado em suas pinturas. No recorte 12, vemos uma parte bem escura do lado direito do quadro, e algumas figuras saem dessa escuridão com menos sombra, pois ***“uma sombra parecerá mais clara ou mais escura conforme esteja circundada por um campo mais claro ou mais escuro”*** (grifos meus).

Na construção arquitetônica ao fundo, vemos também seus estudos, cuja ***“sombra impressa em um lugar de superfície regular parecerá ter todos seus contornos idênticos ao corpo sombrio”***, principalmente nas colunas e escadarias, suas sombras são projetadas ao chão e nos degraus idênticas à sua superfície (grifos meus).

Vemos que seus escritos e sua pintura estão inseridas no primeiro fundamento semiótico – o quali-signo – pois tanto o signo pintura Adoração dos Magos e suas explicações exibem suas qualidades. Santaella (2004), defende que, ao vermos a exuberância da cor, da luz, das linhas retas, diagonais fazem-nos perceber as qualidades de uma linguagem visual. Linguagem faz saltar ao olhar a gestualidade dos traços e pinceladas do artista. A arte é arte porque privilegia as qualidades da pintura.

A profusão de quali-signos acima mencionada, em si mesma, não seria capaz de representar nada fora se ***“os traços, as linhas, os contrastes entre as cores não sugerissem, (...), algumas figuras que poderiam existir e serem percebidas fora da pintura”*** (SANTAELLA, 2004, p.91), tais como, animais, estrutura arquitetônica, figuras humanas etc, cujo poder de referência funciona como imagem. E no sentido peirceano, signos-icônicos representam seus objetos por apresentarem semelhanças de aparência com eles. O nível icônico do signo – qualitativo – é só sugestivo; neste caso o referente é bem marcado, logo, o signo é indicial.

Como Da Vinci, em seus escritos, estuda aspectos qualitativos de sua pintura, quer dizer, suas qualidades internas, esta se insere no mundo do quali-signo icônico, ***“aquilo que faz dela***

uma pintura: cores, traços, linhas, volumes, contrastes, texturas etc.” (SANTAELLA, 2004, p.91).

Mas, ao mesmo tempo em que o signo pintura Adoração dos Magos mostra suas qualidades de aparência, também mostra o seu poder de referencialidade das imagens, quer dizer, reconhecemos e identificamos à que ela se refere. E isto nos faz deslizar para o seu lado indicial. O aspecto indicial de um signo é aquele que “*é capaz de indicar objetos que estão fora dela*” (SANTAELLA, 2004, p.92). No recorte 12, o aspecto indicial se configura, por apontar o acontecimento que se passa na pintura. As figuras evocam, sinalizam o lugar dos objetos, tais como, a construção, o lugar dos animais, figuras com aspecto de devoção, espanto e agitação.

Também, poderemos citar que a pintura Adoração dos Magos funciona como diagrama: um hipoícone de relações, isto é, um ícone com traços do existente, indicial, portanto, pois exibe uma correspondência do desenho, como vimos no recorte 11, com as relações do objeto representado no recorte 12.

Os traços indicam o gesto do artista, o modo de compor o quadro traz as marcas de autoria de Da Vinci, as cores e a luz indicam uma claridade difusa em pleno dia, cujo volume é trabalhado formalmente nos objetos, nos fazendo enquadrá-la nos costumes e no período histórico da Renascença, com seu estudo da natureza (ar e expressão humana) e composição matemática (perspectiva).

Já os símbolos dizem respeito, como nos declara Santaella (2004, p.93) “*aos padrões pictóricos que são utilizados*”, em nosso caso, padrões da arte renascentista, com a marca *sui-generis* de Da Vinci. Tudo aquilo que se repete regularmente nos quadros de Da Vinci, torna-se reconhecível como sua pintura, fazendo-nos também, simbolizá-lo como um dos expoentes da arte renascentista.

O símbolo diz respeito aos elementos culturais e convenções da época que a pintura incorpora, tais como, pinturas com luz difusa, uso da perspectiva monocular, uso de expressões humanas, cores aplicadas e modificadas conforme se distanciam os planos (ar entre as coisas), geometrismo composicional e esfumado nas bordas das figuras.

Mas lembremos, o símbolo só funciona como elemento cultural e convencional, se houver um interpretante que internalize alguns significados simbólicos. Portanto, depende do intérprete, depende do repertório cultural que internalizou, assim os significados simbólicos são atualizados, mas, às vezes, isso não acontece. Quando um interprete internaliza esse repertório cultural, já podemos perceber que os aspectos simbólicos estão sendo analisados por um interpretante dinâmico.

Vejamos – o interpretante perpassa por três níveis na semiótica peirceana, a saber: o imediato, o dinâmico e o lógico.

O imediato é o potencial interpretativo dessa determinada pintura. Sentir, nesse caso, prevalece sobre o documental e o simbólico. Ver a exuberância do lugar, dos objetos, figuras, a sensação que cada objeto nos passa, de benevolência (Madona), de devoção (os Magos), de espanto e agitação (figuras ao lado e ao fundo), são elementos destinados a produzir uma exultação do olhar, um certo efeito.

Perceber a perfeição composicional, a emoção divina das figuras, o jogo de planos faz com que o processo interpretativo se efetive, provocando uma hesitação quanto à referencialidade das figuras e à composição como um todo. Convocar o observador a essa hesitação no nível do interpretante dinâmico.

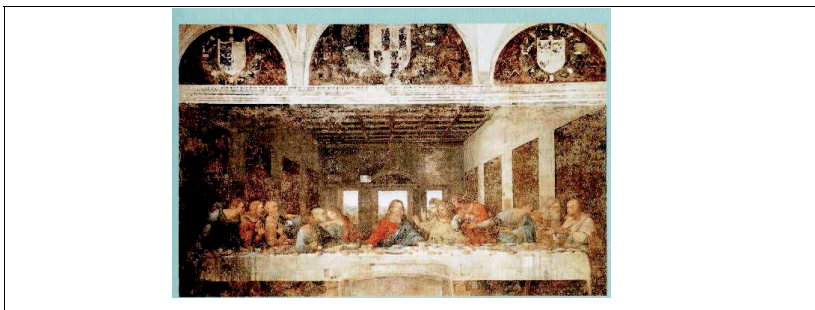
Passemos, para uma segunda análise, no intuito de compreendermos o processo sógnico nos trabalhos de Da Vinci.

Para explorar sua comunicabilidade, trabalharemos com os três pontos de vista fundamentais e complementares, que a semiótica nos propõe, a saber: o ponto de vista qualitativo-icônico; o singular-indicativo e o convencional-simbólico.

Escolhemos para essa segunda análise, a pintura “A última ceia” de Leonardo Da Vinci executada entre os anos de 1495-1497.

Iniciaremos nossos estudos, primeiramente, apenas contemplando a imagem que nos aparece no recorte abaixo, deixaremos ser afetados pela experiência fenomenológica. Deixaremos ser impregnados pelas cores, linhas, luzes, contrastes, pelos objetos dispostos no signo pintura.

Abrindo nossa mente para tal fenômeno, vejamos a imagem do recorte 15, abaixo:



Recorte 15: A última ceia-1495-1497, óleo e tempera sobre alvenaria, 4,22X 9,04 m, Santa Maria delle Grazie, Milão – Miniguia de arte Leonardo Da Vinci. Tradução Sousa, 2001, p. 49.

Ao abrimos nossa mente para o signo pintura de Da Vinci, faz com que, já entremos no primeiro ponto de vista da comunicabilidade da imagem, seus aspectos qualitativos, a saber, suas cores, linhas, volume, dimensão, luminosidade, composição etc.

Santaella (2004) nos garante que, esses aspectos são responsáveis pela impressão que a pintura provoca em um receptor. Essas qualidades sugerem também qualidades abstratas, tais como, leveza, calma, monotonia etc, e, conseqüentemente, associamos as idéias produzidas por relações de comparação, ou melhor, comparação de semelhança.

Por isso, o “*signo icônico reporta-se a representações visuais que têm relação de semelhança com aquilo que representam*” (SANTAELLA, 2001, p.188), pois o signo ao representar um objeto, apresenta qualidades de aparência ao objeto e assim, teremos o seu aspecto qualitativo-icônico.

Cabe aqui destacar que o tema tratado por Da Vinci nessa obra, nos transmite um sentimento de serenidade, de calma, e, ao mesmo tempo, momentos de tensão e conflito, como por exemplo, alguns apóstolos dispostos tanto ao lado direito, quanto ao lado esquerdo.

Nesse quadro, vemos também aspectos qualitativos no uso da perspectiva monocular (sua característica principal é a convergência de linhas e planos para um ponto de fuga), situada nesse quadro na cabeça de Jesus, cuja representação é uma “*espécie de simetria na composição, que caracteriza a perspectiva central, conferindo grande estabilidade ao espaço formulado pelo artista*” (OSTROWER, 1998, p.37).

Como vemos na ilustração abaixo:

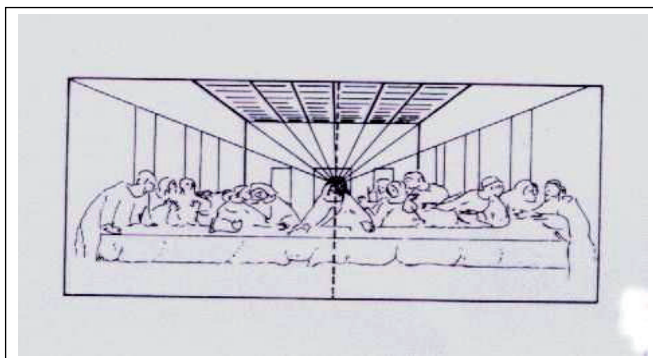
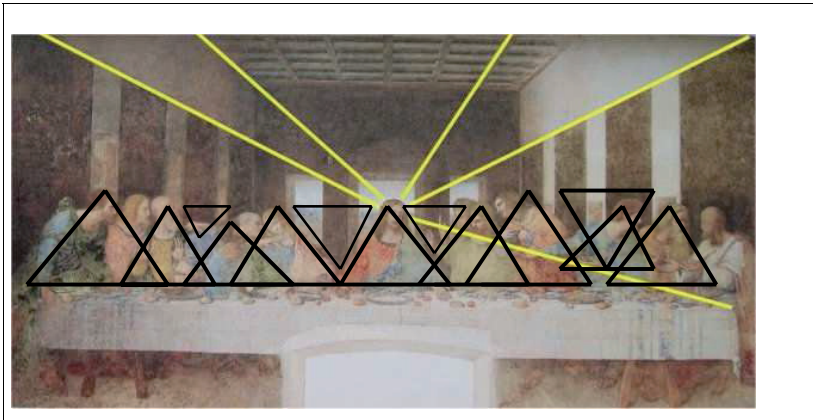


Ilustração 4: rascunho de perspectiva da Última Ceia, estudos de Ostrower (1988, p 37).

Por estabelecer uma simetria, os objetos e o espaço, são distribuídos em planos; em linhas horizontais e em formas geométricas; a primeira apresenta-nos uma profundidade, cujos objetos aumentam ou diminuem em intervalos regulares e comedidos, fazendo-nos perceber um “*equilíbrio entre a calma e movimentação, o sentido cíclico do espaço/tempo formulado*” (OSTROWER, 1998, p.37); a segunda apresenta-nos a sensação de tranqüilidade, calma transcendental; e a terceira apresenta-nos formas triangulares, quer dizer, geometrização do espaço, para abarcar junto com a perspectiva todas as direções do espaço por igual, compõe e coloca em ordem o espaço figurado e sua função é fornecer matematicamente uma medida de ordenação essencial.

Como nos mostra na ilustração abaixo:



Sem isso, a obra não teria profundidade espiritual, o mistério que envolve as coisas, a permanência de uma ordem e sua ulterior aceitação, fatores que nos despertam qualidades abstratas em relação ao tema, e nos fazem associar a espiritualidade sentida com a aparência do quadro, ou seja, seu conteúdo expressivo se dá pelo caráter dinâmico ou estático do movimento visual articulado. Há sempre uma combinação de ambos os movimentos, e como salienta Ostrower (1997): integra o movimento e não-movimento, tensão e não-tensão, em que transpomos essa percepção para situações de conflito ou de paz.

Mas lembremos que, também nesta pintura, Da Vinci aplica conceitos verbais da teoria artística, como aqueles mostrados no recorte 10, reforçando o uso da complementaridade e

revezamento entre a palavra e imagem. Quer dizer, explica no verbal, aquilo que aplica no visual.

A respeito do volume, da luz e da cor, percebemos nessa pintura, que as formas tornam-se visíveis por se alternarem em cheias e ocas, através das roupas das figuras do quadro, da disposição das janelas laterais e as posicionadas ao fundo.

As cores alternam-se, umas complementando as outras, entre vermelhos/azuis e marrons, ajudam na sensação de volume e de espaço entre as figuras. A cor torna-se mais difusa ao ir ao encontro com o plano de fundo, reafirmando a sensação de tridimensionalidade.

A luminosidade é atribuída no quadro pelo contraste formal do claro e do escuro, percebemos isso, nos mantos, nas paredes do ambiente, cuja claridade é filtrada ao fundo e na frente das figuras, deixando o ar com uma luminosidade mágica. Há focos de luz concentrados nas figuras, que fazem destacar seus rostos e suas mãos, para demonstrar seus gestos, às vezes de calma, às vezes de agitação.

A luminosidade difusa nos faz perceber nas cores uma fusão de valores complementares e não uma oposição. Mostra-nos, novamente, o uso do conceito de complementaridade, mostrada no texto verbal dos recortes 13 e 14 para o visual no recorte 15, a intersemiose é estabelecida do verbal para o visual, cuja relação torna-se necessária para se compreender o significado global da mensagem.

Apresentados, os aspectos qualitativos-icônicos, vejamos agora o aspecto singular-indicativo. Neste ponto, Santaella (2004) nos garante que, a imagem é analisada como algo que existe em um espaço e tempo determinado; é analisada na sua relação com o contexto a que pertence; é analisada de acordo com as funções que desempenha e as finalidades a que se presta.

Por ser uma pintura figurativa, pois as formas representadas lembram figuras humanas e objetos, já nos faz perceber o seu lado indicial, quer dizer, perceber tudo aquilo que reconhece e identifica o que a imagem se refere.

Primeiramente, vemos que, as figuras humanas representadas indicam os Apóstolos e a Jesus, portanto, uma cena religiosa. Um recorte feito por Da Vinci, dentro de um universo de vários santos e de várias situações religiosas representadas no período quinhentista. Nos indica uma sala, cujo interior é composto com uma mesa com objetos sob a mesma, tais como, pratos, pães, copos, nos indicando que é um lugar de encontro para uma ceia. Para reafirmar que este ambiente é um interior, vemos ao fundo, janelas, nos mostrando que existe um espaço interno e externo, a temporalidade marcada pela luz do dia.

Sob o ponto de vista convencional-simbólico, a imagem é analisada, segundo Santaella (2004), no seu caráter de tipo, quer dizer, sobre os padrões pictóricos que são aí utilizados; no seu poder de representação; que tipo de usuário visa e que significados os valores que essa pintura carrega para esse tipo de usuário.

A pintura nos indica a forma convencional como as figuras foram tratadas, ou seja, a marca de autoria de Da Vinci, seu *sfumato*, por exemplo, deixa as figuras esfumadas, um equilíbrio entre movimento e não movimento; também nos indica o tratamento convencional de outras pinturas da época, com seus costumes e o período quinhentista, predominantemente religioso, fazendo de Da Vinci uma figura universal, pois sua forma de representar os objetos, figuras, e a natureza, é “*sui generis*”.

Tudo aquilo que se repete regularmente nas pinturas de Da Vinci faz com que se torne possível reconhecer o que é uma pintura dele, erigida como um dos símbolos da arte Renascentista.

O símbolo, abordado por Santaella (2004), diz respeito aos padrões culturais e às suas convenções de época que a pintura incorpora. O padrão tem como função fixar a forma como a imagem foi trabalhada nesse período e suas variações, como o *sfumato* de Da Vinci, têm uma função indicial, indicam sua singularidade como artista do período Renascentista.

Retomemos o que Santaella (2004, p.93) nos diz: “*os elementos culturais e as convenções só funcionam simbolicamente para um interpretante*”. A relação do objeto com interpretante só será internalizada, se o interprete tiver um repertório cultural que o faça reconhecer o signo pintura de Da Vinci no período Renascentista.

Mas ao mesmo tempo, esse interpretante também poderá atualizar alguns significados simbólicos, desse modo, os aspectos simbólicos já estão sendo analisados por um interpretante dinâmico.

O nível que esse interpretante dinâmico acionar vai depender de suas experiências colaterais, quer dizer, depende de conhecimentos históricos e culturais internalizados pelo intérprete.

Para finalizarmos essa análise, retomemos alguns conceitos, em que possamos verificar como Da Vinci utiliza arte e ciência na realização de suas obras.

Neste caso, as tipologias do discurso nos ajudam a esclarecer o funcionamento institucional do discurso e nos possibilitam ver a atividade do sujeito como forma de dizer, que é “*organizada pelas normas institucionais, pela modelização, pela normatização dos usos da linguagem. É o caso da distinção tipológica entre discurso político, religioso, jurídico, pedagógica etc., que deriva da distinção de lugares institucionais*” (ORLANDI, 2002, p.303).

A tipologia tem como função, para a teoria do discurso, encontrar soluções de problemas e trazer critérios para percebermos os discursos e suas diferenças, quer dizer, perceber o tipo de discurso, seu efeito de sentido e sua função necessária no imaginário.

Dentre todas as tipologias que existem, a que nos interessa é a tipologia do discurso científico, aquele que é logicamente estabilizado, já que a descrição é fundamental para a construção desse discurso, e Da Vinci utiliza essa forma de discurso em seus tratados.

Nos séculos XV e XVI, deu-se o início de uma transformação na forma do discurso utilizado pelos senhores do saber – da narração à descrição. Lembremos, que de início o discurso da narração na Idade Média é sobre cultura.

Mas com a crescente preocupação com o homem e a natureza, na passagem da Idade Média para o Renascimento surgem relatos pessoais e de outros assuntos, e estes dão início aos tratados científicos, cuja natureza corresponde ao discurso naturalista, pois descrevem características naturais dos objetos, tais como, fauna, flora, óptica, anatomia etc, tendo como foco principal tornar visível seu objeto de estudo.

Esse tipo de discurso, não esqueçamos, toma força no século XIX, 300 anos depois do nosso objeto de estudo, mas Da Vinci, pelo que percebemos, inicia seu curso nesse tipo de discurso. Ao descrever vários assuntos destinados à construção de uma boa pintura, Da Vinci denomina, classifica e demonstra critérios de observação de vários objetos em seus tratados e aplica em suas pinturas.

O discurso naturalista, como nos esclarece Orlandi (2002), é da linhagem dos que constroem a objetividade, livra-nos de formulações equívocas, traz uma homogeneidade lógica, condiciona o logicamente representável como se fossem proposições verdadeiras ou falsas.

Como vimos, confirma-se o discurso científico nos tratados de Da Vinci, mas e a arte como arte? Dizer o que seja a arte é uma coisa difícil, existem inúmeros conceitos, geralmente divergentes e contraditórios. Sempre buscamos uma definição, ou melhor, uma solução única. Entretanto, se pedirmos a qualquer pessoa que possua um mínimo de contato com a cultura para nos citar alguns exemplos de obras de arte ou de artistas, ficaremos certamente satisfeitos.

Assim, mesmo sem possuímos uma definição clara e lógica do conceito, somos capazes de identificar algumas produções como sendo arte. É possível dizer, então, na opinião de Coli (1988, p.8), que a “*arte são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo*”.

Vejamos pelo lado da semiótica. De acordo com Santaella (2004), para estarmos imbuídos pela arte, devemos nos deixar afetar pela experiência fenomenológica, contemplá-la,

admirá-la. Percebemos, então, seus aspectos qualitativos, e estes são responsáveis pela impressão que a pintura provoca em um receptor.

Quanto mais qualidade uma pintura tiver, mais sentimentos admirativos teremos por ela. A sua exuberância colorística, seus traços, linhas, formas, texturas, sombras, luzes fazem a arte ser arte.

Neste ponto, podemos dizer que os conceitos semióticos dos quali-signo-icônicos deste capítulo, analisados nos recortes 10, 11, 13 e 14, demonstram-nos essas qualidades plásticas, que dizer, suas qualidades internas, fazendo-nos abrir nosso olhar para o domínio da apreensão sensória.

As qualidades internas de uma pintura, os quali-signo-icônicos, são valorizados e estudados por Da Vinci em seus tratados. Portanto, vemos que as qualidades internas de uma pintura inserem-se no discurso naturalista, por descreverem como construir um desenho ou uma pintura, mostrando a necessidade de observar suas qualidades plásticas.

Da Vinci observa e descreve os seguintes elementos: a) mostra a aparência dos objetos; b) usa a perspectiva e geometria – princípios científicos matemáticos; c) mostra o movimento e distanciamento dos objetos – caráter tridimensional do espaço e sua proporção; d) estuda a natureza e óptica – existe ar entre as coisas representadas; e) observa os efeitos da luz e sombra – mostra o ambiente difuso e infinito, cujos contornos são esfumados.

Estas qualidades descritas em seus tratados, portanto, inserem Da Vinci no discurso naturalista da ciência, por estudar e observar criteriosamente os objetos e figuras, e nos mostra que o artista mescla arte e ciência em sua obra.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas essas considerações apresentadas em nossos estudos nos conduzem para nossa conclusão: uma mistura de história, sociedade, arte/linguagem, ciência e religião.

Vemos que a arte é uma linguagem inserida na sociedade e caminha com a história. Dentro dos processos histórico-sociais os sujeitos são afetados por uma ideologia que historiciza posições culturalmente elaboradas.

Vemos que a representação pictórica da Idade Média era predominantemente religiosa e na Renascença surge uma arte aberta a possibilidades de exprimir outras formas de representação, não só mais de cunho religioso.

Percebemos que a linguagem constitui o sujeito, e o sujeito se manifesta pela linguagem, e através dela, observamos os fatores de transformação histórica.

Como a linguagem é produção de um sujeito, vemos que o sujeito é afetado pelas relações sociais e, na sua maneira de significar, o sujeito é interpelado pela ideologia. Percebemos essas relações pelo mundo social aqui apresentado. Na Idade Média as imposições ideológicas eram de ordem religiosa sobre o indivíduo, quer dizer o sujeito é assujeitado pela ordem divina, ficando submisso ao religioso.

Quando o Estado se torna presente, vemos outra forma de poder sobre o sujeito dada pelas leis. O sujeito torna-se responsável pelo seu dizer.

As relações nesse período revelam as diferentes posições do sujeito: um sujeito submisso e um sujeito determinado, um sujeito ao mesmo tempo político e religioso.

É nesse momento que o nosso sujeito em estudo, Da Vinci, entra em questão. Os diferentes discursos se fazem presente em Da Vinci, que se revela, ao mesmo tempo submisso ao religioso e ao mesmo tempo determinado, cuja forma de dizer está presente em seus tratados e em suas pinturas.

Um sujeito que produz sentidos, constitui-se em diferentes formações discursivas. Para significar, significa-se pela linguagem, seja ela verbal ou não-verbal, produz discursos diferentes, ou seja, diferentes ordens simbólicas estruturam-se de modo diverso em diferentes discursos. O sujeito Da Vinci se constitui e se mostra em sua descontinuidade, através de suas notas dispersas e de suas páginas organizadas, como pontos de deriva.

Os pontos de deriva são lugares onde os sentidos podem ser outros, onde o sujeito desloca os sentidos que o repetem e se desloca por onde o não-sentido pode fazer sentido. O *non sense* e o estruturado se intercambiam em seus tratados.

A condição da linguagem é a incompletude – sujeito e sentido se constituem no entremeio, na relação. Em seus tratados sistemáticos Da Vinci trabalha sua materialidade discursiva na base da repetição, estabiliza seu dizer no estruturado. Ou melhor, busca a completude de sentido pelo discurso descritivo científico, lugar que mostra controle sobre o objeto em estudo, como se a linguagem fosse transparente, evidente, coloca o sujeito sob controle.

Mas, ao mesmo tempo em que trabalha imaginariamente o discurso do estabilizado na ilusão de abarcar a realidade, Da Vinci desloca sentidos em seus textos desorganizados. Rompe com processos de significação, joga com o equívoco, porque sem isso não há transformação e nem movimento do sujeito e sentidos.

Porque o sentido não é um, é muitos. Vemos isso, pelo dito nas diferentes formações discursivas em jogo em cada gesto do dizer.

E como em Análise de Discurso se trabalha com “relação a” do sujeito com as diferentes formações discursivas nas quais o sujeito insere, vemos o silêncio agir pelo não dito, entre as linhas, pelo seus tratados não finalizados. Da Vinci percorre por diferentes limites de sentidos – o sujeito se move nas significações pelo silêncio.

O sentido tem uma matéria própria, precisa de uma materialidade discursiva para significar. Da Vinci escreve, desenha e pinta – produz seu discurso – sua materialidade simbólica.

O sujeito por escrever, determina seu dizer, busca transparência no seu discurso, mas percebemos que, ao mesmo tempo é autor e não é origem de seu dizer. É afetado pela ideologia subjacente à época.

Uma injunção ideológica necessária para que o sujeito se expresse. Reporta-se à Antiguidade, à ciência, a dizeres de outros autores – trabalha com memória discursiva desses lugares autorizados, legitimados pelo social e religião.

No já-dito, vemos que o sujeito esquece para se identificar com o que diz, um esquecimento ideológico. O sujeito tem ilusão de ser origem, pois retoma sentidos pré-existentes não só de outros autores, mas de dizeres e sentidos que são determinados pela maneira como se inscrevem na língua e na história, por isso significam. Mesmo assim os dizeres e sentidos realizaram-se em Da Vinci.

Vemos também nesse processo que a relação palavra e a imagem foi crucial para o desenvolvimento artístico científico de Da Vinci.

Da Vinci torna-se autor, aquele que é responsável pelo que diz e produz. Como autor busca fazer arte com ciência. Elabora, por meio de seus códigos, a possibilidade de fazer uma pintura com conhecimento.

Pelos conceitos semióticos, podemos verificar que a linguagem visual e verbal têm uma relação com objeto ou com aquilo que ela se refere. É um duplo, representa, substitui, ocupa o lugar de um outro que está fora dela. Vemos isso ao estudar o nível da significação, objetivação e do interpretante.

Da Vinci, demonstra verbalmente as qualidades sgnicas da pintura. Desenhar e escrever nos códigos eram atividades complementares. O artista demonstra que é possível basear-se em princípios descritivos científicos para aplicá-las na pintura, dando-lhe o poder de referencialidade.

Sistematiza os aspectos qualitativos-icônicos pela descrição-científica e as aplica em suas pinturas. O fato da linguagem visual ser um ícone por excelência, por apresentar qualidades admiráveis por semelhança, já nos reporta também para seu poder indicativo, pois representa, indica algo que se reconheça e se identifica o que a imagem se refere.

Pelo terceiro nível semiótico – o convencional simbólico – vemos que as pinturas de Da Vinci inserem-se nos padrões pictóricos convencionais de sua época, trazendo sua marca de autoria, quando ele repete, regulariza formas e técnicas singularmente. E isto faz de Da Vinci um dos símbolos da arte renascentista.

Pela Semiótica tivemos a oportunidade de observar nas análises feitas, que a complementaridade e revezamento do verbal para o visual estão presentes em seus tratados. Da Vinci fez a união da arte com a ciência.

A arte manifesta o sensível e a multissignificação, embalando os impulsos intuitivos. A ciência faz do sujeito uma entidade homogênea. No entanto, a historicidade e a inunção à interpretação garante o movimento do sujeito e do sentido devido tanto à incompletude de um ou de outro.

E é esta incompletude da linguagem e do sujeito que nos permite reler/rever Da Vinci hoje, percebendo imagens e nelas a racionalidade lógica e científica.

Ao fim e ao cabo, vemos que a sociedade, o clero continuam a exercer influências na pintura e em todos os setores sociais. O que podemos afirmar é que o Renascimento foi tão conservador quanto inovador. Nele, a ideologia cristã é fortemente mantida pela moral e pelos bons costumes. Foram necessários séculos para que a arte e a ciência se libertassem desse convívio com o poder religioso.

6. REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierrri et al. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Hotas Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

BLUNT, Anthony. **Teoria artística na Itália 1450-1600**. São Paulo: Cosac&Naif, 2001.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora Unicamp, [s.d.].

BUCHHOLZ, Elke L. **Leonardo Da Vinci: vida e obra**. Tradução de Virgínia Blanc de Sousa. São Paulo: Konemann, 2001.

CARRERA, Eduardo. **Tradução e comentários: os escritos de Leonardo Da Vinci sobre a arte e a pintura**. Brasília: UNB/Imprensa Oficial, 2000.

CARVALHO, Maria Cecília M. de (Org). **Construindo o saber: técnicas de metodologia científica**. Campinas: Papyrus, 1988.

CLARET, Martin. **O pensamento vivo de Da Vinci**. São Paulo: Martin Claret, 16. ed, livro 9, 1986.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DOUGLAS, Mannering. **A arte de Leonardo Da Vinci**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico-Indústria e Comércio, 1981.

DUBY, G. Poder público, poder privado. In: DUBY, G. (Org). **História da vida privada: da Europa Feudal à Renascença**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 9-45.

DUBY, G.; BARTHÉLEMY, D.; LA RONCIÈRE, C. de. Quadros. In: DUBY, G. (Org.). **História da vida privada**: da Europa Feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.47-161.

DUBY, G.; BARTHÉLEMY, D.; CONTAMINE, P.; BRAUNSTEIN, P. Problemas. In: DUBY, G. (Org.). **História da vida privada**: da Europa Feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.393-619.

FAURE, Elie. **A arte renascentista**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRANCO, Afonso A. de Melo et al. **O renascimento**. Rio de Janeiro: Agir, 1978.

GELB, Michael J. **Aprenda a pensar com Leonardo Da Vinci**. São Paulo: Ática, 1998.

GNERRE, Maurizio. **Linguagem, escrita e poder**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HAROUCHE, Claudine. **Fazer dizer, querer dizer**. São Paulo: Hucitec, 1992.

JEAN, Georges. **A escrita - memória dos homens**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 2004.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LAURENZA, Domenico. Da Vinci: o sábio maior. **Scientific american, Gênios da ciência**. São Paulo: Duetto, n. 2, 2005.

LA RONCIÈRE, C. de. A vida privada dos notáveis toscanos no limiar da Renascença. In: DUBY, G. (Org.). **História da vida privada**: da Europa Feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.163-310.

LICHTENSTEIN, Jaqueline. **A pintura**: a figura humana. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. **A pintura**: a idéia e as partes da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. **A pintura**: a imitação à expressão. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. **A pintura**: a teologia da imagem e o estatuto da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. **A pintura**: descrição e interpretação. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **A pintura**: o belo. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. **A pintura**: o mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. **A pintura**: o paralelo das artes. São Paulo: Ed. 34, 2005.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso**: (Re) ler Michel Pêcheux hoje. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2003.

MEZZAROBBA, O.; MONTEIRO, C. S. **Manual de metodologia da pesquisa**. São Paulo: Saraiva, 2003.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2003.

_____. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora Unicamp, 2002.

_____. **Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Campinas: Pontes, 2004.

_____. **Discurso e leitura**, Campinas: Cortez/Editora Unicamp, 1998.

_____. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001.

_____. **Efeitos do verbal sobre o não verbal.** Revista Rua. Campinas, 1995.

_____. **Interpretação:** autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas: Pontes, 2004.

_____. **Língua e conhecimento lingüístico:** para uma história das idéias no Brasil. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. **Revista rua.** Campinas: Editora Unicamp, 1995.

ORLANDI, Eni Pulcinelli et al. **Sujeito e texto.** São Paulo: EDUC, 1988.

ORLANDI, Eni Pulcinelli; GUIMARÃES, Eduardo. **Texto, leitura e redação:** projeto Ypê. São Paulo, SE/CENP, 1985.12p.

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto:** visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência, A beleza essencial. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

_____. **Universos da arte.** Rio de Janeiro: Campus, 1987.

PÁDUA, Elizabete Matallo Marchesini de. **Metodología de pesquisa:** abordagem teórico-prática. Campinas: Papirus, 1997.

PAYER, M. Onice. **Linguagem e sociedade contemporânea:** sujeito, mídia, mercado. Texto aula inaugural do Mestrado em Linguagem e Sociedade. UNIVÁS, Pouso Alegre, MG, 03/09/04.

PECHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni Pulcinelli (Org.). **Gestos de leitura:** da história no discurso. Campinas: Editora Unicamp, 1997a. p.55-66.

_____. **Semântica e discurso:** uma crítica à afirmação ao óbvio. Tradução Eni Pulcinelli Orlandi (et al). Campinas, SP: Editora Unicamp, 1997b.

_____. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. (Org.) **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de M. Pêcheux. Campinas: Editora Unicamp, 1997a. p.61-161.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

RÉGNIER-BOHLER, D. Exploração de uma literatura. In: DUBY, G. (Org.) **História da vida privada**: da Europa Feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das letras, 1990. p.311-391.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e pesquisa**. São Paulo: Harker, 2001.

_____. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996a.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora visual verbal. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Ed Pioneira Thomson Learning, 2004.

_____. **Produção de linguagem e ideologia**. São Paulo: Cortez, 1996b.

SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SOUZA, Luciana Coutinho Pagliarini de. **A trama do texto e imagem**: matrizes, categorias e semiose. 2003. Tese de Doutorado em Semiótica – Programa de estudos pós-graduados em Semiótica, Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

TEIXEIRA, Jerônimo. A modernidade de Da Vinci. **Veja**, São Paulo, edição 1877, ano 37, n. 43, p. 95-101: Abril. 27 de novembro de 2004.

VALÉRY, Paul, 1871 - 1945. **Introdução ao método de Leonardo Da Vinci**. Tradução de Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Ed. 34, 1998.

WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac& Naif, 2002.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores Associados, 2001.

**More
Books!** 



yes
I want morebooks!

Buy your books fast and straightforward online - at one of the world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.get-morebooks.com

Compre os seus livros mais rápido e diretamente na internet, em uma das livrarias on-line com o maior crescimento no mundo! Produção que protege o meio ambiente através das tecnologias de impressão sob demanda.

Compre os seus livros on-line em
www.morebooks.es

OmniScriptum Marketing DEU GmbH
Bahnhofstr. 28
D - 66111 Saarbrücken
Telefax: +49 681 93 81 567-9

info@omniscrptum.com
www.omniscrptum.com

OMNIScriptum



