

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFISSIONAIS E HUMANIDADES
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**A CONSTRUÇÃO DAS SUBJETIVIDADES TRANSCRITIVAS EM POEMAS DE
MARIA HELENA CHEIN E NA ARTE DE RODRIGO GODÁ**

Valéria Maria Barboza Ferro de Moraes

Goiânia, 2021

VALÉRIA MARIA BARBOZA FERRO DE MORAES

**A CONSTRUÇÃO DAS SUBJETIVIDADES TRANSCRITIVAS EM POEMAS DE
MARIA HELENA CHEIN E NA ARTE DE RODRIGO GODÁ**

Trabalho apresentado ao Programa de mestrado em Letras, Literatura, e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para fins da obtenção do grau de Mestre em Letras orientado pelo Prof. Dr. Átila Silva Arruda Teixeira.

Goiânia, 2021

M827c Moraes, Valeria Maria Barboza Ferro de
A construção das subjetividades transcriativas em
poemas de Maria Helena Chein e na arte de Rodrigo
Godá : Valeria Maria Barboza Ferro de Moraes.-- 2021.
85 f. : il.

Texto em português, com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores
e Humanidades, Goiânia, 2021
Inclui referências: f. 81-85

1. Chein, Maria Helena, 1944 - Crítica e interpretação.
2. Literatura comparada - Goiás (Estado). 3. Godá,
Rodrigo, 1980. 4. Arte comparada - Goiás (Estado).
I. Teixeira, Átila Silva Arruda. II. Pontifícia Universidade
Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras
- 2021. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3(817.3)-1.09(043)



**PUC
GOIÁS**



A CONSTRUÇÃO DAS SUBJETIVIDADES TRANSCRITATIVAS EM POEMAS DE MARIA HELENA CHEIN E NA ARTE DE RODRIGO GODÁ

**Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás,
aprovada em 19 de fevereiro de 2021.**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Áttila Silva Arruda Telxelra / PUC Goiás

Prof. Dr. Gilson Vedoin / UEMS

Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás

Profa. Dra. Lacy Guaraclaba Machado / PUC Goiás

Prof. Dr. Eduardo Vieira Gervasio / FASAM

RESUMO

O estudo tem como foco a literatura comparada entre os poemas de Maria Helena Chein de seu livro **Pão Azimo sob a Figueira** (2019) e das obras do artista plástico Rodrigo Godá no seu Catálogo **Série invenções** (2006). O objetivo é demonstrar que arte desses artistas permite evidenciar o espelhamento, uma vez que o exterior se reflete no interior alterando os movimentos de busca para explicar o processo criativo (de ambos). Justifica com esse espelhamento observando através do prisma das teorias de Literatura Comparada e tradução transcriativa, partindo-se da exposição sobre a subjetividade na lírica e na pintura, associada ao conceito mimese. Para essa pesquisa utiliza-se os pressupostos teóricos: Literatura Comparada de Tânia Carvalhal (2006), Transcrição de Haroldo Campos (2011), A subjetividade e mimese em quatro pilares: Aristóteles (1945), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (2010), Emil Staiger (1969) e Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1996) / Octavio Paz (1996) e outras teorias e obras que contribuíram com a pesquisa. No primeiro capítulo ver-se-á a Literatura Comparada e a Subjetividade nos objetos de estudo. No segundo capítulo ter-se-á a Construção da Subjetividade: A Transcrição do mundo. No terceiro capítulo será a Exploração da Interface da tradução à transcrição. Ao analisar, comparativamente, poemas de Chein e pinturas de Godá, ressalta-se como dominante a criação do humano e seus efeitos de sentido. Demonstra-se na relação transcriativa do universo transfigurado, se em Chein a ênfase incide sobre a criação do humano, em Godá este humano reflete sua imagem estilhaçada no objeto que cria.

Palavras chaves: Subjetividade, Lírica, Arte, Transcrição.

ABSTRACT

The study focuses on the comparative literature between the poems of Maria Helena Chein from her book *Pão Azimo* under Figueira (2019) and the works of the plastic artist Rodrigo Godá in his *Catalog Series inventions* (2006). The objective is to demonstrate that the art of these artists allows the mirroring to be evidenced, since the exterior is reflected in the interior, altering the search movements to explain the creative process (of both). It justifies with this mirroring, observing through the prism of the theories of Comparative Literature and transcriptive translation, starting from the exposition on subjectivity in lyrical and painting, associated with the concept of mimesis. Theoretical assumptions are used for this research: Comparative Literature by Tânia Carvalhal (2006), Transcreation by Haroldo Campos (2011), Subjectivity and mimesis in four pillars: Aristotle (1945), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (2010), Emil Staiger (1969) and Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1996) / Octavio Paz (1996) and other theories and works that contributed to the research. In the first chapter you will see Comparative Literature and Subjectivity in the objects of study. In the second chapter there will be the Construction of Subjectivity: The Transcreation of the world. In the third chapter will be the Exploration of the Interface from translation to transcreation. When comparing Chein's poems and Godá's paintings comparatively, the creation of the human and its effects of meaning are highlighted as dominant. It is demonstrated in the transcriptive relationship of the transfigured universe, if in Chein the emphasis is on the creation of the human, in Godá this human reflects his image shattered in the object he creates.

Keywords: Subjectivity, Lyric, Art, Transcreation.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus primeiramente e a minha família e o apoio primordial da minha mãe. Também agradeço aos meus professores que compartilharam seus conhecimentos, em especial ao meu professor doutor e orientador Átila Silva Arruda Teixeira, aos meus colegas de mestrado. E a todas as pessoas que de alguma maneira ou de outra possibilitaram mais uma conquista.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
I: LITERATURA COMPARADA E A SUBJETIVIDADE NA LÍRICA E NA PINTURA	12
1.1– Panorama na subjetividade da poesia lírica	23
1.1.1– A construção da subjetividade na poesia lírica de Maria Helena Chein	37
1.2 – Panorama da subjetividade na pintura	40
1.2.1 – A construção da subjetividade na pintura de Rodrigo Godá	41
II: A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE: A TRANSCRIÇÃO DO MUNDO	45
2.1 – A poesia de Maria Helena Chein	49
2.2 – A arte de Rodrigo Godá	56
3.1 – Confluências e divergências entre as artes de Rodrigo Godá e Maria Helena Chein	76
3.2 – A subjetividade na contemporaneidade: Chein e Godá.	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS:	83

INTRODUÇÃO

O estudo tem como foco a literatura comparada entre os poemas de Maria Helena Chein de seu livro **Pão Ázimo sob a Figueira** (2019) e das obras do artista plástico Rodrigo Godá no seu Catálogo **Série invenções** (2006). O objetivo é demonstrar como a representação desses artistas trabalha com questões inerentes à angústia do indivíduo frente ao universo contemporâneo de Goiás. As obras desses autores divergem na sua amostragem representativa: Chein, na sua escritura lírica, poética e serena para lidar com as angústias interiores, e Godá, por sua vez, enfocando a chegada eletrizante das inovações tecnicistas e o fascínio das máquinas e seu poder sobre a sociedade gerando angústia interior e fascínio exterior. De fato, ambas as obras convergem na subjetividade demarcada pela angústia que envolve o indivíduo inserido na sociedade Goiana que transitou por várias mudanças e estágios históricos-sociais.

A pesquisa se justifica uma vez que as obras de Chein (2019) e Godá (2006) redimensionam o sistema literário goiano, a partir da ampliação dos debates entre arte e sociedade, que são constantes neste território, não somente perceptível na poesia, mas também na arte pictórica, em que os anseios vividos por um povo a busca de inovações, mas ao mesmo tempo avessos a mudanças, o medo do novo, mas ao mesmo tempo fascinados por tais inovações. Como cita Átila Arruda Teixeira (2014) sobre os aspectos da consciência na literatura produzida enquanto sistemas:

Em Goiás, a tomada de consciência representa também a consolidação da literatura produzida por aqui enquanto sistema: as obras passam a visar um determinado público leitor, tendo em si a matéria regional exposta não mais pictoricamente; as histórias vislumbravam uma análise sócio-histórica esteticamente colocada. Os escritores goianos que mais se destacam nesse entrelaçamento entre arte e sociedade, nesse período de afirmação são Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis (TEIXEIRA, 2014, p. 3).

A pesquisa teve como procedimento o estudo bibliográfico da poesia de Chein e da arte pictórica de Godá, sobretudo no que se refere ao levantamento de fontes e a fortuna crítica acerca dos assuntos estudados, tendo como norte de investigação as relações entre transcrição e intersemiose presentes na obra dos referidos autores goianos. A análise trilhou os caminhos da crítica e da teoria literária.

Os presentes artistas, nasceram em Goiânia, apresentam uma dedicação aos ofícios da arte, com ricas contribuições para o imaginário. O embasamento para essas conexões advém do contexto histórico da transcrição e das relações interartísticas.

A importância da Literatura Comparada possibilita o estudo entre as artes de forma a compará-las e estudá-las em um contexto de tempo ou de teorias, o presente estudo comparado será feito na literatura de Chein e nas artes plásticas de Godá, segundo a explicação de Carvalho em sua obra **Literatura Comparada** (2006) sobre a ampliação do termo “literatura comparada”:

Essa ampliação se reflete nas conceituações mais atuais de literatura comparada como a que nos dá Henry H. H. Remak considerando-a o estudo da literatura além das fronteiras de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, com as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões etc., de outro” (CARVALHAL, 2006, p. 75).

Nessa citação de Carvalho justifica essa pesquisa por transcorrer na transcrição presente nos poemas de Maria Helena Chein em seu livro **Pão Ázimo sob a Figueira** (2019) e as obras do artista plástico Rodrigo Godá, catálogo **Série Invenções** (2006), em seus métodos da construção do mundo, demonstram um reflexo, como, no qual o exterior reflete-se no interior, modificando os movimentos e a procura em explicar a criação na vida.

Portanto, a Intersemiose entre a poesias de Maria Helena Chein e em seu livro **Pão Ázimo sob a Figueira** (2019) e as obras do artista plástico Rodrigo Godá no **Catálogo Série Invenções** (2006), modos de fazer máquinas e mundo, ambas obras mostram o espelhamento, na qual o exterior reflete-se no interior alterando os movimentos e a busca em explicar a criação. O espelho no prisma das teorias da tradução e transcrição a partir de Haroldo de Campos, a Mimese defendida por Auerbach, Umberto Eco e Jacques Derrida sobre a Semiótica para o fortalecimento do conhecimento em relação à estética, na qual a comunicação e a reinvenção através do prazer de se ler e de se reinventar dentro das artes, essas teorias terão como objeto de estudo as obras.

A obra de Chein mostra a criação humano e a sua inserção no mundo da imaginação, e a obra de Godá apresenta o que este ser humano reflete sua imagem na criação. O movimento da contemporaneidade se faz bem representado nas obras por instigarem o leitor e levá-lo a reflexões.

No primeiro capítulo desta há o panorama da subjetividade através da comparação dos poemas de Chein e nas artes plásticas Godá, ambas trazem a subjetividade como foco através do movimento de criação, inclusive os títulos das obras remetem ao nascimento de Chein em sua inspiração, e Godá ao movimento da criação.

No segundo capítulo as ideias se entrelaçam na semiose através das teorias da lírica e da subjetividade mostrando os aspectos temáticos transformando o olhar do leitor ao mostrar como a matéria da construção na subjetividade na obra poética de Maria Helena Chein e na pintura de Godá.

No terceiro capítulo a transcrição e o entrelaçamento das obras, uma refletindo na outra, através de um estudo Intersemiótica, os poemas remete-se a ideia da criação do ser para o eu em criar o mundo nas artes plásticas. Assim o presente estudo irá contribuir com futuras pesquisas, assim, dando continuidade na divulgação das artes em Goiás.

I: LITERATURA COMPARADA E A SUBJETIVIDADE NA LÍRICA E NA PINTURA

O diálogo entre a literatura e outra arte é uma discussão que tem uma longa tradição, o primeiro debate é sobre as artes irmãs, ou seja, uma obra literária à outra obra literária. A segunda é entre artes distintas como a pintura, música, cinema e outros, pois a literatura comparada abrange uma abordagem intertextual, Cunha (1982) fala do termo “tecer” a “coisa de tecer”, sendo assim as ligações entre o fazer artístico constrói elos de manifestações subjetivas carregadas pelo eu. Segundo Flávio Pereira Senra em seu artigo: “A intertextualidade em prol de uma estética da transgressão no heavy metal: Ozzy Osbourne, o louco, o demônio, a celebridade” publicado na **Revista Brasileira de Literatura Comparada** (2013, p 50): Essa definição mostra-se ao patamar de qualquer organização discursiva que transmita um significado, independentemente se revestido de um discurso verbal ou não verbal (audiovisual, imagético, musical etc.”, portanto segundo esse autor as artes se representam em sua subjetividade.

Na contemporaneidade o contexto de intertextualidade e aplicável no panorama cultural, esses são moldados de acordo transfiguração da sociedade e a sua capacidade de modelagem, sendo assim a (re)negociação com outras artes passa a ser um discurso do mundo imediatista.

Quando ao falar sobre a estética temos Yan Mukarovky, em sua obra **Escritos sobre estética e a semiótica da arte** (1988), nessa obra o autor russo, ressalta a importância da comunicação entre as artes, não cita o termo literatura comparada, mas fala da semiótica, quando diz que a arte possui o signo autônomo e o signo comunicativo, e é nesse que a literatura se torna comparada, na sua subjetividade, segundo o autor:

“uma obra de arte não funciona apenas como obra artística tem mais como “palavra” que exprime o estado de espírito, a ideia, o sentimento, est, existem artes em esta função comunicativa é evidente (a poesia, a pintura, a escultura) e outras em que está oculta (bailado) ou até se não consegue descortinar (a música, a arquitetura) [...] Na realidade, cada componente da obra de arte-inclusivamente as mais “formais” - possui o seu próprio valor comunicativo, independente do “tema”. Assim, por exemplo, as cores e as linhas de um quadro significam “algo “mesmo que não haja tema nenhum (MUKAROVSKY, 1988, p.14).

Nessa citação podemos enquadrar os poemas de Chein e as pinturas de Godá, pois possuem um signo comunicativo que vai além do tema, isso somente acontece pela subjetividade, o que possibilita a comparação, os traços da pintura de Godá são “palavras” que estão ali para serem lidas.

Temos ainda um contemporâneo de Carvalhal, Eduardo Coutinho ns obra **Literatura Comparada na América latina** (2003) são ensaios selecionados pelo autor, mostra que na América latina, não se sabe por ser este um continente oprimido e através da arte busca a sua identidade, a Literatura Comparada cresceu e vem tomando um lugar de destaque no mundo das artes em geral.

Coutinho apresenta uma argumentação devota na problematização existente entre as teorias sobre Literatura Comparada e o histórico-cultural da América Latina. Assim sendo o conteúdo de sua obra entrelaça-se em diversos pontos como pós-modernismo, multiculturalismo, etnocentrismo, transculturação, cultura, nação e um elemento muito importante que é a identidade desse povo sofrido pela força da cultura imposta.

Associando-se à preocupação com a busca de identidade, agora já não mais vista por uma ótica ontológica, mas sim como uma construção passível de questionamento e renovação, a Literatura Comparada na América Latina parece ter assumido com firmeza a necessidade de enfocar a produção literária a partir de uma perspectiva própria, calcada na realidade do continente, e vem buscando um diálogo no plano internacional. (COUTINHO, 2003, p.39).

Nesta citação Coutinho reforça que o comparatismo se tornou um importante para os críticos latinos, pois este tipo de crítica mostra melhor a pluralidade e diversidade do continente Sul- Americano, acredita-se que isso ocorre devido às dificuldades enfrentadas por esse povo como as questões econômicas, sociais e política, as ditaduras e outros regimes autoritários, a arte tornou-se o único meio para transparecer o pensamento de resistência. A poética de Chein nos revela os grilhões que as mulheres brasileiras e latinas de uma forma geral crescem sendo preparadas para alienação, a pintura de Godá mostra a máquina de fazer natureza, pois está fora exterminada pelo crescimento Urbano, ambos buscam a arte para expressar a sua percepção do mundo que os cercam, o que possibilita fazer um estudo comparado, ambas diferentes, mas marcadas pelo histórico-cultural, como argumenta o autor:

É na captação das especificidades da Literatura ou das diversas literaturas latino-americanas e no olhar lançado sobre a tradição literária do continente, que o comparatismo adquire sentido na América Latina, passando de um estudo mecânico de fontes e influências a uma disciplina de abordagem do fenômeno literário capaz de desencadear um verdadeiro diálogo de culturas. (COUTINHO, 2003, p.26).

Aqui se faz um breve parêntese para entender a importância da literatura Comparada na América Latina, na Europa e América do Norte o segundo Coutinho o Comparatismo recebeu outras influências “teórico- críticas do Estruturalismo, Semiologia, Estética da Recepção, Marxismo, Psicanálise e, posteriormente, da Nova História, do Desconstrucionismo e dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais.” (2003, p.21), sendo assim o autor relata que na América latina o Comparatismo caiu “como sopa no mel” para os críticos latinos, isso pela representatividade das obras dentro do contexto histórico-cultural pós-colonialismo. A literatura e outras formas de arte latinas são marcadas pela dessacralização que afetava o mundo artístico, as teorias que recebiam da Europa e da América do Norte começaram a serem transformadas e recebiam um novo frescor. Portanto “os termos do sistema hierárquico anterior inverteram-se no processo e o texto da cultura dominada acabou por configurar-se como o mais rico dos dois”. (2003, p.21).

O autor faz uma análise dois argumentos marcantes da Literatura Latina que favorece a crítica literária Comparada: mestiçagem e multiculturalismo. Nesta primeira marcada pela identidade e diferença pelo olhar estrangeiro, no qual é possível estabelecer um referencial teórico para investigar elementos como limitações e ambiguidades que marcam os discursos que agem como desconstrucionismo, criando assim uma história cultural e pós-colonial. Já o segundo mostra que na América Latina a mistura de várias culturas trouxe um maior rigor nas questões sociais como a ética e moral, armadilhas criadas diante da dominação.

A obra de Chein mostra a luta contra a dominação cultural em Goiás e o escapismo começando acontecer como demonstrado nos seguintes versos: “O herói resiste, não trava, não morre; precisa de presença e repostas; para o esmagamento do mundo.” (2019, p. 93). Já a obra de Godá descreve a importância do papel das máquinas no sertão goiano para o avanço da modernidade e quebra de paradigmas como descrito na dissertação do crítico literário Teixeira:

A modernização altera a estruturação do trabalho rural, relegando para segundo plano a figura do sertanejo- preterido pelas máquinas. Como a introdução do maquinário modifica-se não só uma estrutura social, mas também os paradigmas de representação do homem sertanejo... (TEIXEIRA, 2014, p.40)

Nesta citação de Teixeira, mostra o avanço lento da modernização no centro-oeste goiano, região na qual os artistas nasceram, descreve a luta dos homens para se

desvincularem dos grilhões do coronelismo, da sacralização religiosa e as imposições morais.



Série Invenções. Desenho. Aquarela sobre papel. 1,05 x 1,05 x 1,05 x 1,05 x 0,70 cm.

Fonte: Godá, 2006, p.40/41.

Segundo o autor, as questões que envolvem a colonização são muito fortes, na América do Norte, por exemplo, a população mestiça é muito pequena devido à segregação racial, diferentemente da América latina, na qual ocorreu à mistura racial, apesar de ter tido também segregação racial, o que não impediu a mistura de raças, como descreve a literatura brasileira no século XIX e início do XX. Para o Coutinho:

Pois, se é fato que o multiculturalismo rejeita toda sorte de assimilacionismo e defende utopicamente a coexistência harmônica de grupos étnica culturais distintos, se poderia perguntar também se por outro lado ele não estaria a serviço de uma política segregacionista de guetização, que favorece a manutenção endogênica de culturas e se oferece como novo modelo de teor universalizante”. (COUTINHO, 2003, p.56).

Os temas sobre o papel feminino na sociedade pós-colonialista e o meio ambiente se encontram nas obras literárias brasileiras, ou seja, da América Latina, apesar de Coutinho não citar diretamente essas questões elas se encontram presentes na fala do autor, quando este trata das questões socioculturais presentes nos cânones:

Se não se pode mais pensar a história em termos de um esquema linear e unicultural, mas apenas como a articulação de sistemas que se imbricam, superpõem e transformam constantemente; se não se pode mais restringir a produção de um povo a um espaço arbitrariamente construído por razões de

hegemonia político e econômica, mas, ao contrário, encarar esse espaço como um *locus* móvel e plural; se finalmente não se pode mais limitar o âmbito da literatura à produção escrita ficcional ou poética, os *corpora* que serviram de base às histórias literárias tradicionais perdem sua fixidez, tornando-se múltiplos e dinâmicos, e dão margem à coexistência de cânones distintos dentro de um mesmo contexto.” (COUTINHO, 2003, p.85).

Nesta citação Coutinho comenta a importância da subjetividade literária e das artes afins através de estudos que envolvem os cânones para que se possa entender que a literatura é móvel e capaz de definir o homem e o meio que ele se encontra inserido, de como tudo o afeta, levando-o a querer mudar a sociedade, a literatura e as artes na América Latina exerceram um papel de resistência e busca de mudanças, por esse motivo que a crítica teórica da Literatura Comparada é importante, pois busca uma identidade histórica regional.

No Comparatismo a contextualização é uma nomenclatura de ordem, equivale ao estético considerando o valor entre outros (literaturas e artes afins), que abarcam os aspectos políticos, sociais e culturais, estes fatores se destacam na historiografia literária contemporânea, possibilitado pela subjetividade que as obras possuem, e a historiografia literária latino-americana está repleta desta multiplicidade:

Se não se pode mais pensar a história em termos de um esquema linear e unicultural, mas apenas como a articulação de sistemas que se imbricam, superpõem e transformam constantemente; se não se pode mais restringir a produção de um povo a um espaço arbitrariamente construído por razões de hegemonia político e econômica, mas, ao contrário, encarar esse espaço como um *locus* móvel e plural; se finalmente não se pode mais limitar o âmbito da literatura à produção escrita ficcional ou poética, os *corpora* que serviram de base às histórias literárias tradicionais perdem sua fixidez, tornando-se múltiplos e dinâmicos, e dão margem à coexistência de cânones distintos dentro de um mesmo contexto.” (COUTINHO, 2003, p.85).

Desta forma através da historiografia os problemas relacionados aos temas do discurso literário e a identidade nacional estão sempre a frente instigando o crítico literário, a partir destes abrir o que se chama “abertura do cânone” saindo deste uma enorme produção cultural da sociedade de margem, e assim começaram a receber uma atenção maior da crítica teórica, como o papel da mulher na sociedade, o negro, os que são brancos, mas vivem na miséria impostas pela classe social política, familiar e religiosa. Entrando na discursiva subjetiva temos a última fala de Coutinho sobre a importância da crítica literária e a leitura para consolidar a literatura da América Latina, não basta produzir críticas, estas devem ser lidas e estudadas para que avancem as discussões sobre a literatura e artes afins produzidas na América Latina:

Tais indagações parecem, contudo, ainda muito incipientes no meio intelectual latino-americano. Ao invés disso, o que se observa com mais frequência, ao menos no âmbito do ensino, é a importação acrítica de correntes teóricas ou, o que ainda parece mais problemático, o mergulho no âmbito da Teoria, dissociada de qualquer prática efetiva. Revestida de um teor de autoridade, decorrente talvez da identificação estabelecida no período estruturalista com o discurso da ciência, e mais tarde no pós-estruturalista com o da filosofia, a Teoria é explorada muitas vezes pelo prestígio que confere, exercendo um papel talvez bem próximo ao do latim nos rituais da Igreja tradicional. Em países onde se lê pouco e onde raras vezes se ensina a refletir sobre essas poucas leituras, ensinam-se, em vez de as teorizar, teorias importadas sem se estabelecerem seus vínculos com o contexto de recepção, mantendo-se assim, pela falta de questionamento, uma postura de no mínimo subserviência com relação ao produto forâneo. Além disso, ao mitificar essas teorias, tornando-as símbolos de *status* de quem as professa e as absorve, aprofunda-se, em vez de atenuar-se, a distância entre os dois polos do ensino – os lugares do professor e do aluno –, tornando-se conseqüentemente mais difícil qualquer transposição de barreiras”. (COUTINHO, 2003, p.121)

A literatura e a pintura, apesar de serem formas diferentes de representatividade, trazem pontos que estabelecem um diálogo entre eles, como é o caso da poética de Chein e a pintura de Godá, que são percebidas pelo ponto da historicidade, esta é percebida pelo alinhamento com a literatura contemporânea, a partir do século XX, as literaturas e artes afins tendem pela subjetividade, ou seja, inteligibilidade da narrativa. A ficção estabelece seus próprios parâmetros, portanto não tem nenhum compromisso com a realidade factual, mas revela a centelha da verdade social. Como salienta Teixeira:

Possivelmente, essa dissimulação do jogo de poder que encerra essas figuras sociais se dá devido à crença em um melhor futuro para ambas as partes, em razão da pecuária. Contudo, com o passar do tempo, esse jogo de poder não pode ser mais escamoteado, e o grande latifúndio aliando-se a modernização já citado, agrava as condições desse sertanejo e o força a vislumbrar a cidade como melhor lugar para a sobrevivência. (TEIXEIRA, 2014, P. 40).

Sendo assim, a subjetividade não implica somente uma construção personalista frente a si mesmo e ao mundo; ela retrata, na verdade, uma complexa relação entre a abstração-idealismo e a realidade que circunda o sujeito, em uma constante concatenação das estruturas sociais e sua apropriação, interagindo com a (re) configuração do pensamento.

Foucault define o domínio da subjetivação como “[...] o processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, mais precisamente, de uma subjetividade, que evidentemente não passa de uma das possibilidades dadas de organização da consciência de si.” (FOUCAULT, 2006, p. 262). O subjetivo é imperceptível aos olhos humanos, mas sim a capacidade de percepção do indivíduo em contato visual ou tático

com o objeto, segue uma variável constante de um ser para outro, alterados pelo seu envolvimento social, cultural e intelectual.

Os poemas de Chein estão organizados de forma evolutiva, desde o nascimento, o contanto com o núcleo familiar até a sua maturidade, assim a citação de Foucault se justifica, pois, é uma consciência de si mesmo, já a pintura de Godá faz o caminho mostra a construção do universo através da visão do criador do universo de uma forma ampla e exteriorizada, diferente de Chein, cuja visão é interiorizada: “Vivo entre breves incêndios” (2020, p.21), neste poema a palavra incêndio é subjetiva, pois remete-se a ideia de momentos que serão recordados no percurso da obra.

A sequência evolutiva da obra de Chein mostrando uma forma linear subjetiva da maneira que a poeta descreve a vida: “De tudo que se come”(2020, p.55) completa a ideia de flash, momentos de digerir as decepções da vida; “O amor se cumpre”(2020, p.59) a adolescência com a chegada do ciclo menstrual que desvenda o segredos de ser mulher e a responsabilidade de gerar vida, descoberta do amor; “ Nada é mais eterno”(2020, p.89) o casamento, a primeira relação sexual, a “cegueira da sombra” e a descoberta que o amor não é eterno; “ A hora mais escura” conflitos conjugais, o apego as raízes culturais e aos valores morais ditos familiares, “ A hora acabou” (2020, p. 110) a perda da imagem do herói, a descoberta das mentiras e a realidade como ela é, inconformidade social, política e cultural; “Quanto mais me vejo” (117) a maturidade e a percepção dos anos passados; “Avalia a sina que te abriga” (2020, p.143) o olhar a vida passada, o recordar da vida ora alegre, ora triste, ora de mágoas ora de sorte, essa é a vida, movimentada de forma intrínseca.

A pintura de Godá abre o olhar como se ela fizesse parte da paisagem, pois a explosão das cores, os brilhos marcam a criação. A máquina de Godá é um maquinário louco para criar, saindo e buscando lugares que precisam de alegria, sonhos e muito desejo de amar, ela não envelhece ela renasce com espírito de fazer a vida, eleva a criação, o criar. As telas mostram as cores vivas, primárias (vermelho, Azul e amarelo), essas cores são responsáveis pela criação de outras cores, a mistura marca do mecânico a eles querem dizem que o mundo não, vive em constante movimento extrínseco.

Falar simplesmente que o "homem" é o objeto de estudo da ciência psicológica, ou seja, das psicologias diversas não é o bastante, pois a sua entidade é subjetiva particular, portanto, torna-se objeto de estudo de todas as ditas “ciências humanas”. Resta entender que o homem é um elemento subjetivo é, portanto, pensa e expõe este pensamento de forma única, a partir desta abstração genérica o “Homem” não pode ser

classificado sujeito concreto. Assim, as obras aqui analisadas expõem esse pensamento, a visão de mundo dentro do contexto familiar, social, político de Chein e o Godá mostra a transfiguração do mundo tanto pelo criador quanto pelo homem, na qual as máquinas de fazer mundo (tecnologia e pinturas).

O estudo tem como panorama histórico a subjetividade da poesia da lírica, tem com base cinco pilares: o primeiro Aristóteles, o segundo Hegel, o terceiro Staiger, o quarto pilar Adorno /Paz e o quinto Platão.

Ao iniciar a discussão literária, filosófica e as artes, sobre a subjetividade deve-se fazer uma retomada histórica. Para Aristóteles existe um conceito de “coisa” chamado por ele de substância, ou seja, o signo, mas através da percepção cada signo é percebido de uma forma diferente, não se terá o mesmo significado. Segundo Aristóteles "Agora, a principal propriedade da substância parece ser isto: que apesar de permanecer idêntica, una, e a mesma, é capaz de receber qualificações contrárias." (ARISTÓTELES, trad. 1985, p. 57). Um objeto quando observado por um indivíduo ele é visto de acordo com o que chamamos de subjetividade, ou seja, a percepção está carregada de valores culturais, sociais e políticos. Segundo Roques de Barros Laraia “O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado.” (LARAIA,1988, p.46).

Nesta citação de Aristóteles e Laraia pode-se perceber os autores e através de sua arte lê-los, Chein, seus poemas carregados de valores familiares, culturais, sociais e políticos de uma forma tangível, já nas pinturas de Godá percebe-se o mundo dominado pelas máquinas, nas quais é possível construir o mundo intangível.

Para Georg Wilhelm Friedrich Hegel (2004), a substância do espírito, sua essência, é a liberdade, uma ação do espírito se dá no âmbito de uma universalidade viva, o povo tem sua identidade, tem uma cultura, que constitui uma substância única, que entra na consciência do indivíduo. Na modernidade o indivíduo, com a consciência de que é livre, exige agora a sua particularidade: opinião, querer e consciência. Assim a subjetividade é a essência do tempo moderno, em Hegel, o espírito absoluto, que contém a essência de todas as coisas. O indivíduo, tem subjetividade, divide, nega e unifica a ideia.

Maria Helena Chein, mulher que se liberta através de seus poemas, demonstrando desejos que tem e teve em sua tenra idade, mas ligada pelo fio da cultura, social e política de uma época que apenas o espírito era livre, Rodrigo Godá livre das amaras

culturais e políticas mostra que é capaz de ser livre para criar, não ligado as amarras culturais, apenas livre.

Emil Staiger, com seu livro **Conceitos fundamentais de poética** (1969), propõem variações que abordam questões propostas por Hegel. Para a continuidade ou para a diferença, Hegel é o ponto de partida para discutir o sujeito lírico desde a modernidade literária do século XIX e Staiger “... é que se leva a cabo, com o devido rigor, a distinção entre a realidade individual e a essência puramente ideal.” (STAIGER,1969, p.17). E para Adorno (1996, p. 45), a pura subjetividade dessas composições, aquilo que nelas parece harmônico e não faturado, testemunha o contrário, o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, bem como amor a essa existência.

Aqui se faz um contraponto entre Chein e Godá, a escritora mostra a libertação lenta dos preconceitos do século XIX, mulheres não tinham voz, e somente podiam falar de sua vida familiar, casar e criar filhos e o prazer era proibido. Almanagues daquela época, apenas escrevia a respeito dos afazeres domésticos, essa autora apresenta a luta feminina pelo direito a ter direito. Godá mostra o mundo através da revolução industrial, e a sua importância para o século XX, a tecnologia avança e cria e demonstra isso em sua série de pinturas.

O suporte teórico e os pressupostos do belo artístico de Hegel e **Conceitos Fundamentais da Poética** (1969), Emil Staiger e a concepção de estética a partir da origem do grego *IOONTKN* ou *aisthesis*, com seu significado vinculado a percepção e a noção do que é sensível ou daquilo que se relaciona com a sensibilidade e à criação do belo e sublime.

Assim, esse trabalho tem como espelho o prisma das teorias sobre a arte poética em Hegel, Emil Staiger, Adorno, Otávio Paz e das teorias sobre a arte poética, tradução e transcrição de Haroldo de Campos. Esse estudo tem como suporte de reflexão a Mimese defendida por Aristóteles e Auerbach, Umberto Eco e Jacques Derrida sobre a Semiótica o trabalho busca a consolidação do conhecimento em relação à estética, na qual a reinvenção e a comunicação acontecem através do prazer de se reinventar e realizar novas leituras dentro das artes, sendo essas teorias usadas como objeto para o estudo das obras. A mimese é perceptível nas obras, Chein se baseia na impregnação cultural de uma sociedade onde a mulher apenas serve, sendo assim, procriar, Godá pinta a impregnação das máquinas e seu poder de criar.

Sendo assim, o artigo de Maria da Graça Marchina Gonçalves: “**A historicidade da categoria subjetividade**” (1998), a categoria subjetiva na forma dupla como se

configura na modernidade é vista como experiência ampliada, reconhecida e aprofundada e como questão epistemológica central no bojo da definição da ciência moderna. Ambos os aspectos, na sua interseção e desenvolvimento são fundamentais na construção histórica da psicologia. A dupla marca aparece nas principais teorias da psicologia sem que a contradição da subjetividade-objetividade seja superada e os elementos de crítica às teorias tradicionais que podem levar a essa superação. Por fim, são indicados aspectos atuais dessa questão, no seio do debate da pós-modernidade, no qual alguns marcos da modernidade que implicaram nessa dupla configuração são revistos, obrigando a uma rediscussão das noções de indivíduo, sujeito e subjetividade. Tanto em Chein quanto Godá perpassam pelo duplo, cujo objetivo está ligado diretamente ao subjetivo. Através da semiótica a autora utiliza-se de palavras que remetem a vida objetiva de uma mulher na sociedade brasileira do início do século XX, que eram preparadas para o casamento, a subjetividade marcada e alimentada de sonhos e príncipes encantados, mas a realidade se faz diferente. Godá, sua obra é marcada da objetividade tecnológica, máquinas de fazer, e a subjetividade está nos elementos artísticos das cores.

O conceito grego de *téchne*, que é traduzido por “arte” não fala da realização dos artistas, não tem o compromisso estético nem o valor da genialidade que atualmente é atribuída. A *téchne* é uma atividade humana fundada em um saber do que fazer. Aquele que tem uma arte detém um saber que o orienta em sua produção. A arquitetura e a medicina, a olaria e a forja são artes da mesma forma que a música e a pintura. Ou melhor, não exatamente da mesma forma, mas todas são artes: *technai*. Não da mesma forma porque há, entre as diversas artes, especialmente no pensamento de Aristóteles, uma série de diferenciações e hierarquias que vão separar modos diferentes de arte. Porém, e aí que a diferença radical de pensamento aparece, nenhuma dessas valorações e categorias enquadra perfeitamente o que hoje chamamos de “arte”. O conceito que mais se aproxima do que é entendido como arte é o conceito que Aristóteles denomina o gênero poético, no primeiro capítulo da **Poética** (1945): trata-se da “arte mimética”: tradutor Augusto Rostagni:

“Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas uma seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um tudo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo. IX Poesia e história. Mito trágico e mito tradicional. Particular e

universal. Piedade e terror. Surpreendente e maravilhoso. (ROSTAGNI, 1945, p. 50).

As obras dos dois artistas mostram o mimético presente, a obra de Chein, fala da vida de uma mulher que foi preparada para o casamento, se decepcionando, tenta se refazer, chega a velhice e com ela as recordações, inconformada com o mundo, que fora lhe apresentado como um verdadeiro conto de fadas. A obra de Godá segundo Tourinho e Martins: “R. Godá refaz imagens de infância lembrando uma metalúrgica próxima de sua casa e as grandes peças... Nelas ele subia, brincava, entrava se escondia... apaixonado... apaixonado... - por um quebra-cabeça” (2006, p.04).

Segundo Luis Artur Costa e Tania Fonseca em seu artigo “Da diversidade: Uma definição do conceito de subjetividade” (2008), o conceito de subjetividade tem sido cada vez mais utilizado em trabalhos referentes às ciências humanas. Diante de sua conceituação por vezes imprecisa, o uso do conceito de subjetividade banalizou-se em diversos segmentos da psicologia, perdendo sua especificidade. Portanto a definição do conceito de subjetividade no que tange as suas bases filosóficas e implicações práticas, a partir de sua distinção conceitual diante da definição de identidade, erige-se um panorama das concepções de ontologia e epistemologia atreladas a cada conceito. Então, desdobra-se a distinção da subjetividade no que tange a sua lógica, ética e práxis.

“A subjetividade, antes de ser feita de igualdades, é constituída por diferenças contingentes, justapostas, formando um estilo. Desfaz-se o esquema antes explicitado de uma divisão da realidade em essências e acidentes” (Costa e Fonseca, 2008, p. 515). Nietzsche denuncia a dependência secreta da aparente naturalidade da identidade para com os pressupostos implícitos na lógica e na linguagem: “A palavra e o conceito são o fundamento mais visível, pelo qual acreditamos nesse isolamento de grupos de ações: com eles não nos limitamos a designar as coisas, pensamos captar originalmente, através deles, o ‘verdadeiro’ nelas” (NIETZSCHE, 1999, p. 123).

Sendo assim a subjetividade da obra de Chein está na semiótica das palavras, que são marcadas de forma irônica e crítica do que a sociedade apresentou a pessoas da qual o poema se refere; no primeiro poema temos a palavra “incêndio”: pode-se entender o “como apresentar a vida”, no segundo poema “come”: digerir a vida; no terceiro: “cumpre” o gerar vida; quarto poema: “Eterno” feliz para sempre; quinta Escura” incapacidade de resolver conflitos de convivência, final do feliz para sempre; sexto “acabou” conflito com a realidade; sétimo “vejo” assumir a si mesmo; oitava

“Sina” o peso da idade, a volta às raízes. Godá mostra através da máquina que movimenta e cria, e as cores recriam dando vida ao mecânico.

A partir dessa forma de ler através da semiótica Costa e Fonseca (2008, p. 515), justifica o conceito de subjetividade que transborda as linhas da identidade enquanto *algo igual a si mesmo*, pois se há constância em seu critério, esta é de mudança na construção das estilísticas do ser. Fala da constante passagem: de um processo, de uma ação, de um acontecimento. Assim, quando pensamos *eu mesmo* ou *tu mesmo*, estamos afirmando que este ao qual denomino, é um instante de um processo. Um momento capturado por meu olhar restrito, uma presa carregando consigo toda uma trajetória singular e tortuosa. Logo, quando dizemos, *ele mesmo*, não estamos afirmando que seja *o mesmo idêntico* ao que foi, mas sim que é agora *um distinto*, no qual de alguma forma aquele passado atua, do mesmo modo que em um percurso errante, o caminho percorrido influi no que irá se percorrer, toma parte deste, mesmo sendo díspar, pois se encontramos-nos onde estamos é só porque já estivemos em outro lugar diferente do que agora passamos: “Cada um de seus momentos é algo novo que se junta ao que havia antes. Vamos mais longe: não é algo novo, mas algo imprevisível” (Bérgson, 1964, p. 45).

Portanto, como existem diversos modos de ontogênese nesta perspectiva da subjetividade, existem também diversas lógicas, éticas e estéticas: “A classificação das ontogêneses permitiria pluralizar a lógica como um fundamento de pluralidade.” (SIMONDON, 2003, p. 116). E é exatamente no que tange a abarcar a diversidade que este posicionamento mostra sua maior peculiaridade prática:

Se trabalharmos a partir desta proposta ontológica, sujeito e subjetividade não poderão ser sinônimos. A subjetividade é compreendida como uma dimensão do sujeito, assim como a objetividade que, relacionadas dialeticamente no contexto social produzem o sujeito. Este, na medida em que surge, passa a ser produtor destas relações, revelando-se como uma síntese inacabada, “uma totalização destotalizada e retotalizada para se destotalizar novamente” (MAHEIRIE, 1994, p. 115).

Os artistas através da subjetividade provocam os leitores levando-os a se encontrarem nas obras, redesenhando-as, tornando assim, novos produtores.

1.1 – Panorama na subjetividade da poesia lírica

O panorama histórico advém dos pensamentos de Aristóteles, ao explicar que a poesia lírica é a expressão de um eu, o mesmo que canta compõe. Hegel corrobora a

ideologia aristotélica e afirma que a poesia lírica está ligada a alma do sujeito, nesse sentido na tese de Lincoln Meneses de França, **Hegel Intérprete de Aristóteles: A Questão Teleológica na Filosofia da História Hegeliana** (2017)

[...] Na esfera da natureza, a lei, o gênero, a natureza dos sujeitos naturais não é objeto para estes. Porém, na esfera do humano, o substancial é essencialmente também objeto; o motor imóvel é objeto para os que são movidos; os quais conhecem nele sua própria essência. APUT: (FRANÇA, 2017, p. 155 (LFHU, p. 215; VPhG, p. 268)).

Esses conceitos são solidificados no século XX com os posicionamentos de Staiger, opondo-se a Hegel, artigo, “O sujeito lírico fora de si” (2013) de Michel Collot publicado na revista Signótica da Universidade Federal de Goiás, UFG:

Opondo-se à definição hegeliana, ele caracteriza o lirismo pelo “embricamento do mundo interior e do mundo exterior”. Este último não se apresenta na poesia lírica como um objeto distinto da consciência que se abre para ele; “no ser lírico, ainda não há a distância entre um sujeito e um objeto”. Baudelaire já afirmava que “a arte pura segundo a concepção moderna” visa a “criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”. (COLLOT, 2013, p.244).

Concordando com Staiger temos Adorno, a poesia como um valor social é mostrada por Adorno, o cantar que está exposto na poesia lírica é aparentemente individual, mas revela a angústia de uma coletividade, como revelado em sua obra **Notas de Literatura: Palestra sobre lírica e sociedade** (2012):

Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação. Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. (ADORNO, 2012, p.67).

Quando o sujeito a canta não canta algo específico do seu eu, canta algo que aflige toda uma coletividade. A poetisa de Chein mostra este algo que aflige o falso contos de fada, tantas vezes repetindo e nunca vivido por mulheres de todas as classes na sociedade em todo o mundo como canta em seus versos: “O espelho sabe; menos me encontro” (2019, p.117). Paz reverbera as ideias de Adorno com os livros **Arco e a Lira** (2013); **Filhos do Barro** (2012):

Não, não é arbitrário ver a nossa história como um processo regido pelo ritmo- ou dialético – do fechado e do aberto, da solidão e da comunhão. Não é difícil ver, por outro lado, que o mesmo ritmo governa a história de outros povos. Acho que é um fenômeno universal. Nossa história não é uma das versões daquela perpetua separação e união consegue mesmo que foi é a vida todos os homens e povos. (PAZ, 1993, P. 30/31).

Para esse autor as questões sociais envolvem a arte, a arte é a representação viva do homem no mundo, como ele vê e sente as decisões políticas muitas vezes não decididas por ele. Como no poema “A hora acabou” (2019, p. 110), de Chein: “mataram os heróis, não temos quem nos salve do holocausto, dos homens corruptos e doentes de mente”. E em Godá as imagens revelação o caos provocado pelas máquinas.

Descrito por Kátia Maheirie (2002), a subjetividade e constituição do sujeito precisam de uma discussão ontológica para que possam ser verdadeiramente compreendidos. Partindo de uma perspectiva dialética de compreensão do homem e de suas relações sociais, é possível apontar que a “identidade” pode ser compreendida como constituição do sujeito, desde que seu significado esteja na direção daquilo que se faz aberto e inacabado. Nesta perspectiva, a subjetividade é uma dimensão deste sujeito, assim como a objetividade que, a partir das relações vivenciadas, se faz construtora de experiências afetivas e reflexivas, capaz de produzir significados singulares e coletivos.

Portanto, como existem diversos modos de ontogênese nesta perspectiva da subjetividade, existem também diversas lógicas, éticas e estéticas: “A classificação das ontogêneses permitiria pluralizar a lógica como um fundamento de pluralidade.” (Simondon, 2003, p. 116). E é exatamente no que tange a abarcar a diversidade que este posicionamento mostra sua maior peculiaridade prática.

Se trabalharmos a partir desta proposta ontológica, sujeito e subjetividade não poderão ser sinônimos. A subjetividade é compreendida como uma dimensão do sujeito, assim como a objetividade que, relacionadas dialeticamente no contexto social produzem o sujeito. Este, na medida em que surge, passa a ser produtor destas relações, revelando-se como uma síntese inacabada, “uma totalização destotalizada e retotalizada para se destotalizar novamente” (MAHEIRIE, 1994, p. 115).

Maheirie em seu artigo “Constituição do sujeito, subjetividade e identidade” (2002), dialoga com a subjetividade de Sartre em sua obra **o Ser e o Nada** (2000), quando se olha arte pictórica de Godá no Catálogo invenções pode-se observar essa dimensão do ser para- si e a busca de uma identidade através desse mundo, na qual as máquinas se multiplicam em forma, construção e invenções da pós-modernidade transformando a natureza e ela desaparece, na sua artes pictóricas onde a falta de cores, que segundo o autor é:

Compreendendo a consciência como, simplesmente, *relação* ao objeto, ela se faz sempre consciência daquilo que ela não é como relação efetiva a esse objeto. Os objetos/coisas, como sendo a própria objetividade, assim o ser que é em si mesmo sua existência, pois não está em “*relação a...*”. Por outro lado, a consciência, como a própria subjetividade, só existindo em “*relação a...*”,

Sartre a chamou de ser para-si. Logo, a consciência, para-si e subjetividade são conceitos que se referem a uma mesma coisa: a dimensão do sujeito que é capaz de *negar* a objetividade (em-si) como uma dimensão absoluta. (MAHEIRIE, 2002, p.33).

Neste sentido, consciência é sinônimo de para-si, que é sinônimo de subjetividade. Em síntese, não há consciência que não seja definida pelo futuro, pela negação, uma vez que, como vimos, ela é a inteligibilidade ontológica para o fato de o sujeito ser sempre *projeto*: síntese inacabada por “ser o que não é e não ser o que é” (Sartre, 2000, p. 194).

Isso se tornou o modelo dominante na pedagogia da letra no mundo anglo-americano, embora não seja em outro lugar, tanto Chein quanto Godá apesar de obras distintas se encontram na historicidade do mundo da negação, Chein o leitor pode pensar várias negações da cultura dessa sociedade machista, Godá da mesma forma leva através desta subjetividade artista a se adentrar no mundo da negação ou não do desenvolvimento urbano:

Constituir-se como sujeito é, nesta perspectiva, realizar a dialética do objetivo e do subjetivo, já que o sujeito existe como subjetividade objetivada, que pela subjetividade (negação), se objetiva novamente, encontrando, por meio da subjetividade (negação), uma nova objetivação e assim infinitamente (MAHEIRIE, 2002, p. 37).

Nesta citação pode-se perceber as ideias Aristóteles, delineou em sua Poética serviram de alicerce para toda a história da teoria crítica ocidental. Para Aristóteles, todas as artes: “epopeia, tragédia, comédia, poesia ditirâmbica, a música da flauta e da lira; possuem em comum serem tipos de imitação”ⁱ, como já mencionado anteriormente o ser humano é um ser que imita, interagindo socialmente ele vai acumulando conhecimento, assim começa a criar (artes), a partir do olhar que tem sobre o mundo e o outro: “Elas diferem uma da outra em três aspectos: os meios de imitação, os objetos imitados e as maneiras diferentes pelas quais elas imitam as mesmas coisas”ⁱⁱ. Do mesmo modo que há pessoas que, por aptidão ou experiência, imitam e representam vários objetos desenhando-os ou descrevendo-os, igualmente em todas as artes acima mencionadas, a imitação é produzida por ritmo, linguagem ou melodia, seja isoladamente seja em combinação.

As conclusões de Aristóteles não pretendiam ser prescritivas, a seu ver, novo material e novas provas surgiam constantemente, e as teorias tinham de ser modificadas para dar conta disso. A Poética, por exemplo, combina descrições detalhadas e análises de aspetos práticos, com afirmações obtusas e intangíveis, como a da meia sentença

delineando a função da tragédia: por meio de piedade e terror ao ser efetuado a catarse das emoções.

Platão, em **A República** (2000), realizou um ataque às artes, mais irônico, malicioso e provocativo, ao encerrar suas observações convidando qualquer um que ame as artes a defendê-las com base em que elas trazem não só prazer, mas algum tipo de benefício à vida e sociedade humanas; se isso não puder ser feito, as artes serão banidas da sociedade ideal. Este desafio é em parte aceito na Poética de Aristóteles. As principais formas de ficção literária para Aristóteles tratam de tragédia e epopeia.

A República (2000) é um dos diálogos mais importantes de Platão e, depois das Leis, o mais longo. Pode-se dizer que nele estão presentes todos os temas e problemáticas da filosofia platônica, da teoria das ideias à teoria da alma, embora sejam tratados sob um horizonte que poderíamos definir genericamente “político”. A perspectiva gnosiológica e epistemológica, a ética, a teórica, a política para Platão estão intimamente ligadas entre si. Por isso, este diálogo pode constituir uma ótima introdução ao estudo da filosofia platônica.

No livro **A República** (2000), Platão descreve o diálogo no qual Sócrates pesquisa a natureza da justiça e da injustiça. Para isso, transferindo a análise do individual ao coletivo, procura a justiça “em letras grandes”, imaginando a constituição de uma cidade ideal”. À medida que essa cidade vai sendo construída, desde sua forma mais primitiva até se tornar mais complexa, há a necessidade de uma especialização de tarefas cada vez maior, aqui pode-se perceber a poética de Chein, a justiça e injustiça em seu poema “A hora acabou,” (2019, p.110).

*A hora acabou,
Só a morte vive agora.
Bárbaros chicoteiam o concreto
O imaginário, a água dos rins,
pesadelos e culpas
sobras de qualquer um...*

A pintura de Godá é uma mistura de sentimentos onde o abstrato estimula e confunde dentro do contexto historiográfico o avanço das máquinas, as criações melhoram ou pioraram a vida humana, questionando o endurecimento em prol do novo, as controvérsias humanas propostas nesta obra **República** (2000) mostra a importância das artes para o homem e a humanidade como um todo, pois se multiplica através do único.

Platão (Atenas, 428/427-348/347 a. C) escreveu os seus diálogos em cerca de quarenta anos. O encontro com Sócrates, quando tinha cerca de vinte anos, mudou

profundamente a sua vida enquanto homem e pensador: a ideia de “filosofia”, tal como é expressa em todas as suas obras, nasceu certamente por frequentar Sócrates, e pode-se dizer que toda a obra platônica no fundo responde à exigência de expor a “verdadeira” filosofia de Sócrates, personagem central de quase todos os diálogos platônicos. Embora exponha a verdadeira filosofia de Sócrates, em polêmica com outros filósofos que estavam insatisfeitos com o ensino socrático, Platão, de fato, apresenta a própria filosofia. Com isso, a sua fidelidade ao ensino do mestre não consiste tanto em repetir as doutrinas de Sócrates (porque, em rigor, não podemos falar historicamente de doutrinas “socráticas”, visto que Sócrates deliberadamente não escreveu nada), mas em reafirmar a validade do método de investigação socrático.

Quando Sócrates afirmava que “sabia que nada sabia”, reafirmava precisamente a sua recusa em aceitar e transmitir um saber pré-construído, e abria para o horizonte de um saber entendido como investigação contínua e como conquista e posse consciente da alma de cada ser humano. Platão manteve-se sempre fiel a este ideal. E esta é a razão também da sua decisão de escrever somente diálogos, em que as várias personagens se confrontam, às vezes se afrontam, procurando chegar a conclusões comuns: em suma os diálogos de Platão não são tratados de filosofia, mas são uma representação real de “como se faz filosofia”. Como mostrado no trecho:

Sócrates — Agora, Adiamto, analise se os nossos guardiões devem ser imitadores ou não. Do que dissemos anteriormente, não resulta que cada um só pode exibir talento em uma profissão, não em várias, e que quem tentasse exercer muitas falharia em todas, a ponto de não se tornar famoso em nenhuma? Adiamto — Não poderia ser diferente. Sócrates — Então, este raciocínio não é válido também a respeito da imitação? É possível que um mesmo homem possa imitar várias coisas com perfeição? Adiamto — Evidente que não. Sócrates — Portanto, dificilmente exercerá ao mesmo tempo uma profissão importante e imitará muitas coisas e será imitador, uma vez que as mesmas pessoas não podem executar bem dois tipos de imitação que parecem próximos um do outro, como a tragédia e a comédia. Tu não dizias que eram ambas imitações? Adiamto — Sim, e dizes a verdade: as mesmas pessoas não podem triunfar nos dois gêneros. Sócrates — Nem é possível ser, simultaneamente, rapsodo e ator. Adiamto — Estou de acordo (PLATÃO, 2000, p.124).

Portanto, **A República** (2000), é uma obra a que Platão dedicou muitos anos da sua vida de escritor e de pensador. O título grego original, era *Politeia*, que significa “regime político”, “forma de governo” de uma cidade. Pólis era precisamente a cidade grega, dotada de uma certa constituição e, por conseguinte, caracterizada por um certo modo de vida. Para **A República** (2000), o subtítulo é “sobre o justo” e o gênero é “político”. Desde a antiguidade, portanto, este diálogo platônico era visto como uma obra política que tratava do assunto mais importante no campo da política: a justiça.

Portanto **A República** (2000) é um diálogo em que se tocam todos os temas da reflexão platônica, do problema da alma ao conhecimento, da ética, da justiça, do mito e da sua importância, da educação.

A explanação sobre a obra de Platão se justifica por revelar a importância das artes para a história, suas lutas, resistência e assim transfigurando o mundo a sua volta, pois leva inquietar o leitor fazendo-o a pensar sobre si mesmo e o seu verdadeiro papel dentro da sociedade instigando-o a modificá-la e os poemas Chein e arte pictórica de Godá desassossega, incomoda mudando a vertente do pensamento hora acomodado.

Ainda falando de filosofia abordada por George Steiner (2001, p. 150), em seu livro **Depois de Babel** a determinação dos valores tonais de todo o evento da semântica atualizada pelas palavras de póstumo, a tentativa de alcançar e entender o escopo dessas palavras, tanto no interior quanto na relação com as outras personagens e o público, que se movem em círculos concêntricos, cada vez mais dilatados e amplos. Na obra literária de Chein as palavras se ampliam de forma que o leitor se transfere para obra e a recria, já na arte pictórica de Godá o leitor também irá criar imagens sobrepostas à apresentada na obra, o que mostra uma grande torre de Babel, que confunde as linguagens.

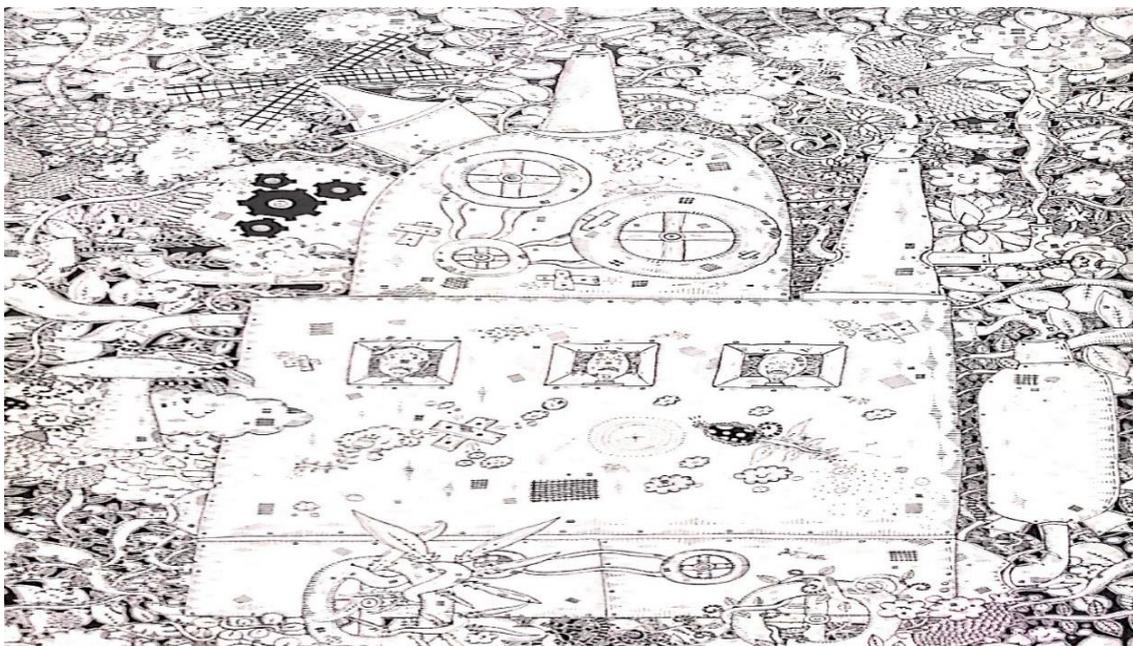
Avalia a sina que te abriga

Ouro ou níquel é escolha,
Importam as costuras e nós
nos alinhavos das batalhas
e nos cortes afiados das fantasias.

A vida se faz de mágoas e águas,
Nos ganhos do dia
e nas perdas de qualquer sorte.
As utopias remendam os estragos
Das decisões, e a coragem demanda
Liberdade para seguir em frente

O sono que Morfeu vigia,
entre rosas e escuras horas,
atende aos apelos da manhã,
aniquila perigos
e prenúncios de tormentas.
Não permitas que reveses mutilem
A poesia de teu peito,
Nem que inevitabilidade da morte
te aniquile. Há um deus clemente.
(CHEIN, 2019, p. 143)

Neste poema, as palavras têm a semiótica que teletransporta o leitor para universo único imbuído de imagens e sentimentos, nas quais depende da percepção de cada leitor.



Série Invenções. Desenho. Nanquim sobre papel.0,50 x 0,35 cm.

Fonte: Godá, 2006, p.16.

Na imagem de Godá, acima, através das várias imagens dentro de uma única pintura pictórica, faz com que o leitor na sua angústia do dia- a -dia se busque através de pequenos objetos neste universo imenso de máquinas.

Esta inquietação provocada pela arte Steiner (2001, p. 133), mostra que o senso contemporâneo de poético, nossas suposições muitas vezes inquestionáveis sobre o uso válido ou espiritual da linguagem figurada foi desenvolvida precisamente de uma negação deliberada dos ideais no final do século XIX. Precisamente com a rejeição da estética vitoriana e pós-vitoriana, que encorajava escritores modernistas, ela começou a ganhar força em uma nova severidade, uma nova insistência em estruturas verificáveis. É perceptível até hoje essa poética onde a linguagem transcende-se para o figurado, o que é notório nos poemas de Chein, na qual o leitor tem que se orientar por estudos historiográficos para percebê-los, pois sua poética nega a cultura da religiosidade, a cultura política social ainda vigente na América latina.

A tradução é estudo precioso dos críticos, um elemento pode ser apresentado da seguinte forma língua de origem para outra língua, ou de língua de origem para a mesma língua como descrita por Steiner (2001, p.127), contempla que o ato tradutório ao ser realizado, há a suas dificuldades na sua delineação, ou até mesmo conscientemente reconhecidas. Na melhor das hipóteses, o leitor deve depositar sua

confiança na ajuda momentânea fornecida por glossários e notas de rodapé. Há casos de suspensão em algumas línguas “mágicas” e sagradas que podem ser mantidas em um estado de embotamento artificial. Mas a linguagem de todos os dias está literalmente sujeita a mutação permanente. E isso acontece de várias maneiras. Novas palavras aparecem, assim como as antigas foram relegadas ao esquecimento. As convenções gramaticais são alteradas pela pressão do uso da linguagem ou por disposições e regulamentos culturais. O que é permitido e do que é tabu não para de variar, em um nível mais profundo, as proporções são intensificadas. Logo, o que é dito e que não é dito são continuamente modificados. É uma questão absolutamente central, embora mal compreendida.

Na América latina as línguas irmãs espanhol e português se tornaramportunhol, o Brasil é o maior país desta parte do continente onde existe uma enorme variação linguística, a tradução se faz necessária, quando se depara com as obras de arte de determinada região tem-se que adentrar em um breve estudo historiográfico para se perceber as obras, as poesias de Chein são cheias da linguagem do Centro-Oeste Goiano, como a regionalidade, suas festas, festa do divino, cavalhadas e outras tantas às quais as mulheres no papel de coadjuvantes e os homens ocupam o papel de protagonistas, quando se olha a arte pictórica de Godá tem-se que lembrar das obras arquitetônicas Goiânia e Brasília e a chegada da modernidade nesta região

Sendo assim de acordo com Steiner (2001, p.139), as diferentes civilizações não secretam o mesmo “volume de linguagem”, algumas culturas falam menos que outros: alguns de modo de sensibilidade favorecem a elisão e economia de palavras, outros recompensam fingimentos e ornamentos na semântica. O monólogo interno possui uma história complexa e provavelmente irrecuperável: tanto em volume quanto em conteúdo importante, as divisões entre o que dizemos a nós mesmos e o que comunicamos aos outros não tem sido o mesmo em todas as culturas ou estágios do desenvolvimento da linguagem. Com o surgimento progressivo do subconsciente, característico da paisagem moral e afetiva do ocidente pós-renascentista, houve uma “redistribuição” drástica de volumes linguísticos (o discurso público é apenas a ponta do iceberg de densidade e as linhas de força verbais dos sonhos constituem uma variável histórica). Na medida em que o idioma aparece como um reflexo, uma imagem inversa do mundo ou, mais plausivelmente, como uma confluência do que é refletido e do que é criado em uma diédrica ou “interface”, que não evolui tão rapidamente e de maneiras tão variáveis com a própria experiência humana.

Relatado por Steiner (2001, p. 141), em todos esses casos, o idioma era “novo” ou, mais precisamente, o poeta, cronista, filósofo deu ao comportamento humano e experiência mental de que uma “segunda vida” estava em circulação ainda desconhecida, uma vida que logo descobriram mais duradoura e duradoura, mais significativa que a existência biológica ou social. A arte como instiga a criação e (re) criação humano, nunca se tem uma mesma leitura de uma mesma obra de arte seja ela a literatura ou pictórica não importa, isto por ser o ser humano único e a sua vivência única, portanto a sua percepção dos sentidos é também única e intransferível, por esse motivo o saber historiográfico é importante para se perceber o outro.

Os poemas Chein mostram a alienação mimética feminina vivida no Centro Oeste Goiano, Brasil e América latina, pois o processo da criação não se desvincula do criador e do meio social que vive, descreve a vida de mulheres que vivem em busca da liberdade e quebra de tabus. Em Godá o histórico do Centro Oeste é marcado pela importância das máquinas no centro Oeste e a mudança de hábitos que essa provocou nessa região, de acordo com Teixeira:

A partir desse instante, um determinado status quo da população, então, sofreria alterações definitivas: a construção de Goiânia da rua início ao êxodo rural no próprio estado, o processo de mecanização rural, a forma de locomoção do gado e sua distribuição passariam a colocar o sertanejo em segundo plano em relação às máquinas. (TEIXEIRA, 2010, p.38)

Assim, Auerbach (1971, p. 111) expõe que os poemas homéricos, cuja cultural sensorial, linguística e, sobretudo sintática, parece ser tanto mais elaborada, são, contudo, na sua imagem do homem, relativamente simples; e o são, em geral, na sua relação com a realidade da vida que descrevem. A alegria pela existência sensível é tudo para eles e a sua mais alta intenção é apresentar-nos esta alegria. Entre lutas e paixões, aventuras e perigos, mostram-nos caçadas e banquetes, palácios e choupanas de pastores, competições e lavatórios para que observemos os heróis na sua maneira bem própria de viver e, com isto, nos alegremos ao vê-los gozando o seu presente, saboroso, bem inserido em costumes ao vê-los gozando o seu presente, saboroso, bem inserido em costumes, paisagens e necessidades cotidianos. E causam encanto e cativam de tal modo que realmente compartilhamos o seu viver. Enquanto há a assimilação dessa estória, é absolutamente indiferente a percepção de que tudo é lenda ou mentira. Chein em seus poemas mostra toda essa vertente cultural de lutas e paixões como nesses versos carregados de semântica (2019, p. 21):

“...Sinto desejo de penumbra.
Dormir e prolongar

a serenidade das rezas,
risco a dor
e a angústia estremecente. ...”

As palavras carregadas de mimese são “desejo” que remete a ideia de sonhos, “serenidade” lembra a busca dos não conflitos, “risco” da ideia de lutas que se devem travar todos os dias, e “dor” provocado pelas derrotas e decepções, a “angústia” tristeza de não ser possível a realização de seus sonhos.

Godá mostra as peças de máquinas que transformam como uma grande locomotiva que passa e levando alegria (cores vivas e alegres) e tristeza (ausência de cor) na sua série de pinturas e aquarelas, pode observar isso na imagem abaixo:



Série Invenções. Desenho. Aquarela sobre papel.0,50 x 0,35 cm.

Fonte: Godá, 2006, p.44.

De acordo com Friedrich Hegel (2010, p. 246), o termo *Bildung* é empregado em vários sentidos: ele recorre tanto nos juízos que profere a natureza, sobre a sociedade e sobre a civilização (*Kultur*), como nos desenvolvimentos e configurações que delas apresenta. Tal conceito, portanto, se estende, passando pelos processos de maturação ética e espiritual, até as formas espirituais mais elevadas da religião, da arte e da ciência, em que se manifesta o espírito de um indivíduo, de um povo ou da humanidade. No

caso, a acepção especificamente pedagógica ou educativa palavra desempenha um papel inteiramente subalterno.

Por razões históricas pertinentes, Hegel (2010, p. 237), explica que o conceito de educação, fazia parte das grandes ideias da época, mesmo se o seu lugar não fosse incontestado na oposição entre educação, cultura e ensino, em um momento em que não era mais possível abranger as orlas de toda educação que se soubesse devedora do princípio da razão prática.

No que respeita às concepções antigas, Hegel (2010, p. 238), estudou a fundo as possibilidades e os limites sem dúvida como nenhum outro, antes ou depois dele: no processo de formação moral e intelectual, assim como em suas etapas e em suas manifestações, o filósofo distinguia lados diversos, planos diversos, formas diversas. Em todo momento, via ali o perigo do “excesso de cultura” ou da “perversão da cultura”, e enumerava, também, as razões pelas quais o “ponto de vista” esclarecido “da cultura”, apesar de sua importância absoluta e reconhecida, devia legitimamente cair em descrédito.

A consciência da origem e da necessidade da ideia de cultura para Hegel (2010, p. 239-240), é apresentada nos sofistas, aos quais a filosofia devia toda a sua formação, a posição intermediária da cultura chamava a atenção para um dilema que haveria de permanecer até a época moderna. Com efeito, ao referir-se a Sócrates, Hegel afirmava que o espírito, subjetiva e objetivamente, deve ter atingido “certo grau de cultura intelectual” antes de chegar à filosofia. Por isso, atribui à cultura um “valor infinito”. Por outro lado, fala de um “absoluto ponto de passagem”, para indicar a fronteira de toda cultura que se obstina em seu ponto de vista, no lugar de passar ao “pensamento conceitual”. Tal perigo rondava já os sofistas, porém, ele só se desenvolveu plenamente na escolástica tardia e na filosofia moderna das luzes. Segundo essa opinião, a característica comum às duas formas da filosofia das luzes seria a de que só tiveram como objeto “a cultura formal do entendimento, mas não a razão”.

Ao tomar como objeto de sua crítica essa ambiguidade de toda cultura, Hegel (2010, p. 246), descreve o duplo sentido de exteriorização e de alienação, que constitui algo próprio a toda cultura, e deixou os seus traços na história do espírito e se insinuou de modo igualmente irrevogável em nosso pensamento, em nosso discurso e em nosso comportamento. Nesse sentido, é considerado que a primeira tarefa da *Fenomenologia do espírito* era a de conduzir “o indivíduo de seu estado inculto ao saber”, o que, naturalmente, só parecia possível pela “exteriorização de seu Si imediato”.

Os textos de Hegel (2010, p.240) não dedicam ao tratamento explícito a problemas de natureza pedagógica, a frequência mais assídua de suas obras tende a confirmar as dificuldades proverbiais de um método que nem sempre responde pelo nome de “dialética”. Esta palavra-chave, com efeito, não obedece a tratamentos hermenêuticos convencionais, nem se presta a abrir as portas e os portais de uma instituição de ensino ou superior.

Jaime Ginzburg (2003, p. 463/486), fala que Adorno teve constantemente a atitude de indicar raízes de suas ideias no pensamento de Hegel. Vivamente interessado no idealismo alemão, Adorno estabeleceu com ele um diálogo crítico que esteve centrado em alguns pontos, entre eles uma controvérsia sobre o conceito de totalidade. Na perspectiva sócio-histórica de investigação proposta por Adorno, esse conceito é criticado por suas “consequências conservadoras”, por sua impossibilidade de contemplar a complexidade das experiências individuais e sociais. Na Estética de Hegel, encontramos formulações referentes à poesia lírica que viriam a influenciar de modo decisivo as elaborações conceituais sobre o assunto na Teoria da Literatura contemporânea. De acordo com Hegel, a lírica é constituída como expressão da subjetividade.

Em **Teoria Estética**, Theodor Adorno (1996, p. 52), oscila entre negar a possibilidade de produzir arte para buscar nela refúgio ante um mundo que o chocava, mas que ele não podia deixar de olhar e denominar. Essa postura foi extremamente criticada pelos movimentos de contestação radical, que o acusavam de buscar refúgio na pura teoria ou na criação artística, esquivando-se assim da *práxis* política.

Para Adorno (1996, p. 39), apresenta-se, socialmente como antítese da sociedade, cujas antinomias e antagonismos nela reaparecem como problemas internos de sua forma. Entre autor, obra e público, a obra adquire prioridade epistemológica, afirmando-se como ente autônomo. Esse duplo caráter vincula-se à própria natureza desdobrada da arte, que se constitui como aparência. Ela é a aparência por sua diferença em relação à realidade, pelo caráter aparente do espírito do qual ela é uma manifestação; a arte é até mesmo aparência de si própria na medida em que pretende ser o que não pode ser: algo perfeito em um mundo imperfeito, por se apresentar como um ente definitivo, quando na verdade é algo feito e tornado como é.

Adorno (1996, p. 42), relata que o pensar, em cujo mecanismo coativo a natureza se reflete e se perpetua, reflete, justamente em virtude de sua irrefreável consequência, também a si próprio, como natureza que se esqueceu de si mesma, como

mecanismo de coação. Decerto, a representação (*Vorstellung*) é apenas um instrumento. Pensando, os homens se distanciam da natureza, para colocá-la diante de si, tal como ela deve ser dominada.

De acordo com Otávio Paz (1996, p.219), a linguagem, por inclinação natural, tende a ser ritmo. Como se obedecessem a uma misteriosa lei de gravidade, as palavras retornam à poesia espontaneamente. No fundo de toda prosa circula, mais ou menos rarefeita pelas exigências do discurso, a invisível corrente rítmica. E o pensamento, na medida em que é linguagem, sobre o mesmo fascínio. Deixar o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo, as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias e a marcha intelectual em fluir de imagens. Mas o prosista busca a coerência e a clareza conceitual. Por isso resiste à corrente rítmica que, fatalmente, tende a manifestar-se em imagens e não em conceitos.

Descrito por Gonçalves (1998, p. 138), a categoria da subjetividade, tomada simultaneamente como experiência humana, signo e conceito teórico pode mostrar essa relação construída no movimento histórico. Enquanto experiência humana, a subjetividade modifica-se e aparece de diferentes formas ao longo da história humana; enquanto signo, designa essa experiência, modificando-se juntamente com ela, ao mesmo tempo permitindo a expressão dessa experiência e transformando-a; enquanto signo que ganha o estudo de um conceito teórico, aparece no bojo do desenvolvimento da ciência na modernidade, mais especificamente com a psicologia, embora não apareça desde o início formal dessa ciência como um conceito explícito, como mostrado na seguinte citação:

O século XIX é o século do apogeu e das primeiras crises do capitalismo. É o século das grandes transformações; algumas que se consolidam, com a nova ordem econômica e política burguesa, e outras que se anunciam, com as propostas socialistas que já questionaram a ordem burguesa. É o século das descobertas científicas (na geologia, na biologia, na física) relativas às transformações da natureza (transformação dos continentes; teoria da evolução das espécies; descoberta das partículas do átomo em movimento). É o século da consolidação da experiência da subjetividade privatizada e, ao mesmo tempo, da crise dessa subjetividade (GONÇALVES, p. 138, 1998).

A ideia exposta por Gonçalves, diz que todos esses fatores históricos contribuem então, para a sistematização do pensamento dialético, com Hegel e Marx, no qual a realidade da transformação constante de todas as coisas a partir da contradição que encerram é expressa. Nesse sentido, o pensamento dialético representa a possibilidade de superação da separação dicotômica entre objetividade e subjetividade, a partir da categoria contradição. Nessa perspectiva, objetividade e subjetividade continuam a ser

afirmadas na sua importância e especificidade, enquanto contrários; mas, ao mesmo tempo, são afirmadas enquanto unidade de contrários, em movimento de transformação constante.

Alegado por Paz (1996, p.222), a palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações, as imagens são produtos imaginários. Não são estes seus únicos significados, nem os que aqui nos interessam. Convém advertir, pois que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema. Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chama comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos e fábulas.

1.1.1 – A construção da subjetividade na poesia lírica de Maria Helena Chein

O objetivo de estudo será o livro **Pão Ázimo sob a Figueira** sob a figura dos poemas que remetem a fatores bíblicos envolvendo o pão sem fermento e a figueira, cercada de lendas e contrastes, a árvore da vida e do conhecimento, que oscila entre o bem e a mal, ostentada pelo poder da sombra. Assim, os poemas que harmonizam com os contrastes, exaltação à família, evocação a infância e visitação ao passado, as questões sociais estão impregnadas nas poesias.

Os questionamentos são explicados na entrevista de Bezerra Junior feita com Jurandir Freire Costa (2014), do ponto de vista filosófico, o motivo da insistência nesse venerando cacoete teórico é o hábito idealista de querer explicar o complexo pelo simples; o transcendente pelo imanente, em síntese, a angústia de querer encontrar, custe o que custe, um “nómeno” que esgote exaustivamente a causa e natureza do “fenômeno”. Materializar a causa do mental significa predizer e controlar as manifestações do substrato do que, pretensamente, seríamos feitos. Um sonho compreensível, mas, mesmo assim, não deixa de ser uma realização mágica do desejo. Contra essa convicção tenaz não há antídoto.

Segundo Costa (1989, p 6/7) é através do imaginário que é possível compreender o que é entendido como a construção da subjetividade historicamente contingente e socialmente determinada. O modo como a subjetividade se organiza, devido à variação subjetiva das formas imaginárias de apreensão da identidade, possibilita a defesa da teoria radical de que é necessário abandonar permanentemente a noção de essência da doença ou de essência da pessoa doente. É como se a experiência humana pudesse ser

comparada à um concerto de um objeto, o que seria um absurdo, a teoria do absurdo valoriza a ideia do livre-arbítrio, as quais as decisões ficam a cargo do de cada um, e podem ser recheadas tanto de escolhas negativas quanto positivas, que alimentam o imaginário contemporâneo:

“” a identidade é formulada por sistemas de representações diversas, e corresponde ao modo como o sujeito se atrela ao seu universo sociocultural. O conflito identitário se dá quando o processo ou desempenho identificatórios são atravancados por contradições internas a um sistema ou por incompatibilidade entre sistemas diversos, não conseguindo realizar as exigências da norma identificatória e vindo o sujeito a sofrer psicologicamente, sendo sua identidade interpretada como desvio da normalidade” (COSTA, 1989, p.22).

Os poemas de Chein são recheados pelo absurdo, escolhas feitas que levam a morte, o feminicídio como mostrado nos seguintes versos do Poema “Amor se cumpre,“(2019, p.59)

O amor se cumpre
nos mistérios do homem
e do céu.

Resvala- doce malva.
Fere-pura lâmina
E sangra
Fluido, vermelho,
o amor escorre na alma
temas remorsos
como medos e segredos

E sobram estilhaços
ou altares de velas.

O poema acima confirma a fala de Costa e Fonseca (2013, p513/519), quando é formada a subjetividade com as crenças de cada um sobre a vida, e sobre aquilo que é sobre o resto da vida aparece na descrição, ou seja, tudo aquilo que pensamos que pode ser dito ocorre da mesma forma daquilo que as pessoas são e o que elas desejam ser. De maneira sintética, a subjetividade é pensada em diferentes maneiras e culturas, que causam distintas maneiras de pensar, o que gera o contraste percebido entre as vidas humanas que são mutáveis no entender e desejo de cada um.

O poema de Maria Helena Chein, que transmite na simplicidade da lírica, estados sentimentais, que provém de sua própria intangibilidade ao possuir uma perspectiva intimista sobre o mundo e a vida. A artista goiana apresenta uma dedicação ao ofício da arte, em ricas contribuições para o imaginário, que recorrem à mesclagem do lírico com o lúdico, num estado psíquico de encantamento estimulado pelo sujeito prazenteiro que reconfigura o mundo conforme a sua subjetividade. O embasamento

para essas conexões advém do contexto histórico da transcrição e das relações interartísticas na atualidade.

Todo processo de construção deste sujeito é realizado no coletivo e, por ser uma obra de autoria coletiva, em maior ou em menor medida, a história pode lhe escapar. Assim, inserido neste cenário de múltiplas singularidades que se entrecruzam, ele realiza a sua história e a dos outros, na mesma medida em que é realizado por ela, sendo, por isso, produto e produtor, simultaneamente. Ele não a realiza como bem entende, mas também não se constitui como um objeto dela, podendo realizá-la de uma forma mais ou menos alienada, sempre em função de um projeto (MAHEIRIE, 2002, p.36).

A obra de Chein mostra a criação humana e a sua inserção no mundo da imaginação, mostra a difícil escolha entre o sonho e a razão. O movimento da contemporaneidade se faz bem representado nas obras por instigarem o leitor e levá-lo a reflexões.

A problemática do “sujeito lírico” (lyrisches Ich) procede, em grande medida, da herança filosófica e crítica do Romantismo alemão que se difundiu primeiro na Inglaterra, em seguida na França e depois por toda a Europa. A tripartição retórica pseudoaristotélica nos gêneros épico, dramático e lírico, como demonstra Gérard Genette, foi relida por A. W. Schlegel e, de maneira mais geral, pelos românticos alemães, à luz da distinção gramatical entre as pessoas. É dessa forma que, para Schlegel, assim como depois dele para Hegel, a poesia lírica é essencialmente “subjetiva” em função do papel preeminente que ela confere ao “eu”, enquanto a poesia dramática é “objetiva” (tu/você) e a épica, “objetivo-subjetiva” (ele). A Estética de Hegel, posterior ao Romantismo, realiza de alguma forma a síntese dessa concepção romântica e lega à poética moderna o postulado da “subjetividade” lírica (GINZBURG, 2003, p.134).

Os poemas da poetisa estão carregados (eu/tu), onde o eu como protagonista de sua história, já o tu descrito como você de pronome pessoal do caso reto (tu) passa a exercer o a função de pronome de tratamento (você):

A hora mais escura
 não é hora da noite
 mas a hora da alma,
 É nesse rasgo de instante
 que qualquer herói morre,
 se não tiver para si
 as cantigas mais antigas
 os santos e suas auras
 e fé indecifrável.
 anterior a todas ciências.

Nesse rasgo de instante,
 O herói se move com a estrela,
 Antes que a madrugada o vença
 Humilde e desconhecido.
 Da beleza que o veste,
 Constrói o templo de sua alma,
 Que é ele mesmo, começo e fim.
 O herói resiste, não trava, não morre.
 Precisa de presença e respostas
 Para o esmagamento do mundo.

(CHEIN, 2019, p. 93).

O poema “A hora mais escura”, mostra que é hora de parar e pensar no tudo e no todo a sua volta, tornar-se a protagonista de sua narrativa, quando diz nos versos “mas é hora da alma, é nesse rasgo instante “seria o abrir das cortinas e pensar em se, no que gosta ou pensa, aqui ela se mostra extremamente subjetiva segunda as questões gramaticais, pois se confere ao “eu”, e não ao tu/você. Todos os seus poemas dessa obra se referem ao “eu”.

1.2 – Panorama da subjetividade na pintura

Abordado por Adorno (1996, p. 45), o que acarreta um esvaziamento da subjetividade e elimina com ela qualquer possibilidade de atitude crítica que possa barrar ou amenizar este processo de coisificação do mundo e das relações humanas e avaliação de todo o existente a partir do ponto de vista da quantificação monetária e da possibilidade de lucro ou de expansão de mercado consumidor.

De acordo com Zasempa (2008, p.121), a aplicação da abordagem entre a pintura e a lírica demonstra que essas unidades são realmente comparáveis, embora sejam criadas em diferentes domínios artísticos e designam em diferentes ferramentas, métodos e materiais para expressar significados. Essas artes podem ser analisadas de forma paralela se forem tratadas como textos que podem ser lidos independentemente do tipo de código de que são compostas. Portanto, é possível demonstrar que as operações intelectuais envolvidas nos processos de criação e recepção de textos poéticos e pictóricos são semelhantes. Mostrar que é possível comparar essas artes tem sido o objetivo mais amplo deste estudo. Essa comparação leva à descoberta de similaridades específicas entre os dois domínios artísticos. Alguns campos das operações intelectuais foram tratados como aqueles que facilitam particularmente a investigação das semelhanças entre poesia e pintura. Assim, as noções de espacialidade e temporalidade possuem caráter informativo e construtivo em termos de referências artísticas cruzadas. Nem o espaço nem o tempo podem ser inequivocamente associados a apenas uma forma de expressão.

Para Adorno (1996, p. 52), a anulação gradual do sujeito e sua substituição pela quimera maliciosa da objetividade apenas mantém uma imagem do sujeito pré-capitalista para ofuscar a descoberta de que a subjetividade não mais existe, restando apenas um espaço vazio daquele que ainda é para si, mas não mais em si, deixando entrever o quão absurda é a lógica de uma sociedade na qual vida e produtividade estão tão intimamente ligadas que um homem vale de acordo com o que ou quanto produz, em que um ser humano é valorizado de acordo com seu poder aquisitivo.

Segundo Zazempa (2008, p.134), quando aparece nas discussões de poesia, direciona imediatamente essas discussões para o tópico da percepção visual humana, que convencionalmente se relaciona às artes pictóricas. Dessa forma o argumento funde com sucesso os conceitos de "leitor" e "espectador" em uma locução entre o "leitor / espectador" nas discussões desses dois, assim, artes conceitualmente juntadas. A ilustração mais proeminente, mas não a única, dessa conquista é o fenômeno da dupla obra de arte, que foi discutida como sendo, em graus variados, uma forma unificada de expressão pintora / poética. A correspondência intersistêmica foi mais claramente exemplificada nas partes desta dissertação relacionadas às características verbais da expressão pictórica e às qualidades visuais da poesia. A "troca" intermediária de propriedades leva a uma situação em que imagens verbais podem realmente "simular" ocorrências pictóricas e, reversivelmente, imagens visuais "fingem" pertencer ao domínio do verbalismo. Os mais vividamente observáveis nas transformações da poesia e da pintura no outro meio, caso em que o modo de tradução intersistêmica é exposto. As alterações mais frequentes envolvem as ênfases e contextos que são alterados durante o processo de conversão.

1.2.1 – A construção da subjetividade na pintura de Rodrigo Godá

Os seus aspectos teóricos, tendo a devida relação interartística entre a construção da subjetividade na arte de Rodrigo Godá, nas nuances entre o diálogo com o seu tempo pessoal e com as questões que movem a sociedade na contemporaneidade, e apresenta o que o próprio criador das pinturas reflete sua imagem na criação. A vida passa para a outra face, neste momento as cores se misturam em um processo de reinvenção e as cores suaves como o próprio amadurecimento da vida. É momento de criar janelas com as cores vivas da mocidade adquirindo bagagem.

Relatado por Auerbach (1971, p. 125), a questão fundamental levantada pela obra são as relações entre a arte e realidade, não oblitera, nem invalida os postulados estruturais. Uma outra dimensão da obra, disposta em outro nível, mas que de forma alguma dispensa o reconhecimento da obra de arte literária como todo articulável. Então, o conhecimento da tradição ocidental, entendida e proposta por Auerbach, é importante para considerações de elementos do irracionalismo oriental no racionalismo ocidental.

Descrito por Malpas (1998, p. 21/44), a concepção de subjetivo como uma forma de domínio em questão aqui não depende da existência de sujeitos, mas é uma estrutura interna e com relação à qual a própria subjetividade é estabelecido. O lugar não se baseia na subjetividade, mas naquilo em que a noção de subjetividade é fundada. Assim, não se tem primeiro um sujeito que apreenda certas características do mundo em termos da ideia de lugar, em vez disso, a estrutura da subjetividade é dada e através da estrutura do lugar.

Segundo Malpas (1998, p. 21/44), ao ser descrita a subjetividade, pensamento e experiência, são pautadas como essencialmente uma função do lugar. Portanto, não é necessário pensar na relação entre os seres humanos e seu mundo como uma relação em que os seres humanos impõem significado a uma estrutura física "objetiva". Compreender a possibilidade do ser humano, ou significado é apenas uma questão de entender como o lugar é possível. Compreendendo o ser humano e compreendendo. O lugar é o mesmo. No entanto, não é apenas que a subjetividade humana esteja ligada à estrutura de lugar, a maneira pela qual os lugares são estruturados e o modo como esses estrutura restringe a investigação e a delimitação de lugares, fornece um modelo importante para a investigação da subjetividade.

Para Heidegger (1957, p.46), o conceito de lugar pode ser visto como significativo na compreensão do ser humano e, portanto, do pensamento e experiência. De fato, algo como o pensamento heideggeriano de Dasein como lugar é o que motiva minhas próprias perguntas aqui. Quanto à ideia de experiência, parece que entender a estrutura e possibilidade de experiência, em particular o tipo de experiência exemplificado no humano é inseparável de uma compreensão e apreciação do conceito de lugar. E entender isso é mais do que uma questão de entender a ideia de mero espaço-temporal localização. Essa localização faz parte do conceito de lugar, mas não esgota esse conceito.

Assim Heidegger (1957, p.57), descreve que a uma estrutura associadas a objetos subjetivos podem ser entendidas em termos simplesmente de um sistema de locais intercambiáveis. Contudo, também não é puramente "Subjetivo", já que o tipo de domínio em questão aqui não depende da existência de sujeitos, mas é uma estrutura interna e com relação à qual a própria subjetividade é estabelecida. O lugar não se baseia na subjetividade, mas naquilo em que a noção de subjetividade é fundada. Assim, não se tem primeiro um sujeito que apreenda certas características do mundo em termos da ideia de lugar, em vez disso, a estrutura da subjetividade é dada e através da estrutura do local.

Em **O Ser e Tempo**, Heidegger (2008, p.82) trata os seres humanos, ou mais apropriadamente o Dasein, como essencialmente caracterizado em termos de "estar" no mundo. Isso leva Heidegger a distinguir a sensação de 'estar dentro' que é adequada ao ser humano da 'estar dentro' que é associado ao senso de contenção física que faz parte da concepção moderna de espaço identificado por Einstein e Jammer e que o próprio Heidegger caracteriza como "Cartesiano".

O objeto de estudo na pintura de Godá, trabalhado no livro em 2006 com suas pinturas, na série de invenções, demonstra um desenho aquarelo sobre o papel. O artista inventa máquinas de fazer florestas, máquinas de fazer tintas e fantasias visuais. Ele cria a partir das imagens da infância, até a projetar a repulsa decorrente da desumanização que permeia o cotidiano. No trabalho de Godá as manchas ondulam o grafismo, através de cores, nuances e reflexos de luzes e sombras, que mobiliza o universo visual de cada apreciador.

Mostrado no Jornal O Popular, no processo de criação, Rodrigo Godá passa boa parte de seu tempo mergulhado no seu mundo de fantasia. Relatado no seguinte trecho:

Leva meses pintando uma tela, construindo e desintegrando máquinas, criando personagens. Fica à vontade brincando com os materiais, imaginando tecnologias, desenhando máquinas de fazer florestas e produzir nuvens coloridas, locomotivas e caravanas. Tem uma habilidade peculiar de lidar com os pincéis e as tintas desde a infância. O aperfeiçoamento foi feito no Centro Livre de Artes, com a professora Rosangela Imolesi. Godá nasceu e mora com a família na Vila Mauá. É lá que tem seu ateliê, que em breve vai ganhar uma extensão em Pirenópolis, onde passa grande parte do tempo. Como os garotos da sua geração, cresceu vendo desenho animado na TV, fazendo seus próprios brinquedos com sucata, desenhando nos cadernos de escola e nas paredes da casa (O POPULAR, 2009, p.5).

Essa brincadeira, essa forma criativa de construir e desintegrar as máquinas, na visão de Rodner e Thomson (2012, p.115), pode ser interpretada que as matérias-primas como as telas, tintas, pincéis, talento e trabalho duro do artista - não são dispendiosos.

Os estudos de arte e negócios existentes investigam como esse tipo de contribuição pode às vezes resultam em obras de arte contemporâneas avaliadas em milhões. Este papel introduz uma nova maneira de ver como isso funciona e expressa de maneira clara e clara nova terminologia abrangente da máquina de arte. Essencial para esse conceito são, primeiro e acima de tudo, os componentes corretos (as engrenagens da máquina) e, em seguida, vitalmente, a capacidade do artista e de outros agentes envolvidos em operar a máquina para otimizar resultados.

Movido pela curiosidade, o pequeno artista invadia as dependências de uma metalúrgica, instalada no bairro para entrar dentro das máquinas, ainda estranhas para ele. Às vezes desmontava, observava os meandros das peças, a funcionalidade dos objetos. Gravadas na mente, as cenas eram repassadas para o papel e hoje fazem parte do seu universo pictórico. O processo de criação de Godá passa por duas fases: o esboço no papel vem primeiro, depois é feita a finalização na tela. A temática é pura imaginação. “Minhas máquinas vagam pelo espaço espalhando magia. Cada viagem é uma aventura. Nós também somos como máquinas”, argumenta (O POPULAR, 2009, p.5).

Godá mostra que a curiosidade foi o elemento primordial para a sua criação, pois o artista tentava ver o que elas produziam e começou associar os elementos das máquinas a criação da humanidade.

II: A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE: A TRANSCRIÇÃO DO MUNDO

A transcrição conceito elaborado por Haroldo Campos para designar o processo de tradução, sentido esse que deixo bem amplo, pois não existe uma conceituação pré-estabelecida, e pode ser aplicado em qualquer arte que seja carregada de símbolos e subjetividade podendo se fazer várias interpretações que são movidas pela cultura e o meio ao qual o tradutor possa estar inserido, por este motivo o conhecer a origem da linguagem de origem auxilia o tradutor, o crítico, ou até mesmo um mero leitor. Este termo foi cunhado por Haroldo Campos.

Para Haroldo Campos existem três campos que pode ser a base da transcrição são elas: teoria da literatura, teoria da informação e teoria da tradução. E cada uma dessas teorias tem uma teoria de base, teoria da literatura, Albercht Fabri, teoria da informação, Max Bense e teoria da tradução Ezra Pound. E assim matizar as bases teóricas da transcrição.

O texto de Albercht Fabri, “Preliminares a uma Teoria da Literatura”. A tese central é a de que:

a essência da arte é a tautologia’, pois as obras artísticas ‘não *significam*, mas são’. Na arte, acrescenta, ‘é impossível distinguir entre representação e representado’. Detendo-se especificamente sobre a linguagem literária, sustenta que o próprio desta é a ‘sentença absoluta’ (CAMPOS, 2011, p. 31).

Essa concepção a literatura não mostra outra realidade a não ser a própria literatura. Ela não representa a realidade exterior ela representa a percepção da realidade, ela é autônoma sendo assim o autor abandona obra quando a termina, e cada leitor irá ser o tradutor da obra de arte e passa a ao lê-la passa a reescrevê-la, recriando o texto.

A segunda base teórica e a do filosofo critico Max Bense, base semiótica e a teoria da Informação para esse autor possui três eixos: Informação documentária, “reproduz algo observável, é uma sentença empírica, uma sentença-registro” (CAMPOS, 2011, p. 32); Informação semântica: essa supera a informação, vai além e procura apresentar algo novo ao texto por entre linhas, não observável ao leitor desatento, sempre será o elemento novo; A informação estética essa é além da semântica chegamos a semiótica; organização dos signos transfigurando-os de modo a instigar o leitor.

A terceira e última base segundo Campos é a teoria da tradução criativa do poeta Ezra Poud, o tradutor – recriador, o tradutor irá recriar a língua de chegada, onde será incorporado a percepção deste, como sua cultura:

Em nosso tempo, o exemplo máximo de tradutor-criador é, sem dúvida, Ezra Pound. O caminho poético de Pound, a culminar na obra inconclusa *Cantares*, ainda em progresso, foi sempre pontilhado de aventuras de tradução, através das quais o poeta criticava o seu próprio instrumento linguístico, submetendo-os às mais variadas dicções, e estocava material para seus poemas em preparo. Pound desenvolveu, assim, toda uma teoria da tradução e toda uma reivindicação pela categoria estética da tradução como criação. (CAMPOS, 2011, p.35).

Haroldo de Campos chega à definição a partir dessas três teorias, sempre que lemos estamos traduzindo seja de uma língua de origem para outra de chegada, como de língua de origem para uma língua de origem, como o Brasil um país repleto de dialetos, o processo tradutório está intimamente ligado à criação:

Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos. A estética da poesia é um tipo de “metalinguagem” cujo valor real só se pode aferir em relação à “linguagem-objeto” (o poema, o texto criativo enfim) sobre o qual discorre. Não é à toa, reciprocamente, que tantos poetas, desde o exemplar ensaio de Edgar Allan Poe “The Philosophy of Composition”, se preocuparam em traçar a gênese de seus poemas, em mostrar que a criação poética pode ser objeto de análise racional, de abordagem metódica (uma abordagem que não exclui, de modo algum, a intuição sensível, a descrição fenomenológica, antes se completa por elas). (CAMPOS, 2011, p.45).

Em primeiro lugar, fica completamente fora da obra literária o *próprio autor* com todos os seus destinos, vivências e estados psíquicos. “Nomeadamente, as vivências do autor durante a criação da sua obra não constituem elemento da obra criada” (INGARDEN, 1973, p. 86).

Ingarden, (1973, p. 87), não pertencem também à estruturação da obra literária as qualidades, vivências ou estados psíquicos do *leitor*. Esta afirmação parece ser uma banalidade evidente. Contudo, as influências do psicologismo positivista continuam ainda vivas entre os investigadores da literatura, teorizadores da arte e críticos da Estética:

A subjetivação psicologista dos valores artísticos — como ia se notou — e favorecida sem dúvida por um fator cuja existência efetiva, relacionada com uma convicção geral de ordem gnosiologia pelo menos duvidosa, impõe essa mesma subjetivação. E indubitável que os valores estéticos e quaisquer outros só nos são dados quando o sujeito consciente assume determinada atitude (INGARDEN, 1973, p. 88).

Explanado por Hegel (2004, p. 239-240), a espécie de atividade poética, a fantasia poética não ilumina os olhos como o plástico, mesmo que seja feita de arte, ela não possui a realidade externa como o plástico, mas fornece uma intuição. E sentimentos internos. De um lado desse método universal de produção está a

subjetividade do espírito de criação e configuração, que foi mostrado nas exposições mais intuitivas antes das artes visuais e se tornou um elemento de destaque. Se a epopeia traz seu objeto antes da performance intuitiva, como demonstrado no trecho que relata como a poesia é conduzida:

Já que a poesia não tem como seu tema o universal em abstração científica, mas conduz o racional individualizado à exposição, então ela necessita completamente da determinada do caráter nacional, do qual ela deriva e cujo o conteúdo e modo da intuição também constitui a essência e o seu modo de exposição, e progride portanto para uma plenitude da particularização e peculiaridade (HEGEL, 2004, p. 28).

Descrito por Hegel (2004, p.238), o ponto que pertence à articulação orgânica, ou seja, à especialização da própria obra de arte em uma única parte, que para entrar em uma unidade orgânica deve aparecer configurada por si mesma. Paz (1974, p.225) refere na diferença que os distingue destes poetas, quero apenas dizer que são muito profundos, todos consideram a experiência poética em uma experiência vital da qual o homem pode participar plenamente. O poema não é apenas a realidade das palavras, mas também um ato. O poeta disse, e disse. Mais importante ainda, isso é ter a própria essência: poesia não é apenas autoconhecimento. E é autocriação. O leitor repete a experiência de autocriação do poeta, de modo que a poesia se reflete na história.

Paz (1974, p.234), continua a expressar que o mundo não é apenas uma coleção de coisas, mas funcionam como signos: através do poder das palavras. Montanha é uma palavra, rio é outra, paisagem é uma frase. Todas essas frases estão mudando constantemente: correspondência universal significa perversão permanente. O texto como o mundo não é um texto único: cada página é uma tradução e transformação de outra página, e assim por diante. O mundo é uma metáfora metafórica. O mundo perdeu sua realidade e se tornou um símbolo. No centro da analogia está um buraco: textos múltiplos implicam que não existe texto original. Por meio desse vazio, a realidade do mundo e o significado da linguagem se precipitam e desaparecem ao mesmo tempo.

Descrito por Andrade (2016) como citado abaixo, existe a ideia de uma "realidade" interior. Essa "psicologia" de viver como um indivíduo na vida de uma pessoa pulsa em liberdade. Essa é uma ideia que serve como uma consolidação da realidade para a humanidade. Essa ideia foi aceita como já dissemos, e está em vigor por centenas de anos, e nesse processo de implementação, a história da poesia lírica, especialmente da poesia lírica grega, está sem dúvida estabelecida. Na citação é mostrada como Andrade trata o termo da subjetividade:

O termo subjetividade, portanto, como essa realidade de ação efetiva que se estende por baixo de uma vida e a sustenta na unidade de seu ser, sem se mostrar senão em seus efeitos, conhece uma história por meio da qual esse sentido de imanência à realidade como um todo vai se adensando e se adentrando, ao longo de séculos de práticas culturais, até atingir o ápice da concepção corrente segundo a qual sujeito e indivíduo humano se identificam como sendo a mesma "coisa": piedade, identidade pessoal, razão subjetiva, "eu" (ANDRADE, 2016, p. 28).

Para Paz (1974, p.220), na história da poesia ocidental, a adoração de coisas novas e o amor por coisas novas aparecem em um padrão. Às vezes, o ideal estético é imitar os antigos. Entre outras coisas, novidades e coisas inesperadas foram sublimes. Como um segundo exemplo, basta lembrar os poetas "metafísicos" britânicos e o estilo barroco espanhol. Exerceram a chamada estética do deslumbramento com a mesma paixão. Novidade e imprevisto são termos semelhantes, não termos equivalentes.

Segundo Hegel (2004, p. 202), o lado lírico ocupa um lugar especial no drama moderno. Neste caso, a subjetividade sempre se cede, e sempre espera manter uma conexão interna consigo mesma na sua resolução e comportamento. No entanto, se for necessário manter o drama, então a expectoração do coração em si não deve ser apenas uma carreira de sentimentos, memórias e pensamentos vagos, mas deve ser sempre consistente com a ação e, portanto, ser acompanhada por diferentes momentos ao mesmo tempo.

Alegado por Paz (1996, p. 233), a palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações, as imagens são produtos imaginários. Não são estes seus únicos significados, nem os que aqui nos interessam. Convém advertir, pois que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema. Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chama comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos e fábulas.

Para Paz (1996, p. 224), os gêneros literários épicos, dramáticos ou líricos podem ser condensados em uma frase ou desenvolvidos em mil páginas, mas toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. Conceitos e leis científicas não pretendem outra coisa. Devido a uma redução racional, entre os indivíduos e objetos, o que ocorre em uma operação unificadora da ciência que mutila e empobrece a obra, isso não acontece com a poesia.

Ao lado desta subjetividade pode, mais adiante, surgir a amplitude da particularidade, tanto no que diz respeito ao interior quanto no que se refere às circunstâncias e às relações exteriores, no interior das quais se passa a ação Hegel, (2004, p.247). Dessa forma é explicado a particularidade da subjetividade e como ela é complexa, visto que mesmo de ser individual pode ser inadequada:

Pois a configuração do divino em individualidade humana tem nessa representação e sua particularidade, na medida em que as mesmas continuam a ser executadas na direção do particular e do humano, ela mesma a oposição contra a grandiosidade de seu significado e se deixa expor como uma insuflação vazia desta subjetividade a ela inadequada (HEGEL, 2004, p. 260).

Os poemas de Chein são cheios de representações que remete a ideia de sagrado e divino, como a família a lembranças como exemplo primeiro poema “Vivo entre breves incêndios”: “a serenidade das rezas”, “A vida traz sua medida e bençãos” e assim segue toda a obra. Os verbos se encontram na primeira pessoa que segundo Hegel é a Subjetividade.

Na constância entre ser na primeira pessoa do pronome pessoal do caso reto “eu” e na segunda pessoa “tu”, Adorno oscila entre a literatura de formação, concebendo a ideia de labirinto perpassando entre o “eu”, “tu” e a “sociedade” que os cercam, nessa espiral infinita vai gerando a formação dos eles, surge assim a transcrição da obra na leitura de dentro e fora da sociedade de origem da obra, interfere na criação: “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo dentro dela” ((2003, p. 66). Para Adorno não se é possível ter uma mesma leitura de uma obra, aqui pode-se ampliar a ideia para as artes em geral, pois a cada momento os elementos sociais, políticos, históricos e a percepção do eu de todo a cerca, as traduções irão mudar o foco. Portanto para esse autor estamos a todo transcriando.

2.1 – A poesia de Maria Helena Chein

Maria Helena Chein nascida na nova capital de Goiás, Goiânia, cresceu com a cidade, pelo seu histórico bibliográfico, percebe-se pertencer ter tido uma educação privilegiada, que era privilégio de poucos nesta nova capital, a religiosidade e a cultura social cultural marcada pelo cristianismo começo logo cedo no Colégio Santo Agostinho, formou em pedagogia pela Universidade Federal de Goiás e na Universidade Católica de Goiás licenciou-se em letras Vernáculas. Professora de Língua e literatura da Universidade Federal de Goiás onde foi coordenadora de Assuntos

culturais da Rádio Universitária. Ganhadora de vários prêmios literários, membro da Academia Feminina goiana de letras, e UBE, União Brasileira de Escritores.

Seus poemas são simples, a partir do eu poético, centra-se a uma visão intimista da vida e do mundo, na qual embebecida por elementos imagéticos culturais, simbologia religiosa, agregada a negação de valores morais e éticos impostos pela sociedade brasileira do início do século XX.

O título do livro, **Pão Ázimo sob a Figueira**, explicado por Lêda Selma no prefácio, relata que a obra é cerceada de poemas inéditos, de tonalidades e sentidos vários.

A obra da autora foi composta de poemas com versos brancos, não possuem métrica e podendo ou não rima, o que estimula e estinga o leitor desde o início levando-o a adentrar à obra:

De tudo que se come
 Guarda-se o cheiro
 Dentro do sentimento.
 Não, o miolo e a casca.
 Dentro da fruta
 o homem mata fome
 e momento.
 (CHEIN,2019, p.55).

Todos os poemas seguem a mesma linha sem rimas e nem métrica, mas possuem uma sonoridade, as palavras “cheiro”, “sentimento”, “miolo”, “casca”, “homem mata fome”; “e momento” trazem a característica da logopéia (dança de ideia entre as palavras) e Melopeia (música, mesmo dissonante ou anti-música), o poema traz a dança das palavras carregadas pela historicidade.

Já o título mostra a sacralidade imposta culturalmente, Pão ázimo, ou asmo, que não leva fermento, o pão de Cristo, comungado na Eucaristia. Ingerir pão feito com fermento era proibido, macularia a pureza de Deus. Permitindo, só o pão ázimo, biblicamente, detentor de cunho espiritual de elevada significância para os judeus. É repartido entre eles em sua celebração pascal. Também, a hóstia isenta de fermento, são produzidas com o pão ázimo. O pão ázimo abarca a simbologia da pureza, da espiritualidade. A figueira expõe a superficialidade da volúpia e a sanha do “pecado”.

Portanto, a poesia no livro de Chein é feita de pão ázimo, comunhão, religiosidade. Devido às visitas no passado, melhora o gosto da família e evoca a infância. Ela procura referências na figura da família, com foco na figura materna. Os poemas também são feitos de figos. Os figos colhidos à sombra da figueira satisfazem

os desejos das pessoas. O crime de vestir e despir-se. Os danos são explicados e os benefícios de uma paixão intensa. Na sobrevivência do amor e na infinita satisfação do desejo. O livro de Chein é composto de sangue, suor, vinho e um sentimento de maturidade. Na busca do que foi perdido na infância.

A figueira é cercada de lendas e contrastes. Árvores da vida e do conhecimento, ora árvore do bom, ora do mal, ostenta o poder da sombra, das folhas com cinco pontas, ásperas, porém, cheirosas, e dos frutos saborosos. Mito grego e celestial, é a única árvore nomeada no jardim do Éden.

Na antiga teoria, explicado por Auerbach (1971, p. 123), o estilo de linguagem elevado e sublime chamava-se *sermo gravis* ou *sublimis*; o baixo, *sermo remissus* ou *humilis*; ambos deviam permanecer severamente separados. No cristianismo, ao contrário, as duas coisas estão fundidas desde o princípio, especialmente na encarnação e na paixão de Cristo, nas quais são tornadas realidades e são unidades, tanto a *sub/imitas* quanto a *humilitas*, ambas, no roais alto grau. Este é um motivo cristão muito antigo, e renasce na literatura.

De acordo com Culler (2015, p. 199/133), o tempo presente e o presente da enunciação são centrais para as letras em todas as línguas. Nos poemas apostróficos que invocam algo ou alguém, é possível perceber poemas de definição que usam o presente simples para reivindicações sobre o mundo. O uso lírico distintivo do presente simples: as letras usam um presente não progressivo especial com verbos de ação para incorporar eventos e reduzir seu caráter ficcional e narrativo e aumentando sua sensação ritualística.

Apontado por Culler (2015, p. 199/133), a conexão histórica da letra com a música pode fornecer um modelo corretivo salutar por pensar sobre essa forma literária. Com a música nos deixamos seduzir sem muita culpa pela forma sensual, e habitar no reino da padronização sonora sem uma busca insistente por significado, mas isso não implica que nossas faculdades discriminatórias estejam de alguma forma desligadas. No compromisso com a música, à medida que é buscada o prazer, ocorre do desenvolvimento de um considerável conhecimento, um sentimento de afinidade entre cantores e compositores particulares e de diferentes tipos de música, sem necessariamente tentar interpretar textos musicais específicos. Algo comparável deveria ser possível no campo da poesia - atender ao nosso prazer enquanto ganhando confiança em nossa capacidade de apreciar o que chamou nossa atenção.

Mostrado por Ginzburg (2003), para atingir o verdadeiro, a concepção “biografizante” deve postular a “sinceridade” do poeta, que para tanto surge ainda como “sujeito ético”, pois esse postulado remete não apenas à psicologia, mas também e, sobretudo, à “moral”, ao colocar uma atitude voluntária e responsável do escritor frente à linguagem: o poeta não poderia “mentir”, ou seja, ter a intenção de enganar seu leitor. Assim, o sujeito poético, que é igualmente o sujeito “real”, é também e, sobretudo, um sujeito “ético”, plenamente responsável por seus atos e palavras, e, por isso mesmo, um sujeito de direito.

A hipótese de um “eu lírico” ou de um “sujeito lírico” conheceu, nos estudos críticos e na teoria literária de língua alemã, uma fortuna crítica considerável, que opõe, frequentemente, um *lyrisches Ich* da poesia ao sujeito “real”, “autêntico” ou ainda “empírico” da obra em prosa e, sobretudo, dos gêneros autobiográficos. Essa oposição se estabelece a propósito do tema sempre controverso da referência no discurso poético, e sobre a relação entre poesia lírica e ficção (GINZBURG, 2003, p. 61/69).

No livro **Pão Ázimo sob a Figueira**, de Chein (2019), são divididos em quatro partes, cada um especificando uma parte de sua trajetória. Na primeira parte, chamada de “Pétalas e pedaços”, aparece o poema chamado de “Vivo entre Breves Incêndios”, que permeiam entre conflitos e momentos de reflexões.

Vivo entre breves incêndios
e córregos de água doce,
como quem já não quer nada.
Sei que o tempo não morreu em mim,
nem me lavrou para o que não existe.
Apenas me refinou tendências e noites,
dramas escondidos nos subterrâneos
de minhas veias e cavas.

Sinto desejos de penumbra.
Dormir e prolongar
A serenidade das rezas,
Riscar a dor
E a angústia estremecente.

A vida traz sua medida e bênçãos,
E não me afligem faces dúbias,
Nem amor exausto por migalhas.
Tenho as montanhas da lua
E o encantamento de Renata.
(CHEIN, 2019, p. 21).

Na primeira parte, chamada de Pétalas e pedaços, começa com o poema acima “Vivo entre breves incêndios” (p.21), esse poema e o brotar da vida como se fosse um botão de rosa, que vai abrindo e assim e lentamente vai mostrando seu esplendor, a beleza de ser mulher e transformarem-se me mulher “veias e cavas”, outro momento marcante do poema está no verso: “Tenho as montanhas da lua”, gravidez e nasce

Renata, chamado. Essa primeira parte se fecha como poema “De tudo que se come.” (p.55)

De tudo que se come
 Guarda-se o cheiro
 Dentro do sentimento.
 Não, o miolo e a casca.
 Dentro da fruta,
 O homem mata fome
 E momento.
 (CHEIN, 2019, p. 55).

Esse poema e o cair das pétalas, “Guarda-se o cheiro” a figura chamada sinestesia a percepção através dos seis sentidos, é o momento de guardar as pétalas a suas lembranças. Que poderá ser aberta pela percepção do “cheiro”, o “sentimento” e o “momento”, pois esses são a chave que irá abrir... a alegria, mas também das dores, lágrimas que tiveram de serem engolidas.

Na segunda parte da obra, chamada de “Amor e contravenções”, inicia com o poema chamado de “O amor se cumpre.” (p.59)

O amor se cumpre
 Nos mistérios do homem
 E do céu.

 Resvala – doce malva.
 Fere – pura lâmina.
 E sangra.
 Fluido, vermelho,
 O amor escorre na alma
 Temas remotos,
 Como medos e segredos

 E sobram estilhaços
 Ou altares de velas.
 (CHEIN, 2019, p. 59).

O poema que inicia essa segunda parte mostra a transformação menina/mulher no verso “Fere-pura lâmina” e “E sangra”, a descoberta do amor, a busca do prazer, onde os conflitos como mostrado no verso: “temas remotos”, “Com medos e segredos” e dois últimos versos na última estrofe: “E sobram estilhaços” / “Ou altares” (casamento): “velas” (morte) . E termina com o poema chamado “Nada é mais eterno.” (p.89):

Nada é mais eterno
 que o amor
 você é o meu amor
 o meu eterno.

 É o sempre

E a hora nenhuma
 Na benção
 Que desmaia na fé.
 é a noite
 e o plantio da estrela
 que clareia
 a cegueira da sombra.

Você é o meu amor
 Que não morre
 No infinito da fome
 Eterna.
 (CHEIN, 2019, p. 89).

O poema diz sobre o casamento: para “sempre”, na igreja “benção”, “é a noite” “e o plantio da estrela”, lua de mel, “a cegueira da sombra”, você e o objeto do amor eterno, que jamais “morre”, “eterna”. Pode ser encerrado com uma interrogação, mas a autora termina com a palavra “Eterna” no feminino que se remete as lembranças.

Na terceira parte, chamada de *Janelas do mundo*, inicia com o poema chamado de *A hora mais escura*:

A hora mais escura
 Não é a hora da noite,
 Mas a hora da alma.
 É nesse rasgo de instante
 Que qualquer herói morre,
 Se não tiver para si
 As cantigas mais antigas,
 Os santos e suas auras
 E fé indecifrável,
 Anterior a toda ciência.

Nesse rasgo de instante,
 O herói se move com a estrela,
 Antes que a madrugada o vença
 Humilde e desconhecido.
 Da beleza que o veste,
 Constrói o templo de sua alma,
 Que é ele mesmo, começo e fim.
 O herói resiste, não trava, não morre.
 Precisa de presença e respostas
 Para o esmagamento do mundo.
 (CHEIN, 2019, p. 93).

Na terceira parte, chamada de *Janelas do mundo*, termina com o poema chamado *A hora acabou* (p.110) a dura realidade feita de “morte” “ironia” do viver o “agora”, as dores do mundo o inferno de Dante: “Os infernos arrastam correntes, E o grito das araras corta pesadelos” .

A hora acabou
 Só a morte vive agora.
 Bárbaros chicoteiam o concreto,
 O imaginário, a água dos rins,

Pesadelos e culpas,
Sobras de qualquer um.

Os infernos arrastam correntes,
E o grito das araras corta pesadelos
E rompe lacres da interminável música.
Os sonhos, no sono das segundas-feiras,
Não são mais dias buscados
Nos calendários das oficinas,
Moças em suspiro e sorrisos
Para o mecânico de latas e rodas.
(CHEIN, 2019, p. 110).

Na quarta parte, chamada de *Éter ou etéreos*, enceta com o poema chamado *Quanto mais me vejo* (p. 117), o espelho que reflete a vida os encontros e desencontros, a busca pela vida, a velhice, a beleza da maturidade, acaba as revoltas, fica as saudades.

Quanto mais me vejo
o espelho sabe,
menos me encontro

Realço
Com o batom de rosas,
O lábio trêmulo.
Resquícios de teimosias.

Minha visão opaca prossegue
À procura de sombras
E miudezas da vaidade.

Mas penso em perenidade,
Sou fruto prestes a cair.
(CHEIN, 2019, p. 117).

Na quarta parte, chamada de *Éter ou etéreos*, encerra com o último poema do livro chamado *Avalia a sina que te obriga*. (p.143) à espreita da morte: “O sono de Morfeu vigia”, as lembranças das “batalhas” e as “fantasias”, e tempo de avaliar a “perdas” e os ganhos.

Avalia a sina que te obriga
Ouro ou níquel é escolha,
Importam as costuras e nós
Nos alinhavos das batalhas
E nos cortes afiados das fantasias.

A vida se faz de mágoas e águas,
Nos ganhos do dia
E nas perdas de qualquer sorte.
As utopias remendam os estragos
Das decisões, e a coragem demanda
Liberdade para seguir em frente.

O sono que Morfeu vigia,
Entre rosas e escuras horas,
Atende aos apelos da manhã,

Aniquila perigos
E pronúncios de tormentas.
(CHEIN, 2019, p. 143).

Os poemas de Chein são recheados por elementos ligados ao sincretismo religioso, e esse último poema nega todos eles, mostra o tormento de se viver nos grilhões dos conceitos preestabelecidos, onde obedecer à ordem natural faz parte de processo histórico e cultural, avaliar o que te é imposto, marcadas pelas as encolhas sem escolhas, onde o livre-arbítrio tão dito não dito nada, não existe escolha de viver a margem da moralidade imposta pelo mundo patriarcalista.

2.2 – A arte de Rodrigo Godá

Assim com Chein, Rodrigo Godá, Nascido em Goiânia no dia 16 de janeiro de 1980, fez vários cursos livres de arte guarda da adolescência as lembranças do artesanato brasileiro, a arte indígena, as festas populares como Folia de Reis e as Cavalhadas e os tecidos coloridos costurados pela mãe. Mais tarde, tudo isso se somaria às informações adquiridas em contato com exposições e livros de arte.

A arte plástica, a sua subjetividade é feita através de traços e cores, nesses o eu afloro mostrando a visão do artista, que presenteia ao leitor, para que esse se torne o coautor segundo Mukarovsky (1988):

A definição mais correta, na nossa opinião define as artes plásticas como sendo aquelas, cujo material é constituído por corpos inanimados que atuam no espaço sem que tenha de levar em conta o tempo. Esta definição, que delimita claramente as artes plásticas em relação à poesia, a música, ao teatro e à dança, [...] (MUKAROVSKY, 1988, 251).

Nessa citação percebe-se a subjetividade das artes plásticas através da sua atemporalidade, a obra de Godá nos dá uma dimensão desse imenso calidoscópio, na qual não é possível lê-la em um primeiro olhar, e a cada olhar teremos uma imagem não observada, tal quais os poemas de Chein, nos poemas são palavras, e em Godá são os traços e as cores.

De acordo com Ernst Van Alphen (2011, p. 50), quando os artistas param vendo o sinal como uma unidade, o retrato perde seu status exemplar de representação mimética. Mas artistas que criaram seu projeto para desafiar a originalidade e homogeneidade da subjetividade humana ou a autoridade da representação mimética, geralmente escolhe o retrato como o gênero para fazer o seu ponto. O retrato retorna, mas com uma diferença, agora exemplificando uma crítica do eu burguês em vez de sua

autoridade, mostrando uma perda de si mesmo em vez de sua consolidação; moldar o assunto como simulacro em vez de como origem.

Segundo Van Alphen (2011, p. 59), as representações no sentido restrito de filmes, anúncios, romances, pinturas fazem parte de um conjunto mais absoluto de mecanismos; representação no sentido mais amplo, chamado de simbólico na psicanálise lacaniana, as subjetividades são modeladas, são construídos por esta ordem simbólica.

No contexto da polêmica alegórica de Bacon (1999), com a tradição ocidental da representação mimética, o motivo da crucificação significa mais do que apenas sofrimento e sacrifício corporal. Dentro de Bacon reflexão consistente sobre os efeitos da representação, a crucificação prova a consequência inevitável da representação, a ruptura além do sujeito, o efeito destrutivo da mimese reprodutiva. E isso é ainda mais óbvio naquelas obras em que a crucificação não é representado pela cruz ou pelo abate, mas sutil e microscopicamente pelas unhas. Como índices do imenso sofrimento e da total mortificação para o corpo, as unhas sugerem que qualquer tentativa de representar mimeticamente pode ser considerado literalmente como uma tentativa de prender o assunto.

Muitas vezes não dizemos mais do que palavras, e esse é o grande risco quando falamos de arte. É também grande risco quando falamos de tudo. Sócrates, a arte, compreender este mundo e a vida que fazemos nele, juntar a pedra com a pedra, a cor com a cor. A palavra recuperada com a recuperação da palavra, acrescentar o mais que falta para continuarmos a organizar o sentido das coisas, não necessariamente para completar esse sentido, mas para ajustar, unir a biela ao excêntrico, a mão ao punho, e tudo ao cérebro (SARAMAGO, 1983, p.195).

Nesse pensamento de Saramago, há um grande risco quando é referida à arte, não obstante no que tange ao âmbito de pinturas, segundo Ivanova, Stanchev e Dimitrov (2008), os espaços de cores mais usados dos artistas, em cujo fundamento estão os três atributos básicos da cor: o nome da cor (Matiz), a pureza (Saturação) e a luminosidade (Valor, Luminância). O espectro do artista (roda de cores) é o círculo que ilustra o visível matiz em ordem: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, violeta e fecha na primeira cor vermelha. As cores primárias são as cores vermelha, amarela, azul e secundária: verde, laranja e violeta. Entre eles estão as cores terciárias, recebendo pela mistura de dois cores vizinhas. Em vez de cores cromáticas, o artista também usou cores acromáticas, que são variações da escala preto e branco. Saturação mostra pureza ou embotamento da cor. As cores são obtidas misturando cores cromáticas puras com cinza cor. O valor ou luminância mostra a relativa luminosidade ou escuridão. Na citação de

Gianotti (2009, p. 7), relata a realização da tarefa de reflexão sobre as diferenças das concepções da pintura durante o tempo.

Como realizar esta tarefa sem refletir sobre sua dimensão no tempo? A pintura moderna e contemporânea difere da pintura clássica justamente por uma denominação temporal. Este ensaio me parece uma empreitada como a de Sísifo, que foi obrigado a sempre levar uma pedra ao cume da montanha sendo que sua nova queda era iminente⁵. Ao escrever sobre algo que acontece hoje, sempre se corre o perigo de que isto se apague com o tempo. Se a pintura contemporânea já tem uma história, ela continua atual? Artistas que já faleceram há mais de trinta anos, a exemplo de Yves Klein, Andy Warhol, Mira Schendel e Helio Oiticica, estão mais presentes do que nunca no cenário atual. Corre-se ainda o perigo de se realizar uma genealogia da pintura contemporânea, o que seria algo desprovido de sentido, pois não existe um caminho primordial, mas sim várias veredas que se apresentam a partir da segunda Guerra Mundial. Por outro lado, uma concepção teleológica do tempo sempre nos leva a um fim da história, onde a arte contemporânea fica numa espécie de limbo aguardando o juízo final. Será que a pintura contemporânea está fincada num eterno presente? (GIANOTTI, 2009, p. 7).

De acordo com Gilbert Lascault (1996, p. 39), para o esteta, como para o artista, as relações entre o ato de fazer e o ato de desfazer, entre a construção. A desconstrução e a destruição, entre a montagem e a desmontagem, entre a composição e a desagregação nem sempre são relações de oposição. Alguns artistas cortam, deslocam, antes de colar e de propor novas totalidades. Eles quebram em vários elementos uma unidade já existente. Eles deslocam estes elementos e depois os enxertam uns sobre os outros. Eles se fazem cirurgiões. Eles se fazem desmembradores e ajustadores.

A desordem se manifesta graças a uma teoria implícita dos lugares. Qualquer coisa, no dilúvio, está deslocada, é algo que perdeu seu lugar próprio. Não há mais um lugar para cada coisa. Mesmo a luz e a sombra se misturam estranhamente: "e sobre todas as suas maldições. víamos o ar carregado de sombras desnudadas que descreviam o serpentear do raio celeste em fúria, fulgurando aqui e acolá nas trevas" (LASCAULT, 1996, p. 39).

A distinção que faz entre a obra em si, idêntica a si mesma, e as suas concretizações, múltiplas e variáveis, continua em discussão (INGARDEN, 1973, p. 19). De acordo com Ivanova, Stanchev e Dimitrov (2008), os artistas começam com um esboço e depois começam a aplicar a primeira demão de tinta. Eles definem o contraste da composição usando apenas preto, branco e tons de cinza. Quando a pelagem cinza está completa, eles começam a adicionar cor. Eles escolhem cores com a mesma claridade ou escuridão que o cinza por baixo. Dessa forma, eles certamente criarão uma composição bem definida com contraste ideal. A escolha das cores juntamente com o equilíbrio entre as formas dá a atmosfera da arte. Alguns dos movimentos de pintura são

baseados em cores como obras impressionistas. A beleza da pintura vem de bloquear tons em um relacionamento coerente e harmonioso.

Para Grossberg (2008 p.463-486), o desejo humano de representar a palavra tridimensional usando representações pictóricas bidimensionais remonta pelo menos aos tempos do Paleolítico. Artistas dos tempos antigos aos modernos têm se esforçado para entender como alguns contornos ou manchas de cores em uma superfície plana podem induzir representações mentais de uma cena tridimensional. Essas descobertas ilustram como vários artistas entenderam intuitivamente propriedades paradoxais sobre como o cérebro vê e usaram esse entendimento para criar uma grande arte. Essas propriedades paradoxais surgem de como o cérebro forma as unidades da percepção visual consciente. Ou seja, representações de limites e superfícies tridimensionais. Limites e superfícies são calculados em cortical paralela.

Mostrado por Rodner e Thomson (2012, p.178), os processos pelos quais menor valor torna-se um valor mais alto, ou seja, idealmente, pelo qual as pinturas do estudante de arte desconhecido atingem status do museu. As máquinas vêm com garantia. A máquina de arte, no entanto, não garantir o sucesso. Depende muito da contribuição inicial do artista e dos vários agentes habilidades operacionais. Fatores fluidos, financeiros, sociais, políticos, geográficos e imprevisíveis, como variações de sabor, acaso, falhas e atritos dentro da máquina, afetam sua eficiência. Essa concepção de arte e máquina são apresentadas no Catálogo, **Série Invenções** de Godá. Conforme a figura 1 abaixo:

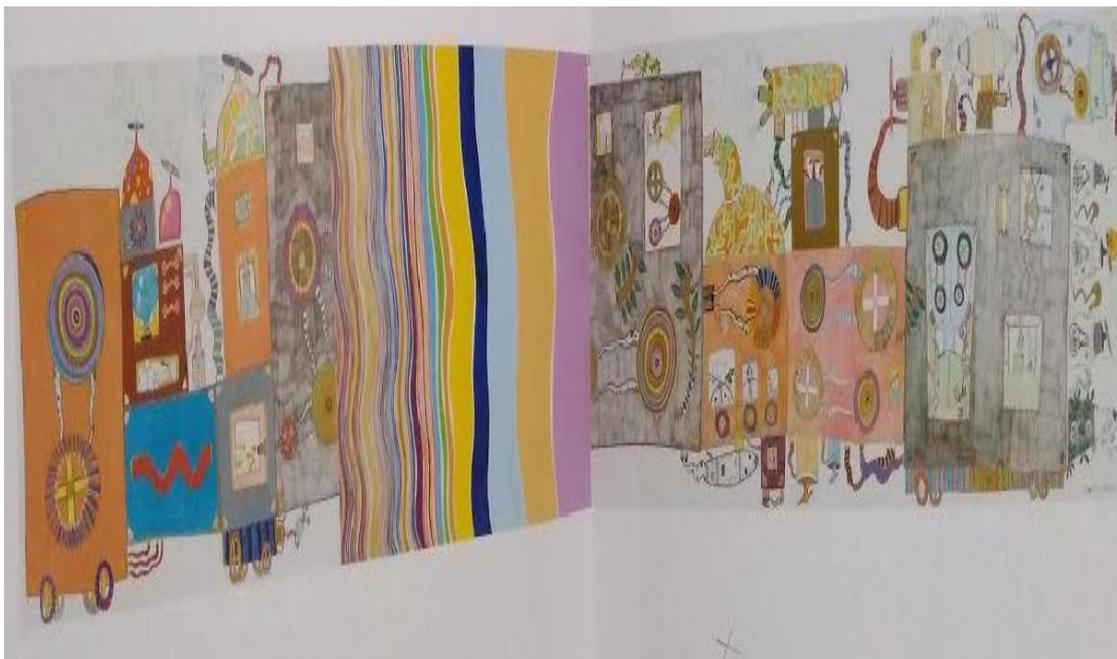


Figura 1 - Série Invenções. Desenho. Aquarela sobre papel.1,05 x 1,05 x 1,05 x 1,05 x0,70 cm.

Fonte: Godá, 2006, p.40/41.

Segundo Rodner e Thomson (2012, p.33), a desconstrução desse complexo sistema de afiliação avalia como cada participante visa se beneficiar do mercado e contribuir para a criação de valor e reputação dentro do espectro mais amplo da cena da arte contemporânea. Logo, a abordagem para a criação de valor no mercado de arte é ainda apoiada pela natureza de sobreposição de muitos profissionais e instituições de arte. Inspeção da arte máquina como uma rede abrangente e interligada será útil para a arte escolas, pesquisadores e, especialmente, para os próximos artistas, para mostrar que carreira eles devem procurar seguir para ter sucesso no competitivo mercado de hoje.

Mostrado por Drummond (2006 p.85 -105), depois do processo artístico, as cinco fases da migração da arte do estúdio para o museu e para o mercado envolve as seguintes partes:

- Criativa: período coberto pela produção criativa do artista
- Cotação: outros artistas começarem a imitar o estilo do artista falecido e técnica.
- Interpretativa: avaliação do artista nas áreas crítica e acadêmica.

- Recontextualização: a assinatura do artista é reproduzida em outras mídias.
- Consumo: indivíduos pagam dinheiro para experimentar os artistas, seja por compra, visitas a museus ou compra de reproduções e mercadorias.

Mostrado por Segundo Rodner e Thomson (2012, p.33), em conjunto, as engrenagens da máquina de arte testemunham a existência de um complexo rede de agentes que, quando sincronizados corretamente, podem validar um artista e seus trabalhar para o sucesso. Lidar de uma só vez em cultura e marketing, disseminando o visual artes através dos mecanismos interligados da máquina de arte permanece esteticamente, socialmente e economicamente contextual e pode ser vítima de uma variedade de influências imprevistas. E esses aspectos contemporâneos são mostrados por Godá na **Série Invenções**, em seus desenhos de aquarela sobre papel de 1,05 x 1,05 x 1,05 x 0,7 centímetros. Conforme a figura 02:

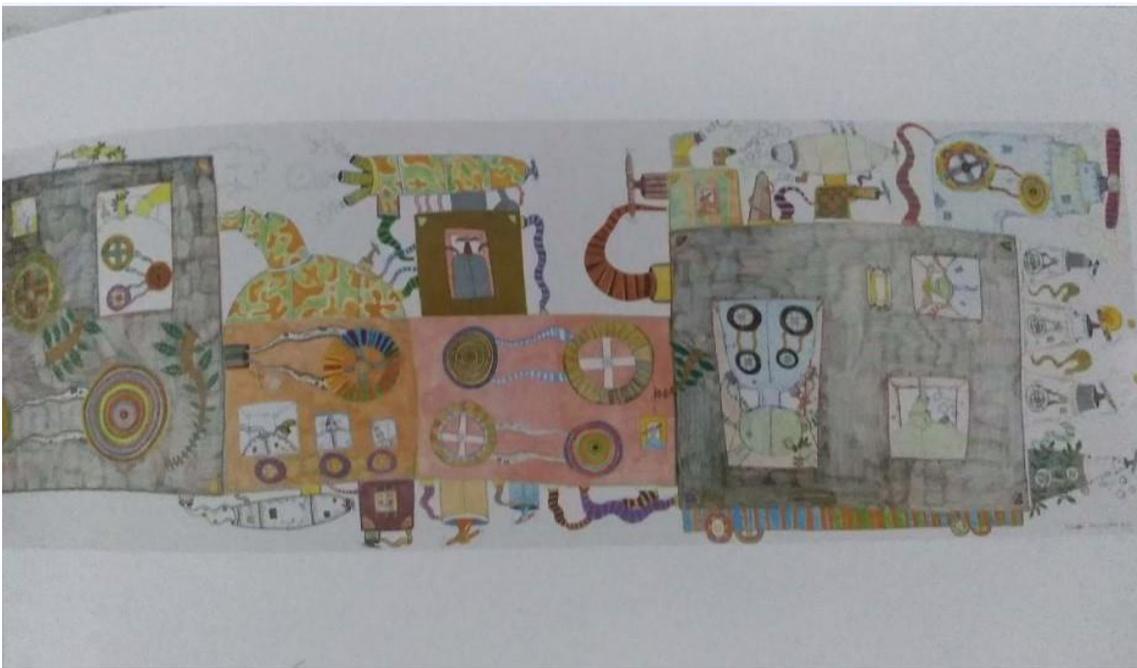


Figura 2 – Série Invenções. Desenho. Detalhe das páginas 40/41. Aquarela sobre papel. 1,05 x 0,70 cm.

Fonte: Godá, 2006, p.45.

Para Penny (2007, v.11), a relação entre as especificidades da materialidade incorporada e aspirações à universalidade inerente à abstração simbólica. Essa tensão estrutura a academia contemporânea, onde práticas artísticas incorporadas fazem interface com tradições de abstração lógica, numérica e textual no humanidades e ciências. Assim a máquina demonstra, por meio da teoria lógica, que a inteligência humana é lógica e matemática na natureza. Portanto a representação da natureza na máquina é uma ciência, na qual um sistema automatizado é construído para emular uma certa descrição de uma capacidade humana, e este sistema e a retórica ao seu redor então vão para formar uma escola inteira de pensamento sobre humanos pensamento, como ciência cognitiva computacionalista. Isso pode ser observado na figura 03, abaixo:



Figura 3 – Série Invenções. Pintura. Acrílica e aquarela sobre tela. 0,60 x 0,40 cm.

Fonte: Godá, 2006, p.19.

Relatado por Penny (2007, v.11), os complexos e aspectos culturais, acontecem com as práticas sociais em que o cálculo, armazenamento e recuperação de dados desempenha um papel extremamente pequeno e, em qual consciência espacial, textura, olhar, gesto, tom voz, integração perceptiva, detecção ativa, estética e propriocepção que desempenham papéis importantes. Logo, a tecnologia aplica a essas capacidades da máquina, incapazes de sentir ou medir essas qualidades. Nos desenhos de Godá, a vida representa o sensível do insensível maquinário. Mendes, relata seguinte citação:

Assim, e em primeiro lugar, consideremos a pintura em campo expandido como um espaço artístico, que no essencial é uma manifestação que se desenvolve e estabelece protocolos com e em contextos espaciais e temporais. Apesar de, na prática, pode também ser um original pictórico e estabelecer relações com a imagem advinda de um outro médium (MENDES, 2015, p. 68-69).

Enfatizado por Penny (2007, v.11), a negociação de novas práticas culturais nativas das novas tecnologias, em um processo que inteligentemente e avalia atentamente as desarmonias em potencial entre os objetivos artísticos e as qualidades do tecnologias. Neste sentido a vivência e o mundo são abordados por Godá, para assimilar o processo criativo da arte, que trabalha também com o desenvolvimento da vida.

Na série de invenções, Figura 4, o maquinário domina o mundo, que estende ao universo, mostrando o poder de influência das construções no sentir, perante a motivação humana, que invade os sentidos do ser. Uma desconstrução clara e inteligível da máquina de arte, os componentes interativos devem permitir aos agentes interessados tanto nos mercados de arte estabelecidos como nos emergentes para melhor operar mecanismos para objetivos de marketing a curto prazo e sustentabilidade a longo prazo dentro do ambiente altamente competitivo e fluido da arte.

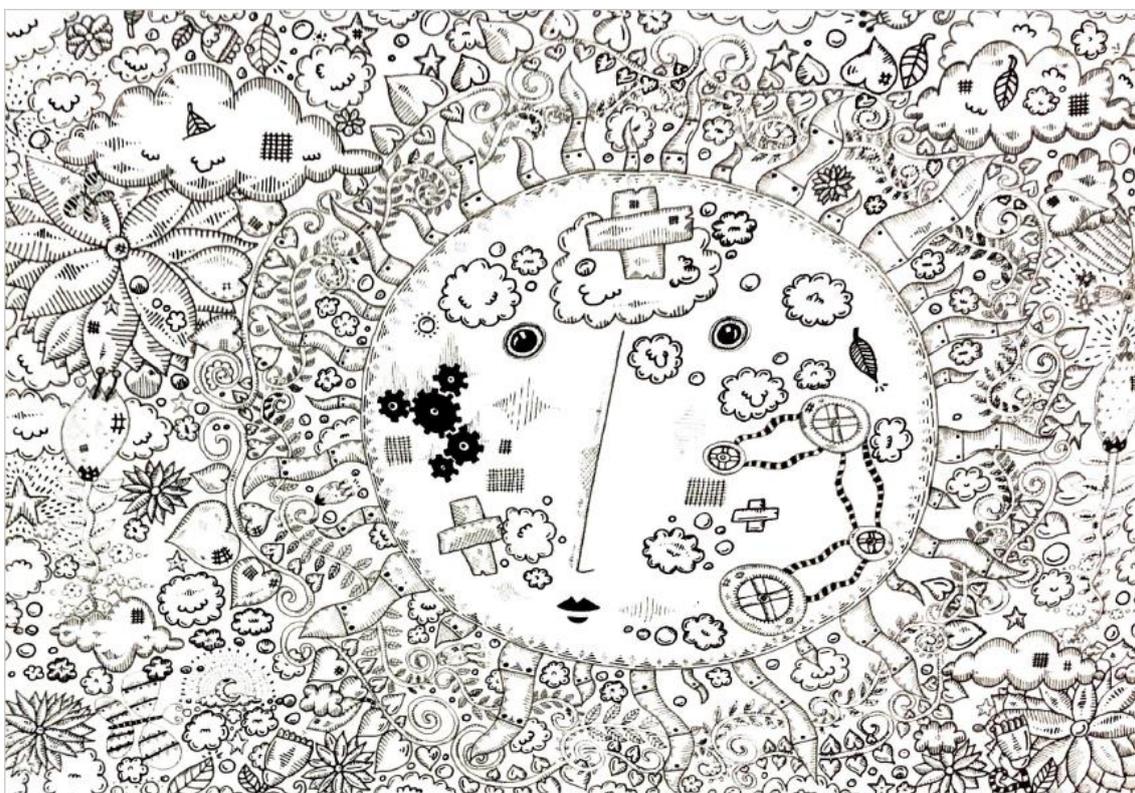


Figura 4 – Série Invenções. Desenho. Nanquim sobre papel. 0,50 x0,35 cm.

Fonte: Godá, 2006, p.16.

Nas obras Rodrigo Godá demonstra os papéis desempenhados na pintura ao relacionar a máquina de arte que é sobreposta de modo frequente. As oportunidades de sucesso são maximizadas quando o artista, consegue trabalhar em uníssono para o objetivo comum de um valor simbólico e financeiro óptimo para o mercado da arte contemporânea.

De acordo com Mendes (2015, p.72), até certo ponto, os esforços para expandir o campo da pintura tentaram superar o limite de planitude. E isso é feito ao mesmo tempo, porque geralmente é a continuidade da planitude. Mesmo efeitos gráficos tridimensionais, ou efeitos de pintura em espaços arquitetônicos, todos citam ou usam a planitude como fonte de poluição e multiplicam o efeito. E, talvez não só por isso, essas práticas podem ser consideradas como "uma compreensão metafórica da pintura". Assim, acontece na metáfora de Godá.

Na Figura 5 é perceptível o trabalho pensado existente, que reconhece esferas de atividade estratificadas que podem combinar-se para sucesso num mercado de arte que procura aumentar o valor simbólico e financeiro e a sustentabilidade. A pintura retrata uma outra perspectiva dentro dos mecanismos dinâmicos e de uma quebra neste contínuo e unidirecional processo de transformação de matérias-primas discretas num produto valioso: esta é a máquina de arte.

A máquina de arte prevê os mecanismos de marca interdependente, cada um dos quais com diferentes componentes que necessita do outro na criação bem-sucedida e sustentável de valor financeiro para a arte contemporânea.



Figura 5 – **Série Invenções**. Desenho. Nanquim e aquarela sobre papel.1,05 x0,70 cm.

Fonte: Godá, 2006, p.12

A arte dentro da pintura existente é analisada entre os principais aspectos teóricos combinados, dentro da Figura 6, para apoiar a teoria de que existe uma máquina de arte que pode processar arte contemporânea para legitimação, sustentabilidade e sucesso de mercado. É a demonstração da realidade contemporânea. Uma máquina que respira, presa.

O consumo artístico, em termos financeiros e simbólicos, torna-se uma condução chave força dentro da máquina de arte, sem a qual todo o mecanismo seria moído a uma parar, muito semelhante a um motor mal lubrificado. O apetite voraz do entusiasta colecionador gera movimento entre as engrenagens de interligação, reavaliando o artista para cima e para a frente em ambos os eixos do gráfico.



Figura 6– **Série Invenções**. Pintura. Acrílica e aquarela sobre papel. 3,00 x1,50 cm.

Fonte: Godá, 2006, p.18

A Figura 7 descreve progressivamente os processos pelos quais o menor valor torna-se num valor superior, ou seja, idealmente, pelo qual as pinturas do estudante de arte desconhecido atingem estatuto de museu. As máquinas vêm com uma garantia. A máquina de arte, no entanto, não garantir o sucesso. Muito depende do contributo inicial do artista e dos vários agentes. A capacidades de operação que possuem fatores fluidos, na perspectiva financeira, social e geográfica. Assim como imprevisíveis, tais como variações gustativas, casualidades e falhas e fricções dentro da máquina, afetam a sua eficiência.



Figura 7 – **Série Invenções**. Desenho. Nanquim e aquarela sobre papel. 0,50 x 0,35 cm.

Fonte: Godá, 2006, p.15

Quando Godá termina uma obra, ele transmite a compreensão da forma de utilizar as vertentes do processo maquinário. Assim, a compreensão do modelo mental do pintor, concebe a imagem do sistema resulta da estrutura física que foi construída pelo modelo de desenho. Porque o Godá não fala diretamente com o visualizador, a

comunicação deve ter lugar através da imagem do sistema, das máquinas. A arte cria vida própria. Como explicado na citação de Mendes (2015, p. 71):

A relação pragmática com o espectador – a repetibilidade da obra, como consequência da exposição da mesma, também, já não se concretiza apenas pelo contacto visual e pela comunicação de conteúdo, mas, sim, pela envolvimento do mesmo em dispositivos perceptivos que requerem, inclusive, a leitura interativa e particulares contatos físicos, devido à especificidade dos dispositivos em que a mesma se desenvolve. Muitas vezes, estas resoluções apresentam-se com características e escalas próximas das utilizadas na arquitetura e na cenografia e solicitam ou obrigam a posturas e a dinâmicas específicas, como condições para a percepção e a usufruição das obras (MENDES, 2015, p. 71).

Esta natureza parece ser adequada para a leitura de diferentes formas, e existem múltiplas perspectivas através das quais se pode analisá-los. Portanto, isso gera uma compreensão mais densa da natureza da transformação da poesia em pintura, na qual algumas conjecturas podem ser aprofundadas.

De acordo com a Figura 8, desconstruir o complexo sistema, em um mundo como uma máquina, avalia a forma como cada interpretante pretende relacionar a sua percepção e contribuir para a criação de valor e reputação dentro do espectro mais vasto da cena artística contemporânea. A inspeção da arte máquina como uma rede abrangente e interligada é investigativa e especialmente para que os próximos artistas mostrem qual o seu percurso profissional deve ter como objetivo seguir, a fim de contribuir com a evolução do caminhar no pensamento humano. Como explicado por Mendes, sobre a pintura narrativa:

A pintura narrativa: Geralmente, trata-se da pintura de um conjunto de trabalhos que requerem a sua permanente exposição em conjunto, independentemente das particulares condições dessa exposição/composição que os seus autores venham a estabelecer ou a protocolar. A pintura narrativa é uma pintura com capacidades de descrição visual, fragmentada ou parcial, isto é, com capacidades narrativas pela imagem ou pela sequência de imagens, ainda que estas sejam de carácter figurativo ou abstrato e surjam a partir tanto da sua tradição académica como pela semelhança a léxicos de outras disciplinas artísticas, como a fotografia, o vídeo, o cinema, a banda desenhada e até a literatura. Numa primeira aceção, poderíamos considerar que a pintura narrativa se desenvolveu com premissas pós-modernistas, em que seria, ainda, o quadro a fragmentar-se e a possibilidade de justaposição, ou mesmo a sobreposição, de imagens e expressões plásticas. Processos a partir dos quais se quebram regras de representação de espaços, formas e tempos (MENDES, 2015, p. 74).



Figura 8– **Série Invenções**. Pintura. Acrílica sobre tela. 2,00 x 1,25 cm.

Fonte: Godá, 2006, p.21.

A máquina de arte recentemente chamada expande-se e explora a contribuição feita à validação cultural e económica de um artista e da sua obra por uma grande variedade de componentes bloqueados e, por vezes, sobrepostos. Começando com o criativo educação e formação do artista na escola de arte, esta estrutura segue a aceitação no nível de necessário para um semblante de uma galeria de mercado que consome a atual sociedade.

De acordo com Mendes (2015, p. 214), nesse sentido, a artista adotou nesta exposição uma postura clara, não só atentando para a distribuição da diversidade das obras (pinturas, esquetes, Polaroid, livros e filmes), mas também considerando a particularidade da casa, e de acordo com a própria casa. Recurso para criar. Espace, crie paredes, regule a luz natural e use detalhes arquitetônicos.

A máquina de arte, no entanto, prevê acrescentar valor muito diferente, em que cada engrenagem dentro do mecanismo desempenha um papel essencial em gerando valor simbólico ou financeiro para o mercado de arte, os eventos artísticos que reforçam os traços de Godá. Ao mesmo modo, que reforça lembranças de infância e inocência, em um mundo poluído e consumido.

De acordo com Irene Tourinho e Raimundo Martins, no prefácio do livro **Série Invenções** de Godá (2006), as engenhocas, maquinarias e jogos de armar (ou de achar) ... são jeitos de ver a produção extensa e significativa de R. Godá. O artista cresceu assistindo à TV. Processando imagens animadas e intrincadas, percebidas de relance, sentindo e acumulando gestos, planos, cores, texturas e formas que reúnem imensos

conjuntos de informação em perspectivas diversificadas de visão, conteúdo e articulações.

As engenhocas de R. Godá são obsessivamente carregadas de elementos que mostram intensa e contínua atividade intelectual e gestual. Elas criam engenharias gráficas, caligrafias estruturais que se multiplicam e reproduzem contornos, figuras e símbolos, multidimensionando espaços e ocupando integralmente as superfícies. Seu vocábulo imagético provoca sensações táteis, desejos de pegar, mexer, montar e colocar em funcionamento. O artista inventa máquinas de “fazer floresta”, “de fazer tinta”, fantasias visuais que projetam confrontos de formas e sinais impulsionando a natureza ao triunfo, à primazia, engolindo a mente enredamentos de cores e micro-organismos que saltam, empurram, deslocam-se em movimentos obstinados. Conforme a figura 9:

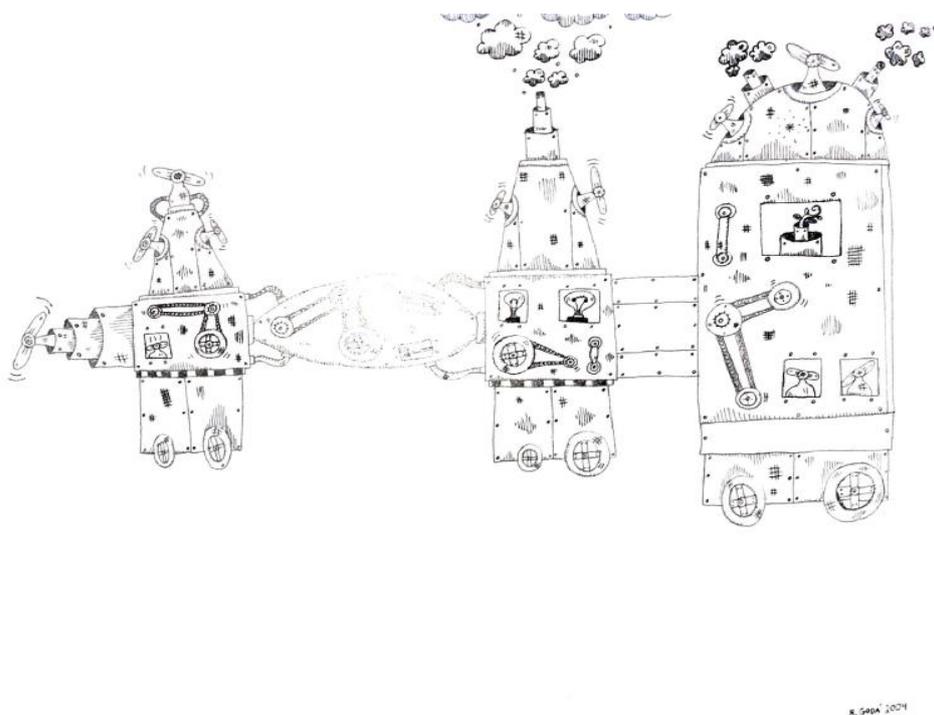


Figura 9 — **Série Invenções**. Desenho. Nanquim sobre papel. 0,42 x 0,30 cm.

Fonte: Godá, 2006, p.13

O artista “cria invenções”, constrói mundos de encantamento onírico e lúdico, porém, indo além do apelo visual e incitando angustiosas sensações de artilharia, de energias domadas em favor de novos mundos que nos descobrem, fatiam e liberam para

direções desconhecidas. Sua produção dá uma sensação de algo infundável, um constante refazer que busca desvios e condições mutantes para construir, engrenar e colocar mundos em marcha.

Segundo Mendes (2015, p. 220), ao analisar a continuidade da pintura, é necessário considerar suas características inerentes e unicidade, bem como sua escalabilidade e condições de aceitabilidade exigidas. A representação gráfica de eventos momentâneos expõe o encobrimento de temas e eventos dramáticos relacionados à pintura historicista.

Tendo experimentado diferentes suportes, o artista foi sempre impelido pela opção do desenho. Com ela, disponibiliza formas acessíveis, como rodas, trilhos, cremalheiras, correntes, escotilhas, arruelas, parafusos, hélices, sendo elas ricamente sugestivas no formato de galhos, borboletas, fumacinhas, folhas, bolhas, ramos, sol, pássaros. Esses elementos trazem uma extravagante reminiscência de jogos, brinquedos, ornamentos, objetos inusitados e operações virtuais, direcionando os olhares para uma constelação de temas e tramas.

Aparentemente desprovidos de complexidade, seus temas chamam a atenção de uma maneira especial por sua implicação na realidade, sua forma delicada de transpassar assuntos, sem aprisioná-los. R. Godá refaz imagens de infância, lembrando uma metalúrgica próxima de sua casa e as grandes peças de formato arredondado abandonadas na rua. Nelas ele subia, brincava, entrava, se escondia. Essas reminiscências também resgatam o artista criança, encantado com seus brinquedos, coisas feitas `mão. Ele conta sua predileção, que é a sua paixão por um quebra-cabeça, objeto que veio da avó e ficava guardado debaixo do travesseiro, feito companheiro de sonhos, de pensamentos, delírios.

Do medo ao fascínio, esses artefatos foram arquitetando a linguagem visual de R. Godá, intensificada por paixões, pelo anseio de nos fazer refletir sobre outros mundos possíveis, sobre formas diferentes de experimentar a vida. Ao mesmo tempo em que prometem uma revolução através de máquinas e mundos, os trabalhos de R. Godá projetam repulsa decorrente da desumanização que nos ronda. Há uma ingenuidade que difunde verdades simples e através delas o artista oferece modos de saída e de encontros, engatilhando nossas forças para torcer por novos horizontes, pontos de fuga e de esperanças que não revelam a figura humana, mas que dependem dela para sua realização.

R. Godá expõe desenhos e pinturas. Alguns trabalhos são autônomos ou podem ser vistos assim, mesmo quando formam parte de pequenas séries revelam um conjunto simbólico que compõe um vernáculo pessoal, permitindo a construção de narrativas que celebram a vida, os sonhos e a natureza, incansavelmente representados em múltiplas dimensões. Suas imagens desenham experiências provocativas alegorias elegantemente intimistas repletas de elementos, ideias e visualidades que proliferam e se entrecruzam no tempo e no espaço sugerindo mundos travessos, mas fecundamente organizados.

Em alguns trabalhos, R. Godá explora motivos como módulos ampliados, partes ou sequências interrompidas de máquinas e engenhocas que se destacam em meio às elucubrações que fazem aflorar o vigor de uma ficção, a riqueza da imaginação que se costura como uma renda, um bordado de traços e figuras, pleno de relevos entrelaçado sem detalhes surpreendentemente singelos. Sobre fundo monocromático, a opção que nem sempre caracteriza as obras do artista, as viagens do submarino fazem emergir uma aventura na qual superfície de cores radiantes que aumentam o efeito estético, testemunho de um arquivo de experiências pessoais que fornecem os elementos principais de sua arte.

Suas imagens infiltradas por tintas, telas, canetas, papéis e pincéis geram longitudes imaginárias que, às vezes, se movem através de manchas que ondulam grafismos, em outros, através de cores sem nuances que resultam chamativas, mas sem dependerem de reflexos de luzes e sombras. Cortes de faixas verdes e vermelhas atravessam o fundo de trabalhos que ressaltam a submersão de ideias e temas perpassando minúcias e particularidades que desconcertam o observador, distraindo o olhar pela maneira consciente como o artista infunde seus objetos no universo visual de cada um. Expressado na citação, Mendes argumenta:

Em pintura, o que se propõe, na relação com a realidade, é a possibilidade de ser imagem e representação, numa enunciação similar à que a proposição filosófica estabelece com a verdade e, assim, ser uma possibilidade plástica (conceito tratado no subcapítulo anterior). Ser imagem e representação que utiliza o ser possível, que conjuntamente com as suas capacidades de referenciação e a procura de sentido proporcionam a manifestação da significação (referida no subcapítulo anterior) e, assim, uma significação presenteada — com aspeto. Por outro lado, a pintura pode exprimir uma determinada verdade e isso será uma apresentação tautológica e plástica, na forma em que representa uma específica realidade ou um facto, sabendo que o mundo é composto por factos e que é a partir dos mesmos que fazemos imagens (MENDES, 2015, p.225).

Estas imagens infiltradas na pintura de Godá e a argumentação da citação acima, o bombardeio cores primárias aliadas as secundárias direcionam o olhar do leitor,

possibilitando a criação de movimentos possibilitando a transcrição de novas imagens como observada na figura 10:



Figura 10 — **Série Invenções**. Pintura. Acrílica sobre tela. 1,6 x 1,00 cm.

Fonte: Godá, 2006, p.22.

Mendes (2015, p. 226) pontua acerca da possibilidade de pintar também está relacionada com a possibilidade de se tornar uma obra de arte, por isso o pintor mostra um certo grau de independência e liberdade. No entanto, a possibilidade desta pintura assume a forma de negar sua pertinência ou deficiência demonstrativa. A pintura por força da sua comunicabilidade e da sua condição como imagem é, ao mesmo tempo, representação e facto social. Uma representação que é uma forma de comunicação livre, mas que surge na forma de interpelação que não busca soluções nem respostas (Vidal, 2013, p. 144).

Imaginar objetos tridimensionais, a partir dos desenhos e pinturas de R. Godá, é uma maneira de interagir, prolongar e dialogar com a produção do artista. O convite para essa passagem, para esse rito, expande os sentidos dos trabalhos, ampliando o devaneio dessas invenções. Como andarilho fascinado e fascinante, R. Godá esparge sonhos e fantasias, reinventando máquinas e reconstruindo mundos que nos absorvem, afaçam e desafiam. É uma transfiguração ou reconstrução com e na figuração, com implicações políticas e sociais que colocam a pintura como um facto social ou como uma prática artística com dimensões sociais e com um compromisso com o presente (MENDES, 2015, p. 235). Como expresso por Vidal:

E, assim, uma pintura que, para além de ser imagem, é também, refundação da imagem. Uma pintura que, para além de ser um ato de construção, é a

«transfiguração» da imagem e na imagem, sendo que «Transformar (transfigurar) significa, de certo modo, ultrapassar algumas discussões estéticas causais privilegiando antes as implicações políticas e sociais da arte» (Vidal, 2013, p. 59).

II: A RELAÇÃO INTERARTÍSTICA EM CHEIN E GODÁ

O terceiro capítulo trata, sob o título de DA TRADUÇÃO ÀS RELAÇÕES INTERARTÍSTICAS, explora as interfaces da tradução à transcrição. Assim, será feito um paralelo das relações interartísticas em Godá e Maria Helena Chein e apresentará que o ponto de intercessão entre os dois artistas exprime a subjetividade expressa nas obras traduz a visão da poetisa e do artista plástico diante da sociedade contemporânea. Nesse capítulo, o suporte teórico principal será o conceito de Transcrição apresentado por Haroldo de Campos.

Apurado por Henry Smith (1999, p.465-484), os conceitos de subjetividade e intersubjetividade aparecem para apoiar muitas recomendações técnicas diferentes; isso representa um mau uso de teoria. A dicotomia entre subjetividade e objetividade é uma falsa. Ao argumentar contra a noção de objetividade, os analistas a confundem com a noção idealizada de objetividade pura e depois elimina vários dispositivos técnicos em seu nome. Não se pode ter um conceito de subjetividade sem um conceito de objetividade ou uma perspectiva intersubjetiva isso não inclui algum conceito acordado de objetividade. A definição mais simples de objetividade é direcional. A objetividade é a percepção ou experiência do externo; subjetividade é a percepção ou experiência do interno. Subjetividade e objetividade são caminhos necessários para o conhecimento e dependem de entre si. Qualquer forma de olhar ou ouvir faz até certo ponto impedir outro, mas falar unicamente de um subjetivo ou de uma perspectiva objetiva representa uma regressão no pensamento para uma forma de objetivismo ingênuo ou subjetivismo ingênuo. Exemplos clínicos ilustram como a formação e o teste de hipóteses exigem a cooperação de escuta subjetiva e objetiva.

A ideia de que a subjetividade do observador molda o que é observado é pelo menos tão antigo quanto os gregos antigos e era bem conhecido por Freud (1915, p.91), como um fator no desenvolvimento da teoria psicanalítica. No estágio da descrição não é possível evitar aplicar certas ideias abstratas ao material em questão, ideias derivadas de algum lugar ou outro, mas certamente não das novas observações sozinho, é possível entender que o significado de ideias, fazendo repetidas referências ao material de observação das quais parecem ter sido derivadas, mas sobre as quais, em de fato, eles foram impostos.

Smith (1999, p.465-484), traz o conceito de subjetividade e a prática da técnica estão em diferentes domínios e, embora exista uma relação entre os dois, não é um a um. Há uma variação considerável na espontaneidade de um analista, nível de engajamento, envolvimento afetivo e uso do auto divulgação, independentemente da teoria consciente do analista. Argumentar que uma mudança na técnica segue logicamente a partir de uma noção altamente abstrata como subjetividade ou intersubjetividade é, acredito, inapropriadamente uma teoria, como se pudesse justificar um dispositivo técnico específico, justificativa que seria idealmente fornecida pela demonstração de sua eficácia clínica, reconhecidamente uma tarefa difícil.

Explicado por Culler (2015, p.119-133), o poema não nos dá a mimese de voz, e proporciona uma distinção importante: efeitos vocais que tendem a estar inversamente relacionados à representação; quanto mais voz, menos mimese de uma voz e, menos plausível, o dramático modelo de monólogo.

A modificação de neutralidade ou passagem ao irreal não perde nunca os seus direitos, no domínio da literatura de ficção como no do espetáculo teatral. Mesmo neste a percepção tem de ser neutralizada para que o espetáculo não se perca como espetáculo e a obra de arte mantenha a sua especificidade (INGARDEN, 1973, p. 40).

Aqui não se trataria de modo algum de experiências fugazes, i. e, da vivência de alguma coisa, mas meramente daquilo a que estas vivências subjetivas se referem, portanto dos objetos dos pensamentos e das imagens do autor. Estes objetos — portanto certas personagens e coisas cujos destinos são apresentados na obra — constituem o que é essencial na estrutura da obra literária. São eles que radicalmente distinguem duas obras literárias uma da outra, e sem eles nenhuma obra desta espécie seria possível. Distinguem-se ao mesmo tempo e perfeitamente dos sinais gráficos, dos fonemas e também das próprias frases seja qual for o modo como estas são interpretadas. Por outro lado, não são nada de ideal, mas apenas, segundo se diz, produtos da pura fantasia, puros «objetos da imaginação» do autor que dependem inteiramente do seu arbítrio e, por isso, não se podem separar das respectivas vivências subjetivas criadoras (INGARDEN, 1973, p. 79).

Referido por Benamou (1959, p.47-60), se a influência da pintura na poesia é desejável, é uma pergunta antiga e, possivelmente, uma questão ociosa. Com o advento do impressionismo e das escolas superiores, os princípios poéticos subjacentes a arte se tornou mais visível, menos "pintura de palavras", sendo usada no um senso estranho de muita descrição do século dezoito e verso por causa da arte, e está ocorrendo, mais participação na metamorfose imaginativa forjada sobre a natureza pelo pintor escova.

Para Lin (2015, p.471-487), transformar poesia em pintura envolve questões complexas de natureza interdisciplinar. Essa natureza parece adequado para “ler” de diferentes maneiras, e várias perspectivas estão disponíveis através das quais analise-os.

Com base na discussão acima, a estrutura de pesquisa pode ser usada em uma busca contínua para uma compreensão mais profunda da natureza de transformar poesia em pintura, na qual algumas conjecturas podem ser testado.

Citado por Benamou (1959, p.47-60), um poema, com sua sequência de vogais e consoantes oferece um meio temporal inteiramente estranho ao espaço horário de uma imagem: linhas, valor do tom e cores. A alteridade, a heterogeneidade radical dessas formas puras, básicas e primárias não pode ser super enfatizado. No seu nível], a beleza parece divorciada do que é geralmente entendido pelo significado, ele tem apenas um significado formal. Mas um poema e uma imagem têm uma forma escandalosa que está intimamente fundida com o seu significado.

3.1 – Confluências e divergências entre as artes de Rodrigo Godá e Maria Helena Chein

A divergência dos autores se dá na linguagem e nas imagens. Chein usa imagens mais suaves, mais intimistas, que remetem a mitos bíblicos e cenas nostálgicas. Sua linguagem é mais terna e contida. Godá se vale de imagens históricas, que remetem ao bombardeio e a cacofonia do mundo contemporâneo, com sua proliferação de signos maquínicos, tudo feito numa linguagem pictórica marcada pelo uso de cores vibrantes, gritantes e que dão ideia de movimentos bruscos.

A confluência está no tema da representação desses autores, que é a angústia em tempos atuais. Chein a representa de maneira contida e interiorizada e Godá de maneira histórica, incontida e exteriorizada. A subjetividade desses autores está em consonância com as configurações sociais da Goiás atual.

Descrito por Seligma e Shanok (1995, p.537-565), o conceito de identidade, reformulado da perspectiva da teoria relacional contemporânea, é usado para propor uma visão integrativa e dialética da subjetividade. Essa visão captura dimensões da experiência pessoal e da organização da personalidade que permaneceram periféricas à maioria dos discursos psicanalíticos, sob qualquer ponto de vista: a experiência pessoal é criada e recriada no limiar do intrapsíquico e do social, de tal forma que são inextricáveis; e essa transação onipresente é ela mesma experimentada como o fundamento e o local de como se sente sendo uma pessoa.

Logo, a vitalidade da experiência pessoal repousa na síntese dinâmica de unidade e complexidade; essa perspectiva transacional surge em meio à integração de

diversos elementos da experiência pessoal, como identidade e intimidade, passado e presente, e o mundo das representações internas de objetos e relacionamentos externos.

A subjetividade é essencialmente construída no contexto dos relacionamentos; isto é, é intersubjetivo em sua essência. Isso implica estender a própria definição de relacional para abranger a visão mais ampla do ambiente social, incluindo famílias, instituições, influências culturais e até forças históricas amplas.

O relato da criação discursiva de posições ideológicas, conforme Blackman et al (2008, p.12), como forma de estudar a subjetividade e a ideologia foi considerado por alguns como excessivamente passivo. De certa forma, isso é uma leitura incorreta da atividade do inconsciente, mas é definitivamente o caso que, por exemplo, nos estudos de cinema, era como se um sujeito fosse produzido de maneira simples e somente através das relações de desejo no filme. O fato de o filme ter sido assistido por pessoas com processos de sujeição pré-existentes não foi realmente considerado neste momento, embora claramente tenha se tornado mais complexo posteriormente.

Explicado por Lin (2015. p.471-487.), a poesia é uma forma de arte verbal que utiliza as qualidades estéticas da linguagem. A poesia usa formas e convenções para sugerir diferentes interpretações de palavras ou para evocar respostas emotivas. Por outro lado, pintura e design gráfico, são formas de arte visual, que é um modo de expressão criativa que consiste em desenhos representativos, imaginativos ou abstratos produzidos pela aplicação da cor a uma superfície bidimensional. A pintura como forma de arte remonta à caverna pré-histórica dos quadros.

Maré (2010, p.56-68) explorou se as imagens visuais ou não e obras de arte podem ser “lidas” e levantaram questões importantes sobre se a descrição e interpretação de uma obra de arte visual pode ser chamada de "leitura" dessa obra.

No modelo de comunicação, Jakobson (1987, p. 159) propôs seis fatores constitutivos com seis funções em um ato de comunicação. Os seis fatores constitutivos são os seguintes: destinatário, destinatário, contexto, mensagem, contato e código. Por exemplo, um artista (destinatário) envia uma mensagem para um público (destinatário) através de seu trabalho artístico.

Jakobson (1987, p. 159) explica que o artista deve reconhecer que seu trabalho (mensagem) deve se referir a algo diferente de si mesmo, que é chamada de história de fundo (contexto). Então, o artista precisa de um canal físico e psicológico conexão entre si e o público (contato). Finalmente, sua mensagem deve basear-se em sistema de significado compartilhado (código) pelo qual seu trabalho é estruturado. Cada um

desses fatores determina uma diferença função em cada ato de comunicação: emotivo, conativo, referencial, poético, fático. A função emotiva comunica as emoções do artista ao público, cuja reação é uma função conativa. A função referencial é a orientação da realidade da mensagem.

3.2 – A subjetividade na contemporaneidade: Chein e Godá.

As subjetividades na contemporaneidade tomando como exemplo Chein e Godá, as palavras de Mill (1883, p.60-70), auxilia na compreensão que as figuras isoladas, no entanto, em um quadro histórico, são mais a eloquência da pintura do que a poesia. Eles principalmente expressam a sentimentos de uma pessoa modificados pela presença de outras pessoas. Assim, as mentes cuja inclinação os leva mais à eloquência do que à poesia, precipita-se na pintura histórica. Todos eles devem ser históricos, e eles são, quase para um homem. Se o pintor deseja algo impressionante, ele pode inventar contra esse tipo de vício na imagem que corresponde ao discurso retórico da arte. Eles não são poéticos, mas possuem eloquência artística.

A ênfase no surgimento histórico ou na genealogia das atuais "verdades" e nos múltiplos locais pelos quais essas verdades historicamente contingentes, relatado por Foucault (2006)¹ são produtivas de posições para a formação de sujeitos. É importante notar que Foucault também rejeitou a cadeia causal singular de Althusser que volta à economia, em favor de um lugar mais complexo para a economia como uma das múltiplas condições de possibilidade. Isso foi amplamente entendido como a rejeição final do marxismo. Assim, podemos começar a ver uma distinção entre sujeitos, produzida em poder e conhecimento e subjetividade, que poderíamos chamar de experiência de ser sujeito. É importante separar um do outro. A subjetividade, nesse relato, é a experiência da multiplicidade vivida de posicionamentos.

Para Mill (1833, p.60-70), a palavra "poesia" importa algo bastante peculiar em sua natureza, algo que pode existir no que é chamado prosa, bem como no verso, alguma coisa que nem exige o instrumento das palavras, mas pode falar através de outros sons símbolos chamados sons musicais, e até através dos visíveis que são a linguagem de escultura, pintura e arquitetura. Tudo isso, acreditamos, é e deve ser sentido, embora talvez indistintamente, por todos sobre quem a poesia em qualquer uma de suas formas produz qualquer impressão além da de cócegas no ouvido. A distinção

¹ <https://brasilecola.uol.com.br/filosofia/michel-foucault.htm>

entre poesia e o que não é a poesia, explicada ou não, é considerada fundamental; e, onde todos sentem uma diferença, deve haver uma diferença.

Assim Mill (1833, p.60-70) reforça que todas as outras aparências podem ser falaciosas; mas o a aparência de uma diferença é uma diferença real. As aparências também, como outras coisas, devem tem uma causa; e aquilo que pode causar qualquer coisa, mesmo uma ilusão, deve ser uma realidade.

Enquanto uma “meia-filosofia” despreza as classificações e distinções indicadas por linguagem popular, Mill (1833, p.60-70) ressalta a filosofia levada ao seu ponto mais alto enquadra os novos, mas raramente define aparte o antigo, contente em corrigi-los e regularizá-los. Em novas conexões de pensamento, que não preenche o que acha pronto: rastreia, pelo contrário, mais profundamente, ampla e distintamente, aqueles para os quais a corrente fluiu espontaneamente.

Relatado por Massumi (2002, p.81), as investigações da subjetividade acontecem em um domínio complexo da afetividade que é pouco conhecido ou compreendido, mas é sentido de uma maneira muito real e profunda. É essa mudança para um campo de afetividade que distingue o trabalho nas humanidades que está tentando reintroduzir o movimento no que é considerado a fixidez das perspectivas construcionistas.

Segundo Mill (1883, p.60-70), a poesia, pode ser verdadeira ou fictícia, quando se é bom para qualquer coisa, é verdade: mas são verdades diferentes. A verdade da poesia é pintar a alma humana verdadeiramente: a verdade ficção é dar uma imagem verdadeira da vida. Os dois tipos de conhecimento são diferentes e vêm de maneiras diferentes, vêm principalmente para pessoas diferentes. Os grandes poetas são frequentemente proverbialmente ignorantes da vida.

Portanto o que eles sabem veio da observação de si mesmos: eles encontraram dentro deles um espécime altamente delicado e sensível da natureza humana, em que as leis da emoção são escritas em caracteres grandes, como as que podem ser lidas sem muito estudo. Outros conhecimentos da humanidade, como os que chegam aos homens do mundo experiência externa, não é indispensável para eles como poetas; mas, para o romancista, o conhecimento é tudo em tudo; ele tem que descrever coisas externas, não o homem interior.

Jonathan Potter e Margie Wetherell (1987.)² descrevem a subjetividade do ponto de vista da pesquisa discursiva de identidade, desconfiando de um conceito de subjetividade que parece revelar o privado e o pessoal e que não se envolve com as práticas discursivas através das quais as identidades são construídas.

Lynne Layton (2006, p.107) psicanalista relacional, argumenta que, ao tentar entender a subjetividade, os psicanalistas não devem separar facilmente o psíquico do social. Para isso, ela argumenta, precisamos entender que, da mesma maneira que nossas estruturas psíquicas se entrelaçam com investimentos divididos em gênero, raça, sexo, classe social e outros, não apenas divide os sujeitos um contra o outro, mas também divide o sujeito contra si mesmo.

Descrito por Mill (1883, p.60-70), poesia, portanto, é o fruto natural da solidão e da meditação, da eloquência, de relação com o mundo. As pessoas que têm mais sentimentos próprios, se cultura intelectual lhes deu uma língua na qual expressá-la, têm o mais alta faculdade de poesia: aqueles que melhor entendem os sentimentos dos outros são os mais eloquentes. As pessoas e as nações que geralmente se destacam na poesia são aquelas cujo caráter e gostos os tornam menos dependentes dos aplausos, simpatia ou concordância de o mundo em geral. Aqueles a quem esse aplauso, essa simpatia, essa simultaneidade são mais necessárias, geralmente se destaca mais em eloquência.

Para Benamou (1959, p.46-60), o fascínio desse espetáculo resulta em uma fusão da consciência com o mundo externo. É difícil dizer se os cinco diferentes aspectos do mar provocam os humores seguintes do poema, ou a reverter. Aparência visual e realidade mental são unidas em uma só.

² <http://www.revispsi.uerj.br/v13n3/artigos/html/v13n3a02.html>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação apresentou, no primeiro capítulo a subjetividade e na pintura, aprofundando dentro do panorama histórico na subjetividade da **poesia** lírica de Maria Helena Chein e na pintura com o Rodrigo Godá, abordando as características construtivas de cada um.

No capítulo dois é explorado as nuances na construção da subjetividade como transcrição no mundo. Nele é destacado as obras, tanto de Chein em **Pão Ázimo sob a Figueira** (2019) quanto de Godá no catálogo, **Série Invenções** (2006).

O capítulo três interage com a relação interartística entre ambos, e permite a presente conclusão do trabalho de dissertação de mestrado em letras.

A subjetividade contemporânea entre Chein e Godá ajuda a entender os personagens isolados, mas de uma perspectiva histórica, explorando a expressividade da pintura e os poemas. Eles expressam principalmente os sentimentos de pessoas que mudaram devido à presença de outros indivíduos. Portanto, aqueles que preferem sua magniloquência ao invés da poesia migram para a pintura histórica. Todos devem ser históricos, e quase todos são homens. Assim, quando o pintor enseja algo impressionante, pode inventar obras viciadas nas imagens correspondentes à retórica da arte. Não são poéticos, mas têm a persuasão artística.

Os principais artistas são goianos e retratados como objetos de estudo, remetem a característica contemporâneas, embasadas no contexto histórico das relações interartísticas na atualidade e da transcrição existente nas obras. Chein remete a um espelho, em que o seu lado externo convida o interno a ser modificado, em uma busca constante da criação da vida. A explicação de percepções vivida pela autora, lembranças, sonhos, desejos intensos. Os oito poemas estudados: *“Vivo entre breves incêndios”*; *“De tudo que se come”*; *“O amor se cumpre; nada é mais eterno”*; *“A hora mais escura”*; *“A hora acabou”*; *“Quanto mais me vejo”*; *“Avalia a sina que te obriga”*; trazem suspiros, pausas reflexivas, em uma referência nostálgica de tempos que não mais retornarão, mas cheios de lembranças e carinho. A figueira está rodeada de lendas e contrastes. A árvore da vida e a árvore do conhecimento são agora árvores boas, agora árvores más, com sombras, folhas de cinco pontas, frutas ásperas, mas

perfumadas, e o poder de frutas deliciosas. Este é o mito da Grécia e do reino dos céus. É a única árvore com nome no Jardim do Éden.

Godá, em seus desenhos de aquarela sobre papel e pintura, com a sua vivência como pintor explica em sua pintura e em seus desenhos a sua crítica com a atual sociedade capitalista, com a sua menção do ser humano como máquina, o homem que se mistura as tênues lembranças de um menino. Sua arte pictórica, ora descoloridas e ora preenchida por cores vivas e significativas para o olhar do pintor. A descrição de sua vida se espalhou para variados lados, quando as cores se fundem no processo de recriação, e as cores suaves se misturam conforme a própria vida amadurece. É hora de criar janelas com cores vivas para a juventude que deseja viajar. As dez imagens analisadas possuem cada uma a sua vertente.

Essa analogia entre os artistas é possível devido a esse olhar que é possibilitado dentro do ambiente subjetivo, que cada um possui intrínseco ao seu próprio ser, na sua criação. O olhar do leitor engrandece as obras para novos horizontes e possibilidades além do imaginado dos autores, fazendo com que a arte alce voos na sua trajetória lúdica.

O produto natural da solidão, da angústia, da contemplação, da veemência e o relacionamento com o mundo, forma o que é subjetivo, visto que o conhecimento e a cultura fornecem uma linguagem para expressar sua própria língua, logo aqueles que entendem a sua perspectiva acometem um maior talento poético: a pessoa que pode entender as emoções dos outros possui uma boa altiloquência.

Portanto, essa dissertação acomete da valorização dos autores goianos, bem como a ponderação dos aspectos circunscritos na formação de obras, ao ser abordado as diferentes motivações que fomentaram a subjetividade de cada artista. Para trabalhos futuros é recomendado novas analogias entre poetas e pintores, que propiciem novas abrangências nas confluências e divergências entre os objetos de estudo.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Edições Nova Cultura, 1996.

_____. Sobre lírica e sociedade. IN: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Augusto Rostagni. Revista Torino: Chiantore, 1945.

_____. *Poética*. Tradução e notas Ana Maria Valente, prefácio Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, 2ª. edição.

AUERBACH, Erich. *Mimèsis*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.

BACON, Francis. *Bacon: Selected Philosophical Works*. Hackett Publishing, 1999.

BATTEUX, Abbé Charles. *Principes de la litterature*. Nouvelle edi frois. Leroy, 1802.

BENAMOU, Michel. *Wallace Stevens: some relations between poetry and painting. Comparative Literature*. v. 11, n. 1, p. 47-60, 1959.

BERGSON, H. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro, RJ: Delta, 1964.

BEZERRA JR, Benilton; COSTA, Jurandir Freire. *Entrevista: Jurandir Freire Costa*. Physis: Revista de Saúde Coletiva, v. 24, p. 1023-1033, 2014.

BLACKMAN, Lisa et al. *Creating subjectivities*, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. *Da Transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Ed. Viva Voz, São Paulo- SP, 2011.

CHEIN, Maria Helena. *Pão Ázimo Sob a Figueira*. Editora Prime, 2019.

COSTA, Jurandir Freire. *Como se constrói a subjetividade das classes populares?* Psicologia: Ciência e Profissão, v. 9, n. 2, p. 6-7, 1989.

_____. *História da Subjetividade no Ocidente Jurandir Freire Costa*. [Em linha]. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=5vRjflZ5nOU>>. [Consultado em 15/06/2020], 2013

COSTA, Luis Artur; FONSECA, Tania Mara Galli. *Da diversidade: uma definição do conceito de subjetividade*. Interamerican Journal of Psychology, v. 42, n. 3, p. 513-519, 2008.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.

CULLER, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Nordisk poesi, v. 2, n. 02, p. 119-133, 2015.

DRUMMOND, K. *The migration of art from museum to market: consuming Caravaggio*, Marketing Theory and Practice, Vol. 6 No. 1, pp. 85-105, 2006.

FREUD, S. *Instincts and their vicissitudes*. Standard Edition, 1915. Tradutor Fabiano de Melo Vieira.

FOUCAULT, M. *Psychiatric Power: Lectures at the Collège de France*. Ed. London and New York: Palgrave, 2006.

GIANNOTTI, Marco. *Breve história da pintura contemporânea*. claridade, 2009.

GINZBURG, Jaime. *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*. Alea: Estudos Neolatinos, v. 5, n. 1, p. 61-69, 2003.

GONÇALVES, Maria da Graça Marchina. *A historicidade da categoria subjetividade*. **Temas psicol**, p. 135-146, 1998.

GROSSBERG, Stephen. *The art of seeing and painting*. Spatial Vision, v. 21, n. 3-5, p. 463-486, 2008.

GODÁ, R. *Série Invenções*. Fundação Jaime Câmara, 2006.

HEGEL, Friedrich. *Cursos de estética IV*. São Paulo: Editora da USP, 2004.

_____. *Jürgen-Eckardt Pleines*. Tradução e organização: Silva Rosa Filho. Editora Massanga, 2010.

HEIDEGGER, *An Introduction to Metaphysics*. Trad: Ralph Manheim, New Haven: Yale University Press, 1957.

_____. *O ser e o tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcanti – Petrópolis: Vozes, 2008.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução de Albin E. Beau et al. Lisboa, Fundação, 1973.

IVANOVA, Krassimira; STANCHEV, Peter L.; DIMITROV, Boyan. *Analysis of the distributions of color characteristics in art painting images*. *Serdica Journal of Computing*, v. 2, n. 2, p. 111-136, 2008.

JAKOBSON, R. *Language in literature*. Cambridge, M.A.: Belknap Press, 1987.

LARAIA, Roque De Barros. *Cultura Antropológica*, 3º Ed. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro - RJ, 1988.

LASCAULT, Gilbert. *O caos e a ordem na pintura contemporânea*. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, v. 7, n. 13, 1996.

LAYTON, Lynne. *Attacks on linking*. *Psychoanalysis, class and politics: Encounters in the clinical setting*, p. 107, 2006.

LIN, Chih-Long et al. *The cognition of turning poetry into painting*. *Journal of US-China Education Review B*, v. 5, n. 8, p. 471-487, 2015.

MAHEIRIE, Kátia. *Agenor no mundo: um estudo psicossocial da identidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1994.

MARÉ, E. A. *Can one "read" a visual work of art?* *South African Journal of Art History*, 25(2), 58-68, 2010.

_____. *Constituição do sujeito, subjetividade e identidade*. *Interações*, v. 7, n. 13, p. 31-44, 2002.

MALPAS, Jeff. *Finding place: spatiality, locality, and subjectivity*. *Philosophies of place*, v. 3, p. 21-44, 1998.

MASSUMI, B. *Parables for the Virtual. Movements, Affect, Sensation*. Durham and London: Duke University Press, 2002.

MENDES, Valdemar S. *Pintura Contemporânea Imagem deferida e proposição crítica*. Universidade de Coimbra, 2015.

MILL, John Stuart. *What is poetry?* *Monthly Repository*, v. 7, n. 73, p. 60-70, 1833.

NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. Tradução: R. R. Torres Filho. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1999.

O POPULAR MAGAZINE. *Escrituras e Filigramas*. 24 de novembro de 2009.

PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Organização e revisão de Celso e Harold de Campos. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2013

_____. O Arco e a lira. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify 2012

PENNY, Simon. *Experience and abstraction: the arts and the logic of machines*. The Fibreculture Journal, v. 11, 2008.

PLATÃO, Anon. *A república*. In: A República, 2000.

POTTER, Jonathan; WETHERELL, Margie. *Discourse analysis: Beyond attitudes and behaviour*. London: Harvester Wheatsheaf, 1987.

RODNER, Victoria L.; THOMSON, Elaine. The art machine: dynamics of a value generating mechanism for contemporary art. *Arts Marketing: An Internacional Journal*, 2013.

Revista Páginas de Filosofia, v. 2, n. 2, p. 59, jul./dez, 2010

SARAMAGO, J. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1983, p.195.

SARTRE, Jean Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 2000.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

SELIGMAN, Stephen; SHANOK, Rebecca Shahmoon. *Subjectivity, complexity and the social world Erikson's identity concept and contemporary relational theories*. *Psychoanalytic Dialogues*, v. 5, n. 4, p. 537-565, 1995.

SIMONDON, G. *A gênese do indivíduo*. Tradução: I. Medeiros. São Paulo, SP: Hucitec, 2003.

SMITH, Henry F. *Creative misreading: Why we talk past each other*. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 1997.

_____. *Subjectivity and objectivity in analytic listening*. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, v. 47, n. 2, p. 465-484, 1999.

STEINER, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Shanghai: Foreign Language Education Press, 2001.

TEIXEIRA, Átila. S. A. *70 Anos de ermos e gerais*, 2014.

_____. Theodor W. (2003). Palestra sobre lírica e sociedade. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. p.65/69

VAN ALPHEN, E. J. *The portrait's dispersal: Concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture*. 2011.

VIDAL, C. *Invenções compositas do Século XX: ... In Com ou sem tintas: Composição, ainda?* Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2013.

ZASEMPA, Marek. *The Pre-Raphaelite Brotherhood: painting versus poetry*. 2008.

ⁱ <http://Territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/07/15/poetica-aristoteles/>

ⁱⁱ <http://Territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/07/15/poetica-aristoteles/>