

ISSN: 2317-9163



IV COLÓQUIO DO GRUPO DE PESQUISA O CORPO E A IMAGEM NO DISCURSO
COMO SOMOS/FAZEMOS CORPO NA CONTEMPORANEIDADE?

07 e 08 de junho de 2017
Uberlândia – MG – Brasil

ANAIS

Organizadoras:

Simone Tiemi Hashiguti

Fabiane Lemes

Maria Aparecida Viegas de Melo

Fabiene de Oliveira Santos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C718a
2017 Colóquio do Grupo de Pesquisa o Corpo e a Imagem no Discurso: como somos/fazemos corpo na contemporaneidade? (4. : 2017 : Uberlândia, MG)

Anais / IV Colóquio do Grupo de Pesquisa o Corpo e a Imagem no Discurso: como somos/fazemos corpo na contemporaneidade?, 07 e 08 de junho de 2017, em Uberlândia, Minas Gerais ; organizadores : Simone Tiemi Hashiguti, Fabiane Lemes, Maria Aparecida Viegas de Melo, Fabiene de Oliveira Santos. - Uberlândia : UFU, Instituto de Letras e Linguística, 2017.

ISSN: 2317-9163

1. Linguagem e línguas - Congressos. 2. Análise do discurso - Congressos. 3. Corpo humano e linguagem - Congressos. 4. Textos - Congressos. I. Colóquio do Grupo de Pesquisa o Corpo e a Imagem no Discurso: como somos/fazemos corpo na contemporaneidade? (4. : 2017 : Uberlândia, MG) II. Hashiguti, Simone Tiemi, 1974- III. Lemes, Fabiane, 1987- IV. Melo, Maria Aparecida Viegas de, 1964- V. Santos, Fabiene de Oliveira, 1976- VI. Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Letras e Linguística. VII. Título.

CDU: 800

**IV CID – IV Colóquio do Grupo de Pesquisa o Corpo e a Imagem no Discurso:
Como somos/fazemos corpo na contemporaneidade?**

Realização:



Grupo de Pesquisa O Corpo e a Imagem no Discurso

Apoio:

Universidade Federal de Uberlândia - UFU
Instituto de Letras e Linguísticas - ILEEL
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos - PPGEL
Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis – PROEX
Biblioteca Setorial Campus Santa Mônica - UFU
Editora da Universidade Federal de Uberlândia – EDUFU
Café Cajubá
Restaurante Banana da Terra
Ponto Alto

Arte: Alessandro Côrrea

Os textos apresentados são de inteira responsabilidade de seus autores.

Universidade Federal de Uberlândia - Instituto de Letras e Linguística
Av. João Naves de Ávila, 2121 – Sala 1U233– Campus Santa Mônica
CEP – 38408-144 – Uberlândia – Minas Gerais
Telefone: (34) 3291-8327
Home page: <http://www.ileel.ufu.br/cid>

**IV CID – IV Colóquio do Grupo de Pesquisa o Corpo e a Imagem no
Discurso: Como somos/fazemos corpo na contemporaneidade?**

Uberlândia – MG – Brasil 07 e 08 de junho de 2017

Universidade Federal de Uberlândia

Reitor

Valder Steffen Júnior

Vice-reitor

Orlando César Mantese

Pró-reitor de Graduação

Armindo Quillici Neto

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-graduação

Carlos Henrique de Carvalho

Pró-reitor de Planejamento e Administração

Darizon Alves de Andrade

Pró-reitora de Assistência Estudantil

Elaine Saraiva Calderari

Pró-reitor de Extensão e Cultura

Helder Eterno da Silveira

Pró-reitor de Gestão de Pessoas

Márcio Magno Costa

Prefeito Universitário

João Jorge Ribeiro Damasceno

Diretor do Instituto de Letras e Linguística

Ariel Novodvorski

**IV CID – IV Colóquio do Grupo de Pesquisa o Corpo e a Imagem no
Discurso: Como somos/fazemos corpo na contemporaneidade?**

Uberlândia – MG – Brasil 07 e 08 de junho de 2017

COMISSÃO ORGANIZADORA

Simone Tiemi Hashiguti (UFU)
William Mineo Tagata (UFU)
Giselly Tiago Ribeiro Amado (UFU)
Fabiene de Oliveira Santos (UFU)
Fabiane Lemes (UFU)
Taís Inis de Paiva (UFU)
Maria Aparecida Viegas de Melo (UFU)
Débora Silva Costa Ramos (UFU)

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes (UFU)
Prof. Dr. Lynn Mario Trindade Meneses de Sousa (USP)
Prof. Dr. Nilton Milanez (UESB)
Profa. Dra. Simone Tiemi Hashiguti (UFU)
Prof. Dr. William Mineo Tagata (UFU)

SUMÁRIO

A IMAGEM VIRTUAL DO OUTRO NA MEMÓRIA DE UMA PERDA NÃO RECONCILIADA: NOTAS SOBRE A SAUDADE NO FILME “HOJE”, DE TATA AMARAL	06
Vinícius Alexandre Rocha Piassi	
ALTAONDA, CONSTRÓI SEU RETRATO	27
Fernanda Xavier Maia Élcio Lucas	
A MÁQUINA E O HOMEM, UM OLHAR SOBRE	38
Marcos Ranier Fonseca	
A MATERIALIDADE DAS PENAS NO INFERNO: A CORPORALIDADE DO INFORTÚNIO NA TRADIÇÃO CLÁSSICA	47
Paula Ferreira Vermeersch	
ANA CRISTINA CESAR: POÉTICA QUE RESVALA	59
Brenda Kymberlly Souza Gomes Alex Fabiano Correia Jardim	
A (RE)SIGNIFICAÇÃO DO CORPO PELA TECNOLOGIA: EFEITOS DE SENTIDO SOBRE A TRANSGENITALIZAÇÃO NO DISCURSO MUDIÁTICO	69
Lídia Noronha Pereira	
CIBORGUES NA REDE SOCIAL	88
Fabiene Oliveira Santos	
CORPO-EM-ARTE	99
Atilio Catosso Salles	
CORPO GENERIFICADO NA HISTÓRIA DO HOMEM - LEITURA DE IMAGEM E “POLÍTICAS DE ORDEM”	116
Lucas Nascimento	
CORPORALIDADE, TECNOLOGIA E ENSINO-APRENDIZAGEM DE LI NO DISCURSO MUDIÁTICO-PUBLICITÁRIO	136
Cristiane Carvalho de Paula Brito Maria de Fátima Fonseca Guilherme	
DISCURSO BARIÁTRICO: O CORPO COMO INCLUSÃO SOCIAL PELO OLHAR DE SI E DO OUTRO	158
Thaís Silva Marinheiro de Paula	

Soraya Maria Romano Pacífico

DOS DISCURSOS DO CORPO E SEUS SINTOMAS: CORPO E HISTERIA A LUZ DA PSICANÁLISE	191
Érica Schlude Wels	
ESTHER: UMA PROSTITUTA JUDIA EM <i>O CICLO DAS ÁGUAS</i>	201
Lunara Abadia Gonçalves Calixto	
MERLEAU-PONTY: SUBJETIVIDADE E CORPO	219
Silvano Severino Dias	
O CORPO-DESPOJO EM “A SANTA” DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	231
Bethânia Martins Mariano	
O CORPO E A CONSTITUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE DO “SER MULHER”: UMA ANÁLISE DE CHARGES	242
Sarah Braga	
O CORPO INCESSANTE: O <i>HÁ</i> , EM MARIA GABRIELA LLANSOL	254
Jonas Miguel Pires Samudio	
O DISCURSO DOS PAIS SOBRE UMA LEI RELIGIOSA: A CIRCUNCISÃO JUDAICA	261
Betty Boguchwal Izidoro Bikstein	
UM OLHAR SOBRE O SUJEITO DETENTO O CORPO E O PODER EM ABUSADO DE CACO BARCELLOS	282
Martha Tereza Santos Silva	
UMA IMAGEM DOS ADOLESCENTES SOBRE A IDADE EM POST DE FACEBOOK	294
Marilene Jorge Luiz	
VIDEOCLIPES E RAP: EXPRESSÕES EM DEBATE	303
Gabriel Passold	
VIVER A VIDA PARA CONSUMO - O SER DE BAUMAN NO CINEMA DE GODARD	324
Arthur Rodrigues Carvalho	

A imagem virtual do outro na memória de uma perda não reconciliada: notas sobre a saudade no filme “Hoje”, de Tata Amaral

The virtual image of the other in the memory of an unreconciled loss: notes about the longing in the film "Hoje", by Tata Amaral

Vinícius Alexandre Rocha Piassi^{1*}

RESUMO: Este artigo sintetiza apontamentos iniciais de uma análise do drama da protagonista do filme “Hoje” (2011), de Tata Amaral, a partir de suas relações com a memória de seu companheiro, já morto. O enredo dessa produção tematiza os conflitos íntimos de Vera, personagem de Denise Fraga, diante da falta de Luiz, morto pelo aparato repressivo da ditadura militar brasileira de 1964 a 1985, quando ambos militavam em um grupo de resistência armada, e considerado oficialmente como desaparecido político do regime. A partir da mudança de Vera para um apartamento antigo na região central de São Paulo, comprado com o dinheiro de uma indenização recebida do Estado pelo desaparecimento de Luiz, sua memória se impõe em meio a situações prosaicas do dia, desencadeando em Vera conflitos psicológicos e sentimentos contraditórios que a obrigam a ressignificar a dor de sua perda e a atualizar sua forma própria de ser-no-mundo. Os recursos cinematográficos para a presentificação do personagem no filme enfatizam a temporalidade kairológica da memória e relativizam as categorias tradicionais da representação em relação às articulações possíveis entre o passado e o presente, na medida em que não opera um corte entre ambos, mas explora a ressurgência de um no outro.

PALAVRAS-CHAVE: Memória ;Luto ;Intersubjetividade.

ABSTRACT: This paper synthesizes initial notes of an analysis of the drama of the protagonist of the film "Hoje" (2011), by Tata Amaral, from his relations with the memory of her life partner, already dead. The plot of this production the matizes the intimate conflicts of Vera, played by Denise Fraga, in the face of the lack of Luiz, killed by the repressive apparatus of the Brazilian military dictatorship from 1964 to 1985, when both militated in an armed resistance group, and officially considered as missing person. From Vera's move to an old apartment in the central region of São Paulo, bought with the money of an indemnity received from the state for Luiz disappearance, her memory imposes itself in the midst of prosaic situations of the day, unleashing in Vera psychological conflicts and contradictory feelings that oblige her to re-signify the pain of her loss and to actualize her own way of being-in-the-world. The cinematographic features for the character's presence in the film emphasize the kairolological temporality of memory and relativize the traditional categories of representation in relation to the possible articulations between the past and the present, insofar as it does not operate a cut between both, but exploits the resurgence from each other.

KEYWORDS: Memory ;Mourning; Intersubjectivity.

^{1*} Mestrando em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

1. O passado-presente

Este é um trabalho sobre a ausência. Trata-se, especialmente, da ausência relativa à morte de cidadãos brasileiros durante a ditadura militar, sobretudo por meio dos assassinatos de “subversivos” cometidos por agentes da repressão estatal durante os governos militares, bem como em decorrência dos desaparecimentos forçados de suspeitos de subversão e de pessoas contrárias à ditadura, igualmente realizados de acordo com um padrão de práticas sistemáticas de perseguição e eliminação de opositores do regime militar, em concordância com uma política institucional do Estado.

A reflexão sobre o vazio deixado pelas vítimas da ditadura, entre mortos e desaparecidos, é encaminhada a partir da abordagem desse tema no filme *Hoje* (2011), uma produção do cinema nacional contemporâneo de autoria de Tata Amaral, no qual o passado é enquadrado através de seus desdobramentos no presente, em especial os crimes e violações de direitos humanos cometidos pelo Estado durante os governos militares.² Suas vítimas fatais entram em cena por meio da memória daqueles que sobreviveram, e dos quais uma parte ficou no passado. É justamente essa parte não restituída aos sobreviventes da ditadura que constitui o mote desta reflexão. A falta de muitos daqueles que confrontaram as arbitrariedades de um regime autoritário pois vislumbravam uma alternativa para o futuro de seu país consiste em um dos espólios incontornáveis da ditadura para a sociedade brasileira, como uma “nódoa do passado”, conforme a expressão de Vinícius de Moraes.³

Pelo seu tema, o filme se insere na “trilogia do passar o passado a limpo” da diretora, como ela define a sequência das produções *O Rei do Carimã* (2009), *Hoje* (2011) e *Trago Comigo* (2015). Produzidos no âmbito de sua produtora, a Tangerina Entretenimento, criada em 2006 pela cineasta em parceria com sua filha Caru Alves de Souza, também diretora, produtora e roteirista da novíssima geração de realizadoras audiovisuais brasileiras, os quais, motivados por questões pessoais, buscam enfrentar uma tradição de violação de direitos na história nacional.⁴

² Dessa reflexão resulta também um outro artigo, em vias de publicação, que contém apontamentos em comum com os que são debatidos neste trabalho. PIASSI, Vinícius A. R. O sino da ausência no jogo de alteridades do filme “Hoje”, de Tata Amaral. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**. No prelo.

³ MORAES, Vinícius. **Ausência**. Rio de Janeiro, 1935. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/ausencia>. Acesso em 5 jul. 2017.

⁴ AMARAL, Tata. Depoimento. In: ARAÚJO; MORETTIN, REIA-BAPTISTA (Orgs.). **Ditaduras revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais**. Suporte: Eletrônico, 2017. p. 777-778.

Márcia Lellis de Souza Amaral, conhecida profissionalmente como Tata Amaral, é uma cineasta paulistana que tem uma carreira consolidada no meio audiovisual brasileiro. São de sua autoria os curtas-metragens *Mude Seu Dial: Um Rádio-Clip com as Ondas do Ar* (1986), *Poema: Cidade* (1986), *História Familiar* (1988), *Viver a Vida* (1991) e *Carnaval dos Deuses* (2010), e os longas-metragens *Um céu de estrelas* (1997), *Através da janela* (2000), *Antônia* (2006) e *Trago comigo* (2015), além do documentário *O Rei do Carimã* (2009). É de sua autoria também o livro *Hollywood: Depois do Terreno Baldio* (O Nome da Rosa, 2007). Pela variedade e qualidade de sua produção, Tata Amaral destaca-se como uma das mais importantes realizadoras do cinema brasileiro contemporâneo.

O filme que motivou este trabalho foi exibido pela primeira vez na 44ª edição do Festival de Cinema de Brasília, em 2011, em que ganhou os troféus de "Melhor Filme", "Melhor Atriz", para Denise Fraga, "Melhor Roteiro", "Melhor Direção de Fotografia", "Melhor Direção de Arte" e "Prêmio da Crítica". Seu roteiro é assinado por Jean-Claude Bernardet, Rubens Rewald e Felipe Sholl, a fotografia de Jacob Solitrenick, a música de Livio Tragtenberg, a direção de arte de Vera Hamburguer e a direção de Tata Amaral. Produzido por Tangerina Entretenimento e Primo Filmes e coproduzido por HBO Latin America Originals, com patrocínio Petrobrás e Sabesp e copatrocínio da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, distribuído por H2O Films, *Hoje* teve várias pré-estreias até ser lançado oficialmente no circuito nacional de cinema em 2013.

Com uma sensibilidade voltada para o feminino, ambientado em locação reduzida, com poucos personagens e o uso de um só figurino, características que compõem o estilo de Tata Amaral, segundo Holanda,⁵ o filme em questão narra a mudança de Vera, personagem de Denise Fraga, para um apartamento antigo na região central de São Paulo comprado com o dinheiro de uma indenização recebida do Estado pelo desaparecimento de seu companheiro à época da ditadura militar no Brasil. No arco temporal em que a narrativa se desenvolve, parte de um dia na vida da protagonista, a memória de seu companheiro intervém desencadeando em Vera conflitos íntimos e sentimentos contraditórios que a obrigam a ressignificar a dor de sua perda e a atualizar sua forma própria de ser-no-mundo.

⁵HOLANDA, Karla. Tata Amaral – cinema de autoria feminina. In: **Catálogo da mostra de cinema Mulheres Em Cena realizada no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB**, em 2016, entre 21 de setembro e 03 de outubro no Rio de Janeiro, e entre 21 de setembro e 10 de outubro em São Paulo. p. 175.

A experiência da perda aproxima a protagonista à cineasta, que, no último plano do filme, homenageia Luiz Carlos Alves de Souza Filho, conhecido como Sergei, seu ex-companheiro de vida e de militância no Libelu (Liberdade e Luta), vertente trotskista do movimento estudantil brasileiro dos anos 1970. Integrando elementos de sua vida pessoal ao filme, Tata Amaral realiza um trabalho de memória de temas sensíveis que dizem respeito a um período obscuro da história nacional a partir de uma perspectiva particular, semelhantemente a uma tendência do documentarismo brasileiro recente.⁶

O drama da protagonista do filme *Hoje* decorre da morte de seu companheiro. Por anos ela não teve notícias de seu paradeiro, desde que foi sequestrado por agentes da repressão em 1974. Seu nome era Luiz e ele tinha 25 anos na época. Como próprio das convenções do amor romântico, por muito tempo Vera conviveu com uma esperança equilibrada, na corda bamba entre a expectativa e a angústia, um misto de sonho com um reencontro com o companheiro desaparecido e a evidência prolongada de sua ausência. Quando, afinal, o Estado reconheceu oficialmente sua responsabilidade pelo crime contra Luiz e alterou a condição legal do desaparecido para morto, ela ainda não havia se despedido dele, chorado sua morte, nem enterrado seu corpo.⁷ O conflito vivido pela personagem não se resolveu com a assinatura de um decreto. Mas, a partir de então, ela deveria assumir-se viúva, encarar a efemeridade da vida e aceitar a irreversibilidade da morte. Como já disse Freud, “suportar a vida continua a ser o primeiro dever dos vivos”.⁸

A prática do desaparecimento forçado de pessoas durante a ditadura tematizada pelo filme envolvia uma pluralidade fragmentada de delitos que compreendia a detenção, seguida da execução e da ocultação de cadáveres de opositores do governo pelo aparato repressivo do Estado brasileiro durante os governos militares, seguindo um padrão sistemático de violação de direitos humanos. Considerada crime contra a humanidade, segundo o quadro geral da

⁶ Sobre a vertente do cinema nacional que tematiza a ditadura militar a partir de uma perspectiva introspectiva, voltada para a dimensão íntima da memória, em contraponto a uma memória celebrativa dos fatos relacionados à resistência ao passado autoritário, ver: SELIPRANDY, Fernando. O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, p. 55-72, jan./jun. 2013.

⁷ Para Foucault, a importância do despojo mortal se justifica por ele ser “o único traço de nossa existência no mundo e entre as palavras”. FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos e Escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 417.

⁸ FREUD, Sigmund. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915). In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. p. 182.

Comissão Nacional da Verdade (CNV)⁹ sobre mortos e desaparecidos políticos, das 434 vítimas fatais oficiais da ditadura militar, 243 foram vítimas de desaparecimento forçado.

Com a publicação da “Lei dos Desaparecidos” (como ficou conhecida a Lei 9140 promulgada em 1995 pelo governo brasileiro), e o reconhecimento da responsabilidade estatal pelo crime sádico¹⁰ que vitimou Luiz, companheiro de Vera, a personagem recebeu o pagamento de uma indenização como parte do mecanismo de reparação moral às vítimas da ditadura militar. A morte de Luiz fora, então, decretada, e Vera, por sua vez, deveria “deixar o passado para trás”.

É com este ânimo que o filme se inicia. É março de 1998. Vera chega ao apartamento fechado e escuro abrindo a porta e a janela, deixando assim a luz entrar; estoura um champanhe e saúda a vida. O evento da mudança da personagem para esse apartamento antigo no centro de São Paulo, comprado com o dinheiro da indenização, representa uma promessa de transformação para a protagonista, o seu desejo de libertar-se do fardo das experiências passadas, a expectativa de construção de uma vida nova em seu “velho apartamento novo”, como ela afetuosamente o apelidou. Logo, Calvin, seu cachorro, chegaria para lhe fazer companhia. Aos poucos, o espaço vazio vai sendo preenchido com as coisas de Vera, tornando-se mais pessoal. Suas memórias, por sua vez, também a acompanharam nesse deslocamento, e Luiz, intempestivamente, viria a coabitar sua nova casa.

O passado e o presente se misturam nesse cenário. Não havendo se despedido de Luiz, sua presença se manifesta constantemente no filme através da memória da protagonista, que se torna também uma personagem. Como figura dramática contemporânea à narrativa,¹¹ suas lembranças a interceptam por meio, ora da encenação direta do ator uruguaio Cesar Troncoso, ora da projeção de sua imagem em vídeo.¹² Através desses recursos, “o tempo da memória se

⁹ A Comissão Nacional da Verdade foi criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012, com mandato válido até dezembro de 2014 e teve por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988 no Brasil.

¹⁰ O crime idealizado por Sade, seguido de um duplo desaparecimento: do cadáver e dos vestígios do ato criminoso; um aniquilamento. ROUDINESCO, Elizabeth. Antígona. In: **Lacan, a despeito de tudo e de todos**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 129.

¹¹ O termo é empregado com o sentido atribuído por Agambem. Na linguagem do filósofo, contemporâneo é o que estabelece uma relação distanciada com o tempo presente; impertinente, irreverente. AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

¹² A utilização de projeções no cinema como recurso estético e narrativo também é observada no filme “Uma longa viagem” (2011), de Lúcia Murat. Sobre a filmografia da cineasta, ver nosso artigo: PIASSI, Vinícius. Memórias no ecrã: os trabalhos de memória da ditadura no cinema de Lúcia Murat. **Revista Cantareira**, 23ª ed., jul./dez. 2015.

teatraliza em imagem”,¹³ e o personagem assume um caráter espectral, cuja presença é capaz de confundir o espectador nos primeiros momentos, que pode se questionar se se trata do desaparecido que reapareceu depois de tanto tempo, de um fantasma ou de um desmorto – corpo morto que nega a condição estática pós-vida. Além disso, seu sotaque hispânico contribui para um sentimento de estranhamento em relação à sua persona.

2. O estranho familiar

O personagem Luiz é um ente ausente do nível sensível da narrativa do filme, embora ele seja referenciado o tempo todo pela protagonista, de modo que ele nos é apresentado indiretamente, uma vez que sua presentificação é mediada pela memória de Vera. Ao longo do filme *Hoje* não é exibida nenhuma fotografia nem qualquer tipo de registro material do passado que nos revele diretamente a imagem de Luiz. A caracterização desse personagem é composta por meio de sua corporificação a partir da interpretação do ator Cesar Troncoso como manifestação mnemônica de Vera. Era preciso não deixar rastros de suas vidas pregressas ao engajamento nos movimentos de resistência à ditadura para que os militantes não fossem identificados pelos aparelhos repressivos do Estado.

Diante da reaparição de Luiz no apartamento de Vera, a personagem experimenta um sentimento de estranhamento em relação a ele. Curioso, pois ela não desconhece sua identidade, mas ignora a forma assumida pelo personagem e os motivos de seu retorno. Quando sua imagem é refletida no espelho mirado por Vera, o que ela vê se trata realmente de Luiz? Teria ele reaparecido depois de tanto tempo? O que ele estaria fazendo ali? É preciso que ela se volte para trás e o encare de fato.

Essa situação sugere que o personagem Luiz, constitui um ente estranho para a protagonista no momento em que irrompe na narrativa. Além do sentimento de estranhamento provocado na protagonista, que a demove de sua zona de conforto, a aparição de Luiz para Vera rompe com o realismo construído até esse momento do filme e a incita a remexer nas cicatrizes do passado e estancar suas feridas.

A psicanálise freudiana nos oferece uma boa compreensão sobre o efeito de estranhamento em relação ao outro experimentado pela protagonista do filme em análise. Em

¹³MARTINS, A. F.; MACHADO, P. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galaxia*(São Paulo, *Online*), n. 28, p. 70-82, dez. 2014. p. 79.

um texto publicado em 1919, mas de escrita anterior, Freud discorre sobre uma categoria de acontecimentos relativos ao que é assustador, que provoca medo e horror, repulsa e aflição, e a descreve como o “estranho”. A partir de uma análise da etimologia da palavra alemã “*unheimlich*”, traduzida em português para “estranho”, o autor demonstra seu parentesco com “*heimlich*”, descrito como o que é familiar. O prefixo designaria superficialmente uma relação de oposição entre os dois termos, mas Freud avança em relação à identificação entre o “estranho” e o “não familiar”, argumentando que nem tudo o que não é familiar provoca o sentimento de estranhamento (ou estranheza). Haveria, então, algo mais entre o não familiar e o estranho, e Freud busca desenvolver essa questão em “O estranho”.

Segundo o autor, entre os diversos sentidos da palavra “*heimlich*”, um se identifica ao seu oposto, fazendo de “*heimlich*” sinônimo de “*unheimlich*”. Perseguindo essa conexão aparentemente contraditória, Freud dissecou os sentidos de ambas as palavras, fazendo emergir sua ambiguidade:

Em geral, somos lembrados de que a palavra ‘*heimlich*’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. ‘*Unheimlich*’ é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de ‘*heimlich*’, e não do segundo. Sanders nada nos diz acerca de uma possível conexão genética entre esses dois significados de ‘*heimlich*’. Por outro lado, percebemos que Schelling diz algo que dá um novo esclarecimento ao conceito do *Unheimlich*, para o qual certamente não estávamos preparados. Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.¹⁴

Esta acepção da palavra “*unheimlich*” sugerida por Schelling, segundo a qual Freud compreende o estranho como algo ignorado pelo consciente, de significado obscuro, nos remete ao caráter dos personagens Luiz e Lia conforme apresentados nos filmes analisados. Ambos os personagens constituem entes familiares tornados estranhos aos protagonistas pela força do tempo. Suas imagens permanecem na memória daqueles que sobreviveram como restos do passado que se deseja expurgar, no caso de Vera, ou como vazios que se busca preencher, no caso de Telmo, que surpreendem os personagens provocando estranhamento.

¹⁴ FREUD, Sigmund. O “Estranho”. 1919. Disponível em: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmFpbnxhbmFrZXluZXNzaXRlfGd4OjczZDE5NDk5YzI4ZmM1Mw>. Acesso em 5 jul. 2017.

Entre algumas situações analisadas por Freud em textos literários e a partir de experiências pessoais que suscitam o sentimento de estranheza encontramos analogia no filme em questão. *Hoje* possibilita essa comparação quando da presentificação do personagem ausente. Por exemplo, quando se duvida se um ser aparentemente animado está vivo de fato, ou a respeito de um objeto inanimado, se este não pode estar vivo, de acordo Freud, a dúvida instaurada por situações como essa em obras ficcionais conduz à incerteza sobre o seu caráter, que pode variar do real para o fantástico. “Um estranho efeito se apresenta quando se estingue a distinção entre imaginação e realidade”,¹⁵ afirma Freud. A primeira aparição de Luiz no filme suspende essa distinção e provoca a dúvida se ele estaria vivo e teria reaparecido ou se trataria de um fantasma ou uma alucinação. Segundo Freud, em algumas línguas, a expressão “uma casa *unheimlich*” pode ser traduzida por “uma casa *assombrada*”. Nesse sentido, Luiz seria o estranho que assombra o apartamento novo de Vera. Uma vez compreendida sua condição na narrativa, compreendemos que sucede uma fissura no realismo do filme para a emergência de valores simbólicos e imaginários expressos por imagens como a de Luiz e as projeções em vídeo.

Outro exemplo dos temas de estranheza analisados por Freud comparável a situações narradas no filme *Hoje* se refere ao fenômeno do duplo, quando ocorre uma duplicação, divisão ou intercâmbio do eu (*self*). Em nossa compreensão da manifestação externa da imagem de Luiz como expressão da memória de Vera, autônoma em relação a si mesma, observamos uma situação de cisão da personagem em duas. Esse fenômeno, entretanto, se realiza também por meio de uma duplicação da personagem, uma vez que torna presente em cena um casal, sendo que ela se diferencia da imagem do outro expressa por Luiz, mas lhe constitui fundamentalmente, na medida em que ele pode ser compreendido como manifestação de sua memória. Desse modo, mantém com ela uma relação de intercâmbio entre as dimensões do seu consciente e do seu inconsciente, o que lhe conferem tamanha complexidade.

O processo a partir do qual esse fenômeno do duplo se realiza no filme *Hoje* desafia nossa compreensão acerca do funcionamento da memória, da imaginação, da percepção, do inconsciente, e de suas múltiplas inter-relações.

¹⁵ Ibid.

O estranho, segundo Freud, também é aquilo que foi uma vez reprimido e retorna; não algo novo ou alheio ao indivíduo, mas familiar e há muito conhecido, o qual, no entanto, foi reprimido. De acordo com a teoria freudiana, a repressão é a condição necessária para que o retorno de um sentimento antigo seja percebido com estranheza. Essa afecção é experimentada pela protagonista do filme em relação à memória de seu ex-companheiro: a lembrança de Luiz por Vera é acompanhada de uma certa estranheza. Em uma definição sintética do estranho, Freud afirma, “o *unheimlich* é o que uma vez foi *heimisch*, familiar; o prefixo ‘un’ [‘in-’] é o sinal da repressão.”¹⁶

3. Cinema, literatura e teatro

A produção cinematográfica da cineasta Tata Amaral tem estreita ligação com a literatura e o teatro. Alinhando-nos à perspectiva de Jacques Rancière, compreendemos a literatura, a cinematografia e a teatralidade “não como o que é próprio de artes específicas, mas como figuras estéticas, relações entre a força das palavras e a força do visível, entre os encadeamentos das histórias e os movimentos dos corpos, que cruzam as fronteiras traçadas entre as artes.”¹⁷ A travessia entre essas fronteiras constitui, a nosso ver, um dos aspectos da eficácia estética dos filmes da cineasta, que proporcionam experiências singulares sobre o que é visto e sentido através da tela.

Em 1986, Amaral realizou *Poema: Cidade*, curta-metragem em 35 mm, codirigido por Francisco Cesar Filho, o qual aborda a obra do poeta concreto Augusto de Campos, com a participação dos poetas Haroldo de Campos e Décio Pignatari, entre outros artistas. Seu longa de estreia, *Um céu de estrelas* (1997), foi inspirado em um romance homônimo de 1991 do escritor, roteirista, dramaturgo e cineasta paulistano Fernando Bonassi, livremente adaptado por Jean-Claude Bernardet e Roberto Moreira, com a colaboração de Márcio Ferrari. O filme *Hoje* (2011), por sua vez, também foi inspirado em uma obra de Bonassi, *Prova Contrária*, publicado em 2003.

A sugestão de Bonassi apresentada na dedicatória de *Prova Contrária*, de que sua história seja encenada, foi acatada por Jean-Claude Bernardet, Rubens Rewald e Felipe Sholl,

¹⁶ Ibid.

¹⁷ RANCIÈRE, J. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 22.

que adaptaram a estrutura formal do romance, um híbrido entre a narrativa em prosa e o texto teatral, para o roteiro do filme de Tata Amaral. A trama de *Hoje*, por tematizar o drama humano diante da morte de uma pessoa amada, voltando-se para o desenvolvimento interno do conflito pessoal em relação à perda, centrado em um espaço doméstico reduzido, possui paralelos com obras canônicas da literatura ocidental. Entre as aproximações possíveis, elencamos *O Espelho*, de Machado de Assis e *Casa tomada*, de Julio Cortázar.

Em relação ao conto *O Espelho* (1882), de Machado de Assis, propomos uma aproximação entre a teoria da intersubjetividade elaborada por Merleau-Ponty e o “esboço de uma nova teoria da alma humana” desenvolvido pelo autor. Ressaltamos que a orientação metafísica do conto se distingue da perspectiva fenomenológica elegida pelo filósofo. Porém, a matéria de suas formulações os aproxima: a experiência subjetiva narrada no conto e a da personagem enlutada do filme.

No início do conto, o narrador apresenta os princípios de sua teoria:

Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... [...] A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; - e assim também a polca, o voltarete, um livro, umamáquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira.¹⁸

Após introduzir o tema, o narrador-personagem relata uma experiência pessoal de solidão enlouquecedora, “terrível situação moral”, vivenciada com a perda de suas referências externas por ocasião de um afastamento prolongado de seus familiares, com quem mantinha relação muito próxima. Sua “alma exterior”, o personagem a recobrou também entre a utopia e a heterotopia do espelho ao encarar seu reflexo defasado pela falta dos outros constitutivos de si. Tal experiência, perturbadora de seu equilíbrio psíquico, foi apenas contornada pela contemplação de sua auto imagem no espelho, reconstituída pelo uso do uniforme de alferes, tal como era reconhecido entre os seus. A situação-limite da solidão, no entanto, só se

¹⁸ ASSIS, Machado de. “O Espelho.” In: **Os melhores contos de Machado de Assis**. Seleção Domício Proença Filho. 12ª ed. São Paulo: Global, 1997. p. 26.

resolveria com o reencontro dos entes ausentes. Somente com o auxílio de seus olhos o personagem machadiano formava uma imagem completa de si.

Na relação de Vera e Luiz mediada pela memória, que o presentifica virtualmente quando sua presença física já não é mais possível, se desenvolve o jogo de alteridades em que o intermundo da protagonista é tensionado diante da incontornável rescisão de uma de suas conexões intersubjetivas. Aliás, a mais importante delas. Nesse cenário, a alteridade irrompe por meio das lembranças de Luiz, que constituem o outro fragmentado capaz de demover a personagem do solipsismo em que ela se aloja. Metade exilada de Vera, Luiz se trata do “outro” fundante do intermundo da protagonista, o qual, conforme entendemos, tendo preservado a relação estabelecida entre ambos diante da mínima possibilidade de um reencontro, não se abriu para novas conexões significativas.

Para uma possível emancipação do sujeito em relação ao passado, segundo a formulação de Merleau-Ponty, é imprescindível uma tomada de consciência do presente e sua abertura ao mundo. De acordo com o filósofo: “Assumindo um presente, retomo e transformo meu passado, mudo seu sentido, libero-me dele, desembaraço-me dele. Mas só o faço envolvendo-me alhures.”¹⁹

O conto *Casa tomada*, do escritor argentino Julio Cortázar, foi publicado pela primeira vez em 1946 em uma antologia organizada por seu conterrâneo Jorge Luiz Borges, e, posteriormente, incluído no livro *Bestiário* (1951). Podendo ser classificado como fantástico pelo mistério que se instaura na história a partir da presença invasora do desconhecido na narrativa, esse conto apresenta um *estranho* que adentra a casa do narrador e se apossa gradualmente de seu interior, rompendo com o realismo construído até sua aparição e abrindo espaço para a dúvida a respeito da sanidade dos personagens e até mesmo sobre a veracidade de sua ocorrência.²⁰

Assim descrito, ficam claros os pontos de contato entre o conto e o filme *Hoje*. Neste, o apartamento também é tomado por uma presença *estranha*, na medida em que o ambiente doméstico, *locus* privilegiado da ação, constitui igualmente o espaço simbólico de manifestação do inconsciente da personagem. Nessas condições, a ressurgência de seu

¹⁹MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 610.

²⁰CORTÁZAR, Julio. **Casa Tomada**. 1946. Disponível em: www.releituras.com/jcortazar_casa.asp. Acesso em 5 jul 2017.

companheiro desaparecido e morto indica que a personagem não é senhora “em sua própria casa”, conforme a metáfora freudiana segundo a qual a psique humana é compreendida como uma habitação.

A alteridade expressa por esse *outro* que vem habitar a casa dos personagens em ambas as narrativas intervém com a mesma força dramática de seus personagens reais e os desloca em seu próprio hábitat, seu ambiente de maior segurança. O desconforto provocado por essa presença *estranha* é o mote do drama pessoal da protagonista.

O espaço domiciliar caracteriza os filmes *Um céu de estrelas* e *Hoje*, de Tata Amaral. Em ambos a ação se desenvolve quase exclusivamente em um cenário único: uma casa da classe baixa paulistana, no primeiro filme, e um apartamento antigo na região central de São Paulo, no outro. Esse espaço cênico reduzido, quase claustrofóbico, se torna um palco para a teatralização dos dramas íntimos vividos por seus personagens, enquadrados por uma câmera muito próxima dos atores, que capta os seus movimentos mais sutis.

Hoje também oferece elementos para uma comparação com a peça teatral do filósofo existencialista francês Jean-Paul Sartre, *Entre Quatro Paredes* (1944). Escrita em um único ato, durante a Segunda Guerra Mundial, *Huiclos*, no original, apresenta três personagens mortos e condenados a um inferno não convencional. Na peça de Sartre, os elementos simbólicos tradicionais do inferno, tais como o fogo, o enxofre e os caldeirões, dos quais o imaginário ocidental tem como referência o inferno dantesco, são abolidos em prol da construção de uma ambientação moderna, nos moldes de um salão do Segundo Império, propício ao convívio cortês, como mandam as convenções sociais.

Entretanto, o espaço descrito torna-se o *locus* de desenvolvimento de conflitos entre os personagens da peça à medida em que a convivência se prolonga. O inferno sartreano conserva a função tradicional de propiciar a purgação dos condenados pelo sofrimento. Entre quatro paredes, eles são levados a expor suas fragilidades, assumir suas faltas, encarar suas semelhanças e lidar com suas diferenças para expiar os erros cometidos em vida. Os embates com a alteridade incontornável representada pelos demais condenados desse inferno moderno, levam o personagem masculino Garcin a concluir com a citada frase de Sartre segundo a qual “o inferno são os Outros”.²¹

O drama de Vera em companhia de suas memórias, no espaço íntimo de seu apartamento, por sua vez, prescinde de uma alteridade radical, considerando-se que a

²¹SARTRE, Jean-Paul. **Entre Quatro Paredes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 125.

alteridade singular constituinte do “eu” da protagonista é o disparador dos conflitos vividos pela personagem. Mas sua experiência contém um elemento idiossincrático: os sentimentos desencadeados por essa memória do outro caracterizam um processo de relação com a perda decorrente da morte.

4. O luto (in)terminável

A perda de um ente querido por alguém é normalmente seguida de um processo de adaptação à falta, que a teoria psicanalítica definiu como o luto. Freud foi o primeiro a teorizar sobre essa experiência, descrevendo-a como a “reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc”.²² O luto é, assim, compreendido como um afeto normal relativo à perda de um objeto para o sujeito, não se tratando de um estado patológico, ainda que dele decorram efeitos perturbadores da conduta normal do indivíduo. Desse ponto de vista, sua superação é esperada com o passar do tempo, que deve ser respeitado; podendo haver prejuízos ao processo, caso contrário.

O que sucede da perda do objeto amado para o enlutado é um empobrecimento do mundo. Em um luto profundo, o sujeito pode assumir um comportamento introspectivo pela falta de interesse pelo mundo externo, que não mais lhe inspira desejo, e uma dedicação exclusiva à memória do ente querido. Como diz a música de Chico Buarque a respeito de um sentimento característico da vivência normal do luto, nesses casos “a saudade é o pior tormento, é pior do que o esquecimento”.²³

Diante da experiência de Vera com o desaparecimento de Luiz, compreendemos que o seu estado se afigura a um luto ainda não realizado, uma vez que, quando sua memória lhe aviva as lembranças desse outro ausente, a personagem é intimada a lidar com a ferida aberta pela sua falta. Em relação à demanda pela sua efetivação, Freud assevera que esta

É cumprida aos poucos, com grande aplicação de tempo e energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto perdido se prolonga na psique. Cada uma das lembranças e expectativas em que a libido se achava

²²FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia” [1917 [1915]]. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010. p. 128.

²³ BUARQUE, Chico. Pedaco de mim. Chico Buarque/1977-1978. Para a peça **Ópera do malandro**, de Chico Buarque.

ligada ao objeto é enfocada e superinvestida, e em cada uma sucede o desligamento da libido.²⁴

Uma vez concluído o trabalho do luto, segundo o próprio Freud, “o Eu fica novamente livre e desimpedido.”²⁵ A possibilidade de superação da perda é assim indicada pelo psicanalista através do desinvestimento libidinal do sujeito enlutado em relação ao objeto perdido, e seu investimento futuro em um novo objeto.²⁶

No caso de Vera, a consumação desse trabalho foi impedida por muito tempo pela situação do desaparecimento. Na sua pele, como renunciar à possibilidade de um reencontro? Somam-se a isso as ligações que ela recebia de tempos em tempos de “estranhos” que diziam ter visto Luiz pelas ruas, confrontando a evidência de sua morte. Como então desinvestir-se da relação afetiva com o desaparecido?

O martírio dos familiares de vítimas de desaparecimento forçado decorrente da ausência do corpo e de informações a respeito do ente querido é sintetizado por Janaína Teles como uma indeterminação entre “a busca por realizar o luto, o recalque e o desejo de restituição do passado”.²⁷ Nesse sentido, a não efetivação do luto impede uma operação de distanciamento em relação ao passado e uma experiência plena do presente, sendo comum nesses casos o combate ao esquecimento do outro e a realização de esforços imaginativos dos familiares “para trazer à cena presente este outro que já se foi prematuramente”.²⁸

Enquanto figura da ambiguidade, da oscilação e da transição entre a recusa da perda e sua integração ao presente, o luto representa a possibilidade de separação entre duas experiências do tempo: um presente subjugado pelo passado e uma abertura ao porvir. Como um rito de passagem, é um *estar entre* que demanda tempo para a sua efetivação.

²⁴ FREUD, Sigmund. Op. cit., p. 129.

²⁵ Ibid., p. 130

²⁶ Segundo a perspectiva freudiana: “Sabemos que o luto, por mais doloroso que seja, acaba naturalmente. Tendo renunciado a tudo que perdeu, ele terá consumido também a si mesmo, e nossa libido estará novamente livre – se ainda somos jovens e vigorosos – para substituir os objetos perdidos por outros novos, possivelmente tão ou mais preciosos que aqueles.” FREUD, Sigmund. “A transitoriedade” (1916). In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010. p. 188.

²⁷ TELES, Janaína de Almeida. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMA, Francisco Foot (Orgs.). **Escritas da violência**, vol. 2: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 110.

²⁸ Ibid., p. 113.

5. A imagem virtual do outro

Considerando o apartamento como espaço diegético por excelência do filme, nossa análise dessa dimensão se alinha a descrições fenomenológicas que transcendem a noção geométrica do espaço, homogêneo e vazio, atentando para os valores a ele atribuídos pela protagonista. A partir da observação do filósofo francês Gaston Bachelard, de que “o espaço retém o tempo comprimido”²⁹, nos voltamos para as percepções da personagem sobre seu “velho apartamento novo” e o modo como esse ambiente agrega suas lembranças e esquecimentos e estimula sua imaginação.

Percebemos, assim, como à geometria espacial do apartamento está impregnado um tempo subjetivo que transborda da clausura existencial da protagonista para o cenário. Além disso, como bem observa Barbosa, neste ambiente “o espaço sensível se manifesta e há a fusão, uma ressignificação das paredes e uma pulsação do próprio espaço.”³⁰

É significativo, pois, que a primeira aparição de Luiz no filme seja através de um espelho, em uma sequência produzida em relação campo-contra-campo com Vera, nesse novo apartamento. Ironicamente, sua presença se manifestou enquanto a síndica do prédio apresentava à nova moradora uma proposta de instalação de sensores de presença no prédio, como medida de segurança para os condôminos. A presença evanescente de Luiz, entretanto, não poderia ser detectada por esses dispositivos.

A troca de olhares entre Luiz e Vera pelo espelho do corredor de entrada do apartamento compõe uma sequência de enquadramentos alternados e fragmentados de ambos, até que o personagem se manifesta externamente (e inteiramente) na figura do ator. A digressão de Foucault sobre a contemplação da imagem especular como uma experiência mista de utopia e heterotopia é pertinente para discutirmos a relação estabelecida entre as personagens. Para o filósofo,

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que

²⁹BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Ibid., p. 36.

³⁰ BARBOSA, Nanci. Op. cit., p. 567.

me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começou a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou: o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe.³¹

A imagem de Luiz no espelho de Vera expõe os contrários dialéticos *ausência* e *presença* constitutivos da relação entre ambos, que se desdobram no binômio *visível* e *invisível*: Luiz está, primeiramente, ausente do plano sensível da narrativa, embora esteja presente virtualmente, uma vez que a memória da personagem possibilita sua presentificação; a qual passa a ser encarnada pelo ator que o representa. Assim, na construção cinematográfica, a presença de Luiz se torna, até mesmo, *tangível*. A profusão de espelhos de diversas formas e tamanhos no apartamento, bem como os recursos da encenação e o uso de projeções de imagens que personificam o ente desaparecido e morto, a todo tempo referido na narrativa, jogam com as ambivalências de sua ausência-presente, (in)visível e in-tangível, explorando as possibilidades performativas da memória.

Tais paradoxos, que caracterizam as manifestações mnemônicas espontâneas da protagonista, expõem a relação conflitiva entre ela e o outro que habita sua memória. Logo que apareceu, Luiz viria a expor a fragilidade de Vera, metaforicamente indicada nas disfunções do apartamento, como a torneira estragada, a janela emperrada, o fundo falso e um ponto oco do armário de seu quarto. Ademais, como um visitante inconveniente que chega sem ser convidado, Luiz questiona as atitudes da personagem remetendo-a a velhos hábitos, a um passado do qual ela pretende se distanciar. Por outro lado, a esses momentos de confronto, que exprimem tentativas de repressão das lembranças do ex-companheiro, mesclam-se instantes de entrega aos devaneios com Luiz, quando é seduzida por sua memória.

Nos propomos, agora, a transpor o plano da relação objetal formulada pela psicanálise freudiana para propor outra compreensão da relação da protagonista com sua memória. A fenomenologia de Merleau-Ponty, ao nos sugerir uma abordagem da subjetividade como intersubjetividade e a capacidade do sujeito se descentrar, transpondo os limites da

³¹FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 415.

consciência autocentrada, figura como a primeira referência para pensarmos o drama em questão.

De acordo com o referencial teórico da filosofia merleau-pontyana, as relações interpessoais fundam uma intersubjetividade, sugestão alternativa à noção moderna de subjetividade centrada no sujeito cartesiano. Do ponto de vista deste, o “outro” é resultado do cogito, ou seja, adquire significado a partir do julgamento do sujeito cognoscente, de viésobjetivante;³² um sujeito “egológico”, para Derrida.³³ Esse pensamento intelectualista se baseia em uma postura segundo a qual, para Freud, “sem maior reflexão nós atribuímos, a cada outro indivíduo, nossa própria constituição e também nossa consciência, e que tal identificação é o pressuposto de nossa compreensão”.³⁴

Diferentemente dessa abordagem transcendental, segundo a qual toda a realidade é concebida como objeto da consciência, compreendemos as relações intersubjetivas de um ponto de vista criticista, a partir do domínio pré-reflexivo, ou pré-lógico, da experiência, de modo que a intersubjetividade se constitui no encontro entre o eu e o outro. “O cogito deve revelar-me em situação, e é apenas sob essa condição que a subjetividade transcendental poderá, como diz Husserl, *ser* uma intersubjetividade.”³⁵

Nessa perspectiva, o corpo é o meio de comunicação entre as subjetividades. No entanto, o corpo sobre o qual o filósofo teoriza não é o corpo objetivo, tal qual descrito pela fisiologia, produto da consciência, mas o corpo fenomênico, invólucro de uma consciência perceptiva, que possibilita significarmos o mundo a partir de nossa presença, bem como nos voltarmos para experiências de outridade.³⁶ Isso implica na capacidade de descentramento do sujeito, que pode alcançar o outro sem coisificá-lo, por meio de experiências de co-presença em uma mesma situação espaço-tempo, de coexistência em um mesmo mundo – o mundo

³² MERLEAU-PONTY, Maurice. O problema da existência do outro segundo Husserl. **Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de cursos: 1949-1952: filosofia e linguagem.** Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1990. p. 45-55. Grifo do autor.

³³ Com essa expressão o autor se refere à redução do ser a um eu pensante, por sistemas de pensamento segundo os quais consciência seria independente em relação a outros fatores igualmente atuantes como as pulsões, por exemplo, o que ele denomina criticamente de egolatria. DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. **De que amanhã: diálogo.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 65.

³⁴ FREUD, Sigmund. “O inconsciente (1915)”. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916).** Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010. p. 78.

³⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 9.

³⁶ Ibid., Ibidem. p. 470-471.

intersubjetivo ou intermundo, a partir do qual são construídas relações de dependência e reciprocidade entre o eu e o outro.³⁷

Na relação de Vera e Luiz mediada pela memória, que o presentifica virtualmente quando sua presença física já não é mais possível, se desenvolve o jogo de alteridades em que o intermundo da protagonista é tensionado diante da incontornável rescisão de uma de suas conexões intersubjetivas. Aliás, a mais importante delas. Nesse cenário, a alteridade irrompe por meio das lembranças de Luiz, que constituem o outro fragmentado capaz de demover a personagem do solipsismo em que ela se aloja. Metade exilada de Vera, Luiz se trata do “outro” fundante do intermundo da protagonista, o qual, conforme entendemos, tendo preservado a relação estabelecida entre ambos diante da mínima possibilidade de um reencontro, não se abriu para novas conexões significativas.

Para uma possível emancipação do sujeito em relação ao passado, segundo a formulação de Merleau-Ponty, é imprescindível uma tomada de consciência do presente e sua abertura ao mundo. De acordo com o filósofo: “Assumindo um presente, retomo e transformo meu passado, mudo seu sentido, libero-me dele, desembaraço-me dele. Mas só o faço envolvendo-me alhures.”³⁸

Essas ideias nos inspiram uma reflexão sobre o devaneio noturno da personagem narrado em plano-sequência aproximadamente aos 45 minutos do longa. Trata-se de um momento de grande sensibilidade do filme, quando assistimos à encenação da personagem de uma ocasião em que, insone, ela teria saído de sua cama no meio da noite e se colocado em frente à janela do quarto, no nono andar de seu antigo apartamento, em menção de se jogar.

Em suas reflexões sobre o sentido metafísico e psicológico da ponte e da porta, George Simmel faz um comentário comparativo a respeito da janela em relação à sua função de ligação entre o espaço interior e o mundo exterior que são pertinentes para a análise da sequência recortada. Para o autor,

O sentimento teleológico, quando se trata da janela, vai quase unicamente do interior ao exterior: ela serve para olhar para fora e não para dentro. Sem dúvida, ela estabelece, em virtude da sua transparência, a ligação entre o interior e o exterior por assim dizer cronicamente e continuamente.³⁹

³⁷ Ibid., Ibidem. p. 474-478.

³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. Op. cit. p. 610.

³⁹ SIMMEL, George. A ponte e a porta. **Revista Política e Trabalho**. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba. Trad. Simone Maldonado. n. 12, set. 1996. p. 13.

O sentido quase exclusivamente unilateral de relação com o espaço proposto pela janela, que convida o indivíduo a olhar para fora ao lhe apresentar uma abertura para o mundo exterior, inspira uma interpretação do devaneio da personagem como um ensaio de realização da travessia do luto. Evitando a interpretação pela via do suicídio, do desejo de pôr fim à vida, imediatamente sugerida pelo relato de tal experiência, podemos pensar em termos de deslocamento da personagem de um estado do ser para outro: da condição de enlutada, assombrada por um passado-presente marcado pela ausência do ente querido, no qual ela se encerra com suas lembranças, para a vivência plena de um presente-futuro; o vislumbre de um devir à distância de um salto.

Referências Bibliográficas

Livros

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.**Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARAÚJO; MORETTIN, REIA-BAPTISTA (Orgs.). **Ditaduras revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais.**Suporte: Eletrônico, 2017.

BACHELARD, Gaston. **A Intuição do Instante.**Campinas: Verus, 2007.

_____. **A Poética do Espaço.**São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. **De que amanhã:diálogo.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento.**Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Fenomenologia da percepção.**Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre Quatro Paredes.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Capítulo de livros

ASSIS, Machado de. “O Espelho.” In: **Os melhores contos de Machado de Assis.** Seleção Domício Proença Filho. 12ª ed. São Paulo: Global, 1997. p. 25-32.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos e Escritos III.**Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

FREUD, Sigmund. “A transitoriedade” (1916). In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916).** Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

_____. “Considerações atuais sobre a guerra e a morte” (1915). In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

_____. “Luto e melancolia” [1917 [1915]]. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

_____. “O inconsciente (1915)”. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

HOLANDA, Karla. Tata Amaral –cinema de autoria feminina. In: **Catálogo da mostra de cinema Mulheres Em Cena realizada no Centro Cultural Banco do Brasil–CCBB**, em 2016, entre 21 de setembro e 03 de outubro no Rio de Janeiro, e entre 21 de setembro e 10 de outubro em São Paulo. p. 173-175.

MERLEAU-Ponty, Maurice. O problema da existência do outro segundo Husserl. **Merleau-Ponty na Sorbonne**: resumo de cursos: 1949-1952: filosofia e linguagem. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, São Paulo: Papirus, 1990. p. 45-55.

TELES, Janaína de Almeida. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMA, Francisco Foot (Orgs.). **Escritas da violência**, vol. 2: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

ROUDINESCO, Elizabeth. Antígona. In: **Lacan, a despeito de tudo e de todos**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 125-135.

Artigos de periódicos

MARTINS, A. F.; MACHADO, P. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. **Galaxia**(São Paulo, *Online*), n. 28, p. 70-82, dez. 2014.

PIASSI, Vinícius A. R. O sino da ausência no jogo de alteridades do filme “Hoje”, de Tata Amaral. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**. No prelo.

SIMMEL, George. A ponte e a porta. **Revista Política e Trabalho**. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba, n. 12, set. 1996. Trad. Simone Maldonado. p. 10-14.

Trabalho em congresso ou similar (publicado)

BARBOSA, Nanci Rodrigues. O espaço e a construção dramaturgica no filme Hoje. **Anais de textos completos do XIX Encontro da SOCINE**. São Paulo: 2016. p. 563-568.

Publicação On-line – Internet

CORTÁZAR, Julio. **Casa Tomada**. 1946. Disponível em: www.releituras.com/jcortazar_casa.asp. Acesso em 5 jul 2017.

MORAES, Vinícius. **Ausência**. Rio de Janeiro, 1935. Disponível em: <http://www.viniusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/ausencia>. Acesso em 5 jul. 2017.

FREUD, Sigmund. **O “Estranho”**. 1919. Disponível em: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnhbmFrZXluZXNzaXRlfGd4OjczZDE5NDk5YzI4ZmM1Mw>. Acesso em 5 jul. 2017.

Altaonda, constrói seu retrato

Altaonda, build your picture

Fernanda Xavier Maia (UNIMONTES)
Élcio Lucas (UNIMONTES)

RESUMO: Este ensaio propõe o encontro das implicações de um movimento crítico de *ir ao encontro de certo tipo de texto que nos obriga a ler por dentro* – não se trata do mais de um texto *representativo*, que se possa dizer *algo* e sair ileso, um texto que se possa ler de longe, que se passe os olhos; sim, um texto que apresente uma leitura corporal pois é também assim que ele se constitui. Nomeadamente, a crítica-escritura de Roland Barthes – tratada também a partir da crítica de Leyla Pérrone-Moisés– e *Sumidouro*, segunda obra poética da autora paraense Olga Savary – um livro de 22 poemas publicado pela Massao Ohno/ John Farkas em 1977, sem páginas numeradas com espessura frágil daquilo que contem um corte, uma outra coisa movente, ilustrações de Aldemir Martins e prefácio de Nelly Novaes Coelho. A crítica escritural, nascida também na década de 70, assume contornos distintos hoje, ainda assim, atualiza àquela feita a obra de Savary, assim como os poemas nos são importantes para pensarmos as próprias reverberações críticas.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica literária; Poesia; Escritura.

ABSTRACT: This essay proposes the encounter of implications of a critical movement to meet a certain type of text that compels us to read from within - it is not more than a representative text, that is able to say something and get away unscathed, a text that can be read from afar, that can be ran over; it's about a text that presents a corporal reading because it is also the way it constitutes itself. In particular, a critic-writing by Roland Barthes - also from the critique of Leyla Pérrone-Moisés - and *Sumidouro*, the second poetic work of Olga Savary - a book of 22 poems published by Massao Ohno / John Farkas in 1977, without numbered pages with the fragile thinness of that that contains a cut, another moving thing, illustrations by Aldemir Martins and preface by Nelly Novaes Coelho. The scriptural criticism, also born during the 1970s, goes on to take different aspects today, yet still updates the work of Savary, just as poems are important for us to think of the very critical reverbs.

KEYWORDS: Literary criticism; Poetry; Scripture.

Há um carro em movimento, o filme é preto e branco, a câmera subjetiva⁴⁰. De dentro desse carro alguém observa a cidade – os prédios do centro urbano num horizonte em apagamento, anúncios em *outdoors* pela rodovia e, finalmente, muitos casebres de lona e madeira construídos como ajuntamento à beira da rodovia. *Construíram uma rodovia que nos*

⁴⁰ É descrito aqui o filme *Lacrimosa*, de Aloysio Raolino, 1970. Curtametragem disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hp8KTDX9vF0>. Acesso em 12 de janeiro de 2017.

*obriga a ver a cidade por dentro*⁴¹. Quem segura a câmera abre a porta do carro, sai, vai ao encontro do acaso: destas pessoas que moram as margens do fluxo devastador da cidade. Todos eles olham para a câmera, que tenta capturar detalhes múltiplos com o zoom, sempre perdendo-os, sempre tentando; crianças olham para a câmera, fixamente, enquanto se afastam, viram as costas e vão brincar. Uma música corta o silêncio vídeo abrupta, violenta. E tudo isso constitui o filme. Há algo aqui que é o nosso começo.

É preciso sair do carro para que o filme aconteça, comece. Mas já estamos em movimento – indo – e soltar a câmera para que tente capturar (mesmo perdendo) esses *flashes* da rodovia é um movimento crítico. Escolher o silêncio do filme é uma escolha crítica. Não deixar que esta imagem seja apenas panorâmica, estática, de uma estrada vista de dentro do carro. Quem assiste ao filme é dissolvido no movimento de captura, nada é estático e claro. E é disto que se trata o começo: *ir ao encontro de certo tipo de texto que nos obriga a ler por dentro*. Não se trata mais de um texto *representativo*⁴², que se possa dizer *algo* e sair ileso, um texto que se possa ler de longe, que se passe os olhos – este é um movimento pode ser percebido quando Leyla Perrone-Moisés (2005) apresenta a crítica que relaciona com o fim da literatura como representação e o aparecimento da escritura (como exploração de linguagem) e ainda a dicotomia da morte da obra e o nascimento do “texto” (PÉRRONE-MOISÉS, Leyla. 2005, p. XIII). Este texto, contemporâneo, pede que percebamos as suas especificidades, que nos ponhamos em ponto de encontro. Por isso, deixemos claro; o plural que se dá a enunciação deste ensaio diz respeito a quem realiza uma tarefa crítica frente ao texto: quando saímos do carro e entramos neste outro lugar estamos tratando de uma outra crítica para um outro texto. Estamos fora do carro.

O encontro que propomos neste ensaio é um começo: as implicações desse movimento crítico com a poesia contemporânea. Nomeadamente, a crítica-escritura de Roland Barthes – tratada também a partir da crítica de Leyla Pérrone-Moisés– e *Sumidouro*, segunda obra poética de Olga Savary – um livro de 22 poemas publicado pela Massao Ohno/ John Farkas em 1977, sem páginas numeradas com espessura frágil daquilo que contem um corte, uma outra coisa movente, ilustrações de Aldemir Martins e prefácio de Nelly Novaes Coelho. A crítica escritural, nascida também na década de 70, já assume contornos distintos hoje,

⁴¹ Trecho do filme *Lacrimosa*.

⁴² Maria Gabriela Llansol, escritora portuguesa, trás o conceito de *impostura* para dizer da hipocrisia das literaturas que possuem caráter representativo; propondo a *textualidade* como saída ao texto.

ainda assim, atualiza àquela feita a obra de Savary, assim como os poemas nos são importantes para pensarmos o movimento crítico.

No momento de circulação de *Sumidouro* houve uma recepção crítica tanto no âmbito jornalístico quanto no âmbito da crítica acadêmica, já no prefácio Nelly Novaes Coelho desenvolve um pensamento sobre a palavra poética no universo de Olga Savary, *Tempo/espço/poesia*, uma leitura da criação poética e percepção filosófica do tempo nos poemas – sem, contudo, apresentar uma explicação fechada da obra que segue, produz uma crítica que ora vai buscar relação com produções alinhadas a movimentos históricos, a obra no mundo, ora se volta a aspectos constitutivos e filosóficos na poética da poeta; este prefácio de Coelho já apresenta aspectos essencialistas que a crítica tomaria; no entanto, a leitura temática do erotismo ainda toma maior parte da produção de crítica literária sobre a obra poética de Olga Savary.

Há então um livro cheio de nomes que perdem seu caráter próprio para ser esse espaço de desaparecimento, *sumidouro*. Desaparecem as fronteiras das palavras, os espaços sintáticos fixos, as imagens de pouca intensidade e a subjetividade de um eu para que ascendam palavras saltando no escuro, feitas de ar e fogo, literatura de dentro da floresta.

Deste livro retiramos, primeiramente, dois poemas: *Altaonda* e *Ar* para que, às avessas do movimento habitual, possamos pensar (de dentro do poema) a crítica literária. Como parte de “os quatro elementos da paixão”, espécie de sessão que abre o livro, temos o poema *Ar*:

É da liberdade desses ventos
que me faço.

Pássaro-meu corpo
(máquina de viver),
bebe o mel feroz do ar
nunca o sossego.
(SAVARY, 1977, s.n.)

Trata-se da palavra de uma outra substância, *ar*. Um fazer-se que, por não fixar-se, é também perpétuo – deslocamento contínuo. *Isto* é sujeito ativo desta ação de constituir-se da substância que está contida em tudo – se espaço delimitado – solto. O ar é o próprio desaparecimento; *ar*, como matéria prima escritural – em uma das muitas definições barthesianas – constituído de matéria prima em deslocamento, móvel, que sobrepõe, agrupa e

abandona conceitos, reformula, reafirma. Ainda ilumina a dicotomia que o próprio Barthes aponta em relação a poesia clássica e moderna; na primeira a palavra não tem peso, densidade, sozinha e sim passa a significar algo em relação a uma coisa no sistema de relações que é a frase/verso, “constitui o signo de uma coisa, é muito mais a via de uma intenção” (BARTHES, 1971, p 57), liga-se a uma intenção. O vigor dessas palavras está na sua articulação, possuem densidade igual, ordenam-se em superfície. Já a segunda, oposta à poesia clássica e também à prosa, poderia ser dita através do poema *Ar*, pois “das relações, ela só conserva o movimento, a musica, não a verdade” (BARTHES, 1971, p 60), as relações não necessariamente se suprimem, a palavra moderna possui densidade que faz com que se eleve – as relações são apensar extensões da palavra – a palavra é a coisa (*passaro-meu corpo*). É uma palavra em ponto de inacabamento (DELEUZE, 1997, p. 11), ruína. Estas noções substantiais e avessas a fixidez que a palavra passa a encerrar (mesmo que venha a abandoná-las ou refazê-las quando lhe convém) são também relacionadas ao movimento que o próprio texto assume, principalmente a partir do século XX: não é constituído a fim de produzir um sentido único, mensagem, *dizer algo* e sim configurar-se como espaço de dimensões múltiplas (BARTHES, 2004, p. 62). Próxima a esta literatura está uma crítica de gesto aberto, que dentro do texto opere leituras feitas de *ar*;

compete à crítica potencializar as linhas de força que atravessam o texto poético, discutir seus pontos de tensão, iluminar suas zonas de sombra, explorar os sentidos explícitos e implícitos que o constituem. Sem perder de vista as relações que ele mantém com o mundo. Se o poema é um corpo vivo, torna-se necessário que a crítica estabeleça uma relação dinâmica com ele, atenta aos seus dizeres, formas, medidas, silêncios e diálogos com a alteridades. Assim, importam tanto a linguagem e os temas que constituem o texto, quanto as figuração do sujeito poético, a inserção do poeta no agora do mundo, seu olhar sobre o passado e seus trânsitos em outros espaços e linguagem (MACIEL, 2010, p. 3).

A fala de Maria Esther Maciel (2010) evoca de forma sistemática isto que dissemos, mais ainda: “o poema é um corpo vivo”. As noções que levantamos dentro dos textos e, ainda, as noções e questões que os textos evocam dentro da crítica são um movimento contínuo e tênue; e tudo isto é sempre posto em questão. Este movimento de abertura começa com o fim das noções universais no século XX, o Sujeito posto em questão, o Autor é destituído de um saber absoluto e sagrado, há a alteridades e isto se dá também com a obra que somente começa a existir através da leitura (PIMENTEL, 2010, p. 94) – *Ler e escrever fazem parte da*

*mesma ação*⁴³ – que não é a da percepção somente pela via dos olhos. Se trata então de um processo que atravessa o corpo, ativa suas percepções, sensual, como propõe Barthes – “o texto que o senhor escreve de me dar prova de que ele me deseja” (BARTHES, 2010, p 11) –; o gesto crítico que, assim como o texto, opera uma leitura desejante (que quer tocar o corpo de linguagem) dá esta prova ao leitor e ao texto: a escritura.

Em outro movimento está a crítica que apresentamos anteriormente como contemporânea a *Sumidouro*⁴⁴, de Nelly Novaes Coelho, trata a obra numa generalidade e busca seu centro, núcleo, que seria o próprio ser-Poeta, aquele que “fez do ato de viver, o ato essencial de escrever poesia: o ato de nomear o Real e o Possível” (COELHO, 1977, s/n). Ela procura alinhar a poesia de Savary em *Sumidouro* à produção da década de 70 – evidenciando uma mudança também em relação a *Espelho Provisório* (1970)⁴⁵. Ela sistematiza três noções de tempo e apresenta a obra na terceira categoria: *O Tempo Fenomenológico, Tempo Totalizador/Dialético, tempo-que-transforma; espaço/tempo globalizante; a poesia em expectativa; o Poeta como inventor/criador do Real*. A leitura de Coelho começa do título do livro, que poderia evocar tanto a Poesia ou o Poeta, e se desenvolve com o poema *Altaonda*, que abre o livro (como uma espécie de poema-prefácio):

Alta onda,
Altaonda, constrói seu retrato
de raro sal de ferro, violento,
e esta imagem me invadindo as tardes,
eu deixando, certo certo
contaria todos os meus ossos.

Então é isso:
o rigor da ordem sobre o ardor da chama
de histórias simples com alguma coisa de fatal,
estátua banhada por águas incansáveis,
tigre saltando no escuro

⁴³ Referência ao pensamento da poeta portuguesa Maria Gabriela Llansol, em *Finita*, que retoma e faz referência ao pensamento também de Roland Barthes em *Rumor da língua*.

⁴⁴ Esta é uma primeira abordagem do levantamento crítico que temos da obra de Savary. Ao falarmos da crítica contemporânea a obra, lembramos também que a fala que temos em foco neste trabalho – do prefácio crítico – é consonante à vasta repercussão de crítica jornalística do período. Escolhemos tratar do prefácio por entender que se trata de um texto rico de possibilidades de diálogo e, ainda, por apresentar uma leitura mais sensível e atenta a obra.

⁴⁵ “Os poemas de Olga Savary são, pois, dos que revelam com nitidez o jogo de forças culturais/existenciais que vêm dinamizando a criação poética contemporânea. E se é verdade que não podemos delimitar com segurança todas essas forças (devido à multiplicidade caleidoscópica das formas temas e linguagens que se afirmam, simultaneamente, no panorama poético brasileiro), não é menos verdade que há algumas que emergem com maior clareza e com relativa nitidez podem ser identificadas. É o caso da problemática: Tempo/Espaço/Poesia, que dos anos 45 até o momento tem passado por uma evidente alteração.” (COELHO, 1977, s.n.)

nos degraus da escada, apenas pressentido,
 este ir e vir sobre os passos dados,
 rua sem saída, esbarro no muro,
 Altaonda, diz teu silêncio,
 um silêncio ao tumulto parecido,
 um mistério que é teu signo e mapa,
 sumindo no fundo do mar.
 (SAVARY, 1977, s.n.)

Na leitura de Coelho “em todos eles (poemas de *Sumidouro*) afirmam-se a onipresença do Poeta, – ser privilegiado, onde confluem as forças contrárias que estão presentes no Real, no existente e em toda a criação autêntica” (COELHO, 1977, s.n.), o poema trataria de definir a grandeza do poeta e intimá-lo a desvendar-se “em corpo e essência”. Se trataria de uma visão *metafórica* e essencialista do poema, leitura que percebe as relações das palavras mais que seu peso, propriamente; ampliando a leitura que se firma somente nestas relações está a noção de *figura*, uma fração de discurso “de uma maneira muito mais viva, o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso” (BARTHES, 1981, p 1); pois não se trata de uma descrição do processo poético, da palavra, há um apelo pairando no poema que percorre todo livro: o de simulação – é um retrato, estrutural, de uma fala. Na figura, “seu principio ativo não é o que ela diz, mas o que ela articula” (BARTHES, 1981, p. 3), *tigre saltando no escuro*. A obra de Savary, fortemente marcada por antíteses – alocando sentidos dispersos e refutando-os e refazendo-os – subverte essa descrição metafórica e inaugura um lugar através desta *figuração*, “é preciso que a figura esteja lá, que seu espaço (a casa) esteja reservado” (BARTHES, 1981, p. 2), que (com palavras feitas de *ar*) ultrapassa um jogo rígido de antíteses para ser espaço de delírio e criação, pois

[c]ada figura explode, vibra sozinha como um som despojado de toda melodia – ou se repete, até ancoras, como motivo de uma música sempre igual. Nenhuma lógica liga as figuras nem determina sua contiguidade: as figuras estão fora do sintagma, fora da narrativa, são Erínies; se agitam, se chocam, se acalmam, voltam, se afastam sem nenhuma ordem como um vôo de mosquitos. (BARTHES, 1981, p. 4)

A figura é este espaço de abertura, *um silêncio ao tumulto parecido*, – um poema que desagua em mar, um retrato que se constrói através da voz e do desaparecimento. Antes de uma “valorização do ser-Poeta” – com letra maíuscula de um nome próprio e “como

consciência do próprio eu-criador, em cujo âmago as novas realidades se forjarão” (COELHO, 1977, s.n.)–, há o próprio poema, *o rigor da ordem sobre o ardor da chama*. Pois, ainda pensando na queda do eu como consciência fundadora do poema, há a escritura: que nada comunica e não diz o mundo, diz apenas de si mesma. Nesse espaço sumidouro há o desaparecimento de uma perda, quem escreve está perdido e perdendo, dentro do poema (linguagem) – e “é próprio ao crítico que exerce escritura o deixar-se levar, o deixar-se escrever sem fim, sem propósito, escrever sem funcionalidade, escrever por escrever” (PIMENTEL, 2010, p 100).

Quando, ao fim da crítica, Coelho lança uma conclusão que seria o próprio núcleo problemático do texto – como quem crava uma borboleta amarela na parede quando anuncia o nome *Santiago Nassar* – e termina perguntando a um possível leitor o que mais há em *Sumidouro*, que de forma ambígua seria “o que mais há neste texto além disto que digo como núcleo” ou “o que mais há? quando já disse o que se trata”, lembramos o fragmentos inicial de *O espaço literário*:

Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornan-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido; quando se trata de um livro de esclarecimentos, há uma espécie de lealdade metódica a declarar na direção daquele ponto para o qual parece que o livro se dirige (BLANCHOT, 1987, s.n.).

Há ainda, o *Ar*. Substância. Pois no movimento de movência e esquecimento do centro de atração do texto há o desaparecimento; não se trata mais de encontrá-lo e afirmá-lo. Na crítica importa a pergunta e, na crítica-escritura essa pergunta é “formulada à linguagem, no interior da linguagem” (PERRONE-MOISES, 2005, p XIII). Ver o poema de dentro. Perceber a criação criando. Estar no interior da linguagem e do processo, articular uma escritura, percorrer o silêncio que é signo e mapa, *sumindo no fundo do mar*.

Em resposta à este problema crítico propomos uma tentativa.

Pois tentar dizer é, ainda, este tatear do texto – uma procura incessante que é em si o próprio movimento de pesquisa e crítica – é parte da incompletude da fala: não podemos dizer

por absoluto o que este texto é, tentamos. A tentativa é o ensaio⁴⁶. É fazer, pois, uma experiência de leitura no interior do poema para ver, ensaiar a fala, jamais concluir. Assumir a descontinuidade e fragmentação próprias do poema. Este pensamento retorna, pois, ao texto basilar de Adorno – *O ensaio como forma* – para alinhá-lo ao começo da fala – porque preciso dizer do porque desta fala ter este processo – que é, mais uma vez, e sempre em repetição, o poema-prefácio do livro-objeto: *Altaonda*. As imagens conceituais do procedimento ensaístico desenrolam-se também nos versos – que procuram dizer do processo análogo que é a criação artística – em ambos há a contingência do texto – *e esta imagem me invadindo as tardes,/ eu deixando (...)*. Há um sim que é dito quando afirma-se “então é isso:”, a fatalidade que já se anuncia na letra, é, acontece pois já se está invadido pela imagem no poema, já se está *dentro*. “É preciso iluminar as obras de dentro” (ADORNO, 2012, p 24), assumir que é preciso estar em ponto de criação para se dizer disto, assumir o procedimento de escrita, assumir a escrita como caminho.

Retornar a Adorno, então, nos é fundamental para – na construção deste retrato, silêncio – falarmos nós mesmos da criação-crítica análoga a esta criação-poética em *Sumidouro*. Pois, também, *é isso*: “o rigor da ordem sobre o ardor da chama/ de história simples com alguma coisa de fatal”, a procura de maior intensidade na *ordem*, através de uma simplicidade de quem não procura dizer muito – não procura concluir ou exaurir um ponto de vista – e ainda assim forjar uma forma para ver, justapor elementos como num poema. Quando abrimos mão das relações de causa e consequência estabelecidas no procedimento científico que subordina as ideias e conceitos dentro de uma tese estamos, pois, tratando do ensaio como método científico de uma abertura – por abrir mão do pensamento sistemático para pensar a partir da experiência –, o ensaio faz com que abandonemos a esperança de estar perto de algo definitivo, nada temos a oferecer diante do poema, ainda assim dizemos – fragmentados porque parciais – (ADORNO, 2012, p. 25), ainda assim escrevemos, fazemos uma leitura amorosa do poema (dar o que não se tem)⁴⁷. Ainda,

O ensaio não segue as regras o jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo os quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas

⁴⁶ Refiro-me a um texto-conferência da professora Vera Casa Nova, apresentado em aula, que alinha o *Essayer voir*, de Georges Didi-Huberman, ao *Ensaio como forma*, de Adorno, para ampliar a questão da tentativa como procedimento ensaístico.

⁴⁷ Refiro-me a Lúcia Castello Branco no texto *Escrever, amar, morrer talvez*. (CASTELLO BRANCO, 1997, p.28-36)

seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, **o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva**. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos de filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido. (ADORNO, 2012, p 25, grifos meus)

Há no caráter fragmentário e contingente do ensaio o fundamento desta leitura em contraponto às leituras críticas a que nos referimos na primeira parte deste texto – leituras que dizem de uma totalidade, seja da obra ou da escrita da autora, por vezes totalidade da própria leitura: o que a crítica diz ela repete em sucessivas vezes, formando um pensamento fechado, no sentido de pronto, sobre a obra. É dizer do que é grandioso e universal, dizer daquilo que é eterno no texto. Já apontar num precário aquilo que o livro *é*. Mesmo que a tentativa de dizer este *é* já esteja prefaciada em forma de poema. Aquilo que aparece em forma de crítica no prefácio de *Sumidouro* é tratado como palavra final também na crítica que segue o livro – por exemplo, uma das poucas críticas específicas de *Sumidouro* em *Olga Savary: erotismo e paixão*, de Marleine Ferreira de Toledo, há novamente a afirmação de uma interpretação, de um *é*. Mas o ensaio, em contrapartida, não procura “o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste; mas sim **eternizar o transitório**” (ADORNO, 2012, p. 27, grifos meus.) – justamente isto que esta em desaparecimento no momento de escrita e leitura, sumindo. Pois,

A sua fraqueza testemunha a própria não identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso de intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia bloqueada pela divisão do mundo entre o eterno e o transitório. No ensaio enfático, **o pensamento se desembaraça da ideia tradicional de verdade**. (...) [O] ensaio suspende ao mesmo tempo o conceito tradicional de **método**. O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que ele é capaz de reduzi-lo a uma coisa. (ADORNO, 2012, p 27, grifos meus)

É, pois, pressentir mais do que afirmar – “tigre saltando no escuro/nos degraus da escada, apenas pressentido,/ este ir e vir sobre os passos dados”. O ensaio também se recusa a definir os seus conceitos, os conceitos aparecem e se incorporam ao texto – como fulgores no impulso antissistemático que o texto procede – sua precisão acontece das relações que engendram entre si (ADORNO, 2012, p 28), “todos os conceitos já estão implicitamente

concretizados pela linguagem em que se encontram” (ADORNO, 2012, p. 29), eles são expostos de modo a carregar outros, articular-se aos demais, fazer parte de um todo legível de forma fragmentária (ADORNO, 2012, p. 31), “o ensaio obriga a pensar a coisa” (ADORNO, 2012, p. 33, grifos meus).

Referências Bibliográficas:

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Trad. Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro, F. Alves, 1981.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. Escrever, amar, morrer talvez. In: ANDRADE, Paulo. SILVA, Sérgio Antônio. (org). **Um corp’a’screver**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997, p. 28-36.
- COELHO, Nelly Novaes. Tempo/Espaço/Poesia na palavra poética de Olga Savary. (Prefácio) In. SAVARY, Olga. **Sumidouro**. São Paulo: massa Ohno/ João Farkas, 1977.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- MACIEL, Maria Esther. **Crítica de poesia: desafios contemporâneos**. 2010. Disponível em: <https://rumositaucultural.files.wordpress.com/2010/06/maria-ester-maciel-critica-de-poesia-desafios-contemporaneos.pdf>. Acesso em 15 de janeiro de 2017.
- PERRONE MOISES, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PIMENTEL, Davi Andrade. **A crítica-escritura de Blanchot, Butor e Barthes**. Revista Graoatá. Niterói, n29, p. 93-105, 2. sem. 2010.
- RAOLINO, Aloysio. ALKALAY, Luna. **Lacrimosa**. 1970. Curtametragem disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hp8KTDX9vF0> . Acesso em 12 de janeiro de 2017.
- SAVARY, Olga. **Sumidouro**. São Paulo: Massao Ohno/João Farkas, 1977.

Bibliografia:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

LEITÃO, Andrea Jamilly Rodrigues. **A poética do corpo na obra Linha D'água, de Olga Savary.** (Dissertação). Belém: UFPA, 2014, 146 p.

BARTHES, Roland. **Aula:** aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Essayer voir.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.

SAVARY, Olga. **Repertório Selvagem:** obra reunida. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, MultiMais, Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

A Máquina e o Homem, um olhar sobre

The machine and the man, a look over

Marcos Ranier Fonseca (UFU)⁴⁸

RESUMO: A proposta deste trabalho pretende, utilizar como base documental o filme HER (2013), de Spike Jonze, a fim de estabelecer o olhar e reflexões sobre a figura humana inserida em um ambiente tecnológico, e como suas relações sociais foram reconfiguradas e reelaboradas de acordo com que tornem a tecnologia sutil e íntima, como se fosse transparente e intrínseca à vida daquele cotidiano ficcional. No ambiente de HER, Theodore, o protagonista do enredo, é recente divorciado e se vê solitário e perdido em uma sociedade demasiadamente tecnológica, encontrando refúgio sentimental na tecnologia, ao se apaixonar por um sistema operacional com inteligência artificial. O enredo do filme como seu personagem dialoga com a proposta do trabalho, qual pretende alcançar algumas questões que encontram em profunda agitação. A figura da máquina é lembrada por vezes, como culpada de nossas relações se tornarem tão passageiramente líquidas, ou que nosso caráter venha ao longo do tempo entrar em fase de corrosão, entretanto é preciso retroceder nosso olhar e refletir sobre como nós vivemos economicamente. Segundo Sennett, é a dimensão do tempo do novo capitalismo, e não a tecnologia em si, que mais diretamente afeta a vida emocional das pessoas.

PALAVRAS-CHAVE: Her; Tecnologia; Solidão

ABSTRACT: The purpose of this work is to use Spike Jonze's film HER (2013) as a documentary base in order to establish the look and reflections on the human figure inserted in a technological environment, and how their social relations were reconfigured and re-elaborated according on making technology subtle and intimate, as if it were transparent and intrinsic to the life of that fictional every day. In HER's environment, Theodore, the protagonist of the plot, is recently divorced and finds herself lonely and lost in an overly technological society, finding sentimental haven in technology, by falling in love with an operating system with artificial intelligence. The plot of the film as its character dialogues with the proposal of the work, which seeks to reach some issues that find in deep agitation. The figure of the machine is sometimes remembered, as guilty of our relations becoming so fluidly liquid, or our character over time to enter into a phase of corrosion, however we must turn our gaze and reflect on how we live economically. According to Sennett, it is the time dimension of the new capitalism, not the technology itself, that most directly affects people's emotional lives.

KEYWORDS: Her; Technology; Loneliness.

É clichê que durante o século XVIII, período em que a Revolução Industrial calçou e reordenou o espaço natural e urbano de cidades inglesas, trouxe consigo más notícias aos

⁴⁸ Aluno do mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.

antigos trabalhadores do campo que migraram às cidades para nutrir a mão de obra operária responsável pelo trabalho nas máquinas unguidas de ferro. Essa maquinaria com o objetivo de agilizar e dinamizar a produção de mercadores com o intuito de consumo interno e também externo, correspondeu ao aumento do lucro de seus proprietários diante a péssima condição de trabalho e vida dos operários.

A tecnização da produção industrial foi interpretada por alguns adeptos de ataques diretos ao capital responsável (COGGIOLA, 2010, p. 1). Houveram ataques realizados Spitalfields, tecelões que rebelaram e destruíram grande quantidade de teares de seda, como também os Ludditas (que levou o nome do encabeçador do movimento Ned Ludd, ao destruir a marteladas os teares da oficina de seu patrão. O movimento dos Ludittas serve para nós, iniciarmos uma reflexão a respeito da tecnologia e como ela se torna presente em nossa vida, se configura como algo maléfico ou benéfico.

Segundo Marc Augé as tecnologias se transformaram a maneira de concorrer com as religiões e com as filosofias e reestruturar o tempo como também o espaço, conferindo através da força da imagem a ideia do belo, verdadeiro e do bem. (AUGÉ, 2012, p. 42) Proponho através deste trabalho, utilizar como base documental o filme HER (2013), de Spike Jonze, com o intuito de realizar conexões entre a obra de cinema com o nosso cotidiano e modo de viver, em que a figura humana é inserida em um ambiente tecnológico da máquina, e como suas relações sociais foram reconfiguradas e reelaboradas de acordo com que tornem a tecnologia sutil e íntima, como se fosse transparente e intrínseca à vida daquele cotidiano ficcional. No ambiente de HER, Theodore, o protagonista do enredo, é recente divorciado, se vê solitário e perdido em uma sociedade demasiadamente tecnológica, encontrando refúgio sentimental em uma máquina expressa de sentimentos, ao se apaixonar por ela, um sistema operacional com inteligência artificial.

Hoje, a tecnologia se processa e propaga como uma ideia de consumo, a produzem incessantemente porque elas próprias são bens de consumo (AUGÉ, 2012, p. 42), como em determinada cena de HER, em que Theodore inconsolado pelo fim de seu relacionamento, ao passar pelas ruas de sua cidade se depara com um merchandising de um novo sistema operacional que poderia fazer companhia seja como amigo ou até como parceiro íntimo:

“uma entidade intuitiva que o escuta, compreende e o conhece. Não é apenas um sistema operacional. É uma consciência. OSI.”

Em um primeiro momento, estabelecer um parâmetro comparativo ao discutir sobre a relação do personagem principal com seu trabalho. Theodore trabalha em uma certa agência de produção de cartas sentimentais, principalmente cartas destinadas a amantes, a pedido de uma parte do casal. Em uma de suas primeiras cenas, Theodore recita uma carta de amor ao computador enquanto a máquina a escreve digitalmente para depois, confere o comando de voz para imprimir. A cena é claramente crítica à maneira como nos lidamos com a tecnologia presente em nosso trabalho, recorrendo ao seu uso por vezes em detrimento da relação orgânica do produzir. Se o trabalho de Theodore é produzir cartas, principalmente de amor, seria mais sentimental em primeira instância a pessoa – quem solicitou - escrevê-la expondo seus sentimentos, preservando a dimensão sentimental que é atribuída ao trabalho de expressar. A cena atinge seu ponto de provocância no momento em que percebe seu endereço eletrônico como *belascartasmanustricas.com*, apesar de elas terem formato digital.

Dessa forma, ele encontra em laços distantes com sua própria produção, escreve poemas a pedido de outrem, e os envia digitalmente. Em uma sociedade de consumo em que a produção sentimental é ofertada, não há conhecimento do que seria feito de seu produto – a carta –, além de não haver participação sentimental – por parte própria de Theodore, uma vez que os sentimentos proferidos por ele não encontra sua propriedade – e assim, ocorre um baixo nível de solidariedade (SENNET, 2007, p. 87). Theodore poderia se encaixar impecavelmente na figura do trabalhador rotineiro. Parece um hábito cíclico de movimentações ao acordar, se aprontar, pegar o metrô, se dirigir ao trabalho, trabalhar, regressando à sua casa e retomando seu jogo de videogame. Em certo ponto a rotina se torna autodestrutiva, porque os seres humanos perdem controle sobre seus próprios esforços. Dessa forma, a falta de controle do tempo de trabalho significa morte espiritual. (SENNET, 2007, p. 41)

As ideias expressas, nos remonta a refletir sobre o atual sistema econômico que vivemos, e como contribui para que nossas relações sejam breves e rasas, através de um eventual uso de máquinas. Segundo Sennett, é a dimensão do tempo do novo capitalismo, e não a tecnologia em si, que mais diretamente afeta a vida emocional das pessoas. Em um exemplo a respeito do novo tempo do capitalismo, Sennet pronuncia acerca do reconhecimento e presenciamento do produto final realizado por trabalhadores. O sociólogo utiliza do exemplo dos padeiros de Nova Iorque, ao utilizar do improvisado e conhecimento prático da produção de pães em determinado momento da década de 1970, e posteriormente,

como a maquinaria tomou conta da produção destes mesmos pães. Certa maneira, há a presença dos padeiros no ambiente da padaria, entretanto os mesmos só dão comando para a máquina realizar a produção do pão, fazendo com que padeiro nem mesmo consiga ver o seu produto final. (SENNET, 2007, p. 87)

A narrativa de HER parece estabelecer a todo momento, uma reflexão sobre como vivemos com a tecnologia e como a mesma penetra em nossas atividades das mais complexas as mais simples. Isso é evidente no momento em que Theodore se apaixona pelo OS⁴⁹, nomeado por ela própria como Samantha (que reproduz a voz da atriz Scarlett Johansson). Samantha é um OS que opera através do seu DNA, qual se baseia em milhões de personalidades dos programadores que a escreveram, e que se torna diferente de outras inteligências artificiais devido ao fato de ser o único sistema que amadurece através de suas experiências, não se diferenciando tanto quanto Theodore, qual, apesar, acha estranho em um primeiro momento, por não compreender ou enxergar como sua parceira digital se configura.

Aqui, a narrativa novamente estabelece uma metáfora crítica sobre como nós dependemos de tal maneira da tecnologia e optamos por sua presença em detrimento de relações humanas com nossos semelhantes, semelhante a uma cena em que Theodore parece reencontrar sua felicidade quando carrega Samantha – em uma espécie de smartphone – para se divertirem em um parque e posteriormente para a praia.

Na sociedade de HER que remonta as vezes a cidade Los Angeles, a comunicação entre os seres humanos é demasiadamente realizada através de dispositivos eletrônicos, conectados à uma rede virtual. Alguns pensadores acreditam que o surgimento de telefones, smartphones e computadores, recrudescer de maneira negativa a comunicação entre nós, de forma que as tornassem líquidas e frágeis. Entretanto, cabe a analisar a maneira que o progresso conduziu a perda da capacidade comunicativa, em um momento que configuramos como números e imagens, no qual a última assume o lugar de importância primordial em detrimento da própria capacidade de se comunicar.

Para explicar este fenômeno do espírito humano da contemporaneidade, Vilém Flusser utiliza-se de conceitos pré-definidos. Para o filósofo tcheco, a humanidade vivenciou consecutivamente crises e catástrofes comunicativas ao longo de sua origem. São elas: a hominização causada pelo uso de ferramentas de pedra, busca de caças, e espírito nômade de

⁴⁹ Abreviação de Operational System, tradução livre Sistema operacional

acordo a necessidade de mudar de região em busca de melhorias. Segundo, a civilização, criada pela vida em aldeias e sua consequente sedentarização, ao construir sua própria casa e domesticar, também como criar sua caça – pecuária – iniciando a posse de coisas e tornando assim fixo na terra, a medida que sua inércia não o possibilitaria que o mesmo caminhasse para apreender o mundo, neste momento é criada as imagens tradicionais, e quando a escrita substitui o mundo e seus percursos. E a terceira, ainda em curso, catástrofe sem nome, marcada pela volta do nomadismo, pois as casas “se tornaram inabitáveis”.

Inabitáveis pois, em sua casa há solidão e vazio, por todos seus buracos entra o vento da informação. Este conduz novamente ao nomadismo diferente daquele, nesse não é mais o corpo que viaja, navega ou caminha, mas o seu espírito, seu vento nômade. Flusser acreditava que o homem retornaria ao vento devido a sua natureza fluída de informações e valores simbólicos:

“O vento, este intangível fantasmagórico, que impulsiona o nômade a seguir em frente e a cujo chamado obedece, é uma experiência que para nós se tornou representável como cálculo e computação. Começamos a nos tornar nômades não apenas porque o vento sopra em nossas casas perfuradas, mas principalmente porque ele penetra em nós.” (FLUSSER, 2011, p. 156)

A partir destes conceitos o filósofo tenta construir uma explicação sobre a transformação do espírito humano na contemporaneidade. Através da escada da abstração, conceito usado para demonstrar a percepção do espaço e das formas de ocupação do mundo, denota que a cada degrau ocorre uma perda espacial, à medida que cada passo se reduz uma das suas dimensões espirituais. O passo a ser realizado corresponde ao processo de transformação técnica, em que transforma o composto originalmente de objetos e corpos em figuras lineares.

A dimensão da profundidade – a do material palpável, do corpo – arruína-se no universo das então imagens planas, das tradicionais representações imagéticas sobre superfícies. Neste momento, projetamos uma ponte de conexão com a narrativa de HER, em que a profundidade da dimensão é totalmente demolida, aquela dimensão corpórea e palpável do relacionamento humano cede ao plano das imagens planas como o computador, ou melhor,

o sistema operacional.

Não bastante, acontece ainda a perda de degrau e dimensão espacial pela modificação das imagens em pictogramas, ideogramas, e letras, que consagram o caminho do homem sedentário ao universo da escrita – e sua decifração: a leitura. Assim as representações planas das imagens se transformam em representações lineares, fazendo com que o olhar circule a imagem, mas que siga uma linha.

Assim, a linearização do mundo por meio da escrita solicitou a tradução do mundo tridimensional e bidimensional ao mundo unidimensional. O mundo passa ser através da escrita, descritível, o que abre trilhas para o pensamento lógico, linear e conceitual. Permite a construção da trilha para a ciência e a técnica: criam-se máquinas que podem dispensar a trabalhosa tarefa de aquisição e distribuição da escrita – ou até mesmo máquinas que podem produzir pães por contra própria - exatamente como acontece no universo da narrativa de HER, com Theodore ao solicitar que a máquina realize a sua tarefa de escrever, e por isso a falta de sentimentos naquela tarefa.

Através da abertura do caminho científico e seu reconhecimento através da leitura, foi possível criar sólidas bases para o surgimento dos aparelhos produtores de imagens técnicas ou tecno-imagens. Nada mais tem a ver com as imagens tradicionais, pois são ausentes da corporeidade, restando o substantivo de cálculo, algoritmo possível de projetar em qualquer suporte de papel, parede e até mesmo a névoa. Assim, as tecno-imagens resgatam a circularidade do olhar, pois buscam fornecer a sensação da imagem tradicional, forjando-a funcionalmente de maneira mágica. Assim, a escada da abstração ocorre da tridimensionalidade para a bidimensionalidade, desta para a unidimensionalidade e de outra para a nulo dimensionalidade.

Para Flusser, este último universo é qual mais ocupa as vidas humanas do contemporâneo. As coisas como produtos, objetos, hardware e matéria bruta, perdem valor enquanto as não-coisas como marcas, símbolos, serviços, software valor agregado e a fama, ganham crescente destaque e importância (FLUSSER, 2011, p.163). Somos pressionados para o mundo da nulodimensionalidade, onde somente há espaço para seres fluídos como o vento, efêmeros como o tempo. Assim, o mundo da nulodimensionalidade nos desafia buscando desmaterializar nossas existências, digitalizando em cálculos, pontos e números. A nulodimensionalidade nos relembre que apesar da fascinância e importa, portanto, algo fascinante na propagação rápida dos meios de transmissão instantânea das mensagens e das

imagens.

Os códigos compõem uma sociedade do código, em que as relações com as tecnologias tendem a se estreitarem, na ausência de uma relação simbolizada, mas de relações comandadas por códigos e regras efêmeras, conferido seu usuário ou consumidor a sua solidão. (AUGÉ, 2012, p. 41) Como a narrativa de HER estabelece conexões metafóricas com nosso cotidiano, da mesma maneira o filme demonstra que ao se apaixonar e encantar por uma máquina, Theodore se torna submisso emocional e tecnologicamente dela, inclusive para suas tarefas mais comuns do dia-a-dia como organizar seus e-mails, tarefa executada por Samantha em menos de dez segundos. Essa questão incita a reflexão como esta relação possa confundir a função social de cada homem poderia exercer frente a sociedade. É uma questão a ser analisada a respeito do homem profundamente inserido no uso e dependente das tecnologias, se se tornaria alheio à vida política e social, ao preferir o espaço privado do isolacionismo, restringindo à um curto número de relações sociais.

Quando Theodore executa a instalação do OS de viverá Samantha, o sistema o questiona se considerava social ou antissocial, obtendo a resposta positiva de Theodore para sua antisocialidade. Ainda, em cenas anteriores em que ainda não conhecia Samantha, o protagonista sempre andando pelas avenidas sozinho, parece não conseguir ou interessar em enturmar com outros transeuntes, até mesmo no metrô ao sentar no banco, solitariamente, pede para que smartphone execute uma música melancólica. O personagem parece neste momento se isolar do mundo ao seu redor, adentrando em um espaço solitário, considerado um espaço propenso a sua privacidade, como este se configurasse em uma espécie de esfera privada.

Hannah Arendt, denota que na antiguidade a organização do espaço público era diferente da que temos hoje, a esfera privada da família, do *partenalis* era visivelmente separada de outra esfera diferente àquela da participação do indivíduo político em praça, a esfera pública. Com o ingresso da modernidade – e contemporaneidade – as esferas públicas e quanto privadas sofreram um processo de convergência, não configurando mais esferas distintas, mas unidas, construindo uma desordem espacial sobre o dever do indivíduo político, consequência imediata a restrição da ação na esfera pública e a entrada da vida no âmbito da política fazendo com que, nesse período as questões referentes a esfera da vida privada e da intimidade ganhassem uma nova importância no pensamento político.

Essa alteração espacial promovida pelo crescimento da tecnização capitalista,

promoveu o indivíduo à imersão na privatividade de suas emoções, regulados principalmente à satisfação de suas necessidades. O imediato efeito deste regulamento, tal fruto do isolamento radical e do aparecimento de uma sociedade de massas uniformizadas em comportamentos é sem sombra de dúvida a ausência do mundo comum, pois o mesmo acaba no momento que é visto sobre uma ótica que somente lhe permite apresentar-se em uma única perspectiva (ARENDDT, 2010, p. 71). Parte da crítica de Arendt atribuída à modernidade, é devido ao fato desta ter inutilizado a dimensão pública e o espaço da *polis* e da *res pública* romana, tais essas fundadas no fato de ser visto e ouvido pelos demais homens.

A aproximação de Theodore com Samatha é tamanha, que em uma determinada cena, os dois conseguem efetivar um ato sexual, apesar da ausência corpórea de Samantha. Talvez, propositalmente Jonze tenta demonstrar através desta cena que as tecnologias tendem a se insinuar na intimidade corporal daqueles que as utilizam (AUGÉ, 2012, p.39), em uma sociedade cada vez mais dependente fisicamente de seus aparelhos tecnológicos, se exaurindo da obrigatoriedade relacional com seus fones de ouvidos. Para Augé, a aproximação das mídias ao corpo faria com que os humanos realmente as incluíssem partes tecnológicas em seus corpos, como aquelas realizadas pela ficção científica. (AUGÉ, 2012, p.39).

FILME

ELA, direção: Spike Jonze. Intérpretes: Joaquin Phoenix e Scarlett Johansson. Roteiro: Spike Jonze. Título original: HER.

BIBLIOGRAFIA

ARENDDT, Hannah. *“A condição humana.”* 11o Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BÃ, A. Hampaté. A tradição viva. In: UNESCO. **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África.** Brasília: UNESCO, 2010.

DROYSEN, Johann Gustav. **Manual de Teoria da História.** Petrópolis: Vozes, 2009

HAROCHE, Claudine. *A condição sensível.* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

HUYSSSEN, Andreas. A. Capítulo 1: *“Passado presentes: mídia, política, amnésia”.* In: *Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos*” Mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/Universidade Cândido Mendes/ Museu de Arte Moderna. 1a. Ed. 2000. Ed. 2004

KORNIS, Mônica Almeida. "História e Cinema: um debate metodológico", In. Rio de Janeiro: *Estudos Históricos*, vol. 5, n.10, 1992 pp. 237-250.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri; Manole; 2009.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2011.

_____. *O mundo codificado*. Org. Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

_____. *Pós-História. Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

MARX e ENGELS. *A Ideologia Alemã*. Tradução de José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. São Paulo, Editora HUCITEC, 1996

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010

_____, Richard. *“O declínio do homem público: as tiranias da intimidade.”* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

A materialidade das penas no Inferno: a corporalidade do infortúnio na Tradição Clássica

The materiality of in Hell: the corporality of misfortune in the Classical Tradition

Paula Ferreira Vermeersch *

Porto-Lisboa, julho de 2017- na boa lembrança de Uberlândia

RESUMO: Em três das viagens ao mundo dos mortos narradas na Literatura ocidental- a saber, a de Ulisses, a de Enéas e a de Dante- observa-se uma crescente corporalidade nos suplícios sofridos pelas almas. O presente artigo busca pensar, de forma introdutória, essa corporalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Inferno- Corporalidade- Poesia Clássica Ocidental

ABSTRACT: In three of the journeys to the world of the dead narrated in Western literature- namely, that of Ulysses, that of Aeneas, and that of Dante- one observes a growing corporality in the torments suffered by souls. The present article tries to think, in an introductory way, this corporality.

KEYWORDS: Hell- Corporality- Classical Western Poetry

Três viagens ao mundo dos mortos- três momentos em que o passado dos personagens que fazem a descida à última morada volta à tona e perturba o leitor/espectador. Ulisses, Enéas e Dante narram em primeira pessoa o que viram, com quem falaram e principalmente as penas que presenciaram, os sofrimentos que notaram nos espíritos/sombras/espectros que residem nas entranhas da terra.

A primeira descida ao Hades, em grego *katábasis*, é a de Ulisses- na Rapsódia XI da **Odisséia**, o próprio rei de Ítaca, em seu testemunho aos Féaces, diz que procurou o caminho à casa de Hades e Perséfone para falar com o espírito de Tirésias, o grande adivinho da Grécia. Metade homem, metade mulher, cego e com o dom de prever o futuro, Tirésias é figura incontornável das tragédias- sua própria condição ambivalente o faz compreender tantas e tantas coisas insondáveis à maior parte dos mortais. Ulisses sofre com a impossibilidade do regresso ao seu lar- Circe então lhe propõe que vá ao encontro dos mortos, dando-lhes sangue, no ritual de invocação chamado em grego *nekylia*. Tirésias revela a Ulisses o ódio de Posêidon, a razão pela qual os mares não aceitam sua passagem- o deus precisa ser aplacado

* Docente em História da Arte e da Arquitetura, Departamento de Geografia, Faculdade de Ciências e Tecnologia- Unesp, câmpus de Presidente Prudente. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Domus

com sacrifícios, para que o herói consiga avistar sua casa, retomar seus bens e salvar sua esposa Penélope dos seus celerados pretendentes.

O ritual da *nekyia* envolve um sacrifício. Ulisses e seus companheiros imolam um carneiro às portas do Hades. Seguindo os ritos, a carne é separada dos ossos, e partes específicas são queimadas com ervas. Palavras e gestos tirados das indicações de Circe são necessários para acalmar Hades e os espectros de sua morada. Os mortos são invocados na *nekyia* porque, na tradição grega, possuem o dom de prever o futuro- no caso de Tirésias, ainda, de interpretar as profecias com acerto, como fez em vida. O sangue do sacrifício serve como oferenda para que os falecidos saiam do seu transe introspectivo e consigam falar.

Os mortos se aproximam da espada banhada de sangue de Ulisses- querem beber o líquido, reviver, consigar articular sons. São sombras no subterrâneo. Nada sofrem, nada esperam. Suspiram. Há um clima nostálgico, sofrido- lamentos, lágrimas, que perturbam Ulisses. Ele vê um companheiro recém-falecido, Elpenor, sua mãe, Anticléia, viva quando Ulisses vai para Tróia, e que lhe dá notícias de seu reino, uma sucessão de mulheres nobres, e finalmente Agamemnon, que lhe narra seu fim- assassinado brutalmente pela esposa Clitmenestra e o amante desta, Egisto.



Fig.1. A nekya de Ulisses. Rapsódia XI, Odisséia. John Flaxman (1755-1826). Lápis sobre papel, 1795.



Fig.2. A nekya de Ulisses. Invocação de Tirésias. Vaso ático. Século IV a.C. Paris: Museu do Louvre.



Figs.3 e 4. Detalhes da invocação de Tirésias.

Aqui, o ritual da nekya em dois momentos- na ilustração do artista inglês John Flaxman, cujas edições de Homero e Dante encontraram grande sucesso no início do século XIX, e ajudaram muito a popularização dos estudos desses chamados “clássicos” (fig.1) e a invocação a Tirésias num vaso ático (fig.2). O perturbador encontro de Ulisses com as sombras dos mortos, seus discursos cheios de ira, ressentimento, culpa ou dor, é uma das

partes mais comoventes da **Odisséia**. Algumas sombras carregam os ferimentos dos corpos que habitaram- mas em Homero, o sofrimento das almas não acarreta em desconfortos “físicos”- as dores internas vão para o Hades, e os simulacros das externas.

José Cavalcante de Souza, em sua Introdução aos fragmentos dos filósofos pré-socráticos, resume:

Homero parece participar da crença, comum a várias culturas primitivas, de que o homem vivo abriga em si um "duplo", um outro eu. A existência desse "duplo" seria atestada pelos sonhos, quando o outro eu parece sair e realizar peripécias, inclusive envolvendo outros "duplos". A essa concepção de uma dupla existência do homem — como corporeidade perceptível e como imagem a se manifestar nos sonhos — está ligada a interpretação homérica da morte e da alma (*psyché*). A morte não representaria um nada para o homem: a *psyché* ou "duplo" desprender-se-ia pela boca ou pela ferida do agonizante, descendo às sombras subterrâneas do Erebo. Desligada definitivamente do corpo (que se decompõe), a *psyché* passa então a integrar o sombrio cortejo de seres que povoam o reino de Hades. Permanece como uma imagem ou "ídolo", semelhante na aparência ou corpo em que esteve abrigada; mas carece de consciência própria, pois nem sequer conserva as "faculdades" espirituais (inteligência, sensibilidade etc.). Impotentes, as sombras vagantes do Hades não interferem na vida dos homens; assim, não há por que lhes render culto ou buscar seus favores. (SOUZA, 1973, p.19)

Exceção foi feita a Tirésias, adivinho em vida, oráculo irrepreensível em vida- sem suas palavras Ulisses não teria o conhecimento da razão de seu sofrimento, de seu vagar e da distância de sua pátria. Enéas vai ao Hades com outros propósitos. Depois de ouvir a profecia da Sibila de Cumas- a profetisa lhe diz que conseguirá vencer as adversidades e fundar a nova Tróia, Roma- o herói troiano pede que a sacerdotisa lhe guie até o Hades, para conversar com seu pai, Anquises. Amado por Afrodite, que dele lhe teve o filho adorado, Anquises, falecido depois da trágica saída de Tróia, habita no campo dos bem-aventurados.

Diferentemente do Hades de Homero, o além-túmulo de Virgílio é dividido em partes. No vestíbulo, os espectros dos monstros mortos por Hércules habitam um gigantesco olmeiro. Assustam Enéas, mas nada fazem- são apenas sombras. Logo após, está o escuro rio Aqueronte, guardado pelo barqueiro Caronte, sua longa e imunda barba branca, a colocar as almas na embarcação que todos temem entrar- os insepultos não conseguem passagem, como o troiano Palinuro, companheiro de Enéas que ficou sem as justas homenagens fúnebres por causa da fuga no fim da Guerra.

O rei cretense Minós organiza o Limbo, lugar das almas que penam eternamente as dores de amores, como a fenícia Dido, que se matou atormentada pela paixão por Enéas. Dido se recusa a lhe falar, e foge, amparada por Siqueu, seu marido. Esse tocante encontro é descrito com muita delicadeza por Virgílio.

No Hades virgiliano, as almas carregam as feridas dos seus corpos, e sofrem terrivelmente com as dores destas- não são apenas espectros, mas “corpos” em sofrimento. Como isso é possível- haver um corpo físico além da morte? Aspectos “físicos” na “meta” (além, em grego) física? Há em Virgílio a crença que os maus são castigados duramente no pós-morte. A Sibila impede Enéas de adentrar o Tártaro, onde os injustos residem entre tormentos na eternidade- uma cidade com altas muralhas, e a Sibila narra a Enéas o que viu numa visita a essa “urbs” dos tormentos eternos- torturas, fogo e frio, luzes excessivas e trevas completas. A narração da Sibila basta para persuadir Enéas, e o leitor, de que o Tártaro é um lugar absolutamente horrível- em contraste com o campo verdejante, com cheiro de delicadas flores, onde repousa a alma de Anquises. Os Campos Elísios são tudo que alguém pode almejar em seu descanso eterno- ficar entre os seus, sendo respeitado e querido, e tendo sua memória celebrada. Anquises está sereno, esperando a glória de sua linhagem- a Roma que virá vingará a Tróia perdida, seu amado filho conseguirá fundar um novo mundo.

Não passou despercebido, mesmo na Antiguidade, a complexidade do Hades de Virgílio- e como o poeta enfrentou grandes discussões filosóficas de séculos anteriores⁵⁰. É possível considerar a alma um “corpo”, que tem “substância”? Sobre esse enigma, estóicos e epicuristas, dentre outros pensadores gregos e romanos, não chegavam a uma conclusão definitiva. Desde o estabelecimento do atomismo por Demócrito de Abdera, no quarto século antes de Cristo, os sábios entendiam o Universo como um ordenado de partículas. Nesse sentido, seria razoável supor que a alma, a *psyché*, também fosse um ordenado dessas partículas.

Se Aristóteles no primeiro livro da **Física** atestou que os iguais se atraem, almas com a mesma configuração de átomos permanecem juntas no pós-morte. Existe uma *pólis* baseada

⁵⁰ Um bom panorama desses comentários está em JOHNSON, W.R. **Darkness Visible: A Study of Vergil's Aeneid**. Chicago: University of Chicago Press, 1993

nos delitos que se comete ao longo da vida, e que vão alterando o arranjo das partículas atômicas que compõem a *psyché*⁵¹.

Sendo assim, alguns pensadores- e Virgílio é um deles- se aventuraram a imaginar uma física da metafísica, ou seja, leis que pudessem explicar fenômenos da ordem da sobrenaturalidade- ou, como diríamos hoje, “espirituais”. O Hades virgiliano será importante para os principais herdeiros desses debates, os primeiros autores cristãos. Tanto será que Virgílio receberá o título de profeta, reconhecido como os homens do Antigo Testamento, alguém que recebeu a sabedoria de Deus antes da Revelação da Encarnação, reverenciado como tal com seu túmulo em Nápoles convertido em local de culto⁵².

A seguir, uma pequena história da iconografia do Hades virgiliano: a entrada de Éneas e da Sibila ao Hades, num dos manuscritos mais antigos existentes da obra do poeta, fig.5; a portada de um dos manuscritos renascentistas da Eneida, pelo artífice italiano Guglielmo Giralaldi, fig.6; e nos séculos seguintes, como aparece figurada a *katábasis* de Enéas, nas figuras 7 a 9.

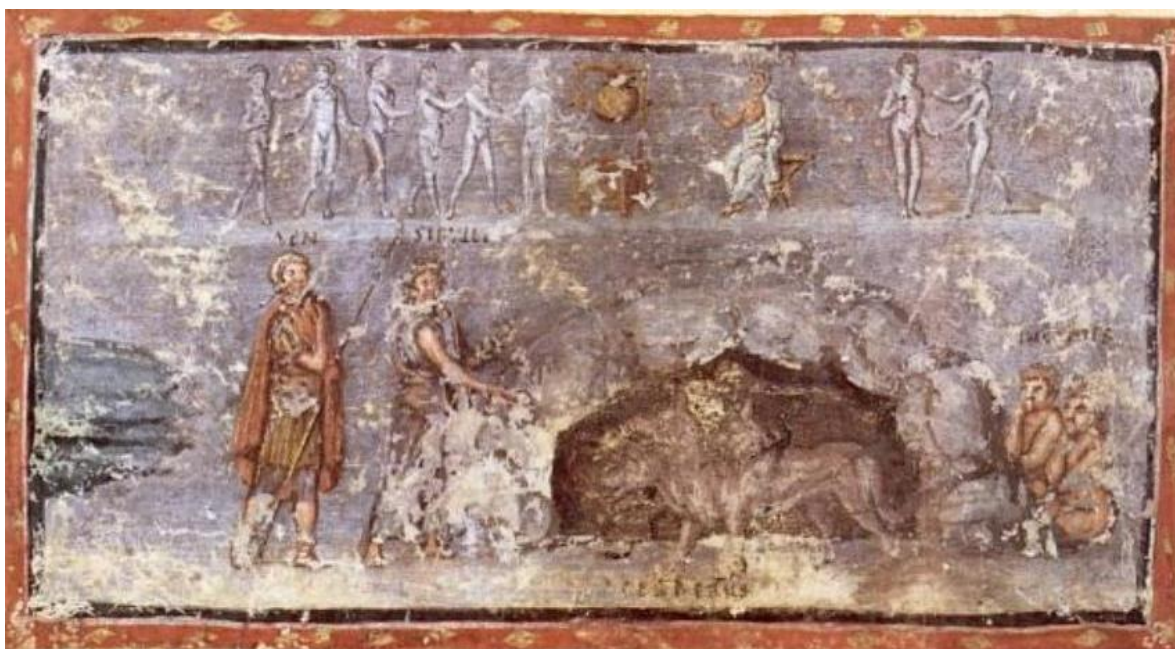


Fig.5. Enéas e a Sibila de Cumas enfrentam Cérbero. Canto VI, Eneida. Manuscrito Virgílio Vaticano. Início do séc. V d.C. Vaticano: Biblioteca Apostólica.

⁵¹ Tais princípios advindos dessa discussão da Antiguidade retornarão no pensamento oitocentista de Allan Kardec.

⁵² Para a “cristianização” da figura de Virgílio, seu “culto”, e a construção desse imaginário, ver COMPARETTI, Domenico. *Vergil in the Middle Ages*. Nova York: MacMillan and Co, 1895



Fig.6. Códice ilustrado das obras de Virgílio. Guglielmo Giraldi, (?-?). Vaticano: Biblioteca Apostólica.



Fig.7. A Sibila de Cumas e Enéas no Hades. Jan Brueghel, o Jovem. (1601-1678), c.1630. Óleo sobre cobre, 26,7 x 35,9 cm. Nova York: Metropolitan Museum.



Fig.8. A descida de Enéas ao Hades. Mestre da Eneida, c.1540. Vernizes sobre metal, 22,5 x 20,1 cm. Baltimore: Walters Arts Museum.



Fig.9. Enéas encontra o espírito de Creusa. Friso de Enéas. Família Carracci, 1595. Bolonha: Palácio Fava.



Fig.10. Dante e Virgílio encontram Ulisses. Canto XXVI, Inferno.Códice ilustrado da Comédia. Séc. XIV.Cod. It. X, 276.Veneza: Biblioteca Marciana.



Fig.11. Dante, as harpias e as árvores-almas dos suicidas. Canto XIII, Inferno.Veneza: Biblioteca Marciana.



Fig.12. Dante, Virgílio e os pisanos arcebispo Ruggero e o conde Ugolino. Canto XXXIII, Inferno. Biblioteca Marciana.

A terceira viagem aos Infernos ocorre por meio da ação externa ao personagem que narra. Por intercessão de Santa Luzia junto à Virgem, a alma salva de Beatriz, a dama florentina amada por Dante, é encarregada de buscar o espectro de Virgílio no Limbo, dentre as outras almas pagãs, para a salvação da alma do poeta que lhe cantou a beleza e as virtudes. Assim, Virgílio explica que a santa siciliana, que lhe curou uma doença nos olhos e pela qual o poeta de Florença tinha particular devoção, a mãe de Cristo e a musa são as três causas da viagem de Dante ao reino de Lúcifer, no Canto I da **Divina Comédia**.

Dante não escolhe ir ter à morada dos mortos. Sua viagem, feita por desejo de almas mais “importantes” na hierarquia do mundo, tem caráter pedagógico. Ao encontrar contemporâneos e conhecidos, o narrador percebe que ele próprio poderia estar em qualquer uma das valas do Inferno. O Inferno de Dante é completamente “físico”: há sofrimentos descritos com precisão, como um mar de excrementos com almas chafurdadas dentro, sarnas eternas, fogo, gelo, tudo narrado com riqueza de detalhes. As almas sofrem e muito depois da morte- as torturas são permanentes e muitas vezes a dor imaginada pelo leitor beira o

indizível. Não é à toa que Dante será lembrado, nos séculos seguintes, todas as vezes que a miséria humana passar dos limites do concebível⁵³.



Fig.13. Dante, Virgílio e Lúcifer. Canto XXXIV, Inferno. Manuscrito Yates-Thompson. Siena, séc. XV. Londres: British Library.

Será que pode-se pensar numa política do mundo dos mortos? A crescente corporalidade das penas nos Infernos seria paralela à uma outra visão de Estado- ou, como denomina Michel Foucault, sucessivas estruturações do que se entende por delito, culpa, pena e corpo⁵⁴. Os entendimentos do Estado moderno sobre as possibilidades de martirização dos criminosos mudarão, mas parece que as palavras dos antigos poetas encontrarão múltiplos ecos. E Foucault resume:

“Grosso modo, consiste-se em dizer: na medida em que os homens estão mais preocupados com sua salvação no outro mundo do que com isso que se passa aqui embaixo; na medida em que querem verdadeiramente serem salvos, eles permanecem tranquilos e é mais fácil governá-los. O governo dos homens por essa verdade que efetuam neles mesmos e que lhes é salutar no senso forte do termo, é precisamente o efeito próprio disso que se chama ideologia: mais os

⁵³ Muitos sobreviventes narram que no portal de um dos barracões destinados aos prisioneiros homens em Auschwitz, um deles escreveu em letras bem grandes e legíveis “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate”, o dístico da Porta do Inferno de Dante.

⁵⁴ Penso preferencialmente no Foucault de **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

homens estão preocupados com a sua salvação no além, mais é fácil aqui embaixo governá-los.” (FOUCAULT, 2009, p.31)

Referências Bibliográficas

Corpus Textual Literário

ALIGHIERI, Dante. Canto I, II, XXIV. **Inferno**. Tradução de Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1999

HOMERO. Rapsódia XI. **Odisséia**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1981

VIRGÍLIO. Livro Sexto. **Eneida**. Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Círculo do Livro, 1994

Comentários e Estudos

COMPARETTI, Domenico. **Vergil in the Middle Ages**. Nova York: MacMillan and Co, 1895

FINLEY, Moses. **O mundo de Ulisses**. Lisboa: Editorial Presença, s/d

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1987

_____. **Do governo dos vivos**: Curso no Collège de France, 1979-1980: aulas de 09 e 30 de janeiro de 1980. São Paulo: Centro de Cultura Social, 2009.

FRAZER, James George. **O ramo de ouro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982

GILSON, Étienne. **Dante, the Philosopher**. Londres: Sheed and Ward, 1948

JOHNSON, W.R. **Darkness Visible: A Study of Vergil's Aeneid**. Chicago: University of Chicago Press, 1993

LE GOFF, Jacques. **O nascimento do Purgatório**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995

_____, TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006

MINOIS, George. **Historia de los Infiernos**. Barcelona: Paidós, 2005

SOUZA, José Cavalcante. Introdução. **Os Pré-Socráticos**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1973

WOLFF, Francis. **Aristóteles e a Política**. São Paulo: Discurso Editorial, 1999

Ana Cristina Cesar: Poética que resvala

Ana Cristina Cesar: Poetic that slithers

Brenda K. Souza Gomes^{*}
Alex Fabiano Correia Jardim^{**}

RESUMO: A poeta carioca Ana Cristina Cesar tem há alguns anos chamado a atenção da crítica para um espaço construído no texto que simula uma relação da palavra literária com a vida da autora. Esse espaço se constitui de pequenas frestas, rasgos de intimidade que confundem o leitor desavisado, e o coloca com frequência detrás da porta, crente que por ali há um segredo passível de observação. A partir das questões que envolvem esses “rasgos de intimidade”, produzidos na poética de Ana C., este artigo tem como objetivo realizar uma leitura buscando evidenciar, através de uma retomada crítica e de um diálogo com os filósofos e teóricos Gilles Deleuze (1974/1997), Maurice Blanchot (2011) e Roland Barthes (2013), como a poeta subverte as noções de intimidade em seus textos e provoca um esvaziamento da enunciação biográfica. À esse esvaziamento da enunciação biográfica segue-se um poderoso trabalho de composição estética da autora, que confere a língua e a enunciação da poeta, outros afetos, onde não cabe o representativo, apenas o movimento, o intenso de uma poética em *devenir*.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Intimidade. Intensidade

ABSTRACT: The Carioca poet Ana Cristina Cesar has called for some years the attention of the critics to a space constructed in the text, which simulates a relation between the literary word and the life of the author. This space consists of small cracks, intimate features that confuse the unsuspecting reader, and places him frequently behind the door, believing that there is a secret that can be observed. From the issues surrounding these "intimacy traits", produced in the Ana C's poetry, this article aims to perform a reading seeking to highlight, through a critical resumption and a dialogue with the philosophers and theorists Gilles Deleuze (1974 / 1997), Maurice Blanchot (2011) and Roland Barthes (2013), as the poet subverts the notions of intimacy in her texts and provokes an emptying of the biographical enunciation. To this emptying of the biographical enunciation follows a powerful work of aesthetic composition of the author, which confers the language and the enunciation of the poet, other affections, where it does not fit the representative, only the movement, the intense of a poetic in *devenir*.

KEYWORDS: Poetry. Intimacy. Intensity

“Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. [sic] Escrever é um caso de *devenir*, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.” (DELEUZE, 1997, p. 11). Valemo-nos aqui das palavras de Deleuze, para dizer de um movimento de escrita que escapa as investidas

* Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras / Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros – MG – BRASIL, com bolsa de estudos financiada pela CAPES. E-mail: brenda.moraes6@gmail.com

** Professor Doutor do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-graduação em Letras / Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros – MG – BRASIL. E-mail: alex.jardim38@hotmail.com

conceituais do senso comum, de que escrever, talvez dependa e se sustente por uma prática subjetiva, de marcações representativas daquele que escreve. Ao contrário, a escrita, enquanto movimento do “incessante, interminável” (BLANCHOT, 2011, p.17) não se desatrela da força que tem a vida, o que claro, não determina por si, o vivente, o seu escrevente, um eixo bem montado que caiba um eu, ou um retrato bem figurado do mundo, mas, faz desse espaço de escritura um território para nele fincar desvios, linhas que habitem o fora. Perceber o movimento do incessante e esquecer a mão que escreve é um desafio, principalmente quando em torno da figura do escritor é construído um mito que, por vezes suprime a obra, relega a ela o lugar de enunciação biográfica, e toma a vida apenas no sentido representativo e de individuação do sujeito.

Escritoras como Ana Cristina Cesar e tantas outras que tiveram em torno do nome a construção de um mito, devido a fatos biográficos acabam tendo sua produção poética vinculada a tais acontecimentos, e então o texto literário passa a ser um campo investigativo de intenções pessoais que por ventura tivesse tido o escritor. Nesse caso específico da poeta, a mitificação da persona se dá devido a sua morte precoce.

Ana Cristina Cruz Cesar nasce em dois de junho de 1952, no Rio de Janeiro, em uma família protestante e culta. Descobre ainda criança o gosto pelas palavras, pela poesia, antes mesmo de saber escrever. Conta o pai, Waldo Cesar, que a filha ditava poemas para a mãe, e caminhava aceleradamente indicando ritmos e as pausas daquilo que ditava. A palavra, essa emergência de escrita, continua a acompanhar Ana Cristina, que passa a juventude publicando em jornais, escrevendo cartas, diários, poesia. A poeta estuda cerca de um ano em Londres e nesse período a produção de correspondências torna-se frequente. Retorna ao Brasil, onde forma-se em Letras, com licenciatura para ministrar aulas de português e literatura, e passa então a lecionar. Entre 1975/1982 tem sua produção vinculada a atividades incessantes de tradução, produção literária, e acadêmica. Ana Cristina retorna a Inglaterra pela segunda vez, em 1979, onde recebe o título de Master of Arts, pela tradução do conto *Bliss* de Katherine Mansfield, uma das grandes referências da autora. Nesse mesmo período, a poeta imprime artesanalmente a primeira versão de *Luvás de Pelica*; antes de ter seu primeiro livro publicado por uma editora, Ana Cristina produz exemplares artesanais de *Cenas de Abril* (1979), *correspondência completa* (1979), *Luvás de Pelica* (1980), tal qual os poetas de sua geração. Têm ainda poesia e prosa de sua autoria integrada na antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. Publica o primeiro livro *A Teus Pés* (1982), pela editora

brasiliense. O livro é composto de poemas e prosa inéditos e também de outros títulos publicados anteriormente.

Ana Cristina suicida-se pulando da janela do apartamento dos pais em outubro de 1983, cessando assim sua produção intelectual e artística, e deixando um grande legado em produção literária e crítica. Dentre os títulos publicados postumamente, estão *Inéditos e Dispersos* (1985), organizado pelo curador e amigo Armando Freitas Filho, *Antigos e Soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008) catalogado por Manoela Daudt d'Oliveira e reorganizado por Viviana Bosi. As obras relacionadas nessa breve apresentação integram *Poética* (2013), livro que une toda a produção literária da autora, editada pela Companhia das letras, sob curadoria de Armando Freitas Filho⁵⁵.

A produção poética de Ana C. é vinculada à geração mimeógrafo, ou poesia marginal, – geração, que traz outros nomes importantes, como: Francisco Alvim, Leila Miccolis, Chacal, Cacaso... dentre outros. Na égide marginal, a poesia gira em torno de um espaço em que a literatura pretende desvincular-se das grandes instituições que de algum modo detém um “poder” sobre a ela: as grandes editoras, a academia, a crítica especializada; mais que isso, a poesia marginal, no sentido literal do termo, ganha as ruas, e sai dela. Desse modo, fazendo valer os preceitos do movimento, os livros eram editados artesanalmente, mimeografados e distribuídos em tiragem reduzida. É cara à essa geração, a escrita tomada no âmbito do segredo, da relação de poesia e vida, apresentada pelo fulcro cotidiano dos gêneros de intimidade, assim, é comum que os poemas tenham como temática, o cotidiano visto sempre de maneira despretensiosa e jocosa, herança modernista. Conforme aponta Heloísa Buarque, no prefácio da antologia *26 poetas hoje*:

Num recuo estratégico, os novos poetas voltam se agora para o modernismo de 22, cujo desdobramento efetivo ainda não fora suficientemente perseguido. Nesse sentido, merece atenção a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico. Se em 22 o coloquial foi radicalizado na forma do poema-piada de efeito satírico, hoje se mostra irônico, ambíguo e com um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometer-se com um programa preestabelecido. O *flash* cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem

⁵⁵ Na edição do *Poética* feita pela Companhia das letras em 2013 encontra-se a biografia da autora, organizada cronologicamente.

predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada. O sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência direta ou da transcrição de sentimentos comuns freqüentemente traduz um dramático sentimento do mundo. (HOLLANDA, 2007, p. 11).

Ana Cristina, assim como os colegas de geração traz frequentemente em sua poética, frames cotidianos, e oferece ao leitor o buraco da fechadura e a possibilidade de um segredo através do efeito de intimidade provocado em seus textos. Esse ponto que gira em torno do confessional, aliada a trajetória da escritora, fez com que a crítica midiática estabelecesse para a poética de Ana, um sujeito: a jovem e bela suicida, que em seus textos: confessa. Tais mitos construídos em torno da figura e da poesia de Ana C., vêm sendo constantemente refutados e desconstruídos pela crítica. Além disso, esse efeito de intimidade era algo que a própria autora refutava constantemente. Em uma palestra, no curso: “Literatura de Mulheres no Brasil”, Ana Cristina, ao ser questionada sobre a relação do seu texto literário com o íntimo do autor, nos diz que:

Aqui não é diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção. Mas há muitos autores que publicam diário. Quando você ler um diário do autor, de verdade, que ele escreveu sem a intenção de fingimento, você vai procurar a intimidade dele. Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa... a intimidade não é comunicável literariamente [sic] o subjetivo, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura. (CESAR, 1999, p. 259)

A autora oferece chaves de leitura, e deixa claro o caráter de construção do seu texto, e a intenção de se produzir no interior dos gêneros de intimidade, o efeito de fingimento, desse modo a poeta nós conduz para as direções que se firmam no território literário e que por isso, fogem ao subjetivo.

Simulacro de uma solidão

30 de agosto

Hoje rói cinco unhas até o sabugo e encontrei no cinema,
de chinelos de couro, um menino claro às gargalhadas. Usei a toalha
alheia e fui ao ginecologista

[...]

5 de agosto

Ainda não consegui fazer filosofia versos, ou colar retratos aqui.

[...]

8 de julho

Recomecei a ginástica. Hoje quase me matei antes do almoço.

Fez um dia quente para a estação. Amanhã começo o estudo com os gêmeos. Apesar de tudo eu tenho restrições. Mas o que Se há de fazer? (CESAR, 2013, p. 204/205)

A poesia de Ana C. vem enunciada por um eu, um eu que a primeira vista diz verdades sobre si, pois se apresenta em tom de confessional, buscando sempre esse elo entre o eu e o tu. O que se espera da confissão, é que algo seja revelado e não é o acontece com os textos que lemos, este ao qual me sirvo como exemplo, é um texto que se apresenta como uma lista, uma agenda, marcada por datas e “visões”, frames; mas a intimidade insinuada não passa de um simulacro, um efeito. A poeta enuncia um primeiro ato, e em seguida o sobrepõe a outros e o movimento de sobreposição aqui é um *continuum*, e mesmo que os atos sobrepostos se encontrem no mesmo bloco, o sentido entre um e outro não encontra uma conexão, assim não se revela nada e a intimidade escapa.

Com o propósito de desmistificar o lugar-comum que foi dado a poeta, Annita Costa Malufe, em *Territórios Dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* traça um paralelo entre o discurso midiático e a crítica feita por Ana C. A autora nos aponta um caminho que não se fecha na persona Ana Cristina Cesar, para se ocupar do plano de composição que a poeta firma em sua obra. Um dos pontos principais que Annita Costa elenca, diz justamente do espaço íntimo presente na composição da poeta. *Intimidade construída ou representada?*⁵⁶ As considerações feitas por Annita a esse respeito nos conduzem para o que insinuamos no início desse texto: a vida passa no plano de composição do texto literário, mas ela não enuncia, e não reitera um eu e a nada representa, e sim constrói. Nesse sentido, “a literatura implica em uma fabulação, que é sempre um excesso. Excesso este que consiste em ultrapassar as situações vividas, fazer a sensação criar uma vida própria e se descolar dos fatos.” (MALUFE, 2006, p. 55).

O tom intimista, no intercurso dessa arte da conversação⁵⁷ tão presente na poética de Ana C., conforme nos aponta Flora Süssekind em seu ensaio, *Até segunda ordem não me risque nada* (2016), faz com que o texto poético não revele o segredo intuído por aquele que lê, mas que “demonstre um constante exercício de aproximação a uma das vertentes mais marcadas da poesia moderna: a do monólogo dramático, a de textos que se apoiam simultaneamente numa forma teatralizada de composição e num efeito lírico.” (SÜSSEKIND,

⁵⁶ Nome dado ao capítulo II de *Territórios Dispersos*.

⁵⁷ “Arte da conversação” é nomeadamente um dos artifícios que Flora Süssekind observa na poética de Ana Cristina Cesar, que a encaminham no sentido de uma dicção própria.

2016, p. 12-13).

Ainda que Ana Cristina siga “as leis do grupo” ao que diz respeito aos preceitos marginais, é fato que a poeta encaminha-se para a construção de uma dicção própria, conforme vem sendo constantemente discutido pela crítica nos últimos anos. Dentro desse território que é o marginal, que transgride formas canônicas, que faz do cotidiano e do íntimo a matéria para o poético, Ana Cesar brinca com essas estruturas e as tensiona a ponto de quase destruí-las. Não são só as categorias do eu, do autor que se abalam frente às investidas da poeta, mas também a linguagem. Linguagem que transita na borda, que se constitui por blocos de intensidades e devires.

**Poeminha-minuto
(pra ir de encontro às leis do grupo)**

eu te chamei de sacana porque tenho ciúmes
dos catorze versos você fez
neste fim de semana

a lei do grupo

“todos os meus amigos
estão fazendo poemas-bobagens ou poemas-minuto”

no cais outra vez

O namorado se retira uma semana e produz catorze poemas de qualidade. Deixa publicados dois livros e parte para a Europa com um terceiro debaixo do braço. Certamente lá produzirá o quarto. E eu que não produzo nada morda as cordas a âncora e uma seca na goela. (CESAR, 2013, p. 333)

É sobre esse território sinuoso que pensamos, e vem sendo pensada a poética de Ana Cristina. Uma poética que diz em linhas, diagramação, pausas e cortes a que propósito serve a língua e a que possíveis ela é capaz de movimentar. Nesse sentido, propomos pensar aqui os procedimentos utilizados por Ana C. na composição de alguns de seus textos que integram o

*Inéditos e dispersos*⁵⁸, que possam nos ajudar a compreender de que modo a poeta tensiona a língua no exercício literário, formando com ela blocos de intensidade.

A literatura, o texto-escritura é uma trapaça, uma esquiwa que a língua pratica fora dos eixos paradigmáticos que constituem o poder, uma revolução da linguagem, nos diria Roland Barthes, em *Aula* (1988). Se literatura é esse logro linguístico, essa salutar trapaça, só poderíamos concebê-la em um território que corre ao longe da representação, que coloca a língua em movimento destoante, desagregador dos princípios do *bom senso*⁵⁹, e de uma sintaxe bem construída de posições bem marcadas e enunciação do eu.

É fato que a linguagem poética consegue com a sua formatação imprimir esses desvios à sintaxe, mas ainda assim não é suficiente se o que queremos é buscar no texto poético uma direção em que a língua ganhe um novo afeto, a gagueira. Gaguejar, conforme vemos em Deleuze, nomeadamente em *Crítica e Clínica* (1997), corresponde a operações no seio da língua em que o desvio é um afeto conferido a língua e deixa de ser uma afecção da fala. Desse modo, a língua deixa de ser um catalisador de experiências que a empossam do poder de representar o mundo, enquanto pressuposto designativo visto no fulcro de uma estrutura subjetiva, uma percepção meramente figurativa. Assim, arrastar⁶⁰ a língua ou pô-la em desvio, segundo Deleuze:

Trata-se, pois, de uma variação ramificada da língua. Cada estado de variável é uma posição sobre uma linha de crista que bifurca e se prolonga

⁵⁸ *Inéditos e dispersos* é um obra póstuma, editada em 1985 e organizada por Armando Freitas Filho, conforme dissemos no início deste texto. Cabe mencionar que é uma obra que reúne vários escritos de Ana Cristina, inclusive alguns rejeitados pela autora. A despeito do hibridismo presente na composição de Ana C., *Inéditos e dispersos* reúne em grande maioria poemas e prosa poética. A edição utilizada aqui será a que integra o *Poética* (2013).

⁵⁹ *Senso* é referido nesse texto conforme enunciado por Gilles Deleuze, em *Lógica do Sentido*. O filósofo esclarece que: “no senso (sentido) comum, “sentido” não se diz mais de uma direção, mas de um órgão. Nós o dizemos comum, porque é um órgão. Nós o dizemos comum porque é um órgão, uma função, uma faculdade de identificação, que relaciona uma diversidade qualquer à forma do Mesmo. O senso comum identifica, reconhece, não menos quanto o bom senso prevê. Subjetivamente, o senso comum subsume faculdades diversas da alma ou órgãos diferenciados do corpo e os refere a uma unidade capaz de dizer Eu. [sic] A linguagem não parece possível fora de um tal sujeito que se exprime ou se manifesta nela e que diz o que ele faz.” O senso, e o senso comum propõe estruturas marcadas do sujeito [eu-deus-consciência-organização-organismo] e representações do mesmo. Na discussão que trazemos sobre a composição de um texto literário e em específico no caso de Ana C., é impossível ao texto literário reafirmar tais categorias, pois as estruturas são implodidas no interior do texto, impossibilitando que a literatura seja meramente espelho de um eu; ou o seja, posto que os espelhos quando abalados racham e perdem sua unidade. [cf. DELEUZE. *Lógica do Sentido*. 1969. pg. 80]

⁶⁰ Há certa consonância nos pensamento de Barthes e Deleuze quando ambos propõem a língua no âmbito de um desvio da linguagem, um fora. Em *Aula*, Barthes reitera: “nunca posso falar senão reconhecendo aquilo que *se arrasta* na língua. Assim que enuncio, essas duas rubricas se juntam em mim, sou ao mesmo tempo mestre e escravo: não me contento com repetir o que foi dito, com alojar-me confortavelmente na servidão dos signos: digo, afirmo, assento o que repito.” [cf. pg. 15]

em outras. É uma linha sintática, pois a sintaxe é constituída pelas curvaturas, os anéis, as viradas, os desvios dessa linha dinâmica, na medida em que passa por algumas posições, do duplo ponto de vista das disjunções e das conexões. Já não é sintaxe formal ou superficial que regula os equilíbrios da língua, porém uma sintaxe em devir, uma criação de sintaxe que faz nascer a língua estrangeira na língua, uma gramática do desequilíbrio. (DELEUZE, 1997, p. 144)

Esse desvio no plano de composição poético confere a língua o movimento necessário para que nela sejam possíveis diversos níveis de experimentação, onde “a língua inteira desliza a fim de desprender um bloco sonoro último, um único sopro no limite do grito” (DELEUZE, 1997, p. 142). Nesse sentido, não é só a palavra designativa que fala no texto poético, mas sim o resultado das tensões a que a língua é submetida, formando com ela blocos de devires intensivos, que possibilitam que a linguagem encontre na poesia um limite, por conseguinte, – o ponto onde ela gagueja, resvala.⁶¹

O plano de composição⁶² de Ana C. é todo esse território insidioso, que resvala, e o é pelo processo de experimentação empregado pela poeta. A linguagem sofre abalos tanto ao que concerne ao gênero literário em que se apresenta, quanto ao movimento temporal e rítmico em que assume no seu próprio interior, conforme vemos a seguir:

A poesia pode me esperar?
 Estou **p**reparando o curso de tradução e **P**ound
 Faz censuras. A casa de mamãe é uma **p**ensão.
 Não consigo falar nem escrever *fluentemente* (assim parece). Aula de ginástica:
 desfazer o rosto. **T**ocar nas órbitas. Recuar
 do **p**onto constante de **t**ensão. Descolar a
pele. **D**e depois de estudar folheio este caderno
 cheia de **s**uperstições. Descubro que sou *supersticiosíssima*:
 (se escrever ou disser não sai)
 Estou ocupada. **O**utros **t**antos. Agudo.
 13.6.83 (CESAR, 2013, p. 283. Grifos nossos)

⁶¹ A esse propósito vemos que “ambos os aspectos se realizam segundo uma infinidade de tonalidades, mas sempre juntos: um limite da linguagem que tensiona toda língua, uma linha de variação ou de modulação tensionada que conduz a língua a esse limite. (...) É um pintura ou uma musica, mas uma música de palavras, uma pintura com palavras, um silêncio nas palavras, como se as palavras agora regurgitassem seu conteúdo, visão grandiosa ou audição sublime.” [CC pg. 145]

⁶² Annita Costa Malufe em seu trabalho de tese, *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* oferece-nos uma leitura deleuzeana da poética de Ana Cristina Cesar, e evidencia as experimentações realizadas por Ana C. em seu plano de composição, que agregam à poeta uma construção do literário que liga-se ao imanente. Esclarecemos que ao colocar em diálogo a poética de Ana C. ao pensamento do filósofo Gilles Deleuze, estamos também em constante conversação com o trabalho realizado pela crítica, Annita Costa.

O primeiro ponto que comumente emerge em nossa leitura da poesia de Ana C. é o frequente movimento de escrita ensaiado enquanto mote. A escrita, o labor poético é por vezes um ponto de referência de onde o poema nasce: *A poesia pode me esperar?* O poema inicia-se com um questionamento, e o modo como se desenvolve tal questão no corpo dos versos não oferece uma resposta clara, um manejo do segredo que nos conduza a resposta da pergunta que se enuncia. É de criação que Ana C. fala, mas de modo desordenado: sobrepondo, como já dissemos aqui, um ato a outro sem, no entanto, estabelecer conexões semânticas entre eles. Mesmo que o poema se enuncie através de um eu, não é de uma estrutura subjetiva que se trata, pois esse mesmo eu ganha outro corpo, um corpo que se deflagra e cria novos sentidos às estruturas: *desfaz o rosto. Toca nas órbitas. Recua do ponto constante de tensão. Descola a pele.* O grande lance está em como essa poética que resvala, ou gagueja, como diria o Deleuze, consegue realizar essa operação. Ana Cristina cria, – como já visto em outras críticas, como da Annita Costa, por exemplo, um plano de composição que ataca o sentido: seja um ataque efetuado pelo corte, pela bricolagem dos versos, ou pela mais fascinante das operações poéticas/estéticas: a construção do ritmo⁶³. Ao mesmo tempo em que o sentido vem sendo desarticulado pelo corte, cabe ao ritmo a sua reterritorialização, a volta do sujeito enquanto ente sonoro do texto, estrutura não molar, em devir. A cada leitura, esse ritmo emerge de maneira nova, mesmo que esteja figurado na estrutura do texto, é sempre um corpo novo que lê essa estrutura. No plano estético, desse poema em específico, notamos que a construção desse ritmo se dá pelo uso de aliterações dos sons oclusivos: p/t em paralelo as fricativas f/s e africadas t/dj. Tal procedimento concede aos versos uma fluidez que tensiona a palavra ao limite último: o som. O texto inteiro é matéria vibrátil e é esse o ponto intenso que por hora verificamos alcançar as palavras de Ana, um deslize que transforma sua poesia num bloco de som. É ainda de poesia, de criar, que se fala, e lemos na partitura-poema de Ana C.

Buscamos neste breve ensaio um ponto de encontro entre a filosofia e a poesia, que nos possibilitasse pensar a literatura nesse campo do intensivo, em algo que se atualiza frente aos encontros, e oferece a partir deles novos caminhos para se pensar poéticas como as de

⁶³ Em *Territórios Dispersos*, no capítulo nomeado: Ritmos e territórios, Annita Costa nos diz que: “O ritmo caracterizado desse modo seria, assim, aquele que cria um território ou uma casa, englobando todos os elementos do texto. Como se neste casa, montada por ele morassem juntos: sonoridades, significados das palavras, velocidades e comprimentos das frases, fatos da narrativa, imagens, descrições.” [cf. pg. 149]

Ana Cristina. Este trabalho, assim como a poética de Ana C., encontra-se em devir; e em campos tão férteis como a criação literária, crítica, nesse último bloco construtor de silêncios, outros mundos possíveis hão de vir ao nosso encontro. *Esta é a primeira folha aberta.*

Referências Bibliográficas:

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**. V.4. São Paulo: Editora 34, 1997.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2007.

MALUFE, Annita Costa. **Poéticas da imanência**: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7letras; FAPESP, 2011.

MALUFE, Annita Costa. **Territórios Dispersos**: a poética de Ana Cristina Cesar. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada**: Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: 7letras, 201

A (re) significação do corpo pela tecnologia: efeitos de sentido sobre a transgenitalização no discurso midiático

The body (re)signification by technology: sense effects about the transgenitalization in the media discourse

Lidia Noronha Pereira*

RESUMO: O presente exposto tem como foco as reflexões acerca da significação do corpo inscrito pelo sexo, pela sexualidade e pelo gênero em/por uma sociedade capitalista, como a que encontramos no cenário brasileiro do século XXI. Situada no campo teórico da Análise do Discurso, esta pesquisa toma como objeto de estudo a significação do corpo que se submete aos processos cirúrgicos da transgenitalização. Intento observar o funcionamento do processo de constituição de corpos e sujeitos transexuais individuados pelos dizeres da mídia que, direta e indiretamente, constrói sítios de significação sobre corpo e sobre sujeito. Assim, levando em consideração a memória, a ideologia e os efeitos de sentido que atravessam e constituem o corpo na relação com o espaço urbano enquanto espaço social, proponho uma reflexão sobre o tecnológico do/no corpo. Para tanto, tomo como recorte de análise uma reportagem da revista *Superinteressante* que procura responder como se faz a cirurgia de mudança de sexo. Ainda, serão analisados os comentários dos leitores da referida reportagem, veiculada pelo espaço digital *online*. Este estudo justifica-se ao buscar trabalhar a abertura de sentidos para além do já dito, concebendo corpo e sujeito transexual para além dos sentidos que o segrega do meio social.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso; corpo; sujeito; sexualidade; transgenitalização.

ABSTRACT: This present exposed has as focuses the signification of body inscribed by sex, by sexuality and by gender within a capitalist society such as the one we find in the 21st century Brazilians scenery. Situated in the theoretical field of Discourse Analysis, this research take as study object the signification of body which is submitted to the surgical processes of transgenitalization. I try to observe the function in goof the constitution process of transsexual bodies and subjects is individuated by the words of the media that, directly and indirectly, constructs sites of signification about body and subject. Thus, taking into consideration the memory, the ideology and the sense effects that cross and constitute the body in the relation with the urban space as a social space, I propose a reflection about the technological of the / in the body. Therefore, i take as analysis clipping reportage from the *Superinteressante* magazine that tries to answer how the sex change surgery is done. Also, will be analyzed the readers comments about the referred reportage, conveyed by the *online* digital space. This study is justified seek to work the opening goof meanings to beyond already said, conceiving transsexual body and subject to beyond the senses that segregate him from the social environment.

KEYWORDS: Discourse; body; subject; sexuality; Transgenitalization

* Doutora em Ciências da Linguagem pela Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS

Introdução

O corpo não é uma coisa, é uma situação: é a tomada de posse do mundo e o esboço de nossos projetos.
Simone de Beauvoir

No presente exposto, busco refletir sobre a relação do corpo e do sujeito para com a tecnologia, compreendidos ambos a partir de uma abordagem discursiva, enquanto significação e/ou produção de sentidos. Assim, parto de uma distinção inicial sobre três modos diferentes de relação. Em um primeiro momento, proponho abordar o mecanismo do corpo, ele mesmo, como um aparato tecnológico, o corpo inscrito em/por diferentes práticas “mecânicas”; e o corpo estendido nessas práticas através de diferentes formas de tecnologia. Em seguida, mais detidamente, busco questionar o corpo modificado através de artifícios tecnológicos.

Interessa-me, ainda, observar efeitos de sentidos que podem ser produzidos quando há o deslocamento do saber científico de seu *locus* de origem, a ciência, para o discurso midiático através de revistas que tentam ‘traduzir’, ou mesmo, ‘facilitar’, tal saber para o público comum. Questiono, então, como se daria o funcionamento discursivo do saber científico sobre corpo e tecnologia divulgados em/por mídias online.

Ao buscar compreender os processos de significação do corpo contemporâneo, proponho pensar a relação do corpo com a tecnologia, ou, melhor dizendo, o seu funcionamento significante enquanto tecnologia. Dessa forma, e tomando como base as perspectivas teóricas da Análise do Discurso de linha francesa, considera-se, aqui, o corpo como exemplo de materialidade discursiva. Tal corpo, afetado por sua posição-sujeito capitalista, se constitui e se significa enquanto aparato tecnológico em constante evolução.

Assim, ao almejar compreender o funcionamento discursivo das materialidades significantes do sujeito – levando em consideração a memória, a ideologia e os efeitos de sentido que atravessam e constituem o corpo e o sujeito na relação com o espaço urbano enquanto espaço social - proponho articular uma reflexão sobre o tecnológico do/no corpo.

Para tanto, serão analisados possíveis efeitos de sentido produzidos por uma reportagem publicada pela revista *Superinteressante*, da editora *Abril*, que tem como título a seguinte pergunta: “Como se faz a cirurgia de mudança de sexo?”. Ainda, por se tratar de uma

publicação *online* que oferece interação de seu público leitor, o recorte em questão é também constituído pelos comentários dos usuários da rede, uma vez que é de meu interesse buscar compreender o funcionamento de gestos de leitura que, não raro, levam o tema da transgenitalização⁶⁴ para o fechamento de sentidos.

Dessa maneira, diante de um corpus da atualidade e de relevância social, o presente estudo justifica-se ao buscar trabalhar a abertura de sentidos para além do já dito sobre corpo e sobre sujeito, reconhecendo a necessidade de concebê-los para além dos sentidos que os segregam do meio social.

1. O mecanismo e a extensão do corpo inscritos em/por diferentes formas de tecnologia

O corpo, sob o ponto de vista discursivo, não é tomado como algo “natural”, mas como algo que é produzido socialmente. Ao ser inscrito em diversas práticas sociais, o corpo do sujeito é afetado e constituído pelo simbólico, fazendo com que este se inscreva enquanto um constructo tecnológico da organização social. A esse respeito, podemos citar, por exemplo, a ação de se locomover com o corpo ereto que só é apreendida através de estímulos no cotidiano familiar da criança.

Partindo de tal ideia, concebemos o corpo em sua forma tecnológica, uma vez que este é inscrito, também, enquanto um corpo-ferramenta que possibilita ao sujeito a condição de vida humana em determinada sociedade. Ao observarmos sua estrutura física como o movimento articulado dos membros, o seu aparato fonador que possibilita a fala, o sistema óptico que captura a imagem e a converte na visão, o tato que exerce uma função termostática, sensorial, enfim, toda uma série de funcionalidades, comandadas pelo cérebro a partir de estímulos advindos do social, podemos considerar tal aparato como construto tecnológico constituinte do corpo humano.

Como exemplo de expansão física e mental do corpo, em dada prática social, podemos citar o simples ato de dirigir. Sabe-se que, quando ao volante, o corpo, através do cérebro, redimensiona-se ao todo do carro deixando de ser apenas o motorista para ser o todo que se

⁶⁴A transgenitalização, também chamada de redesignação sexual ou, comumente, mudança de sexo, consiste, no caso das mulheres transexuais, na “remoção dos testículos e à formação da neovaginafuncionante. [...] O método mais usado é o de inversão exclusivamente peniana, a qual envolve o uso do tecido do pênis, invertido na cavidade da nova vagina.” (BRUNS & PINTO, 2003, p. 52)

movimenta. Os retrovisores e faróis aumentam os ângulos da visão; o acelerador e o freio possibilitam velocidades instantâneas que, comandadas pelo corpo do sujeito, ampliam consideravelmente seu poder de locomoção; e, ainda, ao estacionar o carro em uma vaga, exige-se o chamado “golpe de vista” em que o sujeito condutor deverá dimensionar o todo em um espaço físico delimitado.

A esse respeito, podemos trazer o que Freud (2010 [1936]), ao se referir sobre a relação do sujeito com o seu corpo, chamou de “deus protético”:

Com todos os seus instrumentos ele aperfeiçoa os seus órgãos — tanto motores como sensoriais — ou elimina os obstáculos para o desempenho deles. (...). Com os óculos ele corrige as falhas da lente de seu olho, com o telescópio enxerga a enormes distâncias, com o microscópio supera as fronteiras da visibilidade, que foram demarcadas pela estrutura de sua retina. (...). Com o auxílio do telefone ele ouve bem longe, de distâncias que seriam tidas por inalcançáveis até mesmo em contos de fadas (...). (FREUD, 2010, p. 26-27)

Em outra situação da prática discursiva, frente ao computador, por exemplo, temos o corpo do sujeito que, além de outras ferramentas, busca a expansão ilimitada de espaço e velocidade na/da memória. Arquivos e programas possibilitam ao usuário a execução imediata de cálculos e tarefas que, sem o auxílio de tal ferramenta, levariam dias, meses ou mesmo anos para serem concluídos. Em constante desenvolvimento, a relação do sujeito com a tecnologia se expande a ponto de possibilitar, por exemplo, tipos de inteligência artificial e recursos cada vez mais especializados que não se limitam ao biológico e ao social do corpo, mas ao contrário: os constituem e os significam.

O ser humano tornou-se, por assim dizer, uma espécie de deus protético, realmente admirável quando coloca todos os seus órgãos auxiliares; mas estes não cresceram com ele, e ocasionalmente lhe dão ainda muito trabalho. Ele tem o direito de consolar-se, porém, com o fato de que essa evolução não terminará justamente no ano da graça de 1930. Épocas futuras trarão novos, inimagináveis progressos nesse âmbito da cultura, aumentarão mais ainda a semelhança com Deus. (FREUD, 2010, p. 27)

Com isso, podemos observar que, mesmo momentaneamente, frente à direção de um veículo ou à tela de um computador, por exemplo, o real do corpo se expande para além do corpo, significando de forma outra o corpo e o sujeito submetidos à formação histórica capitalista. Tal constituição tecnológica do corpo pode ser observada à medida que tanto o

corpo quanto o sujeito são atravessados e assujeitados, ou mesmo resistentes, às descobertas científicas de determinado período histórico.

2. O corpo e a erosão da normatividade

Tomando o corpo enquanto tecnologia e afetado por ela, retomo minha terceira indagação que busca compreender como se inscreve discursivamente o seu funcionamento através da alteração biológica, do corpo que se submete às novas formas tecnológicas, como a transgenitalização, por exemplo. Para tanto, trago como recorte de análise uma reportagem da revista *Superinteressante*⁶⁵ que procura responder como se faz a cirurgia de mudança de sexo, comumente chamada, e, ainda, os comentários dos leitores de tal reportagem veiculada *online*.

Sabe-se que tal alteração é uma intervenção cirúrgica cada vez mais procurada pelo sujeito que, assujeitado pelo normativo que estabelece sexo, sexualidade e gênero pelo biológico do corpo, não vê materializado em seu corpo a identificação com a correspondência pênis = homem e vagina = mulher. Em outras palavras, tendo seu corpo inscrito pelo biológico masculino, por exemplo, o sujeito que não se filia aos sentidos postos para tal sexualidade e gênero, não raro, procura submeter-se à transgenitalização, de maneira que haja a correspondência normativa entre seu corpo e sua identidade de gênero.

É claro que esse procedimento não é o único capaz de alterar as formas corpo e é fato que existem outros sujeitos insatisfeitos com suas formas físicas não apenas no que toca a sua sexualidade. Havendo a desidentificação com o corpo, o sujeito procura variadas formas de modificações em busca de um corpo ideal que o signifique. Cirurgias plásticas cada vez mais acessíveis estão à disposição daqueles que não se identificam com as marcas do tempo ou dos que acreditam precisar de correções no nariz, na boca, nos seios etc. A tecnologia há tempos se propõe a alterar o corpo sem que isso seja um problema social. Mesmo que haja polêmica e recusa por parte de algumas instituições diante de determinados recursos capazes de ressignificar o corpo, a lógica da ciência e do mercado capitalista, não raro, atropelam convenções religiosas e/ou morais. Hoje, recursos como a transgenitalização e até mesmo a fertilização *in vitro* garantem ao corpo humano a possibilidade outra de existência, mesmo que a norma social vigente, atravessada e constituída por formações discursivas advindas do religioso e da moral, conceba tais práticas como absurdo.

⁶⁵ Disponível em: <http://super.abril.com.br/multimedia/como-se-faz-cirurgia-mudanca-sexo-616014.shtml>

Importante observar que algumas instituições, como a Igreja, por exemplo, além das pesquisas relacionadas à fertilização do ser humano em laboratório ou com células tronco, condenam também a alteração do sexo biológico. Há uma memória instituída que condiciona ao corpo biológico do sujeito seu sexo, seu gênero e sua sexualidade, como se o sujeito não pudesse significar-se para além dos órgãos determinados pelo corpo.

Interessante colocar que somente alguns adventos tecnológicos que visam a alteração o corpo são criticados e condenados pelo social. Pode ser percebido que só são aceitas, de maneira geral, as alterações propostas para o corpo que reafirmem o dizer da norma, como no caso o implante de silicone nos seios no corpo do sexo feminino, por exemplo. Percebemos, inclusive, uma certa naturalidade nesse exemplo de alteração do corpo que já pode até ser visto como algo rotineiro. No entanto, quando o recurso tecnológico vai de encontro ao estabelecido pela ordem social, como a retirada e o implante de órgãos sexuais, por exemplo, encontramos barreiras, formas de resistências em se conceber o corpo pela tecnologia.

É certo que as questões morais e religiosas não mais funcionam como impeditivos aos sujeitos inscritos e assujeitados pela forma sujeito histórica capitalista, uma vez que tal forma sujeito histórica permite possibilidades outras de significar o corpo, sendo este, também, e principalmente, concebido enquanto capital.

Assim, podemos perceber que, independente da norma instituída que dita ao sujeito uma significação fechada ao biológico do corpo, o sujeito capitalista é ainda atravessado e constituído pelo mercado que tem como promessa a satisfação plena do consumidor. Tal satisfação (ou o seu dinheiro de volta) poderá ser realizada através das inúmeras possibilidades oferecidas para que o sujeito seja aquilo que gostaria de ser.

Essas inúmeras possibilidades advindas de inovações tecnológicas e científicas, de acordo com Chiaretti (2016)⁶⁶, nos fazem acreditar que a falta, constitutiva do sujeito por sua base estrutural que se relaciona pelo inconsciente e pela ideologia, seja significada enquanto falha a ser corrigida. Tal correção se daria pela aquisição dos novos avanços e produtos disponíveis no mercado.

A autora (idem), ao retomar Freud (2011 [1930]), nos aponta que

⁶⁶ Em sua pesquisa, amparada por reflexões advindas da Psicanálise e da Análise de Discurso, Chiaretti (2016) busca compreender os modos de subjetivação do sujeito frente às novas tecnologias e toma como recorte de análise o slogan da empresa de telefonia TIM: “TIM, você sem fronteiras”.

[...] há muito tempo o homem formou as ideias de onipotência e onisciência e as corporificou em seus deuses que dotados de tais atributos ultrapassam em qualidade suas criações, os homens, que somente poderiam desejar tais atributos proibidos a eles. No entanto, esses instrumentos tecnológicos permitiriam que o homem pudesse se aproximar ou encarnar esse ideal cultural, uma vez que o usuário da TIM poderia, por exemplo, a despeito das restrições espaciais e temporais, estar em vários lugares ao mesmo tempo. A TIM teria assim uma solução à ‘humanidade’ do homem, à sua incapacidade de ser deus, ‘corrigindo’ sua falha: na/com a TIM, você não tem fronteiras. (CHIARETTI, 2016, p. 39)

Diante disso, podemos dizer que, no que diz respeito à sexualidade, o homem encontrou formas na e pela tecnologia científica moderna, a despeito das restrições impostas pelo discurso moral/religioso, de corrigir possíveis “falhas” no corpo biológico. Assim, dentro dessa lógica do mercado capitalista, uma interpretação possível seria a de que a transgenitalização, não raro, é posta como um processo que pode solucionar a correspondência entre sexo biológico e gênero, resultando na significação/identificação desejada, mesmo que não haja garantias sobre a plenitude de tal resultado.

Diante da reiteração da promessa de superação da insuficiência que um “novo” artifício tecnológico engendra, podemos pensá-la não como algo constitutivo, mas sim como uma falha que a próxima mercadoria será capaz de corrigir. Isso permite que o movimento constante de reenvio do sujeito ao próximo objeto se renove, renovando-se assim as promessas de completude e suficiência promovidas pelo mercado de consumo no seu bem sucedido casamento com a tecnologia. (CHIARETTI, 2016, p. 42)

Com isso, novas portas se abrem no que diz respeito à ressignificação do corpo no que tange a sexualidade. Temos, pelo mercado capitalista, novas possibilidades de significação que rompem o normativo estabelecido para corpo. Sobre essa quebra da normatização imposta pelo mercado, Safatle (2008) nos aponta que

Na verdade, essa teoria pós-estruturalista do capitalismo foi capaz de tematizar uma etapa na qual o impacto do desenvolvimento da sociedade de consumo, com sua tendência a alargar de maneira cada vez mais indefinida o fluxo contínuo de equivalências, levou os processos de socialização do desejo no interior do capitalismo a não mais dependerem da repetição normatizadora de padrões positivos de conduta, ideais e estereótipos. (SAFATLE, 2008, p. 18)

Para o autor (idem), pode-se entender que o capitalismo não procura mais impor normas, mas sim atuar no campo do desejo a fim de desestabilizá-las, fragilizá-las em seus

próprios códigos. Para tanto, aponta que com isso há, então, uma crise de legitimidade da norma através da sua indeterminação e do seu enfraquecimento, da anomia perante o mercado.

Ora, no que tange a questão da sexualidade, vemos o enfraquecimento da normatização que impõe a univocidade sexual: ou se é biologicamente homem, ou se é biologicamente mulher. Tal desestabilização da norma se dá à medida que o mercado capitalista oferece a possibilidade do sujeito se inscrever pelo tecnológico, significando no corpo o sexo desejado através da incorporação de elementos significantes do feminino: dos trajes e adereços, aos volumes no rosto e corpo operados pelo silicone, até à cirurgia de transgenitalização.

Dessa forma, podemos perceber, através da cirurgia de que visa alterar o sexo, como exemplo, que há o enfraquecimento e a desestabilização da norma pelo mercado, a sua crise de legitimidade, conforme Safatle (idem) uma vez que a normatização, não raro, concebe esse procedimento como algo da ordem do impossível, do pecado, do absurdo.

3. A tradução do saber científico pela mídia: efeitos de sentidos sobre a intervenção tecnológica no corpo

Para exemplificar o funcionamento discursivo do corpo que se submete ao procedimento tecnológico da transgenitalização, frente à erosão da normatividade, tomo como recorte a referida reportagem publicada pelo site da revista *Superinteressante*, bem como os comentários de seus leitores sobre o assunto.



Multimídia

INFOGRÁFICO

Como se faz uma cirurgia de mudança de sexo?

Com convicção: no Brasil, é preciso ter mais de 21 anos e encarar 24 meses de acompanhamento médico até que a cirurgia seja autorizada - sem contar a fila do SUS. Entenda como são feitas as transformações nesta versão censura livre - acredite, você não quer ver as fotos.

Infográfico: Emiliano Urbim, Renata Steffen, Willian Vieira e Alex Silva - Versão Digital: Daniel Apolinario

Revista *Superinteressanteonline*. Como se faz uma cirurgia de mudança de sexo? Disponível em: <http://super.abril.com.br/multimidia/como-se-faz-cirurgia-mudanca-sexo-616014.shtml> acesso em 10 de dez. 2014 às 12:00

Ao responder à pergunta “Como se faz uma cirurgia de mudança de sexo?” a revista, colocando-se na posição-autor, aquele que, segundo Orlandi (2004), busca um efeito de fechamento do texto, se diz convicta de suas informações a respeito de tal procedimento. Sobre a posição-autor no discurso e a sua função enquanto enunciatário, é importante trazer o que Orlandi (idem) nos aponta. A autora (idem) coloca que o sujeito, ao se posicionar no discurso, pode assumir a função-locutor, ou a função-autor do discurso, ambas funções da forma-sujeito histórica. Tal posição enunciativa, de acordo com Orlandi (2004, p. 69) “se aplica ao corriqueiro da fabricação da unidade do dizer comum, afetada pela responsabilidade social (Orlandi, 1993): o autor responde pelo que diz ou escreve pois é suposto estar em sua origem.”.

Dessa forma, ocupando uma posição de origem do dizer ao assumir a posição-autor do discurso e, com isso, buscando delimitar os sentidos, *Superinteressante* informa ao seu leitor que o processo de *mudança* não é para qualquer pessoa, pois além de ter mais de vinte e um anos, deve “encarar” 24 meses de acompanhamento médico. Aqui, vemos que o que a medicina impõe enquanto segurança para que haja êxito na cirurgia, como idade mínima e

tempo de análise determinado, é visto como algo difícil a ser suportado, uma batalha a ser vencida, encarada. Coloca-se, então, o processo de modificação do corpo, vivenciado pelo sujeito, como algo penoso, como se o próprio fato de não se identificar com o seu corpo não fosse pesar suficiente. Não se leva em conta, por exemplo, o que até os vinte e três anos, no mínimo, o sujeito insatisfeito com seu sexo significado em seu corpo não teria “encarado” para buscar tais intervenções.

Interessante observar que este procedimento exigido pelos órgãos de saúde para que haja a mudança de sexo significam, muitas vezes, para o sujeito que o procura como uma “ponte” para a realização de seu desejo. O desanimador “sem contar a fila do Sus”, que a revista traz, pode, também, significar um momento de ansiedade, de reflexão, de aceitação do sujeito que espera perante à sua vontade e frente ao que a tecnologia da medicina pode oferecer.

Ao que *Superinteressante* traz como resposta à pergunta “Como se faz uma cirurgia de mudança de sexo?”, temos o advérbio *como* nos remetendo à ideia de um procedimento, de uma instrução que busca explicar como são feitas as “transformações” em uma “versão censura-livre”. Importante colocar que a palavra “transformação” sugere algo realizado fora de um real, remetendo a algo que gire em torno do imaginário. Como um sujeito se transformaria? Ele mudaria de forma se tornando uma outra espécie de ser humano? Ou ele modificaria a sua forma física sexual, buscando não a transformação, mas a sua sexualidade significada em seu corpo? O sujeito que se submete à modificação sexual, em uma interpretação possível, não estaria em busca de ser outra pessoa, transformada, mas sim, estaria buscando ser si mesmo em um corpo: tecnologia adaptável à sua identificação com sexo, gênero e sexualidade aos modos da norma.

Sobre a questão da divulgação do conhecimento científico pela mídia, é importante trazer o estudo de Silva (2002) que busca abordar o jornalismo científico, tomando-o enquanto objeto de pesquisa, na sua relação com a Mídia e com a Ciência: instituições que especificam um determinado saber sobre “as coisas do mundo”.

Assim, partindo da perspectiva da Análise do Discurso, a autora (*idem*) nos traz que

as instituições são reconhecidas socialmente em função de suas práticas histórico-discursivas. As diferenças entre discurso jornalístico e discurso científico são em parte determinadas através das projeções de imagens, em que cada uma das duas instituições se identificam, em relação, simultaneamente, ao conhecimento (Ciência) ou à informação/comunicação

(Mídia), e à sociedade (Ciência) ou ao público (Mídia). (...) a configuração produzida pelas revistas de divulgação científica, de uma ciência para o grande público, quer discutir brevemente alguns dos elementos que envolvem a questão das posições diferenciadas, por parte da Mídia e da Ciência, em relação ao conhecimento. (SILVA, 2002, p. 130)

Segundo a autora (idem: 130), “a notícia jornalística representa o *acontecimento de interesse público*”, isso quer dizer que a Mídia dá enfoque a acontecimentos específicos, determinando o saber sobre este ou aquele assunto, significando-os enquanto acontecimentos que devem ser de interesse geral. No caso em análise, a matéria sobre da cirurgia de mudança de sexo é compreendida pela revista como uma notícia de interesse público, funcionando enquanto uma temática nova, um acontecimento ainda não abordado anteriormente - ao menos não da forma como esta propõe à medida que tenta explicar como é realizado tal procedimento cirúrgico no corpo.

Silva (2002, p. 130) nos traz que no cotidiano jornalístico, a ciência, o fato científico, isto é, “o resultado do processo de produção do conhecimento e tecnologia que envolve a prática científica”, é mantido como alvo de interesse do chamado “grande público” e, por isso,

a Mídia pode configurar a ciência (como esse *saber científico* sobre as coisas) em um produto específico para um *público específico*, dentre esse *grande público*, em um tratamento mercadológico – daí inclusive a existência de publicações especializadas na *divulgação científica*, como por exemplo, no Brasil, as revistas *Super Interessante*, da Editora Abril, e *Galileu*, da Editora Globo.” (SILVA, 2002, p. 131)

Conforme a autora (idem), há uma distância entre o conhecimento advindo pela Ciência (para o cientista) e o que é advindo pelo jornalismo (para o público leigo). E é justamente na tentativa de diminuir essa distância, por se acessível a todos, que a Mídia propõe divulgar o saber científico:

Mais do que na Escola, na Mídia, possibilitar o “acesso” do público a determinados “produtos” (como “bens culturais”) assume o sentido de uma “popularização”. Na Mídia, o sujeito (público) não é “graduado”. Na Escola o sujeito (aluno) vai aprofundando as discussões, que assumem complexidade em conformidade com o grau em que se encontra o aluno. Ao desempenhar o papel de “tradutora” de uma “cultura erudita” (a ciência e a arte), a Mídia reconhecerá no seu público *o leigo*, situando-o invariavelmente no desconhecimento da cultura/ciência produzidas. (O público da Mídia é sempre “popular”, e isso no Brasil tem ainda um significado determinado, pois aqui funciona o imaginário de uma Escola em falta. No Brasil, a escolarização do cidadão é pouca, é “baixa”, a escola é precária, o ensino é deficiente etc. etc...)” (SILVA, 2002, p. 132)

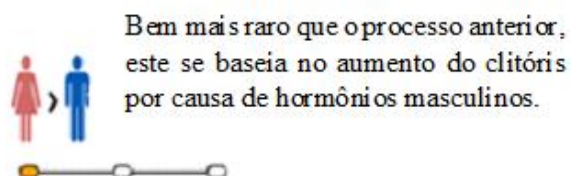
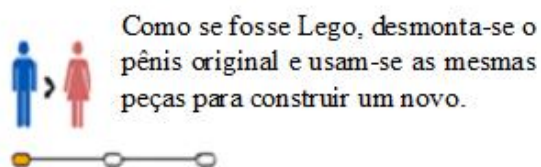
Dessa maneira, segundo Silva (2002, p. 132), a imagem que o discurso jornalístico faz de seu público leitor, não raro, é a do leitor comum, leigo, aquele “que não é especialista em área nenhuma”. Tal leitor, de acordo com a autora (idem) é o sujeito que está interessado nas mais diversas “curiosidades”, inclusive no que se refere ao saber advindo fora da Escola. Assim, pode-se compreender que através da Mídia o grande público tem acesso a diversos outros saberes que não são abordados na/pela Escola, por exemplo, e que são, até mesmo, saberes apagados, censurados justamente por estarem de fora de suas grades curriculares.

A propósito dos saberes censurados pelas instituições de poder, retomo o dizer da revista que se remete às imagens do procedimento cirúrgico de mudança de sexo: “versão censura-livre”. Com esse dizer, podemos observar que há, então, versões outras, censuradas sobre essa temática, do contrário, tal dizer seria dispensável. Porque haveria a censura? Estaria, tal assunto, funcionando enquanto tabu? Como algo a ser escondido, evitado é, só agora, trazido aos leitores? Pode-se perceber que o significante “censura” retoma uma interdição que em seguida é contrariada pelo “livre”, marcando, de antemão que a cirurgia é um assunto censurado, mas que, no entanto, a revista o tornará livre, para qualquer um que quera entendê-lo. Ainda, mostrando a censura que gira em torno da transgenitalização, vemos em “- acredite, você não quer ver as fotos” a direção fechada dos sentidos que pode levar o leitor a tomar tal procedimento como algo repulsivo, absurdo, que não deve ser visto.

Com o passar do mouse, vão aparecendo os procedimentos cirúrgicos que ocorrem durante a mudança de sexo. No entanto, as imagens que aparecem logo abaixo da resposta à pergunta proposta são de frutas e folhas representando a genitália masculina e feminina. Diante disso, questiono se haveria, então, na versão censura-livre, a censura da nudez? Ou, a versão censura-livre só é livre por não mostrar as partes do corpo referentes ao sexo, nada mais do que o foco da reportagem?

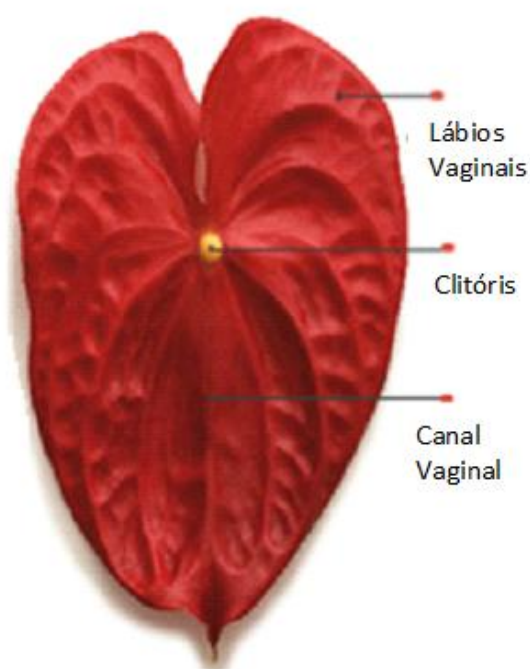
Como se faz uma cirurgia de mudança de sexo?

Entenda como são feitas as transformações nessa versão censura livre – acredite, você não quer ver as fotos.



INTERVENÇÃO

Com anestesia geral, o paciente recebe uma incisão que contorna todo o saco escrotal e o pênis – cuidando para não atingir o aparelho urinário, que será adaptado para que o paciente possa urinar sentado. No final, o corte vai se transformar em uma vagina com profundidade de 12 a 15 cm.



TESTOSTERONA

A paciente tem de tomar diariamente 200 mg de testosterona. Os resultados são: fim da menstruação, voz mais grave, mais massa muscular, às vezes calvície, mais pelos e o desenvolvimento do clitóris – que tem a mesma origem embrionária do pênis (só que um cresce e o outro não)

Revista *Superinteressanteonline*. Como se faz uma cirurgia de mudança de sexo? Disponível em: <http://super.abril.com.br/multimedia/como-se-faz-cirurgia-mudanca-sexo-616014.shtml> acesso em 10 de dez. 2014 às 12:00

Com isso, pode-se dizer que os órgãos sexuais aparecem censurados em tal revista, uma vez que temos uma metáfora do corpo em que se procura substituir o pênis e a vagina por algo que os represente. Há uma significação atribuída, no caso, à banana, aos kiwis, à flor como representação do referente que não está lá. Aqui, o órgão sexual é menos possível de se mostrar do que a própria mudança de sexo.

Retomando o estudo de Silva (2002):

(...) o saber científico, de modo amplo, pode ser identificado à possibilidade de ver “no mundo” objetos e relações a partir de um lugar privilegiado de “observação” – a prática científica, através de seus instrumentos. Para que esse saber possa estar ao alcance de todos, a Mídia realizaria então uma “tradução” (a prática da divulgação científica normalmente é associada a uma tradução...), em que se produz a imagem de um conhecimento científico apropriado para o grande público. (SILVA, 2002, p. 131)

Podemos perceber, com este caso de análise, que a “tradução” do saber científico feita pela *Superinteressante* não só reduz consideravelmente a prática científica, conforme veremos nas análises a seguir, como também apresenta um tema de forma rasa e sensacionalista ao tomar o seu público como leigo.

Importante levar em consideração que o funcionamento da revista *Superinteressante* na atual sociedade capitalista está dentro daquilo que Althusser (1970) conceituou como Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE). Segundo o autor (*idem*), os AIE representam um número de realidades apresentadas ao observador sob a forma de instituições que visam manter a ideologia dominante do próprio Estado.

Pode ser percebido, então, que a revista *Superinteressante* assume seu papel dentro dos AIE, no que se refere à sua categoria de AIE da informação, através da mídia. Há uma tentativa de se controlar aquilo que se sabe e aquilo que se deve saber. No caso em análise, tenta-se controlar aquilo que se deve saber sobre a transgenitalização. Aqui, o *saber sobre*, dado pela revista, gira em torno da dificuldade e dos problemas enfrentados pelo sujeito que se submete a tal procedimento cirúrgico e, em momento algum, este saber se remete sobre a busca da identificação sexual do sujeito significada em seu corpo. Pode ser percebida, ainda, uma tentativa não só de desestimular o sujeito diante de tal procedimento, mas de aterrorizá-lo, uma vez que as imagens referentes à cirurgia são consideradas tão impressionantes que permaneceram censuradas pela revista.

Retomando à função autor do discurso, é possível notar a utilização de verbetes do universo científico que, na tentativa de se fechar os sentidos, visam legitimar o dizer sobre o processo da mudança de sexo, como em “A paciente tem de tomar 200 mg de testosterona.”. No entanto, há a vulgarização do saber científico ao metaforizar os procedimentos cirúrgicos através de brinquedos de encaixe: “*Como se fosse lego, desmonta-se o pênis original e usam-se as mesmas peças para se construir um novo*”. Sobre isso, consideramos o dizer de Silva (idem: 134) quando a autora coloca que “(...) a prática jornalística faz mais do que apenas procurar apresentar as questões de maneira “clara”, digamos, “passando por cima” das contradições constitutivas dos diversos debates científicos em que se produz a ciência.”. Em momento algum a revista faz alusão a outros textos, como artigos e estudos científicos acerca do tema, ignorando as demais práticas científicas aprofundadas sobre os procedimentos da transgenitalização. O público-leitor da revista além de ser considerado leigo, aparece infantilizado não só pelas frutas enquanto metáfora do corpo, mas também pela referência aos brinquedos de encaixe como o brinquedo *lego*.

Vemos, neste caso de análise, que as intervenções tecnológicas no corpo do sujeito advindas pela ciência/medicina, no que concerne à transgenitalização, ainda funcionam como algo que não deve ser mostrado em sua íntegra, nem para fins de aprendizagem como propõe a revista em “Entenda como são feitas as transformações [...]”.

(...) a grande imprensa de divulgação científica no Brasil não só mantém o seu leitor alheio às configurações específicas dos debates científicos, à discursividade própria das ciências (as expressões técnicas e as abstrações devem ser “traduzidas” por imagens que as concretizem, por exemplo), mas mantém-se também ela esse alheamento. A formulação mesma do *fato* a ser levado ao conhecimento do grande público, por meio da pauta na prática jornalística, dá-se de forma a ignorar a Ciência institucionalmente, voltando-se para uma busca dos seus *resultados como produtos acabados*. Com esse seu alheamento, porém, em sua relação com a Ciência, a Mídia contribui atualmente na manutenção de um lugar de autoridade inquestionável para a Ciência. (SILVA, 2002, p. 134)

Diante disso, faz-se relevante apontar que os comentários acerca da matéria divulgada pela revista nos permitem observar diversas formações discursivas em funcionamento através dos gestos de interpretação dos leitores a propósito da referida matéria. Mesmo havendo inúmeros comentários a favor da cirurgia, a ciência e suas novas formas de tecnologia no que concerne a transgenitalização, ainda são vistas como algo que corrompem princípios religiosos e morais:



Revista *Superinteressanteonline*. Como se faz uma cirurgia de mudança de sexo? Disponível em: <http://super.abril.com.br/multimedia/como-se-faz-cirurgia-mudanca-sexo-616014.shtml/comentários/facebook/> acesso em 10 de dez. 2014 às 12:00

Levando em consideração os comentários dos leitores da matéria veiculada pela revista *Superinteressante online*, podemos observar algumas formações discursivas que se encontram, ali, em funcionamento. De acordo com Pêcheux (1990, p. 162), “a formação discursiva é o lugar da constituição do sentido”, ou seja, a formação discursiva é a matriz de onde se origina o sentido.

[...] as palavras, expressões, proposições, etc. recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas [...], diremos que os indivíduos são “interpelados” em sujeitos-falantes (em sujeitos de seu discurso) pelas formações discursivas que representam “na linguagem” as formações ideológicas que lhes são correspondentes. (PÊCHEUX, 1990, p. 160-161)

Dessa maneira, é possível observar, no primeiro comentário a formação discursiva constituída pelo discurso religioso: “cada dia que passa, novos seres humanos aparecem querendo mudar o que deus criou, esse é um dos desejos de Lúcifer”. Mesmo caindo em contradição “mas Deus também nos deu o livre arbítrio”, nota-se a imposição do pensamento religioso como norma, como conduta a ser seguida funcionando enquanto formação discursiva dominante.

Há, ainda, em funcionamento, a formação discursiva constituída ora pelo discurso tecnológico, quando, mesmo com sarcasmo e ironia, leva-se em conta que esta será capaz de fazer com que os casais homoafetivos possam fecundar e gerar os próprios filhos; e, ora pelo discurso familiar, ao culpar a tecnologia por desestabilizar a norma familiar marido/esposa; homem/mulher já dada como correta, como pode ser observado no segundo comentário acima.

Ainda, podemos observar a formação discursiva constituída pelo discurso da Ciência, ao ser posto, de forma um tanto irônica, que a evolução das espécies estaria indo em direção à homossexualidade, como no comentário: “Homo sapiens evoluindo para homo sexuais, francamente heim...”.

Importante colocar que tais formações discursivas advêm das instituições de poder que organizam os meios político, econômico e social já abordados por Althusser (idem). Assim, é possível dizer que os Aparelhos Ideológicos do Estado em funcionamento, nesse recorte de análise, advêm dos AIE da Igreja, da Família e da Ciência que, enquanto instituições amparadas pelo Estado, ditam como o corpo deve significar, fechando os sentidos através do normativo instituído.

Considerações Finais

Diante do que foi exposto, podemos notar que ainda existe no cenário contemporâneo social uma expressiva repulsa ao se tratar da mudança de sexo feita pela medicina. Neste caso em análise, temos uma revista de grande circulação que significa a cirurgia de mudança de sexo, ao traduzir um saber científico, como algo a se “encarar”, de grande demora e de impasses burocráticos. Além disso, ao tomar seu público como leigo, o que é próprio das revistas de divulgação científica (SILVA, 2002), *Superinteressante* censura a demonstração do procedimento cirúrgico com órgãos genitais, acreditando ser as imagens algo repulsivo, metaforizando o corpo através de frutas e plantas e o procedimento cirúrgico de forma infantilizada através de brinquedos.

Ainda, pôde ser percebida, através dos comentários de seus leitores (o público leigo, o que não é especialista), a tentativa de se impor normas morais e religiosas frente aos adventos

do mercado, o que nos mostra, de acordo com Safatle (idem), a crise de legitimidade e a erosão da norma funcionando neste momento histórico do capitalismo.

Dessa maneira, retomando à função-autor atribuída à revista *Superinteressante*, podemos dizer que há, então, a repetição de uma memória institucionalizada que trata da modificação do sexo como algo, no mínimo, assustador, digno de censura. Temos, com essa notícia da revista, uma tentativa de fechamento de sentidos, como se “Com convicção” significasse a única verdade para a realização da mudança de sexo. Tal dizer, ao ser legitimado e repetido, não raro, excluí outros sentidos possíveis capazes de significar de maneira outra a adaptação do corpo perante as novas formas de tecnologia.

Com isso, observa-se que, embora a tecnologia destinada à modificação do corpo seja utilizada, muitas vezes, indiscriminadamente pela sociedade, no que tange a parte sexual, esta ainda é significada como algo que fere princípios religiosos e morais. Mais ainda, ao se submeter à mudança de sexo, o sujeito, afetado por tal significação, não raro, é atravessado por formações discursivas que condenam a alteração do sexo no corpo, o que pode resultar em diversas formas de exclusão social.

Tais considerações apontam para o funcionamento discursivo do corpo enquanto tecnologia adaptável às outras formas tecnológicas como divisor de sentidos, uma vez que o político se faz presente. De um lado, temos, por parte de diversas instituições sociais, a aceitação de intervenções cirúrgicas no corpo, seja por fins de saúde ou de estética, de outro, temos a recusa de tais intervenções no que se refere à ressignificação do sexo no corpo.

Dessa forma, percebe-se que a negação e a exclusão do sujeito que se submete a determinadas formas de tecnologia é reforçada em formações discursivas diversas. Faz-se necessária, então, a abertura dos sentidos para além do já-dito, possibilitando ao corpo e ao sujeito que se submetem ao processo de transexualização a sua inscrição social para além da segregação.

Referências Bibliográficas

ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos do Estado**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

BRUNS, M. A. de T.; PINTO, M. J. C. **Vivência Transexual** – O corpo desvela seu drama. Campinas: Editora Átomo, 2003. 152 p.

CHIARETI, P. **Discurso, subjetividade e novas tecnologias.** In: RUA [online]. nº. 22. Volume 2, p. 33 - 44 Junho/2016. Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>

FREUD, S. O mal-estar na civilização. In: FREUD, S. **O mal-estar na civilização**, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). Obras Completas, Vol. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ORLANDI, E. **Interpretação**; Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas. Ed. Pontes, 2004. 156p

PÊCHEUX, M. **Delimitações, Inversões e Deslocamentos.** Caderno de Estudos Linguísticos, Campinas, (19): 7-24, jul./dez. 1990. Traduzido por José Horta Nunes

REVISTA SUPERINTERESSANTE. **Como se faz a cirurgia de mudança de sexo?** Reportagem publicada em 17 de fevereiro de 2011 às 22h00 e Atualizada em 31 out 2016. Edição online. Disponível em: <http://super.abril.com.br/multimedia/como-se-faz-cirurgia-mudanca-sexo-616014.shtml> acesso em 10 de dez. 2014 às 12:00

SAFATLE, V. **Cinismo e falência da crítica.** São Paulo: Boitempo, 2008.

SILVA, T. D. da. **Jornalismo e a Divulgação Científica.** Revista Rua: Campinas, V. 8: 129-146 p., 2002

Ciborgues na rede social Cyborgs on the social network

Fabiene de Oliveira Santos*

RESUMO: Nesse artigo, buscamos compreender se a rede social *Facebook* pode gerar ou se tornar um dispositivo, uma tecnologia de poder e constituir ou dar (in)visibilidade a ciborgues, homens-máquinas. Para tanto, analisamos como os sujeitos podem ser capturados, subjetivados/objetivados pelos dizeres/mecanismos desta rede, que conduzem os sujeitos a postarem, desejarem saber do outro, a estarem constantemente nela. Em uma perspectiva foucaultiana, utilizamos na análise o conceito de dispositivo e, por abordarmos o dizível e o visível, tratamos esse estudo como um mapeamento para encontrarmos as regularidades e possíveis formas de estratégias. Podemos perceber que as ferramentas presentes no site induzem à utilização constante desta rede, como o mecanismo de “curtir” e da interrogativa “No que você está pensando?”, que aguçam a vontade de saber do outro, e ordenam os sujeitos a estarem na rede. Pela análise, podemos pensar na constituição e/ou (in)visibilidade que a rede pode possibilitar à figura de ciborgues de politização alienada, que só reproduzem discursos, curtem e compartilham sem refletirem. Mas, também, podemos vislumbrar ciborgues politizados, que buscam disseminar dizeres em postagens/comunidades, possibilitando a transformação e ação sobre as diferenças, preconceitos e desigualdades pelo saber e resistência dessa ordem modista de acomodação do olhar e mãos em torno da tela, para o fútil e para si.

PALAVRAS-CHAVE: Homem-máquina; Dispositivo de poder; *Facebook*.

ABSTRACT: In this article, we seek to understand if the social network Facebook can generate or become a device, a technology of power and constitute or give (in) visibility to cyborgs, men-machines. In order to do so, we analyze how subjects can be captured, subjectivated/objectified by the words/mechanisms of this network, which lead the subjects to post, wish to know the other, to be constantly in it. From a Foucauldian perspective, we use the concept of device in the analysis and, because we approach the verbal and the visible, we treat this study as a mapping to find the regularities and possible forms of strategies. We can see that the tools present in the site induce the constant use of this network, such as the mechanism of "enjoy" and the question "What are you thinking?", that sharpen the desire to know the other, and order the subjects to be in the network. By the analysis, we can think of the constitution and/or (in) visibility that the network can make possible to the figure of cyborgs of alienated politicization, that only reproduce speeches, enjoy and share without reflecting. But also, we can glimpse politicized cyborgs, who seek to disseminate utterances in postings/communities, enabling the transformation and action on differences, prejudices and inequalities through the knowledge and resistance of this current order of accommodation of the gaze and hands around the screen, to the futile and to themselves.

KEYWORDS: Machine man; Power Device; Facebook.

* Mestre em Estudos Linguísticos - UFU

1. Introdução

A partir de leituras e observações acerca da tecnologia digital e de determinadas estratégias de saber-poder, este estudo nasce com uma reflexão sobre a metáfora do ciborgue na rede social. Híbrido de homem e máquina, Haraway (2009) aponta que o ciborgue tem sua forma no misto de realidade e ficção, experiência de vida social e imaginativa. Os ciborguianos se fazem de linguagem do corpo sócio-real e de linguagem de expressão histórica e futurista. Um misto que podemos chamar de linguagem verbo-virtual, ou “mentálica”, um exímio condutor de possibilidades. A constituição de um ciborgue não se trata apenas da implantação de metais ao corpo, próteses, como mecanismo para suprir ou reparar funções orgânicas, mas do que torna isso possível, de um dispositivo de poder.

O dispositivo, como indica Foucault (2012, p. 364), pode englobar um conjunto heterogêneo como discursos, instituições, proposições filosóficas, morais, ou seja, o dito e o não dito. Sujeitos e redes sociais são produtos de memória e atualidade, são possibilidades ao exercício do poder, experiências e linguagens de imaginação e realidade, ou seja, no espaço das redes sociais, que é lugar de possibilidade de práticas discursivas e da emersão de dispositivos de poder, corpo e máquina se fundem no possível do virtual.

É pensando na rede social *Facebook*, rede esta que ficou mundialmente conhecida, que alçamos a possibilidade do *Facebook* gerar ou se portar como um dispositivo e objetivamos compreender se ela pode, então, como uma tecnologia de poder, constituir ou dar (in)visibilidade a ciborgues, homens-máquinas. Desse modo, a partir da história e da utilização das tecnologias digitais, mediante os pressupostos teóricos da Análise do Discurso francesa, em uma perspectiva foucaultiana, tomamos essa rede social, em uma página acessada para o estudo, como uma materialidade linguística-visual, para análise dos recursos, do *design*, e do funcionamento de que dispõe. Sob a ótica de Foucault (2012, 2008), utilizamos na análise o conceito de dispositivo e, almejando verificar o dizível e o visível. Traçamos esse estudo como um mapeamento para encontrarmos as regularidades e possíveis formas de estratégias articuladas.

Como esclarece Donna Haraway (2009), no ensaio realizado, a autora propõe uma contribuição à teoria e à cultura socialista-feminista. O presente estudo enseja contribuir teoricamente e para a cultura sociopolítica-digital que se “modela” na contemporaneidade

com a utilização das Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDICs), sobretudo, pela operação nas redes sociais, ou seja, refletir para um fortalecimento da sociedade pela ação responsável na e da rede.

2. Aporte teórico para o estudo

Esse estudo emerge, especialmente, a partir da leitura do texto “Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”, que traz a figura do ciborgue como:

[...] um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. (HARAWAY, 2009, p.1).

A construção de ciborgue é empreendida pela autora como uma metáfora para crítica e reivindicação em prol das diferenças no movimento feminista e do ato político responsável na utilização da ciência e da tecnologia que culminam com uma política socialista-feminista, “de uma forma pós-modernista, não-naturalista, na tradição utópica de se imaginar um mundo sem gênero, que será talvez um mundo sem gênese, mas, talvez, também um mundo sem fim” (HARAWAY, 2009, p. 2).

Na perspectiva de se pensar nas diferenças e na utilização responsável da tecnologia como um canal político, de e para os homens, políticos, edificamos o sentido de ciborgue, tomado pela realidade social possível e vivenciada com as redes sociais, na atualidade. Lançamos um olhar em especial para a rede *Facebook*, que conta com milhares de acessos, modelando e transmitindo perfis desejados, fictícios e reais, histórias e sujeitos que se configuram com a arte da linguagem verbal e não verbal, com o movimento de teclar e capturar corpos e momentos, pela imagem e narrativa textual, o visível e o dizível, na tentativa de visibilidade e expressão.

No *Facebook*, pode-se observar muita manifestação, expressão de opiniões, atos públicos. Mas, esse termo manifestação, por vezes, pode ser pronunciado, em relação a essa rede, esvaziado do seu sentido mais operante, de uma ação coletiva a diferentes, de modo respeitável a habitar e sustentar o território do igual e do diferente, do particular ao público.

Isso, pois, é um lugar que permite o acesso por diferentes sujeitos, de variadas localidades, com possibilidades grandes de postagens e compartilhamentos de informações que poderiam ou deveriam ser utilizadas ou apreendidas com um sentido maior, com um propósito de legitimar as diferenças e de resistir à naturalização da hierarquia e da desigualdade ou do desequilíbrio político-econômico.

Os mecanismos da rede social *Facebook*, como as ferramentas de “curtir”, “compartilhar”, a possibilidade de “postar”, podem favorecer a reprodução e a produção, por um lado, superficiais, sem uma leitura e compreensão da realidade social, sucumbidas abaixo de uma justificativa de utilização para um simples deleite, uma distração⁶⁷. O que pode gerar um exército de “robôs”, não ciborgues, pois não contam com uma parte humana, estão segregados, mas de reflexão. De outro lado, a produção, a reprodução ou réplica podem estar imbuídas de projetos de formação e construção política-humana-tecnológica, de ação sociopolítica contra a diferença que não atrai, a que desuni, a distinção de classe, gênero, raça, de qualquer diferença que não seja a natural heterogeneidade⁶⁸. Tratam-se, nesse caso, de ordens que funcionam pelo entendimento das partes como peças fundamentais do todo, que pensam e analisam sobre o entrelaçamento de culturas e o trânsito livre nos territórios como um terreno fértil a todos.

Desse modo, prima-se pela transposição de barreiras, pelo avanço ao território do conhecimento, pela partição do poder e confluência de espíritos em razão da integração e de participações que movem e alimentam os homens sem distinção, os homens que não são robôs, não fazem parte do exército de robôs em alienada subserviência ou dos robôs que se acionam pela liderança, os homens-máquinas que não se engrenam com sentimento afetivo pelo próximo, apenas se lubrificam pela força mecânica de dominar e governar o outro. Prezamos a figura do ciborgue como homem-máquina contemporâneo, transformador e capaz de ser a diferença, de agir politicamente com senso e respeito ao outro semelhante, pois, é pela diferença, com tais atributos de inteligência da máquina e reflexão, senso respeito e afeto do homem, que se tornam semelhantes. Vai além de uma inteligência artificial, da possibilidade de uma máquina agir ou realizar algo inteligentemente como homem, isto é, da

⁶⁷ Uma distração que pode ser entendida por uma via dupla, isto é, quem distrai pode estar sendo distraído por outro. Uma distração em cadeia, em cascata, desde a fonte a espalhar pelas margens.

⁶⁸ A diferença que faz com que cada pessoa seja única. Diferença que está presente, então, mesmo em irmãos gêmeos, pois cada um é um e não há dois ou mais, naturalmente, na reprodução natural e não laboratorial, de ninguém.

simulação pela ciência e linguagem computacional da capacidade humana de raciocinar e resolver problemas. É a própria inteligência racional, articulada pelos meios da contemporaneidade de possibilidade de utilização da tecnologia de forma balanceada com a razão, a emoção e a técnica, em uma consciência ética e política das ferramentas e da inteligência humano-tecnológica.

Haraway (2009, p. 2) enfatiza que argumenta “em favor do ciborgue como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal”, nesse aspecto, apontamos o ciborgue como uma inteligência humano-geradora de linguagem “mentálica” capaz de conduzir ou criar possibilidades sociais e reais na e pela rede social. Possibilidades que encadeiam a história e o futuro em um acontecimento atual e transformador para as realidades de desigualdades sociais, preconceitos e violências humanas, mediante, por exemplo, a utilização da rede social para disseminar essas culturas e políticas de ódio e falta de qualquer parte humana, delineando nossa constituição para corpos de afeto e inteligência racional.

Pensando, então, em ciborguianos e na rede social *Facebook*, partimos da Análise do Discurso (AD), para estudo linguístico-visual de práticas discursivas, práticas que vem de saberes e poderes e que se articulam com outras práticas, especialmente, a partir dos estudos de Foucault (2012, p. 364) com a demarcação de dispositivo como uma rede que se pode estabelecer entre os elementos de um conjunto heterogêneo que sejam discursos, instituições, decisões regulamentares, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, o dito e o não dito. Tal demarcação nos remete ao *Facebook* por ser uma rede que engloba diversas práticas discursivas, diferentes enunciados e proposições, informações e saberes/poderes, além dessa rede possibilitar entre os elementos discursivos ou não um tipo de jogo, mudança de posições, por intermédio de compartilhamentos e postagens de enunciados, dizeres verbais e não verbais. E os ditos, já-ditos e não-ditos, escolhas linguísticas, gestuais e imagéticas, todos os modos de dizeres estão no curso da história, e dos poderes, articulando, desse modo, a própria definição de dispositivo indicada por Foucault (2012, p. 367): “estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles”, engendrando subjetividades/sujeitos. Pois, como afirma Agamben (2009, p. 38), “os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” ou mesmo de “dessubjetivação”, como alguns recursos do *Facebook*, como “curtir” pode sugerir, e aí não se trata tão somente do uso, mas do dispositivo como a “máquina que governa”, como o

agente de poder que oferece a ferramenta da maneira que deseja que a utilizem, a força motriz.

Como aponta Foucault (2008, p. 28), é preciso tratar o discurso “no jogo de sua instância” e mostrar o efeito das construções discursivas em que as regras devem ser conhecidas. Iniciamos, pois, pela descrição do acontecimento discursivo, então, tomando o *Facebook*, além da análise acerca de constituir um dispositivo, como o acontecimento que contém e produz discursos na história. Como o discurso que alimentou a respeito de “barrar o discurso do ódio”, bem como o discurso da rede que se encontra na página inicial dela “O Facebook ajuda você a se conectar e compartilhar com as pessoas que fazem parte da sua vida” e demais discursos que são postados e circulam pelos diversos usuários dessa rede social. O discurso é o conjunto de enunciados⁶⁹ em uma formação discursiva⁷⁰. É o lugar do funcionamento da ideologia que se materializa na língua e interpela os sujeitos numa dada função enunciativa. E é por esse viés que nos reportamos ao *Facebook* como dispositivo, uma instituição que trata do visível e do dizível em uma constância de ato, um ciclo que aciona pela rede com o enunciável como “curtir”, “compartilhar”, “foto”, “status” – pelas ferramentas disponibilizadas - a ação dos sujeitos de adesão e acesso, postagem e visualização de fotos, imagens e enunciados, discursos que agem sobre os sujeitos. Como aduz Deleuze (2005, p. 84), uma instituição tem dois polos ou dois elementos, os “aparelhos” e as “regras”, pois ela organiza campos de visibilidade e regimes de enunciados, o que nos remete às forças que emanam da rede, o poder de afetar, de agenciar/conduzir os sujeitos na e para a rede social.

3. Metodologia e resultados

A partir da Análise do Discurso francesa, em uma perspectiva foucaultiana, em uma análise histórica, buscamos refletir sobre como os sujeitos podem ser capturados, subjetivados/objetivados pelos discursos relacionados com a utilização de redes sociais, discursos que conduzem a postar, dizer de si, saber do outro, compartilhar, estar em

⁶⁹ São os elementos das formulações, os saberes constituintes de uma formação discursiva, podendo se governar pela repetição.

⁷⁰ “É antes um espaço de dissensões múltiplas; um conjunto de oposições diferentes cujos níveis e papéis devem ser descritos” (FOUCAULT, 2008, p. 175).

comunidade, acessar em um ciclo constante e gerar ou se fazer como dispositivo, uma tecnologia de poder. Para tanto, analisando possíveis constituições e visibilidades de um ciborgue, tomamos a rede social *Facebook*, que consideramos como um lugar de potencialidade para a produção/condução de subjetividade/objetividade, mediante recorte com uma página acessada apenas para o estudo, como uma materialidade linguística-visual para análise dos recursos, do *design*, e do funcionamento de que dispõe, em um batimento de descrição e interpretação, na busca de regularidades e formações de estratégias, como regimes⁷¹ de enunciabilidade e visibilidades por um mapeamento da rede.

O *Facebook* é uma rede social lançada em 2004, sendo utilizada, desde então, para interação entre as pessoas, especialmente amigos, para diversão, podendo ainda servir para divulgação diversa, como de mão de obra, produtos, eventos, serviços. O *Facebook* se espalhou no mundo todo, tornando-se um acontecimento discursivo. No Brasil, conta com um número altíssimo de adesões, de perfis criados e inúmeros acessos. Essa rede apresenta um layout padronizado pela empresa, que deposita termos aos usuários, declaração de direitos e responsabilidades. No design do *Facebook*, encontramos ferramentas como “status”, “publicar”, “foto”, Check-in” para dizer, mostrar o que se está pensando, fazendo, onde se está, como, com quem. Mecanismos da rede que asseguram a interação e que, desde a implantação, têm sido acionados constantemente pelos sujeitos-usuários. O *Facebook* se tornou um fenômeno pela quantidade exorbitante de acessos, participação, utilização da rede.

Em observação à página do *Facebook*, podemos perceber que a cor azul mantida na página, o visível que enuncia, evoca grandes corporações como o grupo “*Ford*”, “*General Electric*”, “*Microsoft*”, o que oferece segurança, credibilidade, legítima, operando, estrategicamente, para adesão à rede. Mapeando a rede, as ferramentas presentes induzem à utilização constante nela, a iniciar pelo dizer “status”, que, abafando o significado de “posição social”, passa a funcionar como “estado pessoal” pela ação do verbo “publicar”. É como se a posição social não aparecesse a partir das publicações de diversas ordens possíveis, autobiográficas, de marketing pessoal, de relacionamentos, de produtos e serviços, uma promoção que tem como objetivo a publicidade, a divulgação. Postar e compartilhar “belezas”, reunindo em comunidades. O mecanismo de “curtir” e da interrogativa “No que você está pensando?”, que também é respondida pelos usuários como “O que você está

⁷¹ Como aponta Foucault (2008, p. 55) são regras, próprias mesmo da prática discursiva.

fazendo?”, aguçam a vontade de saber do outro, a curiosidade e ordena os sujeitos a estarem na rede, subjetiva as “criaturas subjugadas” que se tornam objetos pela objetividade dos “criadores/publicadores”. Como se não pensássemos a todo instante, ou não, se estamos na rede? Não fazemos a rede? Seres submissos não têm ideias e devem ser vigiados, desprovidos de particularidades.

A respeito do discurso da rede “O Facebook ajuda você a se conectar e compartilhar com as pessoas que fazem parte da sua vida”, lançamos a questão que Foucault (2008, p. 31) propõe: “A questão pertinente a uma tal análise poderia ser assim formulada: que singular existência é esta que vem à tona no que se diz e em nenhuma outra parte?” Nesse sentido, analisamos com o dito “ajudar” se traduz no momento em que, na língua, o *Facebook* se alça a uma missão social, em que o efeito é silenciar e fazer esquecer sua natureza mercadológica e corporativa. É um enunciado de impacto no mundo globalizado de “inclusão” e conexões. Ajudar pode ser traduzido em conduzir e funciona, estrategicamente, como um capturador e condutor pela distração no cenário global de avanço das tecnologias digitais e de manutenção de um capitalismo separatista pelas desigualdades sociais.

E, um fator que se torna muito positivo para adesão e acesso é a gratuidade para o uso da rede que brada aos sujeitos, que encontram preço em praticamente tudo, operando como ponto fundamental à incorporação. Desse modo, esse sistema abriga sujeitos de diferentes posições socioeconômicas, sendo que poderia excluir e selecionar a formação ciborguiana em função dos sujeitos serem iletrados digitalmente e não possuírem um aparelho tecnológico com Internet, mas estes já se encontram em uma série de ciborgues.

Pela análise, consideramos que o que relaciona os discursos de “curtir”, “postar”, “compartilhar”, “conectar” é o discurso da conectividade, que está entrelaçado com o discurso das tecnologias de informação e comunicação e, operando, conjuntamente, com o discurso da globalização. Então, podemos pensar na constituição e/ou (in)visibilidade que a rede pode possibilitar à figura de ciborgues de politização alienada, de mentes vazias, que só reproduzem discursos, só curtem e compartilham sem refletirem, sem pensarem, sobretudo nas diferenças e no que poderiam praticar em prol das diferenças menos desiguais, com afetividade, mas não têm conhecimento do que se tornam pela prática naturalizada, estão afetados pela técnica da tecnologia de poder. Também, podemos vislumbrar um ciborgue politizado para descortinar verdades e relações de poder, que se faz homem-máquina

incorporando os preceitos da atualidade de compartilhar determinadas informações e de ter senso de comunidade na luta sobre o poder. Ciborgues que buscam disseminar dizeres em postagens/comunidades como políticos justos, possibilitando a transformação pelo saber e resistência dessa ordem modista de acomodação do olhar e das mãos em torno da tela, para o fútil e só para si. E seriam esses ciborguianos que poderiam ser pensados e privilegiados na projeção das ferramentas do *Facebook*, o ciborguiano politizado e de afeto.

4. Considerações finais

Os ciborguianos são frutos do sistema social, político-econômico, das estratégias de poder, das relações demandas por essas estruturas da sociedade e deslocam-se para e no espaço da rede social. Em essência, são produtos das práticas históricas de poder, docilidade e sujeição que passa a existir no terreno social da atualidade, o espaço térreo-virtual para o homem-máquina, a rede *Facebook*. Uma superestrutura ideológica que evoca um “panóptico”, mas de olho fixo e (re)produção interna de ciborgues, sujeitos/mercadorias, criaturas naturalizadas e (in)visíveis na teia simulada e, por vezes, dissimulada desse espaço sócio-virtual. Território de transferência de nós-ciborgues, de subjetivação e objetivação, adesão e infiltração.

O espaço da rede social não pode ser superpovoado e “supervazio”, mas potencializar, no estrato socioeconômico, práticas de partilha e compartilhamento, refletir coletivos com a inter-relação pela linguagem “mentálica” politizada e afetiva-responsável, transcendendo tempo e espaço, com diferentes sem diferenças.

O *Facebook* não pode funcionar como uma ilha a isolar os sujeitos, mas como um dispositivo a unir, não homogeneizar, mas tecer uma aliança natural à heterogeneidade, inomogeneidade. A rede como um dispositivo discursivo-técnico-tecnológico de poder-saber precisa ser utilizada/gerada não para reforçar ciborgues com a repressão e discriminação ou como uma falsa estampa de felicidade e libertação, mas como um mecanismo positivo para a visibilidade e transformação de homens-máquina supostamente alienados em politizados pelo exercício de um saber-poder para questões sociopolíticas, para conscientização e melhoria da sociedade. E os ciborgues necessitam exercer o poder sobre si, o cuidado de si, como dos outros, na enunciação e manuseio ético (ou nenhum manuseio) da rede de formação social.

5. Referências

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

DELEUZE, G. (1986). Foucault. Tradução Claudia Sant'Anna Martins; revisão da tradução Renato Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 25. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012.

HARAWAY, Donna J. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. **INFODESIGN**. 2009.1: Imagem e Complexidade. Profa. Oriana Duarte. Disponível em: <http://www.rodrigomedeiros.com.br/pos/download/oriana/01-ManifestoCyborgI.pdf>. Acesso em: 12 set. 2017.

Corpo-em-arte

Body-in-art

Atilio Catosso Salles (FAPEMIG/Univás)⁷²

RESUMO: Esta pesquisa, filiada ao domínio teórico da escola francesa da Análise de Discurso, tem interesse em investigar a articulação sujeito/corpo/arte. Para tanto, o corpus discursivo é constituído de uma performance intitulada “The artist is present”, produzida pela artista Marina Abramovic, no MoMa, em 2010. Interessa, pois, pensar como se dá o trabalho de compreensão de uma performance, perguntando pelos sentidos que tomam corpo e tomam *O corpo* do sujeito. Nas discursividades analisadas, o movimento dos sentidos, do sujeito com o seu olhar e o seu corpo, em um território (espaço-histórico-social), determina sentidos possíveis, em posições discursivas possíveis, funcionando como espessura material significante. Uma espessura material que é estrutural, simbólica e formulada como linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Quadro Cênico; Corpo; Sujeito; Performance.

ABSTRACT: This research, affiliated to the theoretical domain of the French School of Discourse Analysis, is interested in investigating the subject / body / art articulation. For that, the discursive corpus consists of a performance titled "The artist is present", produced by the artist Marina Abramovic, in MoMa, in 2010. It is therefore interesting to think how the work of understanding a performance occurs, asking for the senses That take body and take the body of the subject. In the analyzed discourse, the movement of the senses, of the subject with its look and its body, in a territory (space-historical-social), determines possible senses, in possible discursive positions, functioning as significant material thickness. A material thickness that is structural, symbolic and formulated as language.

KEYWORDS: Scenic frame; Body; Subject; Performance.

1. Introdução

Para efeito de um trabalho analítico/teórico em Análise de Discurso, invisto primeiro em pensar que “aos homens enquanto seres históricos e simbólicos que somos não nos basta falar para significar e nos significarmos” Orlandi (2001, p.154). De acordo com a autora, além de “falarmos”, também, escrevemos poemas, cantamos, dançamos, fazemos literatura, cinema [...] entre outras diferentes formas de significação.

Nessa direção, estranhar os sentidos e os modos pelo quais o sujeito de diz e é dito é do que me ocupo aqui no início desta reflexão. De acordo com Orlandi (2002) “o corpo do

⁷² Dourando em Ciências da Linguagem pela Universidade do Vale do Sapucaí.

sujeito e corpo da linguagem não são transparentes”. Sujeitos com/e seus corpos estão ligados ao corpo social (Orlandi, 2001), e isso também não é da ordem da transparência.

Meu interesse pelos processos de significação do sujeito com o seu corpo tomou forma com a pesquisa realizada sobre a cidade em minha dissertação de mestrado. Considerei, a partir da análise do documentário “Território Vermelho” (2004) do cineasta Kiko Koifman, o modo como o sujeito com o seu corpo atravessa o espaço público em uma faixa de pedestre. Um dos princípios desse meu trabalho, com a questão urbana, é que o corpo do sujeito vai se mostrando, sendo mostrado, atado ao corpo da cidade. Ele vai assim ganhando existência a partir dessa ligação com o espaço, com o que também está fora de seu corpo. Um modo do corpo (r)existir e assim se significar e, esse gesto de ocupar a faixa de pedestre (seja para atravessar, trabalhar, produzir arte) aponta, ao meu ver, para uma resistência que remete à questão da *identificação* no funcionamento próprio da ideologia que fal(h)a ao sujeito.

Este percurso no mestrado é constitutivo da minha relação com as questões de pesquisa (e, diria, de vida) que ora proponho compreender. Questões estas que giram, dançam, produzem volteios em torno da relação *do* sujeito, *com seu* corpo, *em um* espaço.

Articulando sujeito/corpo/linguagem, busco compreender como o corpo, recortado pela materialidade do sujeito, sua historicidade, se significa e produz significação em um espaço de existência; tomando os homens como seres simbólicos e históricos-sociais, pensando o interdiscurso e sua relação com o espaço. A esse respeito, Rolnik (2006) formula que nos significamos ao nos filiar a um território. Território aqui compreendido enquanto lugar de pertencimento pelo próprio de nossa existência, não como mero espaço físico com suas delimitações/divisas geográficas, mas sim espaço que também significa.

Finalmente, penso que a questão aqui é: qual a relação do corpo com a ideologia, como, em sua especificidade, em sua espessura material, o sujeito textualiza seu corpo (e se textualiza) pela maneira mesma como está nele (já) significado. O corpo normatizado, o corpo em movimento, o corpo fora de lugar, o corpo “instalado” de um sujeito que interpreta e é interpretação sem cessar.

Como material de pesquisa recorto uma performance intitulada “The artist is present”, produzida pela artista Marina Abramovic, em 2010, no *MoMa*. Nessa performance, Marina Abramovi, no átrio do museu, em um espaço quadrado recortado por uma fita, dispõe uma mesa e duas cadeiras, sendo uma dessas cadeiras ocupada por ela, a outra ficou à disposição

para as pessoas que estivessem visitando a exposição (organizada pelo MoMa para homenageá-la) pudessem se sentar e dividir um tempo indeterminado de silêncio com a artista. Assim se iniciou a performance.

M. Pêcheux (1990) considera que não só a língua, mas também a história tem seu real. A partir do texto “Processos de significação, corpo e sujeito”, Orlandi (2012) propõe uma reflexão sobre o corpo, articulando as instâncias do inconsciente e da ideologia. De acordo com a autora:

“Embora se trabalhe, na análise de discurso, sobejamente, a materialidade da história e da língua, pouco se tem dito a respeito da materialidade do sujeito, mesmo que se afirme sua não transparência, fazendo intervir a questão da ideologia e do inconsciente” (ORLANDI, 2012, p. 84).

Neste trabalho, proponho, tal como Orlandi (2001, 2002, 2012), tomar o corpo, o corpo de um sujeito, não enquanto um corpo empírico, constituído de carne. O que interessa é a materialidade do sujeito na relação do sujeito com o seu corpo, pois como afirma a autora, tratar da materialidade do corpo na relação com um sujeito é considerar a ideologia, a história e os processos de vida social intervindo sobre a produção da significação e é, nesse sentido, que se pode apontar que a relação do sujeito com o seu corpo aparece como transparente, mas não é.

Para introduzir, através dos elementos do discurso, o modo como estou compreendendo a *performance*, traço agora alguns apontamentos que considero importante investir sobre o trabalho do corpo e do olhar em/na arte.

A *performance* é uma arte de fronteira, podendo ser definida por alguns como uma arte híbrida. Já o termo *performance act* sugere eventos realizados por artistas, no bojo das ‘experiências’ vanguardistas europeias.

Richard Shechner (2003, p.39) propõe oito situações em que a linguagem artística pode se dar a ver:

1. na vida diária, cozinhando, socializando-se;
2. nas artes;
3. nos esportes e outros entretenimentos populares;
4. nos negócios;

5. na tecnologia;
6. no sexo;
7. nos rituais sagrados e seculares;
8. na brincadeira;

Tais situações empíricas em que a arte pode se dar a ver, num primeiro momento dessa reflexão, se colocam para mim como importantes, na medida mesma em que possibilitam jogar com a aproximação do corpo do artista, o público e a obra num só momento. E é nesse enlace do corpo numa relação forte com as artes, com o sexo, com a tecnologia... que corpo e sujeito – em *relação a* - são convocados não mais para uma mera ou simples *contemplação* em performance.

É o corpo, o corpo em movimento que faz deslizar sentidos pelo espaço. Como é que durante esse processo de produzir uma *performance* é o próprio corpo que (se) produz – isto é, se torna isso ou aquilo que se percebeu – enquanto efeito no movimento de sua realização mesma? E, ainda, da realização do corpo em *performance*, o que fica para a arte que não seja só a marca da passagem de um corpo? E, em que lugar nós ficamos, os observadores, que afinal temos *nosso próprio* corpo?

Uma pista primeira para estas perguntas nos é oferecida por Phelan ao formular: “tentar escrever sobre o evento indocumentável da *performance* é invocar as regras do documento escrito e, logo, alterar o evento em si mesmo” (PHELAN, 1997, p.173).

E, nesse sentido, é consequente de minha posição tomar a arte não como um evento interpretável. A efemeridade da *performance* é a sua condição. Em movimento o que é registrado em uma *performance* não é a verdade, talvez o que se produza é um efeito de verdade. “A ação é verdade. Nada do que foi registrado é verdade. Nada do que foi dito é verdade. Somente a ação” (Jack Bowman, *flyer* distribuído no *Cleveland Performance Art Festival*⁷³. Até porque nem é esse o esforço que anseio empreender. Mas sim considerar a *performance* como um recorte de um processo discursivo de significação que faz furo (ou não) no evento (nos termos de Badiou, 2013).

Ou, ainda, como melhor observa Orlandi sobre o papel da Análise de Discurso:

⁷³ No original: “The Act is TRUTH. Nothing that was ever recorded is truth. Nothing that was ever said is truth. Only the ACT”. *Cleveland Performance Art Festival*. Disponível em: <<http://www.performance-art.org>>. Acesso em: 10 set. 2016.

...aquela que não explica, nem serve para tornar inteligível ou interpretar o sentido, mas que nos leva a melhor compreender os processos de significação, o modo de funcionamento de qualquer exemplar de linguagem para significar. Com efeito, a relação que a análise do discurso estabelece com o texto não é para dele extrair um sentido mas sim para problematizar essa relação, ou seja, para tornar visível sua historicidade e observar a relação de sentidos que aí se estabelece, em função do efeito de unidade. (2007, p. 173)

Para Pêcheux (1997: 161) “a expressão processo discursivo passará a designar o sistema de relações de substituições, paráfrases, sinonímias, etc., que funcionam entre elementos linguísticos – “significantes”- em uma formação discursiva dada.” Desse modo, nesta pesquisa, proponho me voltar para a compreensão do(s) processo(s) de significação do objeto arte [dotado de discursividade] na relação com o trabalho da formulação, da constituição e da circulação (ORLANDI, 2001).

O objeto arte, observo, não está em somente um espaço de significação, este se formula na/pela sua re-significação, o que, por contraste, nos remete sempre a outros dizeres possíveis em jogo. Dito de outro modo, o sentido da matéria significativa de nosso material está em seu lugar mesmo de inscrição, e, não apenas em seu constructo (constituição) físico ou formal (forma). Isso, pois, a matéria significativa, costurada pelo social e histórico, produz efeitos de sentido, e não a matéria em si mesma. Orlandi (1999) ensina que “a linguagem é linguagem porque faz sentido. E a linguagem só faz sentido porque se inscreve na história”. E é por essa via que penso a *performance*.

Sendo linguagem, a *performance* produz sentido(s). Pensando deste lugar, a *performance* é tomada, em sua imbricação material, como um complexo de significação envolto de dizeres contemporâneos que instala diferentes gestos de leitura determinados pela sua condição específica de produção, pondo em movimento o espaço da incompletude, da polissemia, do sentido outro possível. O movimento instala-se.

Tal tomada de posição discursiva colocou, desde o início, o conflituoso desafio de compreender o caráter material do corpo (e também do olhar) instalados - não de modo fixo, estático - na *performance* “The artist is present”, mas sim no modo como esse corpo por uma dupla subordinação – de um lado a subordinação do corpo ao roteiro previsto formalmente na *performance*, subordinado à “regra” de ocupar um espaço determinado e de um modo

determinado, e de outro lado o corpo investido da relação forte sujeito/ sentido/mundo produzindo a marca de uma passagem que faz furo na *falha do ritual ideológico*, possível lugar de resistência (PÊCHEUX, 2009). Ou seja, interessa-me ler as condições reais de produção e circulação, tendo como pedra de toque a noção de ideologia tal qual essa fora formulada por Pêcheux⁷⁴ (2009).

Um adendo se faz importante neste percurso da pesquisa. Apesar de alguns pesquisadores elegerem um ou outro termo/expressão na análise da performance, jogando com palavras como *Art charnel*; *Art corporel*; *Specimen art*; *Hardship art* ou *Ordeal arts*, não proponho optar por um conceito ou outro aqui. No livro *L'art corporel* (1983), François Pluchart formulou: “Se a expressão ‘arte corporal’ tem o mérito de manter a questão do corpo no interior do domínio da arte, a palavra ‘performance’ gerou os piores mal-entendidos”. Concordo com Pluchart, visto que em minha compreensão, o corpo é o próprio do sujeito e também o objeto da arte da performance. Eis um ponto de deslocamento.

A performance pode se dar na rua ou em espaço *in situ*. O quadro cênico da performance não se desenha ou se dá em um lugar específico senão em todos os que, à volta de nós, formam a cena. Pensemos na ideia de fluxo para pensarmos o espaço da performance; sendo fluxo, fluido, o espaço do quadro cênico pode se dar a ver em todos os espaços: espaço ‘público’, a rua, lá onde você caminha, lá onde paro para ler na praça, no espaço institucionalizado, em um museu, em uma galeria de arte, em uma escola. Nessa direção, compreendo que lugar, o lugar da performance, é o espaço praticado, espaço dotado de sentido.

2. Quadro cênico: território, cartografia dos sentidos

O sentido não é exato (ORLANDI, 2012). Em consequência da análise da arte performática também cabe dizer: o espaço recortado para a produção de uma performance também não é exato, é espaço praticado, é espaço político – ou seja, compreendido como

⁷⁴ A primeira edição de “*Les Vérités de La Palice*” publicada em francês em 1975. Em 1988, a primeira tradução brasileira com o título “*Semântica e Discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio*”. Retomo neste trabalho uma edição recente publicada em 2009.

divisão, em que ao mesmo tempo se abre para a estabilização e a desestabilização dos sentidos possíveis. Veremos isso na descrição que segue.

O Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMa, foi fundado em 1929, foi o primeiro museu que dedicou sua coleção somente à arte moderna. Com um espaço aproximado de 60.000 metros quadrado, dividido em seis andares, o MoMa recebe todos os anos várias exposições artísticas de estilos variados como o expressionismo abstrato, arte metafísica, cubismo. Entre pinturas, esculturas, instalações e fotografias o MoMa possui o maior o acervo de arte moderna do mundo.

Em 2010, Marina Abramovic fora homenageada pelo MoMa com uma retrospectiva de sua carreira. Para esta exposição outros artistas foram convidados para reproduzir alguns dos trabalhos mais importantes de Abramovic. Em especial, para esta retrospectiva, a artista produziu a performance intitulada “The artist is present”.

Ao longo da performance, com duração total de mais de 700 horas, Abramovic ficou em uma cadeira por oito horas diárias, seis vezes por semana, durante três meses, enquanto visitantes eram convidados a sentar-se de frente para ela, em silêncio e pelo tempo que desejassem. A artista apenas fechava os olhos cada vez que um visitante levantava e voltava a abri-los quando um outro ocupava o lugar.

Vejamos algumas imagens da performance:

Imagem 01:

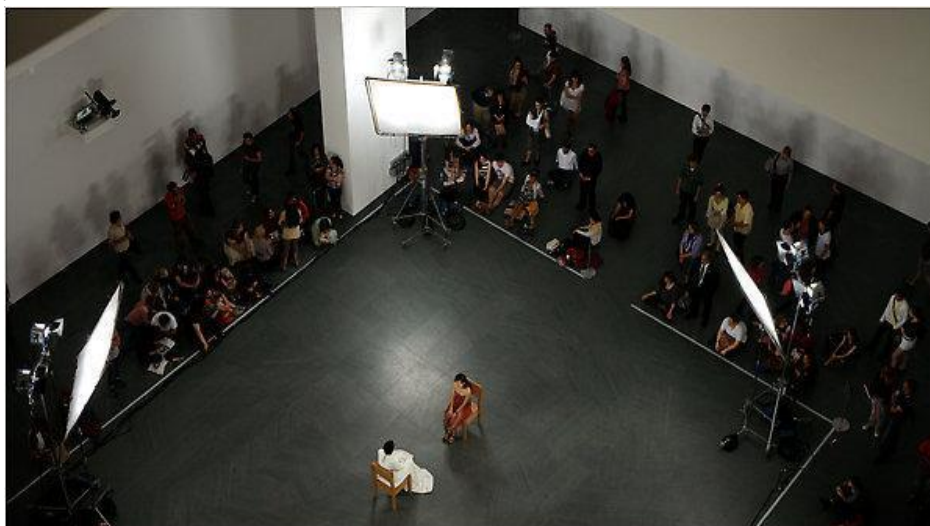


Imagem 02:



Imagem 03:

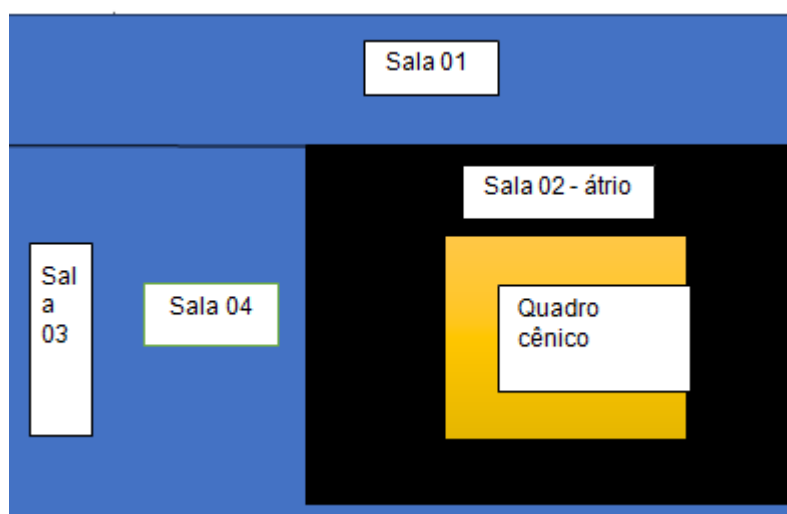


Imagem 04:



(Imagens do documentário “The artist is presente”(2010))

A partir desses recortes é possível observar o modo como é constituído o quadro cênico da performance. À primeira vista é um espaço simples, demasiadamente simples, em que a artista delimita. Um espaço quadrado no átrio do MoMa, recortado por uma faixa branca, iluminado por quatro refletores grandes, produzindo feixes de luz sobre duas cadeiras e uma mesa pequena que estão dispostas ao centro desse quadro cênico. O objetivo desse trabalho é desconstruir, reconstruir e, ao mesmo tempo, apontar para a produção de outros territórios de experimentação que se justapõem e se dobram uns sobre os outros e, nesse movimento, que se pode abrir potências de campos de significação, numa dobra de um espaço, agora re-significado. Não é mais o átrio do MoMa, é um território outro. Vejamos nesse esboço de mapa.



Ora, nessa passagem, se faz necessário evocar o que entendo por território. Como ponto de partida, território não é aqui um mero lugar topográfico, físico (conforme esboço acima), no qual a performance pode se dar a ver. A noção de território não vem primeiro, mas as ações performáticas que recortam tal território. Em nossa compreensão, território é campo constituído por uma intrincada rede de materialidades discursivas. São lugares que não pré-existem; o território é organizado, é traçado por um contorno de um centro incerto. Assim, os territórios se constituem ao mesmo tempo em que são produzidos, formas materiais que emergem compondo sentidos de novo espaço.

Segundo Deleuze e Guattari, 1997, os processos de territorialização não são constitutivos de um sujeito, mas de um estilo. Em certa medida, aposto na existência de uma posição-sujeito artista que produza a marca de uma passagem singular, num movimento do qual emerja uma ‘identidade’. No entanto, é factível afirmar também, na arte performática em específico, instalamo-nos em territórios para deles poder fugir, traça-se pontos e linhas de desterritorialização, para que algo ou alguém intervenha sobre o sentido ali instalado, como se o próprio território “tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga” (Deleuze e Guattari, 1997, p.117).

De certa forma, quando Abramovic convida os visitantes da exposição a participar da performance (sugerindo que ocupem a cadeira disposta em frente a ela e compartilhem um tempo indeterminado de silêncio) o espaço recortado do museu cartografa o território pelo modo mesmo como o corpo ali está implicado. O corpo em carne. Mas, além disso, o corpo

em arte, o corpo que (se) significa diferentemente neste quadro cênico. O corpo como possibilidade da performance.

Observa-se não o que o corpo da artista ‘é’, ou o que ele ‘é’, mas “onde o corpo da artista está”, qual território ele ocupa. Ao se colocar numa situação de exposição – estática, sentada em uma cadeira no centro do quadro cênico – a artista não necessariamente mostra seu território naquele momento, mas dá a ver um território que se compõe com a performance, com o corpo em performance. É possível detectar, então, quais as formas de expressão que o artista com o seu corpo abre mão. Cartografa-se o território de Abramovic (para depois poder fugir dele!). Ou ainda, cartografa-se o território desse corpo estático, parado, sentado, que podemos também chamar de em corpo-em-arte. Produzindo assim nesse território a potência de sua desconstrução, de sua re-significação.

Nessa direção, a performance “The artist is present”, e arte performática em geral, abre espaço para a produção de muitos deslizamentos metafóricos contingenciais. Alguns desses comentários (transcritos abaixo) foram produzidos, durante algum evento científico, em que eu apresenta o vídeo “The artist is present”; outros comentários foram formulados por amigos ao assistem também ao vídeo.

Marina, com o seu corpo, poderia durante a realização da performance falar algo.
 Conseguiu trabalhar bem o corpo, mantendo-o estático.
 É lindo ver ela compartilhando silêncio. O que pode significar isso?
 O que tem atrás disso?
 Não tem desafio.
 Às vezes muito premeditado algumas coisas.
 No início havia um leve movimento que rapidamente controlou.
 Senti falta de algum gesto.
 Gostaria de ver você se surpreender.
 Gostaria de ver seu corpo se movimentando.
 [...]

Como se pode perceber, o corpo instalado nesse território abre para um processo de interpretação contingencial, injungindo a um sempre possível processo de desestruturação-reestruturação das redes e trajetos de identificação do sujeito com o sentido, vice-e-versa. Isso pois, como formulou Pêcheux (2002):

“[...] só por sua existência, todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos: todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço: não há identificação plenamente bem sucedida, isto é, ligação sócio-histórica que não seja afetada, de sua maneira ou de outra, por uma ‘infelicidade’ no sentido performativo do termo – isto é, no caso, por um ‘erro de pessoa’, isto é, sobre o outro, objeto da identificação. (PÉCHEUX, 2002, p. 56-57)

Não havendo identificação bem-sucedida sobre esse outro, objeto nosso de identificação, o trabalho da desterritorialização (contida no próprio território) acontece, produzindo um desmanche sutil, de pequenas coisas, do quase imperceptível para o aparecimento do singular de si mesmo. O espaço é deslocado. Para Suely Rolnik (2006; 2012), cartografar um território implica em estar atento às estratégias das formações do desejo em qualquer fenômeno da existência humana, o cartógrafo “deixa o seu corpo vibrar em todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo e língua.” (Rolnik 2006, p. 66).

Nessa tensão, nesse movimento próprio do território, do espaço cênico recortado, talvez possa se produzir fissuras de respiro. E por essas frestas de ar que o corpo-em-arte existe.

2.1 Corpo e(m) performance no trabalho da significação

De que modo o corpo comparece na situação de uma performance? De início, diria: o corpo comparece pela via da fala, mas não me refiro aqui a uma fala do corpo ou sobre o corpo, mas é o corpo enquanto ele fala, corpo que significa. É o corpo do sujeito, da linguagem, constituídos pelo “confronto do simbólico com o político” (Orlandi, 2002, p.91).

Corpo e sujeito, que em performance, se dão enquanto um processo de significação atravessados de memória. Isto quer dizer,

...assim como as palavras já vem significando antes mesmo que as tomemos como nossas palavras, nosso corpo já vem sendo significado mesmo que não o tenhamos, conscientemente, significado. Não há corpo que não esteja

investido de sentido, e que não seja o corpo de um sujeito que se constitui por processos de subjetivação nos quais as instituições e suas práticas são fundamentais para a forma com que ele se individualiza, assim como o modo pelo qual, ideologicamente, somos interpelados em sujeitos, enquanto forma histórica. (ORLANDI, 2002, p.91-92)

Nesse sentido, é possível afirmar que há maneiras e espaços do corpo (se) significar. Numa discursividade sobre o humano, existem historicamente formas e lugares para que o sentido seja possível ao sujeito que interpreta.

Nesse lugar de pensar, a performance é sentido; constitui espaço de interpretação; é um movimento (de significação) que liga (estrutura) corpo, espaço e sujeito; constitui uma forma específica de produção dos sentidos.

Em meio a toda profusão, (des)instalação dos sentidos postos em jogo na produção de um modo de significação, provoca-me o fato de, ao tematizar a performance, a relação entre performance e movimento (de significação) aí insistir. Indício, talvez, de uma especificidade do domínio de significação da performance. Em cena, pensei, temos um corpo (um corpo qualquer?) que forma a base de compreensão de algo cenicamente instalado.

Entre as inúmeras possibilidades de articular corpo/performance interessa lidar com a performance como um espaço de produção e estabilização de sentidos de movimentos, configurando memória (Pêcheux, 1990).

O que proponho é pensar a performance como um, entre outros, espaço discursivo fluido de memória em movimento. Espaço de diferentes movimentos, recortado por esquecimentos, recobrimentos, deslocamentos e tensões de sentidos. Espaço, portanto, que se estrutura entre outras formas, ritualizadas ou não, mas sempre políticas de subjetivação dos sujeitos.

Performance como espaço discursivo, mobiliza, como indiquei, a noção de memória. Para além dos limites entre um espaço subjetivo ao sujeito e uma exterioridade, que se elabora, por exemplo, como memória histórica, direi que a memória a qual a performance remete se apresenta “como estruturação da repetição e da regularização” (Pêcheux, 1999, p.52). A repetição, de acordo com Pêcheux, é “um efeito material que funda comutações e variações, e assegura (...) o espaço da estabilidade de uma vulgata parafrástica produzida por recorrência, quer dizer, por repetição literal dessa identidade material” (Pêcheux, 1999, p. 53).

Repetição e regularização dos sentidos como condição de estruturação de um espaço discursivo. É dessa forma que proponho tomar a performance como espaço discursivo fluido de memória do movimento. Tomo como base o que Pêcheux (1999, p., 56) formulou a respeito:

Ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e retomadas, de conflitos de regularização... um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos.

A repetição formal de um movimento ou gesto no nível da realização (espetáculo) de uma performance – pensando aqui que espetáculo pode ser compreendido como a textualização da performance – é um mecanismo de constituição da performance como memória.

Como formula Orlandi (2004), os espaços são organizados de forma política. Na performance não seria diferente. Enquanto hipótese, infiro que há uma espécie de interconstitutividade entre espaço e corpo.

Nesse trajeto, é possível tomar a performance como um objeto simbólico que inscreve, ou seja, formula sentidos – em seu modo mesmo de ganhar existência – na relação contingencial⁷⁵ do sujeito com o Real e também com o real do espaço. A performance é desse modo uma forma de textualização do político, um modo de dar a ver interpretações (jogo forte com a re-divisão de algo do Real).

O gesto de produção de uma performance se dá enquanto necessidade de tornar algo do Real discernível, diria “organizado”. A performance se produz, discursivamente, na relação entre o(s) sujeito(s), é linguagem em suas diferentes formas e história. Enquanto especificidade, observo que o corpo do sujeito em performance se diz numa certa relação histórica com múltiplas formas materiais. Entra em cena no átrio do MoMa sujeitos em um estado específico: o da performance. E nesse caso, no modo mesmo como tais corpos em performance se dão a ver, é que penso sujeitos (no plural) instalados (instalando sentidos) em cena.

⁷⁵ Leio o contingencial aqui como algo que é da ordem do constitutivo, do estruturante dos sentidos.

Parece haver nesse lugar, o da performance, possibilidade “de identificação com outros sentidos que tornam possível ao sujeito fazer sentido, muitas vezes a partir do não-sentido ou da falta de sentido” (Rodrigues, 2011, p.05). É, portanto, nessa medida que a performance trabalha os diferentes modos de significar a relação sujeito-espço, corpo-espço. Sua textualidade recorta o movimento aparentemente trivial (de sentar-se em silêncio diante de outra pessoa por um determinado tempo), produzindo o movimento de identificação de sujeitos.



(The Artist Is Present (A artista está presente), 2010)

Ao dispor em cena uma mesa e duas cadeiras e um conjunto de sujeitos identificados com os sentidos que significam “arte”, a performance deixa ver que, discursivamente, os sentidos se produzem em várias direções. Deixa instalar o movimento próprio da significação, na história, jogando em cena com os recortes da memória que tornam possíveis outros sentidos.

3. Conclusão

O inusitado dos sentidos, o inusitado do corpo-sujeito em relação a performance acontecendo no espaço de um Museu, o MoMa, não necessariamente se dá enquanto sua característica fundante, nem mesmo o fato da performance acontecer sobre um espaço forjado, o átrio do museu. Esse sempre é e sempre será palco de diversas formas que conformam sentidos de arte.

É nessa medida, apostado, que na performance o trabalho com os sentidos se dá pela via da formulação. E a performance como discurso se textualiza no corpo do sujeito enquanto encadeamento (organização) de múltiplas sequências discursivas.

Desse modo, com Orlandi (2001, p.159), penso:

o sujeito (*em performance*⁷⁶) não apenas deslocando-se empiricamente no mundo mas materialmente (na história e na sociedade) em suas processos de significação/identificação, como sujeitos de sentido.

Na performance temos outras formas (diferentes da dança, da pintura, da pichação, etc....) de atar o corpo do sujeito ao corpo social, uma forma singular (Orlandi 2002) na produção de diferentes efeitos de sentido. O corpo como espessura material significativa posiciona discursivamente o sujeito, no caso da performance, coloca-o em cena numa sempre relação à produção dos sentidos.

Referências Bibliográficas

ABRAMOVIC, Marina. **Doc. The Artist Is Present**, 2010.

BADIOU, Alain. **Elogio ao amor**; tradução Dorothee de Bruchard – São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34, 1997.

GOIFMAN, Kiko. **Território Vermelho** [documentário–vídeo]. Produção de Jurandir Muller, direção de Kiko Goifman, São Paulo, 2004

ORLANDI, Eni Puccinelli. “Sentidos em fuga: efeitos da polissemia e do silêncio”. In: **Sujeito, sociedade, sentidos**. Guilherme Carrozza; Mirian dos Santos; Telma Domingues da Silva. (Orgs.) Campinas: Editora RG, 2012

⁷⁶ Acréscimo nosso.

_____. “Textualização do corpo: a escritura de si”. In: **Cidade dos Sentidos**. Campinas: Pontes, 2004. 159 p.

_____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 3. ed. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, [2007- 1997] 1995-1999.

_____. Coreografar: inscrever significativamente o corpo no espaço. In.: **Interfaces da dança para pessoas com deficiência**/ organizadores: Eliana Lúcia Ferreira, Maria Beatriz Rocha Ferreira, Vera Aparecida Madruga Forti. Campinas: CBDCR, 2002.

_____. Dança e Discurso. In.: **Anais do I Simpósio Internacional Dança em Cadeira de Rodas**; 2001: Campinas, SP UNICAMP, Curitiba: ABRADecAR, 2001.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. 3. ed. Campinas-SP: Pontes, [1990-2002-2008].

_____. **Delimitações, inversões, deslocamentos**. Cad. Est. Ling., Campinas, jul./dez. 1990.

_____. 1978) Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação Em: Pêcheux, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**, Campinas: Ed. Unicamp, [1997-2009].

_____. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, E. (Org.). **Gestos de leitura: da história no discurso**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999. (p. 55-64).

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa: Edição Cosmos, n. 24, p.171-191, 1997.

PLUCHART, François. **L’art corporel**. Paris: Images 2, 1983.

RODRIGUES, Eduardo Alves. **Uma leitura da cena contemporânea: o flashmob como metáfora da relação entre silêncio e linguagem**. Seminário de Estudos em Análise do Discurso (5.: 2011: Porto Alegre, RS) Anais do V SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso [recurso eletrônico] – Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, 2011. Comissão Organizadora do V SEAD: Maria Cristina Leandro Ferreira, Freda Indursky e Solange Mittmann. Organização dos Anais: Solange Mitimann e Dulce Beatriz Mendes Lassen. Disponível em: <http://www.analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/sead5.html>. ISSN 2237-8146.

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **Revista O Percevejo**, Tradução Dandara, Rio de Janeiro: UNI-RIO, ano 11, 2003, p.25-50.

Corpo generificado na história do homem – leitura de imagem e “políticas de ordem”

Generated body in the history of man -
reading of image and “politics of order”

Lucas Nascimento⁷⁷

RESUMO: Este texto trata da linguagem e *políticas de “ordem”* (pelo corpo, imagem, olhar) como um esforço para compartilhamentos da Análise de Discurso, com a Linguística *Queer* e com a História da Sexualidade. Esse investimento lucrativo é para sustentar a análise de imagem e mostrar que a leitura depende de certa organização da imagem, materializada por formações discursivas em disputa pela dominância do funcionamento. No caso da fotografia, suas zonas de limites de leitura ocorrem por demarcações do próprio suporte fotografia, que escreve. Afirmamos que haja escrita fotográfica. Diante disso, o olhar não pode ser qualquer um, por qualquer ordem. É preciso levar em conta a existência da **ordem da imagem**. Só assim **os sentidos do olhar** podem correr em trânsitos e transar com diversas intertextualidades e intersexualidades.

ABSTRACT: This text deals mainly with the language and politics of "order" (by the body, image, and look) as an effort to share Discourse Analysis, with Queer Linguistics and with the History of Sexuality. This lucrative investment is to support image analysis and to show that reading depends on a certain organization of image, materialized by discursive formations in dispute over the dominance of functioning. In the case of photography, its zones of reading limits occur by demarcations of the photographic support itself, which writes. We affirm that there is photographic writing. Faced with this, the gaze can not be anyone, by any order. One must take into account the order of the image. This is the only way the senses of the eye can run in transits and deal with various intertextualities and intersexualities.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita fotográfica. Imagem. Olhar. Corpo Generificado. Leitura.

KEYWORDS: Photographic writing. Image. Look. Generalized Body. Reading.

1. Introdução

“A sexualidade é o nome que pode se dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder.”

(FOUCAULT, Michel. [1976]. *História da Sexualidade I*:

⁷⁷ * Doutor. Pesquisador do CNRS – *Centre National de la Recherche Scientifique*, França (Groupe: “Histoire des Théories Linguistiques”). Bolsista CNPq – Conselho Nacional de Pesquisa, Brasil. Secretaria do Ensino Superior, Ministério da Educação, Brasília-DF. E-mail: drlucasdonascimento@gmail.com

A vontade de Saber. São Paulo: Graal, 2005, p. 100).

Estudar *corpo* implica investigar como linguagem, sociedade e cultura se constituem mutuamente. Implica *não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade*. Implica no encadeamento *uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder*: a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências. No contexto da epígrafe, apresentamos a questão inicial: *Como a fotografia do corpo humano masculino se tornou, em nossos dias, um objeto de investigação científica?* Para respondê-la, fomos *interrogar* como a linguagem pode trazer ganhos para as inquietações *queer* e, sobretudo, como o corpo e a imagem podem ocupar espaços em pesquisas nas Ciências Humanas e Sociais e na área de Letras/Linguística, especialmente. O nosso *corpus* de análise são imagens masculinas e o aporte teórico-metodológico é a Análise do Discurso de linha francesa, a Linguística *Queer*, Teoria *Queer* e Estudos de Gênero e Sexualidade.

Diante à *autonomia* da imagem em relação à escrita ou à fala como uma empreitada perigosa, a questão inicial geral é legítima por estudos já mostrarem que o corpo inventado teoricamente pelo século XX (COURTINE, 2008, p. 7) é além de “um pedaço de matéria” como visto pelo século XVIII. Isso se deva ao estatuto alterado pelas “mutações do olhar” de quem lê a ‘escrita fotográfica’, ou seja, estatuto que exige produção por meio de significação textualizante. Na modalidade de uma existência incerta de novos regimes políticos e ideológicos acerca da imagem e das construções identitárias, a questão inicial nos leva ao sobre o que é formulado como identidade constitutiva desta ordem social, com o centro da identidade e performatividade de gênero, ou melhor, **tomada de posição de gênero**.

No anseio de análise discursiva que examine maneiras de negociação entre performances sexuais hegemônicas e não-hegemônicas, a análise implica aqui que se deva focalizar a relação entre discurso, gênero, sexualidade e normatividades e deva, preferencialmente, ter como intercessores as ferramentas analíticas em potenciais como as teorias *queer* (BUTLER, 1993; 1999; 2003; 2015), linguística *queer* (LIVIA; HALL, 1997; BORBA, [2006] 2015; 2014) e análise de discurso (PÊCHEUX, 1982; 1983; 1984; COURTINE, 2008; 2011; 2013; NASCIMENTO, 2017a; 2017b).

O objetivo eleito é compreender os níveis do discurso nomeados por formulação/constituição, no caso da fotografia de corpos humanos. Esses níveis do discurso

nos indicam aspectos de gramaticalidade, de textualidade e de discursividade do verbal e do não-verbal, que permitem leitura e interpretação. *Em especial*, outro objetivo eleito: compreender o interdiscurso no processo de formação de sentidos nas imagens. Esse processo de formação do sentido, posto à circulação, entra em um perigoso e nada fácil jogo de formações discursivas específicas, ora pelas dominantes, ora pelas dominadas, em um trânsito bem peculiar: *transar com o interdiscurso*.

Esse trânsito coloca ordens: “**ordem do olhar**” responsável pela interpretação do sujeito interlocutor ao encontro da discursividade, assim como responsável também pelo nível de circulação do discurso, e “**ordem da imagem**” responsável pela gramaticalidade e textualidade da fotografia, pela sua composição como imagem que permite a passagem do visível ao nomeado. Assim, a imagem significa e tem escrita imagética. No caso da fotografia, suas zonas de limites de leitura ocorrem por demarcações do próprio suporte fotografia, que escreve. Com isso, afirmamos que haja escrita fotográfica.

Ao se escrever, a imagem fotografada inscreve leituras para interpretações regidas até específicas bordas demarcadas como zonas limítrofes. Diante disso, o olhar não pode ser qualquer um, por qualquer ordem. É preciso levar em conta a existência da **ordem da imagem**, isto é: ordem da materialidade discursiva. Só assim **os sentidos do olhar** podem correr em trânsitos e transar com diversas intertextualidades e intersexualidades.

Para **os sentidos do olhar** interpretarem a **ordem da imagem**, isso requer específicas indagações teóricas: (1) nomear a **sintaxe imagética** (os materiais fulguracionais que organizam a ordem da imagem e suas próprias marcas peculiares e morfológicas) como elemento de gramaticalidade; (2) nomear os **fatores da imagem** (suas zonas demarcadoras em tempo, espaço e circunstâncias de enunciação e sua própria ordem composicional: forma, coerência e estilo) como elementos de textualidade; e, por fim, (3) reconhecer a **policromia** (pelos seus elementos estéticos e cosmetológicos, formações discursivas e a ordem do discurso) como elemento de discursividade da imagem (NASCIMENTO, 2017a; 2017b).

2. Pressupostos teóricos

Corpo generificado na história do homem – leitura de imagem e “políticas de ordem” trata, sobretudo, da linguagem e de políticas de “ordem” (pelo corpo, imagem, olhar) como um esforço para compartilhamentos da Análise de Discurso, entre suas tradições e novos

diálogos (PÊCHEUX, 1984) – a exemplo – com a Linguística *Queer* (BORBA, 2014) e com a História da Sexualidade (FOUCAULT, 1976; 1984). Esse investimento lucrativo é para sustentar a análise de imagem e mostrar que a leitura depende de certa organização da imagem, do corpo, do olhar e do discurso, materializada por formações discursivas em disputa pela dominância do funcionamento.

Com as intersecções referidas, temos como foco um aparato analítico para a crítica dos processos de construção discursiva de (hetero/homo)normatividades e seus efeitos materiais nos corpos e nas subjetividades interpelados nesse processo. Estamos, aqui, junto à esteira de Borba (2016) no que tange *trazer essa discussão pros lados de cá*:

Os debates sobre linguística queer já tem quase 20 anos, mas ainda não tiveram entrada no contexto brasileiro. Assim, este curso⁷⁸, primeiro sobre o tema no Brasil e na América do Sul, pretende trazer essa discussão pros lados de cá. Pretende-se pensar nos sabores tupiniquins que a linguística queer pode ter para o estudo linguístico da (des)construção discursiva de normatividades e das relações de assujeitamento e resistência que performatividades dissidentes entretêm com as normas.

Diferentemente das pesquisas⁷⁹ de 1960 e 1970 que se interessavam pelo léxico da relação temática linguagem e orientação sexual, nosso interesse se centra na desaprendizagem⁸⁰ do corpo masculino na história do homem e de seu comportamento viril e na indisciplina do corpo masculino representado por outras ordens corporais. Por isso, temos como objetivo compreender a formulação/constituição da fotografia de corpos humanos masculinos, que permite leitura e interpretação e proliferação de discursos pela circulação (des)controlada.

Essa pesquisa se difere também do que apontou Livia; Hall (1997, p. 110):

⁷⁸ Borba, Rodrigo. Linguística *Queer*: discursos, sexualidades, continuidades e rupturas. Disciplina ministrada (LEG801). Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar de Linguística Aplicada, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016-1.

⁷⁹ Exemplos: “*A Lexicon of Gay Slang* (CORY; LEROY, 1963), *The Lavander Lexicon: Dictionary of Gay Words and Phrases* (STRAIT et al., 1964), *The Queen's Vernacular* (RODGERS, 1972) e *The Argot of the Homosexual Subculture* (FARREL, 1972). (LIVIA; HALL, [1997]2010, p. 110).

⁸⁰ Ver: Fabricio, Branca Falabella. Linguística Aplicada como espaço de desaprendizagem: redescrições em curso. In: Moita Lopes, Luiz Paulo. (Org.). *Por uma linguística aplicada INdisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. pp. 45-65.

o escopo estreito de pesquisas linguísticas com foco na linguagem de gays e lésbicas aparece em contraste explícito com o crescente interesse acadêmico sobre a linguagem de homens e mulheres (heterossexuais) durante o mesmo período, um assunto que tem sido estudado em todos os níveis linguísticos, da fonologia e fonética à morfossintaxe, à semântica, ao léxico e ao discurso. As pesquisas nessa área têm discutido diferentes fenômenos linguísticos como silenciamento e verbosidade; escolha de assuntos e sua aceitação; acento, tom e padrões entonacionais; derrogação semântica; alternância de códigos; e padrões discursivos étnicos.

Nossa pesquisa se aproxima àquelas que se interessam pela “ordem do olhar”⁸¹ como trabalho científico e suas “mutações” (COURTINE, 2008) e necessidades contemporâneas de “decifrar o corpo” (COURTINE, 2011), que nos alertam para novas pesquisas no campo da Linguística e da Análise do Discurso sobre a temática da leitura de imagens, que permitem identificar construções identitárias, por exemplo.

Ordem do olhar, mutações e decifração do corpo são práticas de leitura que instigam ao olhar para a cidade. Ao ler, o sujeito reconhece as imagens como integrantes visualmente do cotidiano urbano brasileiro (ORLANDI, 2003; 2004; 2010). Elas estão presentes em ruas, avenidas, bairros, centros, em reportagens e jornais, como objetos que têm simbologia imagética plurissignificante por todos os lugares e, sobretudo, nos lugares específicos que lhes são reservados na arquitetura da cidade. Cores, formas e fulgurações indicam a sempre presença das imagens e as mostram como se movem e se mantêm exibidas. Essas presenças urbanas são marcadas por específica textualidade, de acordo com planejamento individual ou de um grupo social, pela sua discursividade constitutiva e pela própria circulação, atravessada por filiação política, ideológica e social singulares a si, impregnada na sua materialidade imagética.

3. Metodologia

Muitas vezes no campo da Linguística, campo coirmão da AD, pesquisadores julgam que fazer AD “é mais fácil porque trata de discurso e porque as pesquisas são mais fáceis e muitas delas apresentam fragilidades, uma vez que carecem de método”. Esses julgamentos pejorativos são construídos por alguns trabalhos em AD apresentarem dissonâncias entre os

⁸¹ Cf. Curcino; Piovezani; Sargentini (2011).

procedimentos ditos por Pêcheux (1983): os procedimentos teórico e analítico devem funcionar como um *batimento*⁸². Essa é a herança de método que temos em AD. Esse funcionamento é para que tenhamos um trabalho em Análise de Discurso com rigorosidade e sem dissonâncias, ao menos. É o que esperamos neste texto. Já para Orlandi (2001), em *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*, a herança de método que temos em AD é o movimento de “vai-e-vem” entre teoria e análise, como nos lembra.

Em corroboração com Pêcheux e Orlandi, Nascimento (2017d, grifos do autor) apresenta observações a respeito da metodologia e método em Análise de Discurso:

A atividade científica em AD, enfim, não exige trabalho insuportável, exige trabalho que ostente suporte fortalecido na operação com procedimentos analíticos, sendo o resultado as considerações ou os apontamentos de outras questões teóricas. Aliás, bem dizer que com procedimentos teóricos só chegamos a lugar de novos ou mesmos questionamentos. **A formação em Análise de discurso** permite entendermos o vai-e-vém entre **teoria e análise** como **método** na rigorosidade de **fazer se presentificar nas análises a teoria da AD**, que vá além do momento de descrição do objeto empírico trabalhado. A análise é um momento de mostrar o trabalho do analista de discurso, momento em que há operações de análise de conceitos e suas filiações discursivas conceituais na relação objeto empírico e objeto de estudo eleitos – daí o movimento pendular (PETRI, 2013).

Desse modo, temos que:

1. A *descrição* e a *análise* exigem saber *ser nomeador* na escrita acadêmica e saber instaurar a diferença, com dosagem entre intuição e raciocínio (em predominância), para que o nível da compreensão seja acessado a qualquer leitor.
2. A *intuição* deve ser considerada como “diferença” quando o pesquisador se encontrar em desafios e impasses como: o esforço de pensar, em momento de bloqueio ou de “quebra de escrita”, as dificuldades da criação no pensamento, o conflito, a tensão, a oposição, a analogia, o deslocamento, a ruptura, a contra-argumentação.
3. A *escrita acadêmica* tem requerido contribuições em que se denote para pesquisa a rigorosidade na relação objeto, teoria, descrição e análise para além do senso comum; para além da escrita sensorial, vivificante apenas até o apontamento da descrição; para além da escrita que só seduz, titubeando leitores contentes com a masturbação, apenas; para além da fase embrionária, que sofre aborto já imaginável; talvez para aquém da engenharia particular dos sábios, mas para aquela escrita humana que possibilite a compreensão do

⁸² Ver Petri (2013), cujo estudo de pós-doutoramento investigou justamente a interpretação no funcionamento do movimento pendular próprio às análises discursivas na construção do “dispositivo experimental” da Análise de Discurso.

traquejo do trabalho em zonas de limites, não só de leitura como também de *dezescrita*. Esse trabalho poderia ser dito como tarefa de analistas, de pesquisadores que se autorizam cientistas.

Ao reconhecer que seja imprescindível ler e saber sobre história e epistemologia da Análise de discurso para compreender método e metodologia em Análise de Discurso, com base nos textos fundadores de Michel Pêcheux, desde os textos assinados pelo seu pseudônimo Thomas Herbert até seus textos póstumos (PÊCHEUX, 1984), evita-se cair em sedutoras armadilhas e se comportar como pesquisador ingênuo e “marinheiro de primeira viagem”. Então, faz-se imprescindível também ter e buscar esclarecimentos sobre políticas de produção escrita em Análise de discurso hoje no Brasil (NASCIMENTO, 2015; 2016a) e saberes necessários do professor de português em formação (NASCIMENTO, 2015).

Faremos ciência em Análise de Discurso por apresentar *leituras que se escrevem* (de preferência inaugurais e singulares, autênticas, criativas, portanto autorais) principalmente no procedimento analítico e – mais ainda – apresentar **correlação** nas instâncias do fazer científico que demonstre o trabalho de escrita em processos de pesquisa como **teoria-objeto-descrição-análise**. Assim, esperamos proceder ao tratarmos de 8 fotografias de revistas e de específico site de rede social (*tumblr*⁸³). Essas fotografias serão alocadas em rede parafrástica, em paráfrases visuais.

4. Resultados

Por procedimentos da Análise do Discurso, perguntamo-nos sobre a existência da imagem do corpo humano (COURTINE, 2008; 2011), especialmente do corpo masculino. De um corpo que tem pulsão da carne como própria política da Biologia. Biologia do corpo. Pulsão do corpo. Biologia do psiquismo. Vida psíquica. Sendo assim, indagamos a relação do corpo com uma possível *escrita de si, escrita do corpo como imagem*: Há escrita fotográfica? Ou imagética? Antecipadamente, afirmo que sim! A imagem – também a fotografia, o som,

⁸³ *Tumblr* é uma [plataforma](#) de [blogging](#) que permite aos usuários publicarem [textos](#), [imagens](#), [vídeo](#), [links](#), [citações](#), [áudio](#) e “diálogos”. A maioria dos *posts* feitos no *Tumblr* são textos curtos, mas a plataforma não chega a ser um sistema de [microblog](#), estando em uma categoria intermediária entre os *blogs* de formato convencional [Wordpress](#) ou [Blogger](#) e o *microblog* [Twitter](#). Os usuários são capazes de “seguir” outros [usuários](#) e verem seus posts em seu [painel](#) ([dashboard](#)). Também é possível “gostar” (favoritar) ou “reblogar” (semelhante ao RT do *Twitter*) outros *blogs*. O [sistema](#) de personalização enfatiza a facilidade de uso e permite que os usuários usem [tags](#) especiais do sistema para criar seus [themes](#). (cf. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tumblr>).

ou qualquer outra multimodalidade sincrética – tem sua escrita por meio de sua *materialidade discursiva*. Aqui, eis um ponto inextrincável.

Representante teórico e fundador da escola francesa de Análise do Discurso, Michel Pêcheux nos diz a respeito:

Materialidades discursivas: quais materialidades se encontram postas em jogo na análise de fatos do discurso pela história, pela psicanálise e pela linguística?

Há *um* real da língua.

Há *um* real da história.

Há um real do inconsciente.

Essa tripla asserção, em que se manifesta uma relação problemática com o real, exclui de pronto que *uma* posição teórica organize seu dispositivo de respostas: trata-se assim de resistir ao sistema de falsas respostas que contornam a materialidade daquilo que está “em jogo” na língua.

[...]

Tocar nesse triplo real da língua, da história e do inconsciente, sem pressupor uma teoria mais ou menos geral do objeto “discurso”, exige explorar a rede de questões que aí circulam: nossos terrenos de encontro problemáticos. (PÊCHEUX et. all., 1980, p. 17-18).

[...]

A questão teórica das *materialidades discursivas* surge precisamente daquilo que, entre a história, a língua e o inconsciente, resulta como heterogeneidade irreduzível: um remoer de falas ouvidas, relatadas ou transcritas, uma profusão de escritos mencionando falas e outros escritos. (PÊCHEUX, 1980, p. 23-24, grifo do autor).

Podemos entender que a imagem tem sua materialidade com *heterogeneidade irreduzível* (cf. M. Pêcheux): remoem-se restos simbólicos, políticos e ideológicos, no mundo, cujas articulações permitem o trânsito da ordem da ideologia à do inconsciente, talvez o vice-versa se faça correspondente, em *profusão de escritos* (e seus efeitos). A remoção se inscreve no material, cujo “real” (ou “reais”) se manifesta na relação *língua-história-inconsciente* na sintaxe imagética e – por conseguinte – na ordem da imagem que oferece sentidos ao olhar dos leitores potenciais.

Do tríplice real e daquele surgimento, há o estatuto significativo da imagem. Daí sua vida na sua imortalidade. O visível é imortal. Assim não menos que o significativo é imortal – é, porque tem sujeitos leitores vivificantes, que vivificam a imagem e a preenchem de leituras, de *leituras-de-trituração*. São versos de sentidos. São versões de sentido que perambulam, que transitam, que tensionam, que transam com outras versões, que têm outras versões, e

assim sucessivamente. A imagem como lugar de produção-reprodução de sentidos, de subjetividade, de sentidos-subjetivos. Daí a relação imagem-efeito do escrito. O “efeito” é lugar de compreensão de singularidade, de autoria, de uma leitura – no mínimo – que se escreve e de uma escrita que se lê. Não estamos na esteira de afirmações como “a imagem é transparente”, porque não é. Há somente ilusão de sua transparência. Ela tem estatuto. Tem sua identidade discursiva materialmente garantida pela relação opacidade e transparência.

A imagem tem sua **fulguração**: ação de fulgurar dentro de espaço, tempo e significação. Falamos, aqui, da função do escrito como função do eu da (des)estabilidade e do equívoco na imagem. A imagem não suporta todas as escritas, nem todas as leituras. Ela tem um vai-e-vém de partida de específica escrita que assegura o retorno de sua leitura. É de uma escrita que se lê (se escreveu na imagem, por sua própria “leitura que se escreve(u)”) que retorna como leitura dessa escrita, leitura de uma escrita imagética. Esse é o vai-e-vém da imagem. Daí as zonas de limite de uma imagem pelo seu próprio espaço de inscrição, seu próprio espaço dado e sustentado pelo suporte que a materializa.

Isso posto, a seguir, vejamos **pulsão** como conceito já teorizado e de produção analítica considerável para podermos tratar de certas fotografias de revistas e de específico site de rede social (*tumblr*). Recorremos ao conceito de *pulsão* na Psicanálise. Relacionada à ideia de sexualidade, desde a década de 1890, a obra freudiana estabeleceu a noção de pulsão nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, publicados em 1905 (FREUD, 1905). Por meio de alguns conceitos (até mesmo mais complexos), teorizou a cerca da sexualidade na esteira de compreender a vida psíquica. Com isso, tem-se estudo relevante sobre a significação sexual e o conceito de pulsão sexual.

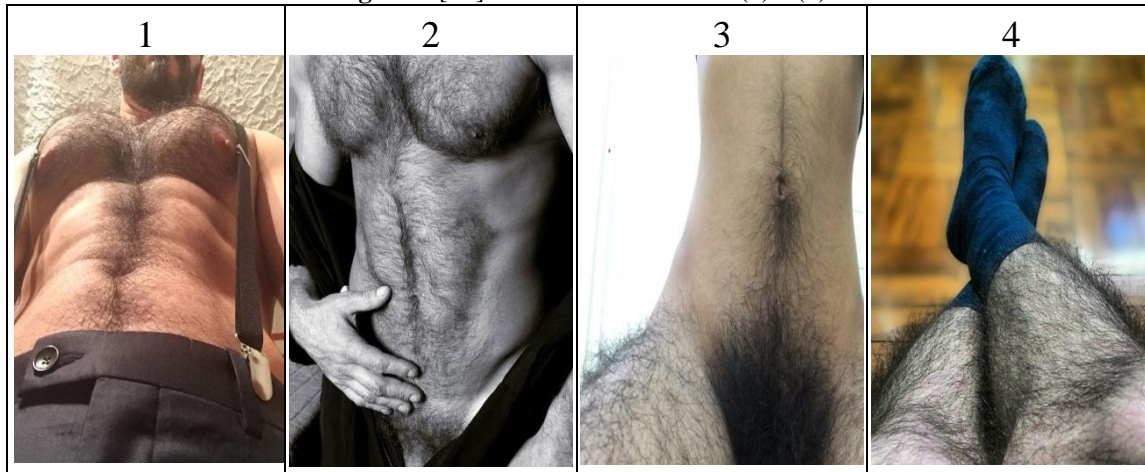
A pulsão sexual não se limita às atividades da sexualidade biológica, como, por exemplo, o instinto sexual. Sua importância constitui no seu papel nas manifestações psíquicas, isto é, no funcionamento do aparelho psíquico. Freud inaugura outra compreensão da sexualidade humana. Quando da resignificação sobre a noção de perversão, Freud situa a sexualidade infantil e perversa no fundamento da sexualidade humana. Surge a noção de pulsão sexual nesse contexto. *Grosso modo*, a noção representa as excitações do corpo. Então, diz-se que *libido é puro instinto de vida*. É vida imortal. A pulsão é parcial. Envolve as zonas erógenas. Toda pulsão é uma pulsão. É inexistente a outra pulsão. Ela é única. Tem sua vida própria. Por isso, portanto, a fixação do gozo do significante é no corpo do sujeito, seja pelo

imaginário, pelo simbólico, pelo real... É “o eco do fato de que há um dizer” no corpo. “É preciso que haja alguma coisa no significante que ressoe”. “É preciso que o corpo lhe seja sensível” (cf. Jacques Lacan, no *Seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise* e no *Seminário 23: O sinthoma*⁸⁴).

Em “Pulsões e destinos das pulsões”, Freud (1915) define a pulsão: “conceito limite entre o psíquico e o somático, como representante psíquico dos estímulos que provêm do interior do corpo e alcançam a *psique*, como medida da exigência de trabalho imposta ao psíquico em consequência de sua relação com o corpo” (FREUD, 1915, p. 148). Eis uma das heranças freudianas: só vivifica quem tem corpo, tem material, tem sua materialidade. Entendemos, por fim, que a pulsão é recurso defensivo do próprio corpo, é da ordem da libido, originada das instâncias psíquicas. A pulsão é trabalho de exigência obrigatória de relação entre corpo e psiquismo. É da própria saúde do corpo. É inevitável. É vivificante e faz o corpo viver. O corpo vivifica, bem como o próprio psíquico, *graças* a pulsão!

A seguir, coloquemo-nos como leitores das imagens:

Figura 1 [F1] – Paráfrases visuais de (1) a (8)



⁸⁴ *Sinthoma* se distingue de *sintoma*, assim como há diferente percurso da doença à cura, da repetição à autoria, da angústia ao traço singular do gozo, ou da identidade, ou da felicidade, ou do prazer (este *positivamente*). Ver Jacques Lacan – *Seminário 23: O Sinthoma*, por exemplo.



Fonte: < https://www.tumblr.com/login?language=pt_BR >

A composição dessa rede parafrástica tecida por 8 imagens permite visualizarmos as **paráfrases visuais**. Por isso, epistemologicamente temos um corpo **masculino** com **significantes** de **masculinidade**, **virilidade**, **potência**, **metrossexualidade**. É desse modo que o nosso trabalho sobre imagem masculina incide sobre a história da masculinidade, que representa jeitos de homens, que, por consequência, enfatizam a auto-consciência de homens vestidos de “homem *masculino*”, “homem *viril*”, “homem *potência*”, “homem *metrossexual*”.

Para considerarmos a rede parafrástica de (1) a (8), precisamos destacar as **paráfrases visuais** com base na **polissemia** (recurso semântico). Por paráfrases visuais, Souza (2013, p. 297-298, grifo nosso) define teoricamente: “[...] pensamos em refletir *como se constituiria a discursividade do não verbal*. Um dos *nós da arquitetura do não verbal* parece residir na possibilidade de se trabalhar com **paráfrases visuais** – ou pelo trabalho da **policromia** [...]”.

A rede parafrástica permite a leitura interpretar, desde sentidos mais do senso comum até os de maior investimento de interpretação:

Ao se analisar uma imagem pelo viés da policromia, se direciona e se constrói *o próprio olhar através dos gestos de interpretação*. Gestos que, a um só tempo, *recortariam as paráfrases visuais* que constituem o corpo da imagem e dariam lugar aos deslizamentos de sentidos, aos efeitos metafóricos, ordenados pela injunção do dizer (SOUZA, 2013, p. 298, grifos nosso).

Começemos por aquela de quem lê só o que está no nível do visível – das imagens de (1) a (4), têm-se corpos masculinos peludos, representativos da masculinidade. Leitura que incide sobre “o pelo” como elemento da virilidade e potencialidade: a produção hormonal.

Elemento de atração por muitos outros corpos. Elemento de pulsão ao outro: o “*pelo*” pulsa o corpo psíquico de corpos “danados”⁸⁵ que alimentam libidijosamente, corpos de sujeitos desejanter. Digo “*pelo*” enquanto imagem e resto simbólico.

Já das imagens de (5) a (8), têm-se corpos masculinos vestidos com roupas finas, justas e elegantes (*slim*), com destaques de partes do corpo, representativos também da masculinidade. Aí, outros elementos são da ordem da imagem: outro modo de virilidade e de potencialidade se apresenta – eis a produção estilística corpórea (aquilo da *ordem estética*). Em (5) se tem destaque às nádegas daquele corpo; de (6-8) se têm destaques à região do órgão genital masculino. Aí, existem discursividades! A leitura do senso comum também é materialmente pela sintaxe imagética.

É claro que a leitura das imagens está direcionada pelos ângulos fotográficos, ângulos imagéticos, ângulos de escolha de sujeitos, empresas, mercado comercial e publicitário⁸⁶. Os ângulos, por assim dizer, têm enfoques em específicos dois elementos de atração por muitos outros corpos. Elementos de pulsão ao outro: *as nádegas* e *o órgão genital masculino* (pênis e saco escrotal) pulsam o corpo psíquico de corpos danados que alimentam libidijosamente, corpos de sujeitos desejanter. Sujeitos normais. Biológicos. Naturais.

Nesse trabalho analítico, temos outras leituras não baseadas ao senso comum, ou se ainda da esfera desse senso, diremos, então, leituras com dois enfoques a acrescentar – ao menos: (a) ainda com **paráfrases visuais** e o (b) **sentido pode ser outro** (por outra discursividade). Sobre paráfrases visuais, com base na rede de imagens, na rede parafrástica, podemos ter outras posições possíveis de homem e implicaturas diversas em e pelos sentidos. Aí, existem discursividades! A leitura do senso de maior investimento de interpretação é materialmente pela sintaxe imagética.

Assim, podemos ler nas imagens uma materialidade discursiva em que “se encontram postas em jogo na análise de fatos do discurso pela história, pela psicanálise e pela linguística” (PÊCHEUX et. all, 1980, p. 17): (i.) a **posição imaginária**: o “*pelo*” como elemento do animal “urso” (metáfora-polissemia). Daí o sentido de servir a homens e/ou mulheres que libidijosamente pulsam estímulos sexuais para o fetichismo – prática sexual com homem-urso; e (ii.) a **posição simbólica**: a saliência das nádegas, do pênis e/ou do saco

⁸⁵ Ver mais em Richards (1993) e Agamben (2015).

⁸⁶ Não desenvolvemos análise desse aspecto neste texto. Conferir análises em Nascimento (2017c).

escrotal (re)duplica a potência e a virilidade para maior satisfação. Daí o sentido de servir a homens e/ou mulheres que libidinosamente pulsam estímulos sexuais para o simbólico: nádegas, pênis e saco escrotal – prática sexual com homem viril e homem metrossexual.

Quais são os sentidos de homem viril e homem metrossexual? As roupas justas, *slim*, *slim fit*, simbolicamente acentuam desejos e pulsões de corpos libidinosos por terem funcionamentos de destaque, ênfase, saliência, sedução. Assim, lembremo-nos de que o desejo tem um percurso até o gozo, seja imaginariamente ou de fato *jus* à realidade de satisfação carnal, por exemplo. O *slim*⁸⁷ é um adjetivo da língua inglesa que significa fino, magro, delgado. *Slim* é também o verbo emagrecer, afinar. O termo é empregado em diversos contextos para dar a ideia de algo de estrutura fina, magra e delicada – exemplo: uma pessoa *slim* é aquela que tem silhueta esbelta, elegante. Correspondentemente ao *slim*, pode estar relacionada à **metrossexualidade**⁸⁸: *Metrossexual* é uma junção das palavras “metropolitano” (cidade, metrópole) e “sexual”, cujo significado se refere a um homem urbano que se preocupa em cuidar da aparência. O metrossexual gosta de se vestir bem e de estar na moda. Investe em vestuário e acessórios sofisticados, frequenta cabeleireiros e institutos de beleza, cuida da pele, usa cosméticos, bons perfumes, faz manicure, pedicure, depilação, etc.

Seguimos a nossa reflexão! O *slim* é até visivelmente identificado com facilidade. E o *metrossexual* também? Não é assim não! Referimo-nos, aqui, na existência da cegueira “branca” quanto à **leitura da sintaxe imagética**. A rede parafrástica e a policromia (que compõem o funcionamento da sintaxe imagética) não são facilmente da ordem da percepção por muitos e muitos leitores. São diversas as justificativas: senso comum ser muito comum por leitores iniciantes e por leitores também malformados; deficitária a formação de professores, em geral; contexto e realidade escolar e acadêmica díspares; desleixo com formação e educação de qualidade por alguns (ou por muitos?); falta de investimento intelectual (cf. NASCIMENTO, 2017d; 2016a; 2016b; 2015; 2014).

Metaforicamente, sobre a “**cegueira branca**”, tratemos da Literatura Portuguesa. Recorremos a um imortal pela Academia Brasileira de Letras: eis José Saramago! Em seu romance de 1995, o literato escreveu:

⁸⁷ Cf. < <https://www.significados.com.br/slim/> > Acesso em 26 maio 2017.

⁸⁸ Cf. < <https://www.significados.com.br/metrossexual/> > Acesso em 26 maio 2017.

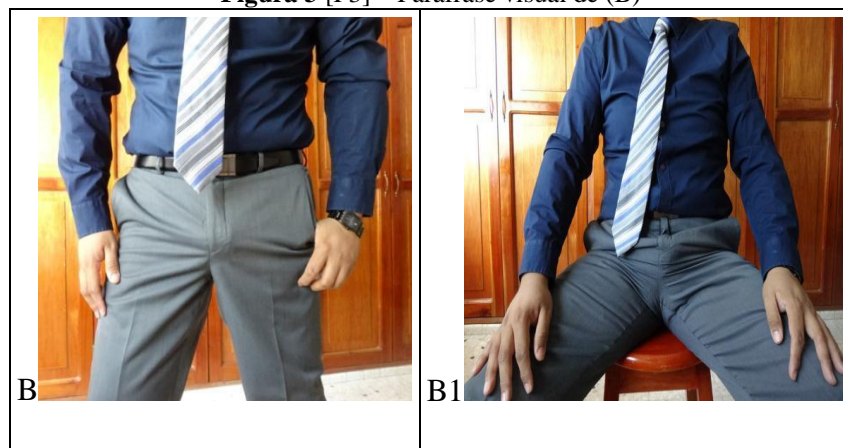
Ninguém o diria. Apreciados como neste momento é possível, apenas de relance, os olhos do homem parecem sãos, a íris apresenta-se nítida, luminosa, a esclerótica branca, compacta como porcelana. As pálpebras arregaladas, a pele crispada da cara, as sobrancelhas de repente revoltas, tudo isso, qualquer o pode verificar, é que se descompôs pela angústia. Num movimento rápido, o que estava à vista desapareceu atrás dos punhos fechados do homem, como se ele ainda quisesse reter no interior do cérebro a última imagem recolhida, uma luz vermelha, redonda, num semáforo. *Estou cego, estou cego, repetia com desespero enquanto o ajudavam a sair do carro, e as lágrimas, rompendo, tornaram mais brilhantes os olhos que ele dizia estarem mortos. Isso passa, vai ver que isso passa, às vezes são nervos, disse uma mulher.* O semáforo já tinha mudado de cor, alguns transeuntes curiosos aproximavam-se do grupo, e os condutores lá de trás, que não sabiam o que estava a acontecer, protestavam contra o que julgavam ser um acidente de trânsito vulgar, farol partido, guardalamas amolgado, nada que justificasse a confusão, Chamem a polícia, gritavam, tirem daí essa lata. (SARAMAGO, 1995, p. 13, grifos nosso).

Como ler essa angústia da cegueira? Eis José Saramago! *“Estou cego, estou cego, repetia com desespero enquanto o ajudavam a sair do carro, e as lágrimas, rompendo, tornaram mais brilhantes os olhos que ele dizia estarem mortos. Isso passa, vai ver que isso passa, às vezes são nervos, disse uma mulher.”* Continua Saramago: *Não vejo, não vejo, murmurava entre o choro, [...]. Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, [...].* Continua ainda: *Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, [...].* As fotografias (6), (7), (8), a seguir, podem não ser lidas facilmente pela cegueira branca. *Mas a cegueira não é assim, [...] a cegueira dizem que é negra, [...]. Se calhar a mulherzinha tinha razão, pode ser coisa de nervos, os nervos são o diabo, [...].*

Se não forem os nervos (a causa da cegueira branca – portanto, passageira), a cegueira negra possibilita apenas ver as fotografias seguintes como exemplos de exagero, cujas calças sociais são apertadíssimas, aliás, é visível o quanto elas estão apertadas. Esses homens teriam que escolher uma calça um a dois números maiores do que estão usando, caso tivéssemos consultoria de moda ou de estilista. Na fotografia (5), podemos ver uma camisa *slim*, ou seja, uma camisa de corte mais justo ao corpo, apertada. Mesmo se o homem tiver porte atlético, o cuidado deve estar para a camisa na “medida certa”, pois caso ficar mais apertada nos ombros, nos braços, por causa dos músculos, então, a opção é por um número maior, conforme orientações *styler*. Vejamos, finalmente:

Figura 2 [F2] – Paráfrase visual de (A)

Fonte: < https://www.tumblr.com/login?language=pt_BR >

Figura 3 [F3] – Paráfrase visual de (B)

Fonte: < https://www.tumblr.com/login?language=pt_BR >

Sobre *Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra*, [...], temos a cegueira branca como patologia visual daquele que não lê o sentido para além do senso comum. Dificilmente com esse tipo de cegueira, o leitor poderá realizar a leitura no nível do “**sentido pode ser outro**” – como podemos ter: (i.) o homem como feminino, na representação do ato sexual em que se coloca em posição psíquica feminina: como elemento a receber penetração, por exemplo; (ii.) o homem e outro corpo em ato sexual, cuja posição psíquica do homem seja alimentada por pulsão imaginária entre três sujeitos; (ii.) o homem com prática sexual consigo (o uso de objetos diversos), entre tantos outros sentidos possíveis.

Ainda sobre o **sentido pode ser outro**, podemos ter também a polissemia sobre a *langerie*, a roupa e/ou os acessórios (gravata, cinto, meia): (i.) a cor pode atualizar memórias de experiências sexuais já-dadas e inscrever a sexualidade em múltiplas posições; (ii.) a cor atualizar fetiches, imagens, produção filmatográfica, etc., e inscrever a simpatia do seu parceiro e/ou parceira, resguardando suas sexualidades estabilizadas, ou não; (iii.) a cor atualizar memórias e inscrever outras sexualidades.

Alguns homens escolhem apenas um estilo de calça justamente por não conhecerem a diversidade ou pela falta de conhecimento dos estilos diferenciados. Pode até não parecer, mas a calça pode influenciar muito no estilo. E a camisa? E a *langerie*? E o acessório, digo, a gravata? Utilizar sempre a mesma não necessariamente é uma coisa boa, pois demonstra falta de conhecimento e até mesmo de estilo próprio. Diferente desse tipo de homem, o inglês David Beckham, jogador de futebol, casado e com filhos, sempre foi uma imagem emblemática de um homem metrossexual.

Aqueles que estão no contexto da popularização no ano de 2002, pelo uso do terno, bem se lembram de um artigo escrito pelo jornalista inglês Mark Simpson, durante a Copa do Mundo de Futebol, quando o jogador David Beckham posou para uma revista gay no Reino Unido. Mark Simpson considerou Beckham “o maior metrossexual da Grã-Bretanha”, pelo seu narcisismo ao dizer que adorava ser olhado, tanto por homens como mulheres. O comportamento do metrossexual pode gerar comparações com um homossexual. No entanto, o que marca o comportamento do metrossexual é o seu estilo vaidoso e os cuidados excessivos com a imagem, que antes eram considerados exclusivos do universo feminino. Esse novo comportamento tem contribuído para que o mercado de produtos de beleza e moda voltados para o público masculino tenha aumentado de forma significativa. E o metrossexual não pode ser homossexual também? Ou bissexual, ainda? O metrossexual é só tido como heterossexual, conforme a cegueira branca. Há, a cegueira negra não se pronuncia(ou)!

5. Considerações finais

Tivemos como objetivo compreender os níveis do discurso nomeados por formulação/constituição que nos indicam aspectos de gramaticalidade e textualidade da fotografia de corpos humanos masculinos, que permitem leitura e interpretação do homem-urso e do homem-metrossexual, por corpos peludos e por corpos-*slim*, respectivamente.

Somado a esse objetivo, tivemos outro, não menos importante, acerca do percurso de formação de sentido por corpos peludos e por corpos-*slim*. Com esses objetivos, pudemos afirmar haver escrita fotográfica, pois, ao se escrever, a imagem fotografada inscreve leituras para interpretações regidas até específicas bordas demarcadas como zonas limítrofes. Eis a metrossexualidade como apenas da matriz heteronormativa? Quais foram as zonas limítrofes de cada fotografia ou da rede parafrástica? Vimos sentidos em imagens de homem-urso por corpos peludos e de homem-metrossexual, por corpos-*slim*.

Diante disso, o olhar não pode ser qualquer um, por qualquer ordem. É preciso levar em conta a existência da **ordem da imagem**. Só assim os sentidos do olhar podem correr em trânsitos e transar com diversas identidades, desde que a intertextualidade e a intersexualidade sempre se previnam com métodos anticoncepcionais seguros, acompanhados do alerta – “use a camisinha!”.

A **ordem da imagem** possibilita a rede parafrástica por leituras do que tenho chamado de **sintaxe imagética** (NASCIMENTO, 2017a; 2017b; 2017c). Essa sintaxe imagética oferece leituras por escritas imagéticas, ancoradas em elementos policromáticos da imagem. Por isso, a **rede parafrástica** só ocorre pela policromia ancorar sustentavelmente possíveis leituras que apresentem aproximações dos elementos policromáticos. Entendemos a imagem enquanto objeto discursivo, com materialidade discursiva. Daí a possibilidade do trabalho com o “triplo real” e com o que “surge precisamente daquilo que [...] resulta como heterogeneidade irreduzível” (cf. PÊCHEUX, 1980, p. 23-24).

Podemos entender com as breves análises que a imagem tem sua materialidade com *heterogeneidade irreduzível*. Remoeram-se restos (simbólico, político e ideológico) nas paráfrases visuais selecionadas por nós, aqui, neste texto em comemoração ao IV CID – *Colóquio do Grupo de Pesquisa O Corpo e a Imagem no Discurso*. As articulações permitiram o trânsito da ordem da ideologia à do inconsciente pela *profusão de escritos* (e seus efeitos de (metro)sexualidade(s)). A remoção se inscreveu no material. Os “reais” se manifestaram na sua transa em que a relação *língua-história-inconsciente* ejaculou na sintaxe imagética – a ordem da imagem ofereceu sentidos ao olhar dos leitores potenciais, àqueles que nem apresentam cegueira branca, muito menos a negra. Cegueira é sempre cegueira – eis a sua patologia de leitura: não permitir ler o estatuto significante da imagem. Portanto, a imagem precisa de sujeitos leitores vivificantes, àqueles que vivificam a imagem e a

preenchem de leituras, de *leituras-de-trituração*. Assim que **somos e fazemos corpo na contemporaneidade**.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. “Nudez”. In: _____. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. pp. 89-129.

BUTLER, Judith. [1990]. **Problemas de Gênero: Feminismo e a Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”**. Nova York: Routledge, 1993.

_____. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. In: LOURO, Guacira Lopes. (Orgs.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges. (Orgs.). [2008]. **História do Corpo – As Mutações do Olhar: O Século XX**. Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine. Volume 3. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

COURTINE, Jean-Jacques. [2011]. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013a.

COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges. (Orgs.). [2012]. **História da Virilidade – A Virilidade em Crise? Séculos XX e XXI**. Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine. Volume 3. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013b.

FREUD, S. [1905]. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. 7. Editor J. Strachey e tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969. pp. 119-231.

FREUD, S. [1915]. Pulsões e destinos da pulsão. In: FREUD, S. **Obras Psicológicas de Sigmund Freud: Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Edição e tradução de L. A. Hanns. Vol. 1. Rio de Janeiro: Imago, 2004. pp. 133-173.

FOUCAULT, Michel. [1976]. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. 4. ed. RJ/SP: Paz e Terra, 2017.

_____. [1984]. **História da Sexualidade II: Os usos dos prazeres**. 1. ed. RJ/SP: Paz e Terra, 2014.

_____. [1984]. **História da Sexualidade III: Os cuidados de si**. 15. ed. RJ/SP: Paz e Terra, 2017.

_____. [1984]. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta, tradução de

Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. pp.411-422. (Coleção Ditos & Escritos, v. III).

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 23**: O Sinthoma. RJ: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. **O Seminário, livro 20**: Mais, ainda. 3. ed. RJ: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. **O Seminário, livro 11**: Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise. 2. ed. RJ: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. **O Seminário, livro 10**: A Angústia. RJ: Jorge Zahar Ed., 2005.

NASCIMENTO, Lucas. “Escrita Acadêmica: fantasia ou delírio de si?” In: BARZOTTO, Valdir Heitor; RIOLFI, Claudia Rosa. (Orgs.). **Dezescrita**. São Paulo: Editora Paulistana, 2014. pp. 137-156. (Coleção Sobrescrita, 5).

_____. **Análise do Discurso e Ensino**: políticas de produção escrita, mídia e saberes do professor de português em formação. Alemanha: NEA Editores, 2015.

_____. “A Escrita da Análise do Discurso e as Políticas de Produção Escrita”. In: NASCIMENTO, Lucas; MEDEIROS, Breno Wilson Leite. (Orgs.). **Análise do Discurso e Análise Crítica do Discurso**: heranças, métodos, objetos. Alemanha: NEA Editores, 2016a. pp. 125-153.

_____. “Especificidade de uma disciplina de interpretação (a análise do discurso no Brasil): alguns apontamentos”. Revista **Filologia e Linguística Portuguesa**, USP, v. 17, pp. 569-96, 2016b.

_____. “Leitura de imagem publicitária masculina: por algumas questões”. In: AZERÊDO, A. M.; FERES, B. S.; RIBEIRO, P. F. N.; NORONHA, R. V.; SILVA, S. D. (Orgs.). **Caderno de resumos do X Congresso Internacional da ABRALIN – Pesquisa linguística e compromisso político**. Niterói: UFF, 2017a. p. 466.

_____. “Corpo Generificado na História do Homem – leitura de imagem e “políticas de ordem”. In: HASHIGUTI; Simone Tiemi. (Org.). **Caderno de resumos do IV CID – IV Colóquio do Grupo de Pesquisa O Corpo e a Imagem no Discurso: Como somos/fazemos corpo na contemporaneidade?** Uberlândia: UFU, 2017b. p. 56.

_____. **A Ordem da Imagem e Sentidos do Olhar**: (In)Disciplina do Corpo na História do Homem – por questões de leitura e de políticas de gênero. 2017c. 208 p. Relatório de Pesquisa. Ministério da Educação. Brasília, Distrito Federal. 2017c.

_____. “Leitura, objeto e escrita sensorial: a *formação do analista do discurso*”. Revista **Linguística Rio**, UFRJ, vol.3, n.1, maio de 2017d.

PÊCHEUX, M. et all. [1980]. “Actes du Colloque Matérialités Discursives”. Université Paris X – Nanterre, 24-26 avril 1980. In: PÊCHEUX, M. et all. (orgs.). **Matérialités discursives**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981. Tradução brasileira: _____. **Materialidades Discursivas**. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas: Ed. Unicamp, 2016.

_____. [1982]. “Sur la (dé-)construction des theories linguistiques”, **DRLAV**, n°. 27, 1982, pp. 1-24. Tradução brasileira: _____. “Sobre a (des-)construção das teorias lingüísticas”. **Cadernos de Tradução do Instituto de Letras da UFRGS**. Porto Alegre, n. 04, 2. ed., out. 1998. pp. 35-55.

_____. [1983a]. “A Análise de Discurso: três épocas (1983)”. In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). **Por Uma Análise Automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1997b, pp. 311-318.

_____. [1983b]. *Discourse*: structure or event? Actes du Colloque Marxism and Interpretation of Culture: Limits, Frontiers, Boundaries. L’Université Urbana-Champaign, 8-12 juillet 1983. In.: PÊCHEUX, Michel. **L’inquietude du Discours**. Textes choisis et présentés par Denise Maldidier. Paris: Éditions des Cendres, 1990, pp. 303-323. _____. **O Discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, 2002.

_____. [1984]. “Especificidade de uma disciplina de interpretação (A Análise do Discurso na França)”. In: PÊCHEUX, Michel. **Análise de Discorso**: Michel Pêcheux. Textos selecionados por Eni Puccinelli Orlandi. 2. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011. pp. 227-230.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação**: as minorias da Idade Média. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

SOUZA, T. “Gestos de Interpretação e Olhar(es) nas Fotos de Curt Nimuendajú: Índios no Brasil”. Revista **FSA** (Faculdade Santo Agostinho), v. 10, p. 287-301, 2013.

Corporalidade, tecnologia e ensino-aprendizagem de LI no discurso midiático-publicitário

Corporeality, technology and English teaching-learning in mediatic and publicity discourse

Cristiane Carvalho de Paula Brito*
 Maria de Fátima Fonseca Guilherme**

RESUMO: Este trabalho analisa representações de ensino-aprendizagem de língua inglesa (LI) em funcionamento no discurso midiático-publicitário de um instituto de idiomas, entrevedo a relação língua-mídia-corpo-tecnologia. A partir de uma visão discursiva de Linguística Aplicada, investigamos as relações dialógico-polifônicas por dissonância e por consonância que se estabelecem no *corpus*, destacando os efeitos de sentido daí advindos. Nossas análises apontam a emergência de três representações preponderantes, que podem ser sintetizadas nos seguintes enunciados: (i) *só aprende inglês quem se esforça muito*; (ii) *posso aprender inglês sem muito esforço*; e (iii) *eu posso controlar meu processo de ensino-aprendizagem de LI*. A compreensão de como se constroem corporalidades pode permitir que se amplie o olhar para questões que perpassam os movimentos de (des)(contra)identificação dos sujeitos em relação às línguas que aprendem-ensinam.

PALAVRAS-CHAVE: discurso midiático-publicitário; língua estrangeira; corpo; tecnologia.

ABSTRACT: This work analyzes representations of English teaching-learning functioning in mediatic and publicity discourse from a language institute considering the relation of language-media-body-technology. From a discursive view of Applied Linguistics, we investigate the dialogic-polyphonic relations by dissonance and by consonance which are established in the *corpus*, highlighting the meaning effects that come from it. Our analyses point to the emergence of three main representations, which can be summarized in the following utterances: (i) *only the ones who make a lot of effort can learn English*; (ii) *I can learn English without much effort*; and (iii) *I can control my process of English teaching-learning*. The comprehension of how corporealities are built can allow us to better understand issues concerning the movements of (dis)(counter)identification of subjects in relation to the languages they learn-teach.

KEYWORDS: mediatic and publicity discourse; foreign language; body; technology.

1. Introdução

O objetivo deste trabalho é analisar o funcionamento do discurso midiático-publicitário de institutos de idiomas por meio de dois comerciais veiculados nacionalmente, a fim de problematizar representações de ensino-aprendizagem de língua inglesa (LI), a partir

* Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas. Professora na Universidade Federal de Uberlândia.

** Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora na Universidade Federal de Uberlândia.

da relação língua estrangeira-corpo-tecnologia. Entendemos que a construção de corporalidades e sua relação com o ensino-aprendizagem de LI, na mídia, podem contribuir para problematizar a forma pela qual a pedagogia do ensino de línguas trata o corpo na sala de aula. Mesmo em pesquisas que contemplam a questão da afetividade, o foco parece sempre recair na perspectiva do corpo do aprendiz enquanto mero artefato biológico, isto é, não se olha para o corpo como materialidade significante, que produz sentidos e que está circunscrito inclusive a espaços de legitimação que, nas práticas enunciativas, demarcam o corpo que (não) pode enunciar em LI no Brasil.

Em trabalhos anteriores, investigamos os processos de ensino-aprendizagem de LI focando a relação língua-tecnologia (BRITO, 2016; BRITO e GUILHERME, 2017, BRITO e HASHIGUTI, 2017, 2015, 2014); língua-mídia (BRITO, GUILHERME e COSTA, no prelo; GUILHERME, 2004, 2009); e língua-mídia-corpo (BRITO e GUILHERME, 2015). Nesse sentido, o presente estudo almeja dar continuidade a essas investigações, ensejando uma reflexão sobre a relação língua-mídia-corpo-tecnologia.

A relação corpo, ensino-aprendizagem de LI e tecnologia nos interessa na medida em que esta última, sendo marca da sociedade contemporânea, estabelece formas outras de constituição para o sujeito da linguagem. O advento da internet e as ferramentas digitais, mais do que a possibilidade de uso de recursos diversos, trouxeram demandas aos sujeitos envolvidos nos processos de ensino-aprendizagem de línguas, os quais se veem interpelados a tomar um posicionamento frente ao discurso de injunção ao uso das tecnologias. Constituindo-se como um lugar outro (de aprendizagem, de enunciabilidade, de legitimidade), o ciberespaço nos convida a questionar os modos pelos quais os sujeitos aí constroem corporalidades a fim de se fazerem visíveis/dizíveis no ambiente virtual. Nesse sentido, os processos de ensino-aprendizagem não podem mais ser pensados à revelia dos adventos tecnológicos.

Fundamentamo-nos em uma visão discursiva de Linguística Aplicada, a qual nos permite estabelecer uma base epistemológica que busca nos pressupostos teórico-metodológicos da Análise do Discurso respaldo para a compreensão da relação língua estrangeira-sujeito-ensino-aprendizagem e memória.

Na primeira seção, apresentamos o escopo teórico no qual nos inscrevemos e o percurso metodológico desenvolvido para a constituição e análise do *corpus*. Em seguida,

discutimos nosso gesto analítico, explorando, primeiramente, cada comercial, e colocando-os em batimento, em um segundo momento. Finalmente, tentamos alinhar os possíveis desdobramentos do estudo aqui empreendido.

2. Linguística Aplicada discursiva e a construção de corporalidades

Para empreender nosso gesto de leitura do *corpus* em questão, costuramos alguns fios teóricos advindos dos estudos da Linguística Aplicada (PENNYCOOK, 2006; MOITA LOPES, 2006; BRITO e GUILHERME, 2013), de teorias discursivas (BAKHTIN, 1929/1995; 1929/2008, 1953/2003; PÊCHEUX, 1969/1997, 1975/2009, 1983/2002) e de discussões sobre o corpo/corporalidade (FERREIRA, 2013; HASHIGUTI, 2015, 2013, 2012).

Pensar em uma LA indisciplinar (MOITA LOPES, 2006) traz a possibilidade de problematizar ou criar inteligibilidades sobre “problemas com que [a LA] se defronta ou constrói” (MOITA LOPES, 2006, p. 20), de forma que alternativas para contextos de uso da linguagem possam ser vislumbradas em sua diversidade constitutiva. Nesse sentido, a LA, numa perspectiva inter/transdisciplinar, estabelece diálogos com áreas de conhecimento que forem necessárias para a constituição e análise de corpora diversos. Para esse trabalho, ensejamos um diálogo com uma perspectiva discursiva de linguagem, a qual nos permite mobilizar noções como as de sujeito, sentido, linguagem/discurso, memória discursiva, representação discursiva, intradiscurso/interdiscurso, dialogismo, dentre outras, assim como mobilizamos noções teóricas dos Estudos em Materialidades Visuais (FERREIRA, 2013; HASHIGUTI, 2015, 2013, 2012) para contemplar a forma como ‘corpo’ e ‘corporalidade’ serão aqui concebidos.

Além disso, entendemos o corpo como espessura material significativa, que “posiciona discursivamente o sujeito, sobredeterminando seu dizer, direcionando os sentidos e determinando as formas de relação interpessoal” (HASHIGUTI, 2015, p. 74). Nessa perspectiva, o corpo também é atravessado por discursos, cujos sentidos se constituem em relação a uma historicidade. Dessa forma,

Para a Linguística Aplicada, o estudo sobre o corpo é especialmente relevante no que se refere ao tema de relações interpessoais nos processos de aprendizagem e ensino de línguas e, sobretudo, por inserir a consideração de

uma materialidade simbólica nas reflexões sobre o funcionamento desses processos. (HASHIGUTI, 2015, p. 97)

Uma distinção que se faz necessária para a compreensão de nosso movimento analítico é a formulada por Hashiguti (2015) entre corpo e corporalidade. Para a autora, a noção de corpo se refere ao que é “materialmente visível na inter-relação entre sujeitos” (p. 74), enquanto a corporalidade diz respeito ao “corpo como construção imaginária a partir do verbal e de outras formas de linguagem”, podendo assim “haver uma presença virtual do corpo que se instala como relação do sujeito com um outro no discurso” (p. 74).

Para realizar a análise do funcionamento discursivo dos comerciais, partimos da compreensão de que há um imbricamento de memórias do dizível e do visível. A primeira aponta para os dizeres possíveis de serem enunciados sobre ensino/aprendizagem de LI no Brasil; a segunda para as possíveis construções de corpo/corporalidade e tecnologia que sustentam representações de ensino-aprendizagem de LI. Dessa forma, a partir dos dois comerciais de um instituto de idiomas, procedemos à análise de ressonâncias discursivas que apontassem regularidades de sentidos na relação corpo-sujeito-língua estrangeira-tecnologia, a fim de investigar como a memória do dizer (interdiscurso) irrompe na materialidade linguística ou corporal (intradiscurso).

Ao analisar cada uma das propagandas, pôde-se observar que, ao construírem representações sobre o processo de ensino-aprendizagem de LI em sua relação com o corpo/corporalidade e com a tecnologia, as instâncias enunciam vozes que são evocadas de diferentes espaços sociais, trazendo à baila diferentes discursos. Portanto, após o levantamento das regularidades enunciativas, elencamos enunciados que nos permitissem colocar em batimento algumas relações dialógico-polifônicas por dissonância e por consonância que se estabelecem no *corpus*, destacando os efeitos de sentido daí advindos.

Para conduzir nossas reflexões, nos pautamos nos seguintes questionamentos: (i) como o corpo é discursivizado, em comerciais de língua inglesa, de forma a legitimar ‘quem’ (não) pode aprender inglês e ‘como’ se deve/pode aprender?; (ii) que representações de ensino-aprendizagem de LI em sua relação com o corpo e a tecnologia são construídas e quais seus possíveis efeitos de sentido?; e (iii) quais as incidências dessas representações para os processos de ensino-aprendizagem de LI e de formação de professores?

3. Corpos e ensino-aprendizagem de LI: entre a disciplina e a liberdade

Os comerciais aqui analisados foram selecionados pela forma como nos interpelaram, a princípio, pelos efeitos de sentidos, aparentemente, antagônicos produzidos por eles. Todavia, após uma leitura mais minuciosa, pudemos compreender que ambos se filiam a redes sentidurais que ora se afastam, ora se aproximam, ao movimentar uma memória discursiva que irrompe, no fio do dizer, pelo jogo de dispersão e unidade dos sentidos.

O primeiro comercial⁸⁹ (C1), intitulado *Speech*, foi divulgado à época das olimpíadas no Brasil e trabalha com a imagem de um ‘corpo atlético’. Em C1, vê-se um atleta negro, vestido com trajes esportivos que demarcam sua perfeita forma física, praticando exercícios sozinho e falando sobre sua vida, por meio dos seguintes enunciados:

*When I was a little boy, when I was a little boy,
I found out my reason to live.
I learned I had to prepare myself
and practice and practice,
every day of my life, every day of my life.
I dedicate this victory to my country.
So train hard,
So train hard,
If you train, you can achieve anything you want⁹⁰.*

A narrativa de fragmentos de sua história profissional se funde à prática da LI: ao mesmo tempo em que conta sua história, o atleta pratica uma sequência de atividades físicas e parece ‘exercitar-se’ na língua, o que é corroborado pela repetição de várias expressões (*when I was a little boy; and practice; every day of my life; so train hard*), prática comum no processo de ensino-aprendizagem de uma língua estrangeira, e muito utilizada pelas abordagens audiovisual e audiolingual, de base behaviorista e que preconizavam que a acuidade/proficiência no uso da língua poderia ser adquirida, via de regra, a partir de exercícios mecânicos de repetição.

Pela narrativa, o corpo atlético, mais do que o ‘corpo de um aprendiz’, torna-se um ‘corpo-aprendiz de LI’. O primeiro pode ser concebido como mero elemento biológico, que

⁸⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gYPzDFQW1Rc>

⁹⁰ O personagem enuncia em inglês e na tela aparece a respectiva tradução.

comporta uma ‘mente’ ou uma ‘personalidade’; o segundo, por sua vez, funciona na relação com o simbólico, nos efeitos de sentido que produz ao evocar uma memória discursiva, sendo, pois, um corpo-memória (HASHIGUTI, 2015), corpo tido como superfície de inscrição. É dessa forma que o comercial significa: o visível e o dizível, ainda que resguardadas suas diferenças semióticas, se constituem como materialidade significante e não como elementos distintos que supostamente se complementam.

Tem-se, em C1, um corpo disciplinado, que segue uma rigorosa e exaustiva rotina de exercícios físicos repetitivos (como se pode observar nas Figuras 1 a 4). É o corpo que se condiciona mecanicamente (à repetição, ao treinamento, à dor, ao cansaço). Trata-se também de um corpo singular (quantos podem ter um corpo atlético?), que assim se tornou pela dedicação e perseverança.

Figura 1

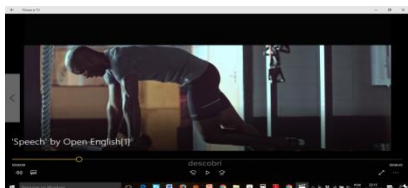


Figura 2

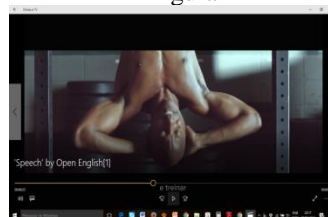


Figura3

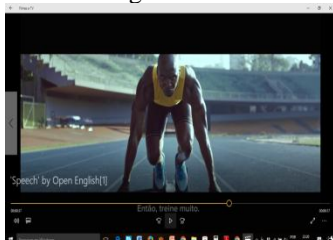
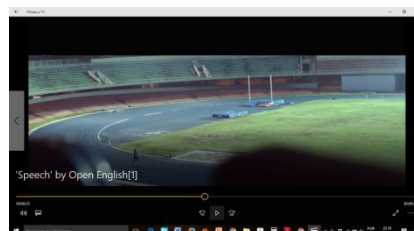


Figura 4



Constrói-se, assim, a representação de que o ensino-aprendizagem de LI é da ordem do condicionamento (inscrição discursiva behaviorista), sendo que essa aprendizagem ocorre pelo desenvolvimento de um conjunto de hábitos, herança da abordagem audiolingual surgida durante a segunda Guerra Mundial, quando instaurou-se uma necessidade urgente de desenvolver uma metodologia que pudesse ensinar línguas estrangeiras (LEs) aos soldados de forma rápida e eficiente. O que funciona, portanto, são “sentidos ossificados” (MOITA LOPES, 2013, p. 246) que emergem de discursos cristalizados sobre o processo de ensino-aprendizagem de LES e que insistem em existir sócio-histórica e ideologicamente de forma a

não permitirem ao sujeito-aprendiz que se desloque desse lugar comportamentalista ao buscar uma inscrição na língua-outra.

Na esteira dessa inscrição discursiva, a aprendizagem, como discursivizada no comercial, se constitui fruto de um trabalho árduo, que adviria da possibilidade de controle do sujeito sobre seu processo, bastando que treinasse arduamente (*train hard*). O enunciado *so train hard* aparece em uma cena em que o atleta está correndo sozinho em uma pista de atletismo (Figura 5), sendo logo em seguida repetida em uma cena em que se vê o atleta dando entrevista frente a alguns microfones (Figura 6). A transposição do ambiente de treinamento físico para um ambiente de fala pública (uma coletiva de imprensa) parece sugerir que a prática solitária (porém comprometida) da LI pode ser naturalmente transposta para um contexto de comunicação, ou seja, a prática repetitiva de frases (muitas vezes em laboratórios e de forma isolada) garantiria que essas frases fossem convocadas nos momentos de interação verbal.

Figura 5

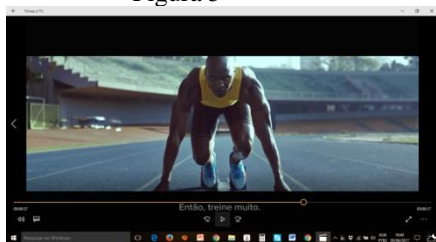
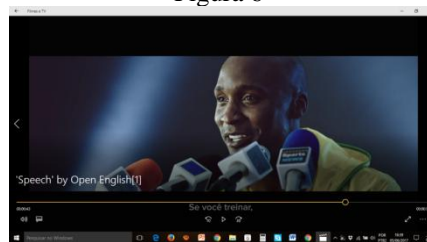


Figura 6



O *speech* do atleta é respaldado pelo discurso da perseverança, da insistência/persistência, da completude (*if you train you can achieve anything you want*), produzindo o efeito de sentido de que assim como a disciplina do treinamento físico leva à vitória (no pain, no gain?), a disciplina na prática da LI conduz à proficiência, a qual é ‘coroadada’ na possibilidade e desejo de ser ouvido. O título do comercial – *Speech* – evoca a memória do ‘direito à fala’, já que nem todos estão legitimados para fazer um discurso. Ademais, remete-nos à ordem do público e, portanto, de uma seletividade (quantos fazem discursos? Quantos falam com a imprensa?). Dessa forma, há uma contradição que se deixa desvelar nesses sentidos: ao mesmo tempo em que a instância propaga a ideia de que ‘todos’ podem aprender a falar via repetição, se forem persistentes, se forem disciplinados, também assevera que ‘nem todos’ serão legitimados (ou chamados) a colocar essa fala em prática.

Ao final do comercial, como efeito de fechamento dos sentidos até aqui analisados, vê-se a imagem de uma pista de corrida e a inscrição ‘Inglês também é treino’ (Figura 7). Trata-se de uma pista que ao fundo está estreita, mas se expande gradativamente, e que pode representar a trajetória de uma conquista (no esporte, na LE).

Figura 7



O segundo comercial⁹¹ (C2), da mesma instituição, intitula-se *#opendepijama* e se desenrola por meio do depoimento de cinco personagens (P) – supostos alunos – sobre os benefícios do referido curso. Os dizeres são os que se seguem.

- P1: A XX me possibilita que eu faça isso no feriado, de madrugada.
 P2: Entre 9, 10, 11 horas da noite eu tô estudando inglês.
 P3: E eu monto a minha estrutura de estudo. Então eu não tenho mais nada engessado.
 P4: Eu só preciso abrir o computador e assistir às aulas.
 P5: Você pode fazê-las vestida de pijama, sem sair da sua cama, no conforto da sua casa.
 P1: Eu mudei a minha vida com a XX.
 P4: A XX mudou a minha vida.
 P6: Mude a sua vida com a XX⁹².

O título, ao fazer uso do #, já de início situa o leitor na contemporaneidade, pois permite que a instância enunciativa represente a si mesma (e também represente o outro) como atendida com as tendências tecnológicas e a dinâmica de produção de conhecimento da sociedade atual, ou seja, uma instância inscrita na discursividade de um mundo pós-moderno e globalizado em que sentidos de pertencimento são construídos.

C2 trabalha com a memória do ‘corpo comum’, isto é, corpos que não remetem a um padrão de beleza normalmente retratado na mídia; veem-se pessoas com diferentes características físicas, sem que se possa atribuir algum aspecto específico a elas; é o corpo comum, o corpo de qualquer um, sendo que o efeito que se produz é de um corpo homogêneo e normalizado em sua essência (Figuras 8 a 12).

Figura 8

Figura 9

Figura 10

⁹¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=D-ZV1kjHmXg>

⁹² O último enunciado é proferido por uma moça loira que porta um fone de ouvido e tem sotaque estrangeiro, o que dá a entender que representa uma professora (ou tutora) do referido curso.

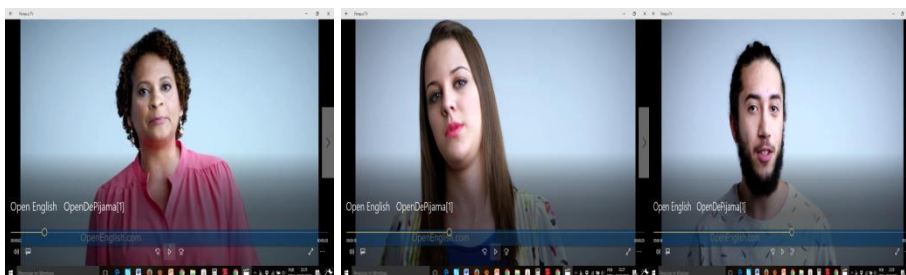


Figura 11



Figura 12



Diferente de C1, em C2, é o sentido de um corpo em situação de conforto e tranquilidade que se sobressai, ou seja, o que é intradiscursivamente enunciado é um corpo que não precisa se esforçar. Além disso, esse intradiscurso funciona dialogicamente com outro, da mesma ordem, enunciado na materialidade dos dizeres: *eu só preciso abrir o computador e assistir às aulas*.

Ao trazer a tecnologia como o diferencial do curso (haja vista que as aulas são todas online), a instância enunciativa em C2 celebra, interdiscursivamente, a flexibilidade como um de seus grandes benefícios, como se vê nos dizeres: *a XX me possibilita que eu faça isso no feriado, de madrugada; entre 9, 10, 11 horas da noite eu tô estudando inglês, eu monto a minha estrutura de estudo, eu não tenho mais nada engessado*.

A suposta flexibilidade do curso cria o efeito de que o aprendiz tem o controle do processo de aprendizagem. Se, em C1, o controle de si leva à vitória, em C2, a flexibilidade leva ao controle de si (do tempo, da hora, do lugar em que estudo). Se, em C1, o ápice da vitória é expresso pelo enunciado *you can achieve anything you want*, em C2, tem-se *eu mudei a minha vida com a XX*, enunciado mais ao final do comercial.

A expressão *de pijama* corrobora também, dialogicamente, o efeito flexibilidade, agregando, ainda, os sentidos de sossego e informalidade e trazendo à baila uma possível solução para os que gostariam de estudar, mas que frequentemente se queixam da falta de tempo, da dificuldade de ter que enfrentar o trânsito para chegar até uma escola, da falta de flexibilidade dos cursos, dentre outros. Além disso, *de pijama* remete ao privado, ao íntimo, ao direito de se calar, contrapondo-se à noção de público, construída em ‘Speech’. Tal fato é interessante quando levamos em consideração o discurso do medo de falar em público (e principalmente em uma língua estrangeira) tão presente nos dizeres de alunos e amplamente promulgado pela mídia (GUILHERME, 2009, 2004; CARMAGNANI, 2014, 2013, 2001).

Há de se salientar que o uso da *hashtag*, no título de C2 (*#opendepijama*) reforça a relevância da tecnologia no ensino-aprendizagem da língua, e também cria um efeito de coletividade e comunidade, sugerindo que o curso está ao alcance de todos os que se identificam, ou seja, a instância enunciativa se inscreve no discurso da globalização para enunciar o efeito de um (suposto) pertencimento à língua e seu aprendizado via tecnologia. Se C1, pelo alto nível de exigência em termos de dedicação e esforço, cria um efeito de seleção dos que podem ter êxito, C2, traz à baila o efeito de agregação, como se qualquer interessado, nas condições que julgar melhores, pudesse se inscrever no curso. Tais efeitos são corroborados pelo fato de C1 ser enunciado em inglês (conferindo ao falante/personagem um status de superioridade) e C2 em português (produzindo o efeito de proximidade com o interlocutor). Isso significa que ambos, ao discursivizarem o processo de ensino-aprendizagem da LI, o fazem de forma a provocar no leitor (aprendizes/usuários da língua) um efeito de apagamento do devir, ou seja, apaga-se a incompletude constitutiva do ato de aprender uma LE, construindo, assim, a ilusão de que o processo está no controle daquele que aprende (C1) e do suporte que ele elege para esse aprendizado (C2).

Tendo feito uma primeira descrição e análise da materialidade linguístico-visual de cada comercial, passamos agora à discussão das relações dialógico-polifônicas que podem ser delineadas entre as duas instâncias, de forma a explicitar como elas deixam vir à tona representações de ensino-aprendizagem de LI por meio de mecanismos enunciativos que apagam a tensão (oriunda do contato-confronto com uma LE), ao evocarem uma memória discursiva que funciona pela (des)estabilização de sentidos já cristalizados. Apesar de já termos delineado algumas representações de ensino-aprendizagem de LI nessa seção, nosso

intuito, na próxima, é dar visibilidade à percepção de três representações que nos parecem mais preponderantes no *corpus* em questão, representações essas que podem ser observadas no crivo das relações dialógico-polifônicas que as constituem.

4. Relações dialógico-polifônicas entre as duas instâncias midiático-enunciativas

As relações dialógico-polifônicas entre as duas instâncias midiático-enunciativas podem ser compreendidas como relações que se dão por **dissonância** e por **consonância**, o que é possível quando se considera que

um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos /.../ Bakhtin (1953/2003, p. 366)

Nas relações dialógico-polifônicas que se dão por dissonância, há um diálogo que se estabelece entre as duas instâncias de forma que os enunciadores representam o processo de ensino-aprendizagem de LI em sua relação com o corpo, evocando vozes que discordam e se contradizem.

No quadro 1 a seguir, sintetizamos o funcionamento discursivo das relações dialógico-polifônicas por dissonância, destacando, para cada um dos comerciais, um enunciado que aponta para uma representação de ensino-aprendizagem de LI de forma a condensar e estabilizar os sentidos que emergem na materialidade linguístico-visual. Salientamos que tal enunciado contempla uma representação discursiva preponderante em cada uma das instâncias, isto é, ao enunciarem sobre o curso em questão, várias representações, vários discursos vêm à tona, sendo que destacamos algumas que nos permitem compreender o movimento sócio-histórico-ideológico de vozes que constituem essas representações:

Quadro 1. Relações dialógico-polifônicas por dissonância

Relações dialógico-polifônicas por dissonância	
Comercial 1	Comercial 2

<p>“and practice and practice, every day of my life, every day of my life”</p> <p>“So train hard. So train hard”</p>	<p>“eu só preciso abrir o computador e assistir às aulas”</p> <p>“você pode fazê-las vestida de pijama, sem sair da sua cama, no conforto da sua casa”</p>
<p>Enunciado 1: <i>só aprende inglês quem se esforça muito</i></p>	<p>Enunciado 2: <i>posso aprender inglês sem muito esforço</i></p>

Fonte: elaborado pelas autoras

As representações discursivas expressas nos enunciados 1 e 2 são construídas por meio de mecanismos enunciativos que evocam sentidos de presença/ausência; disciplina/liberdade; dor/conforto; esforço/sossego e, desse modo, apresentam-se, como aparentemente antagônicas, já que funcionam pelo batimento entre uma memória discursiva tradicional (behaviorismo) e uma compreendida como mais contemporânea (tecnologia) no que se refere à pedagogia de ensino-aprendizagem de línguas.

Ademais, ao mesmo tempo em que se tem o corpo visível dos personagens (que não deixa de evocar sentidos), tem-se também a construção de corporalidades. C1, ao trabalhar o corpo atlético, parece apontar para a construção de uma corporalidade que, na relação com a LI, se destaca pela precisão (da pronúncia? do uso da língua? do sentido? dos movimentos?). E, apenas por meio dessa corporalidade, a LI configurar-se-ia como legitimamente dizível ou enunciável. Trata-se de uma corporalidade que evoca a memória do falante nativo como alvo a ser alcançado na aprendizagem da LE (não se pode ignorar que a última cena de C1 traz a inscrição do nome da instituição com o dizer “Professores americanos on-line 24 horas por dia”). O nativo representaria a fluência, a perfeição, a autoridade, a superioridade no conhecimento da língua, enfim, a excelência em termos de performance linguística (assim como o atleta profissional demonstra excelência em sua performance esportiva em relação a um amador), alimentando a ilusão de completude acerca do imaginário sobre a língua.

Em C2, por outro lado, vê-se a representação de um corpo que, na relação com a tecnologia, está sempre na ordem do devir – é o corpo que ‘pode vir a ser/estar’ em qualquer hora, lugar ou espaço para aprender a língua. E, nesse sentido, a possibilidade de (se)enunciar na língua estrangeira parece ficar sempre como promessa e o que prevalece parecem ser as

condições de custo/benefício advindas de um curso nesse formato, ficando a relação com a língua apagada.

Contudo, apesar do funcionamento discursivo de enunciados antagônicos, nota-se também a filiação das instâncias enunciativas a redes sentidurais ressonantes, sendo, pois, possível estabelecer entre elas relações dialógico-polifônicas por consonância, as quais se configuram pela repetibilidade, semelhança e aproximação. Há, portanto, um diálogo que se estabelece entre as duas instâncias de forma que os enunciadores representam o processo de ensino-aprendizagem de LI em sua relação com o corpo, evocando as mesmas vozes em seus dizeres, ainda que intradiscursivamente formuladas de formas distintas, como se observa no Quadro 2 a seguir:

Quadro 2. Relações dialógico-polifônicas por consonância

Relações dialógico-polifônicas por consonância	
Comercial 1	Comercial 2
<p>“I had to prepare myself”</p> <p>“If you train, you can achieve anything you want”</p>	<p>“eu monto a minha estrutura de estudo”</p> <p>“eu mudei a minha vida com a XX”</p>
<p>Enunciado 3: <i>Eu posso controlar meu processo de ensino-aprendizagem de LI</i></p>	

Fonte: elaborado pelas autoras

Ambos os comerciais criam o efeito de que há um ‘eu’ no controle do processo de aprendizagem. Há um funcionamento discursivo que produz o apagamento do outro e a celebração do ‘eu’: é o treino solitário que culmina no *speech* e o estudo independente que muda a vida. Ou seja, a aprendizagem é tida como resultante de um condicionamento ou de uma relação com a máquina. O sujeito-aprendiz aqui representado é, portanto, o sujeito cognoscente, que controla o seu aprendizado, que não assume a impossibilidade de tudo saber. E a língua que se aprende é uma língua da ordem da instrumentalização desse sujeito cognoscente, o que significa, uma língua como mero instrumento de comunicação e não como a própria via de constituição desse sujeito.

Apagando-se o outro, apaga-se também o sujeito (enquanto efeito de linguagem e não enquanto uma entidade cognitivamente autônoma), e se oblitera o fato de que há sim, uma

dor, uma tensão, no processo de ensino-aprendizagem. Todavia, em C1, faz-se crer que essa tensão seja apenas física⁹³, e não decorrente da falta constitutiva (de, por exemplo, sentir-se incapaz de fazer um *speech*). Em C2, por sua vez, a tecnologia, assumindo papel de protagonista no processo de ensino-aprendizagem, abafaria a tensão por ser capaz de resolver as dificuldades, a exaustão, os transtornos etc. A língua que se quer aprender é, pois, uma língua que se coloca na ordem do controle: o controle de si (por meio do treino ou do gerenciamento tempo-espço) leva ao sucesso.

O controle traz ainda a questão da (ilusão de) responsabilidade do aprendiz quanto ao processo de aprendizagem. Dessa forma, o fracasso em C1 adviria da falta de treino (a realização pessoal está condicionada ao treino), já em C2 de um não gerenciamento do tempo-espço e de modos de estudo. Assim, em ambas tem-se a construção de uma ilusão de completude, em que a língua se encontra fora do sujeito e passível de ser apropriada/adquirida pela técnica perfeita ou método inovador. Todavia, como aponta Revuz (1998), com quem fazemos coro, a aprendizagem de uma LE convoca a articulação de três dimensões: afirmação do eu, o trabalho do corpo e uma dimensão cognitiva. E, desse modo,

Abrindo um novo espaço potencial para a expressão do sujeito, a língua estrangeira vem questionar a relação que está instaurada entre o sujeito e sua língua. Essa relação é complexa e estruturante da relação que o sujeito mantém com ele mesmo, com os outros, com o saber. (REVUZ, 1998, p. 220)

O outro é parte fundamental no processo de se constituir enunciativo em uma língua (materna ou estrangeira), o que parece ser desconsiderado pelas instâncias enunciativas. É relevante mencionar que a interação verbal nos dois comerciais aparece como produto final, quase que como elemento acessório (e não constitutivo) do processo de aprendizagem. Em C1, o treino solitário culmina na possibilidade de se falar a uma multidão; em C2, por sua vez, o estudo autônomo levaria à apropriação do idioma. Contudo, no segundo comercial, há inclusive o apagamento do interlocutor, representando-se a língua como objeto de estudo (*entre 9, 10, 11 horas da noite eu tô estudando inglês*) diante do qual o aprendiz estabelece uma relação passiva (*eu só preciso abrir o computador e assistir às aulas*). Isto posto, vê-se que as relações dialógicas pelas quais o sujeito de linguagem se constitui são apagadas.

⁹³ A tensão física não pode ser descartada haja vista a aprendizagem envolver uma questão motora, da pronúncia dos sons, por exemplo.

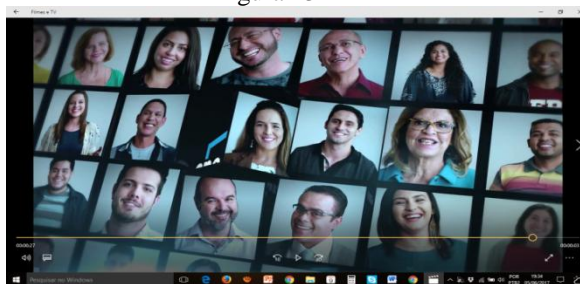
O discurso do controle se inscreve em uma lógica de produção capitalista que se transpõe para a relação com a língua: o treino *hard* ou o estudo *no feriado, de madrugada, 11 horas da noite* é dado como naturalizado (e até desejável). Assim, tem-se um corpo que cansa, que treina, que fica à vontade, que não sai de casa, enfim, corpo que se dociliza. A imagem de um corpo atlético, em C1, é sustentada pelo efeito de sentido de um corpo que trabalha para alcançar um alvo, não é o ‘corpo pelo corpo’ (como poderia se atribuir à imagem de um corpo *fitness*⁹⁴, por exemplo), é o corpo por uma conquista (de caráter inclusive coletivo, já que o prêmio do atleta é o prêmio da nação), corpo que tem, pois, utilidade. Em C2, tal lógica funciona de forma a apagar a necessidade do corpo de repouso (estudo a qualquer hora da noite), de descanso (estudo de pijama), de lazer (estudo no feriado). Trata-se de um corpo que se torna máquina na relação com a tecnologia.

Dessa forma, essa representação de controle situa a construção do corpo/corporalidade em uma contemporaneidade, seja asseverando sentidos para um condicionamento físico que culmina em um ‘corpo atlético’(que produz um *speech*), seja celebrando as vantagens para o corpo que interage pelo/no meio digital. Tanto para o corpo que sofre, treina, se prepara e se dedica (C1) quanto para o corpo que desafia os limites do tempo-espço (C2), estaria garantido o êxito (a tão desejada aprendizagem da LI!). Aliás, é importante salientar que, em C1, é justamente a relação com o corpo atlético que atualiza uma discursividade acerca do ensino-aprendizagem de LE já dada como defasada, tornando possível que a emergência do enunciado ‘inglês também é treino’ produza o efeito de pertencimento a uma contemporaneidade. A menção à técnica da repetição poderia ser feita em um outro comercial para se criar o efeito inverso, ou seja, de que se trata de resquícios de uma metodologia ultrapassada, que não preza pela comunicação, por exemplo, e que, portanto, deveria ser evitada.

⁹⁴ Fazemos aqui uma distinção entre o corpo atlético e o corpo *fitness*, para destacar a lógica da produção capitalista mobilizada por C1. Essa distinção nos permite melhor ressaltar a diferença do efeito de sentido produzido pela representação de um corpo que se modifica como fruto de um esporte (corpo atlético como corpo-trabalho) e o corpo que busca alcançar um padrão de beleza (corpo *fitness* como corpo-ornamentação). Entendemos que ambos apontam para uma “preocupação com o corpo, que além de uma obrigação para as mulheres, tornou-se sobretudo um estilo de vida da atualidade” (ALMEIDA; WIGGERS; JUBÉ, 2014, p. 976). Todavia, a imagem de corpo atlético, tal como evidenciado em C1, funciona de forma a agregar a esse corpo a ideia de utilidade (por exemplo, a de conquistar uma medalha olímpica para o país).

Outro possível efeito de sentido advindo da representação de uma língua cujo processo de aprendizagem se pode controlar tem a ver com a construção da imagem de uma ‘língua global’. Em C1, essa imagem se sustenta na garantia do direito à voz, à fala a diferentes comunidades, haja vista que é no momento do *speech*, que o atleta-aprendiz pode enunciar *I dedicate this victory to my country*, trazendo à baila o imbricamento do local com o global (já que é enunciada em um ambiente olímpico). Em C2, ao final do comercial, aparecem as faces/corpos de vários supostos aprendizes corroborando sentidos de uma língua em expansão por meio da qual se pode interagir com um número significativo (e por que não infinito?) de pessoas (Figura 13). Coroa-se, assim, o entrecruzamento de discursos: da completude, do controle, do pertencimento, Tais discursos, via de regra, convocam os sujeitos a eles se filiarem e a neles se inscreverem. Daí a relevância de lançarmos um olhar sobre as discursividades que circulam sobre o ensino-aprendizagem de LEs, na medida em que elas nos (d)enunciam as relações que são instauradas entre os sujeitos e sua aprendizagem e como fatores não cognoscentes incidem sobre a aprendizagem.

Figura 13



5. Considerações finais

Pensar a discursividade acerca do ensino-aprendizagem de LE e sua relação com a construção de corporalidades na mídia pode contribuir para a problematização de sentidos sócio-histórico-culturais naturalizados e que incidem na relação dos sujeitos com a língua estrangeira que ensinam-aprendem, haja vista que “o discurso midiático atua como mecanismo coercitivo de controle, de ajuste à norma social vigente, incita a falar, a pensar, sentir e agir de acordo com o discurso competente dos especialistas” (PEREIRA; BARACUHY, 2014, p. 15).

Nosso trabalho visa ensejar discussões na área da LA de forma a trazer para o âmbito de seus estudos a problematização do corpo em sua relação com as diversas práticas de linguagem. Mais especificamente, trata-se de pensar em um corpo discursivo que funciona produzindo efeitos e (des)legitimando sentidos. Para a área de ensino-aprendizagem de línguas e formação de professores, considerar o corpo discursivo, e a construção de corporalidades, pode permitir que se amplie o olhar para questões que perpassam os movimentos de (des)(contra)identificação dos sujeitos em relação às línguas que aprendem-ensinam. As supostas dificuldades, por exemplo, de aprendizes de uma LE passam a ser vistas não sob uma perspectiva meramente instrumentalista (como se se tratasse apenas de sanar problemas metodológicos ou estratégicos de ensino-aprendizagem), mas a partir da compreensão de que há sentidos e corporalidades que incidem nesse processo posicionando os sujeitos em suas relações de alteridade.

O professor, em sua formação e exercício profissional, passa pelo enfrentamento com o corpo, o qual é dado continuamente à avaliação do outro⁹⁵. Cabe a esse sujeito construir uma corporalidade frente àquele a quem ensina (corporalidade do mestre?). Corporalidade que se manifesta em seus gestos, em seu tom de voz, na forma como se movimenta e que evoca aquilo que Fairchild (2010) denomina de “corpo inefável”,

aquele leque de sensações causadas pela docência que, ainda que normalmente não associadas aos aspectos técnicos da profissão, determinam com muita força uma maneira de portar-se profissionalmente. Um corpo que se retesa ao ser observado, ou cresce muito diante do auditório; um corpo que fala rápido demais, ou talvez alto de mais; um corpo que ri à socapa, ou se arrepia em antecipação da aula, ou parece preferir certas posições a outras mesmo quando um pouco incômodas: enfim, parece que há algo no corpo do professor que, talvez mais do que em outras profissões (não todas), ultrapassa o terreno de uma formação técnica e exige um outro tipo de reflexão formativa, intimamente ligada à maneira como esse professor se constitui enquanto *sujeito*.

As análises empreendidas apontam que, mais do que elementos ilustrativos, os corpos aparecem nos comerciais como corporalidades, isto é, como discurso, como materialidade que reclama interpretação. Vê-se que a relação com o corpo, no *corpus* analisado, parece

⁹⁵ Também o aluno passa por esse enfrentamento no processo de aprendizagem, o que, para muitos, se constitui como experiência quase insuportável.

determinar as possibilidades de aprendizagem da LI, seja pela representação de um corpo disciplinado e condicionado, seja pela de um corpo (confortavelmente) livre.

Essas reflexões nos levam a alguns questionamentos acerca dos processos de ensino-aprendizagem de línguas em contextos formais (presenciais ou a distância) que merecem investigação: que práticas enunciativas legitimam o aprendiz como enunciador da LE? Que lugar o sujeito aprendiz ocupa/deve ocupar para aprender a LI, tendo em vista a relação com as tecnologias digitais? Como o professor e o aluno constroem corporalidades em ambientes presenciais e virtuais? A que corpo é dado o direito ao *speech*? O direito de permanecer ‘de pijama’, que pode ser visto como um ‘direito ao silêncio’, estaria vedado no contexto da sala de aula presencial? E ainda, permanecer de pijama implica em tomar a palavra quando se deseja, não por mera injunção institucional, mas pelo desejo de significar-se nessa língua outra, de tomar um posicionamento frente ao estranho-estrangeiro?

As instâncias investigadas, a partir das relações dialógico-polifônicas que engendram pelo imbricamento da materialidade verbo-corporal, constroem a imagem de ensino-aprendizagem de LE como processo: a) inclusivo/integrativo, já que possibilita ao falante conectar-se com o global, sem perder o vínculo com o local, e transcender as limitações do tempo-espaço (efeito de pertencimento); b) autônomo, que permite ao falante controlar as condições pelas quais o processo ocorre; e c) libertador/transformador, que gera realização pessoal e profissional.

Tais representações encontram respaldo na noção de sujeito contemporâneo, interpelado por uma discursividade que preconiza a manutenção da individualidade, a busca incessante do prazer e da autorrealização, as relações de custo/benefício nas interações humanas e que coloca a língua (e, conseqüentemente, seu ensino-aprendizagem) no status de mercadoria passível de ser consumida.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, D. F.; WIGGERS, I. D.; JUBÉ, C. N. Do corpo produtivo ao corpo rascunho: aproximações conceituais a partir de relações entre corpo e tecnologia. **Revista Sociedade e Estado**, vol. 29, n. 3, p. 963-983, 2014.

BAKHTIN, M. (Volochinov). (1929). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7ª Ed. São Paulo: Hucitec. 1995.

BAKHTIN, M. (1929). **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, M. (1953). **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRITO, C. C. P. Discurso acadêmico-universitário: práticas de letramento em uma licenciatura Letras-Inglês EaD. **Comunicação Oral**. 5th International Conference on Multicultural Discourses, São Paulo, 2016.

BRITO, C. C. P.; GUILHERME, M. F. F. A constituição do professor de inglês pré-serviço em um curso de Letras EaD: representações sobre formação, ensino-aprendizagem e tecnologia. **Linguagem em (Dis)curso**, v. 17, n. 1, p. 117-136, 2017.

BRITO, C. C. P.; GUILHERME, M. F. F. Discursividades midiáticas: corporalidades na relação saber/não saber língua estrangeira. **Comunicação Oral**. III CID. Uberlândia, 2015.

BRITO, C. C. P.; GUILHERME, M. F. F. Linguística Aplicada e Análise do Discurso: possíveis entrelaçamentos para a constituição de uma epistemologia. **Cadernos Discursivos**, v. 1, n. 1, p. 17-40, 2013.

BRITO, C. C. P.; GUILHERME, M. F. F.; COSTA, N. G. (Im)possibilidades de dizeres sobre a língua inglesa no discurso publicitário de institutos de idiomas. **Fórum Linguístico**, no prelo.

BRITO, C. C. P.; HASHIGUTI, S. T. Produção de material didático em contexto de educação a distância: representações de língua e ensino-aprendizagem de LI para uma formação crítica'. **Comunicação Oral**. Jornada Internacional de Linguística Aplicada Crítica (JILAC), Brasília, 2017.

BRITO, C. C. P.; HASHIGUTI, S. T. Inclusão linguística, digital e social: olhares para a formação de professores de língua inglesa a distância. In: **Caderno de resumos do ICCAL**, 2015, Brasília, p. 183.

BRITO, C. C. P.; HASHIGUTI, S. T. Aspectos discursivos sobre/no ensino-aprendizagem de língua inglesa e na formação de professores em um curso EaD. **Revista Horizontes de Linguística Aplicada**, vol. 13, n. 2, p. 287-295, 2014.

CARMAGNANI, A. M. G. A Babel Controlada: Mídia e Representação de Língua(s) Estrangeira(s). In: CORACINI, M. J.; CARMAGNANI, A. N. G. (Orgs.). **Mídia, Exclusão e Ensino**: Dilemas e Desafios na Contemporaneidade. Campinas: Editora Pontes, 2014. p. 341-357.

CARMAGNANI, A. M. G. As vozes da mídia e do discurso oficial sobre a escola e o ensino de línguas (materna e estrangeira): intolerância e idealização. In: CARMAGNANI, A. M. G.;

GRIGOLETTO, M. (Orgs.). **Pesquisa e Crítica: Língua, Discurso e Processos de Subjetivação na Contemporaneidade**. São paulo: Humanitas, 2013. p. 113-141.

CARMAGNANI, A. M. G. As escolas de línguas e o discurso publicitário: construindo o desejo da língua estrangeira. In: CARMAGNANI, A. M.; GRIGOLETO, M. (Org.). **Inglês como língua estrangeira: identidade, práticas e textualidade = English as a foreign language: identity, practices and textuality**. São Paulo: Humanitas, FFLCH, USP, 2001. p. 11-152.

FAIRCHILD, T. O professor no espelho: refletindo sobre a leitura de um relatório de estágio na graduação em Letras. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, v. 10, n. 1, p. 271-288, 2010.

FERREIRA, M. C. L. O corpo como materialidade discursiva. **Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo**, v. 2, n. 1, p. 77-82, 2013. Disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/view/1996>. Acesso 07/04/2015.

GUILHERME, M. F. F. A construção da subjetividade do graduando em Letras em enunciação institucional sobre competência oral em língua inglesa. In: SANTOS, J. B. C. dos. (Org.). **Sujeito e subjetividade: discursividades contemporâneas**. Uberlândia: EDUFU, 2009. p.135-156.

GUILHERME, M. F. F. O Discurso Midiático Institucional para o Ensino de Segundas Línguas. In: FERNANDES, C. A. SANTOS, J. B. C. dos. (Orgs.) **Análise do Discurso: Unidade e Dispersão**. EntreMeios: Uberlândia, 2004. p. 197-209.

HASHIGUTI, S. T. **Corpo de memória**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

HASHIGUTI, S. T. O corpo nas imagens em livros didáticos de língua inglesa: repetição e regularização de sentidos. In: HASHIGUTI, S. T. (Org.) **Linguística aplicado ao ensino de línguas estrangeiras: práticas e questões sobre e para a formação docente**. Curitiba: CRV, 2013. p. 35-54.

HASHIGUTI, S. T. Um corpo na fotografia do jornal. **Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo**, v. 1, n. 1, p. 98-103, 2012. Disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/view/901>. Acesso 07/04/2015.

MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Linguística Aplicada e vida contemporânea: problematização dos construtos que tem orientado a pesquisa**. In: _____. **Por uma linguística aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 85-107.

MOITA LOPES, L. P. Gênero, sexualidade, raça em contextos de letramentos escolares. In: _____. (Org.). **Linguística Aplicada na Modernidade Recente: Festschrift para Antonieta Celani**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013, p. 227-247.

PÊCHEUX, M. (1969). Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: F. GADET; T. HAK (eds.). **Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3. ed., Campinas, Unicamp, 1997. p 61-105.

PÊCHEUX, M. (1975). **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 4. ed., Campinas, Ed. da UNICAMP, 2009.

PÊCHEUX, M. (1983). **O Discurso: Estrutura ou Acontecimento**. 3. ed. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2002.

PENNYCOOK, A. A. Uma linguística aplicada transgressiva. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Por uma linguística aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006, p. 67-84.

PEREIRA, T. M, A.; BARACUHY, R. O espetáculo de imagens no discurso midiático: o corpo em cena nas capas da revista Veja. **Anais do XVII Congresso Internacional Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL)**, 2014. Disponível em <http://www.mundoalfal.org/CDAnaisXVII/trabalhos/R0750-3.pdf>. Acesso em 13/06/2017.

REVUZ, C. A língua estrangeira entre o desejo de um outro lugar e o risco do exílio. In: SIGNORINI, Inês (Org.). **Língua(gem) e Identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1998. p. 213-230.

Discurso bariátrico: o corpo como inclusão social pelo olhar de si e do outro

Bariatric discourse: the body as social inclusion by looking at oneself and the other

Thaís Silva Marinheiro de Paula^{*}
Soraya Maria Romano Pacífico^{**}

RESUMO: Muitos sujeitos recorrem aos procedimentos cirúrgicos, como a cirurgia bariátrica, para tentarem atingir seus objetivos em relação ao seu corpo. Ao pensarmos sobre como o corpo obeso pode atravessar diferentes sentidos e também apresentar/sofrer relações de poder, ele ganha interpretações por meio do olhar. Desta forma, a percepção de corpo pelo sujeito está diretamente relacionada aos discursos que circulam pela realidade externa, com isso, entendemos que a escolha pela cirurgia bariátrica está relacionada aos sentidos de inclusão e exclusão que remetem ao olhar de si e do outro. Nesse ideário, buscamos analisar se e como os sentidos produzidos acerca do corpo, da obesidade, do padrão de beleza do corpo afetam o sujeito candidato ao procedimento cirúrgico. Para a elaboração do *corpus*, foram coletados dados com base nas respostas de quatorze sujeitos que realizaram a cirurgia bariátrica há pelo menos um ano. Neste trabalho, o campo epistemológico teórico e analítico é o da teoria da Análise do Discurso pecheuxtiana. Foram materializados sentidos sobre a sensação de exclusão, com os termos 'normal', 'melhor' e 'monstro', o que nos permite interpretar que há uma espetacularização da obesidade, pois esses sujeitos estão incomodados com o olhar que é dado ao sujeito obeso.

PALAVRAS-CHAVE: Cirurgia Bariátrica; Corpo; Discurso; Olhar; Preconceito.

ABSTRACT: Many subjects turn to surgical procedures such as bariatric surgery to try to achieve their goals in relation to their body. When we think about how the obese body can cross different senses and also present/ undergo power relations, it gains interpretations through the look. In this way, the perception of body by the subject is directly related to the discourses that circulate through the external reality with this we understand that the choice for bariatric surgery is related to the meanings of inclusion and exclusion that refer to the look of oneself and the other. In this idea, we seek to analyze if and how the senses produced about the body, obesity, and the body's beauty pattern affect the candidate subject to the surgical procedure. For the preparation of the corpus, data were collected based on the responses of fourteen subjects who underwent bariatric surgery for at least one year. In this work, the theoretical and analytical epistemological field is the theory pecheuxtian Discourse Analysis. We have sensed feelings of exclusion, with the terms 'normal', 'better' and 'monster', which allows us to interpret that there is a spectacularisation of obesity, since these subjects are troubled by the look that is given to the obese subject.

KEYWORDS: Bariatric Surgery; Body; Discourse; Look; Preconception.

* Mestra em Psicologia – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto – Universidade de São Paulo (FFCL/RP-USP).

** Professora Doutora da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto – Universidade de São Paulo (FFCL/RP-USP).

1. Introdução

No século XXI, os discursos existentes sobre a busca pelo corpo belo e perfeito afetam a imagem que o sujeito faz de seu próprio corpo, ou seja, afetam a imagem que ele deseja alcançar para se sentir incluído na sociedade que o cerca, seja para atingir o padrão de beleza e do corpo escultural, ou para se sentir saudável, contribuindo, assim, para a busca de modificações corporais que possibilitem esse outro corpo. Desta forma, ao pensarmos sobre os motivos que levam o sujeito-obeso a se submeter à modificação corporal, optamos por analisar os discursos dos sujeitos que se submeteram à cirurgia para atingir o emagrecimento.

O método cirúrgico escolhido é a cirurgia bariátrica, pois, como indica a Sociedade Brasileira de Cirurgia Bariátrica e Metabólica (SBCBM), esse tipo de procedimento é indicado para o tratamento da redução de peso e/ou doenças associadas à obesidade, além disso, conforme os estudos de Segal e Ferdinõ (2002), Berg (2008) e Oliveira (2013) trata-se de um procedimento cirúrgico que é buscado em situações como sensação de exclusão social, ineficiências nas tentativas de dieta, atividades físicas e medicamentos. Assim, temos a hipótese de que o discurso da medicina, que se constitui como um discurso de voz de autoridade, sobre doença, saúde e emagrecimento constrói um imaginário social de corpo padronizado, o qual pode ser atingido através da cirurgia bariátrica.

Sendo assim, neste trabalho, propomos uma análise de discursos de sujeitos que se submeteram à cirurgia bariátrica há mais de um ano⁹⁶, a fim de analisarmos se e como os sentidos produzidos acerca do corpo, da obesidade, do padrão de beleza do corpo afetam o sujeito candidato ao procedimento cirúrgico. Para isso, foi importante constituir um *corpus* de análise com sujeitos-pacientes para verificar, a partir de um questionário, quais os sentidos dominantes que se estabelecem na escolha pela cirurgia bariátrica. Desta maneira, sabe-se que, por meio da coleta de dados, a análise dos discursos dos sujeitos que se submeteram ao

⁹⁶ Para que fosse possível o acesso ao objeto discursivo dessa pesquisa, a construção do *corpus* passou por algumas etapas, entre elas a submissão do projeto ao Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto – USP, aprovado e inscrito no número CAAE 45241515.6.0000.5407. O projeto também foi aprovado pela diretoria do Hospital Unimed Bebedouro Cooperativa de Trabalho Médico, tendo em vista que este hospital atuou como co-participante na pesquisa, pois os sujeitos entrevistados foram escolhidos através do banco de dados do Centro Integrado de Atenção à Saúde (Viver Bem).

procedimento cirúrgico será imprescindível para propormos reflexões sobre os discursos que afetam a subjetividade no sujeito-bariátrico e a imagem que este faz de si.

A pesquisa é embasada na teoria da Análise de Discurso pecheuxtiana, de modo que para as análises, utilizaremos a noção de recorte que, de acordo com Orlandi (2003, p. 160), é “uma unidade discursiva: fragmento correlacionado de linguagem – e situação”, desse modo, trata-se de um excerto, parte do texto que tem um funcionamento linguístico que pode ser objeto de análise mediante as suas condições de produção.

2. Um sujeito que se (des)identifica

De acordo com a teoria da Análise de Discurso pecheuxtiana, o conceito de sujeito é basilar. Antes de se compreender como ocorre o processo de interpelação do indivíduo em sujeito, é importante considerar que essa interpelação só acontece devido ao conceito de ideologia definido por Althusser (1970), a quem Pêcheux (1975/2009) também faz menção para poder chegar à definição de sujeito do/no discurso.

Para Althusser (1970), a noção de ideologia pode ser compreendida com base em duas teses: “Tese 1: A ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência” (1970, p. 77), e “Tese 2: A ideologia tem uma existência material” (1970, p. 83), de modo que, na primeira, o autor entende que a ideologia parte de representações imaginárias do mundo e, desta maneira, não corresponde a uma realidade; assim, para Althusser, a ideologia faz alusão à realidade através do imaginário do indivíduo. Já a segunda tese trata de como a ideologia é materializada através dos aparelhos ideológicos de Estado, o autor explica:

Dissemos, ao falar dos aparelhos ideológicos de Estado e das práticas destes, que cada um deles era a realização de uma ideologia (sendo a unidade destas diferentes ideologias regionais – religiosa, moral, jurídica, política, estética, etc. – assegurada pela sua subsunção à ideologia dominante). Retomamos esta tese: uma ideologia existe sempre num aparelho, e na sua prática ou suas práticas. Esta existência é material. (ALTHUSSER, 1970, p. 84)

Para Althusser (1970), é possível que a ideologia materialize a sua existência, mas isso só ocorre através dos chamados aparelhos ideológicos de Estado (AIE), pois estes só funcionam através da ideologia, a qual é estabelecida pela ideologia dominante. Desta forma,

as instituições como igrejas, escolas, família, imprensa, o sistema político, dentre outras, funcionam como AIEs, de modo que em cada uma há o exercício de uma ideologia conforme a ideologia dominante é (im)posta.

Desse modo, a ideologia pode ser entendida como algo que representa a realidade através das relações imaginárias nas quais os sujeitos se enredam e pode ser materializada pelos aparelhos ideológicos de Estado. O autor, logo, resume que:

Surge assim que o sujeito age enquanto é agido pelo seguinte sistema (enunciado na sua ordem de determinação real): ideologia existindo num aparelho ideológico material, prescrevendo práticas materiais, reguladas por um ritual material, as quais (práticas) existem nos actos materiais de um sujeito agindo em consciência segundo a sua crença. (IDEM, p. 90)

Entendemos, portanto, que a ideologia está condicionada a práticas reguladas por rituais ou, como podemos compreender, por normas, as quais contribuem para a homogeneização da ideologia; entretanto, para a Análise de Discurso não se trata de uma prática de luta ideológica homogênea, mas sim, heterogênea como explicam Pêcheux e Gadet (1981/2011, p. 98):

A análise de discurso deixa de ser uma questão de reconstrução das variantes homogêneas de uma estrutura de ideologia (ou ideologias) para ser, em vez disso, uma questão de exploração desse jogo de heterogeneidades discursivas móveis que geram eventos específicos às lutas ideológicas do movimento.

Sobre esse jogo de heterogeneidades discursivas, podemos entender que se tratam das formações discursivas, isto porque o sujeito se filia a formações discursivas a partir das formações ideológicas, ou seja, a formação ideológica não é única, pode possibilitar a filiação de diferentes formações discursivas, como pode ser visto nas respostas dos sujeitos entrevistados para esta pesquisa que, ao produzirem discursos, partem da formação ideológica da medicina para alcançarem o emagrecimento; porém, alguns se filiam à formação discursiva da saúde e outros à formação discursiva da estética. Para explicar essa relação entre ideologia e formação discursiva, Pêcheux (1977/2011, p. 197) elucida que

É necessário definir a relação interna que ela [formação discursiva] estabelece com seu exterior discursivo específico, portanto, determinar as

invasões, os atravessamentos constitutivos pelos quais uma pluralidade contraditória, desigual e interiormente subordinada de formações discursivas se organiza em função dos interesses que colocam em causa a luta ideológica de classes, em um momento dado de seu desenvolvimento em uma dada formação social.

A partir disso, compreendemos que as formações discursivas são atravessadas pela formação ideológica e, para que isso ocorra, há a necessidade de o sujeito ser interpelado por uma ideologia. Sobre essa relação entre sujeito e ideologia, partiremos dos estudos de Althusser (1970, p. 91) quando o autor enuncia duas teses conjuntas: “1 – Só existe prática através e sob uma ideologia” e “2 – Só existe ideologia através do sujeito e para sujeitos”; portanto, a noção de sujeito perpassa a questão da ideologia, o que faz com que o autor formule que “a ideologia interpela os indivíduos como sujeitos”, formulação esta que será retomada nos trabalhos de Pêcheux (1975/2009) e de Orlandi (2001). Althusser (1970, p. 102) explicita que:

a ideologia interpela os indivíduos como sujeitos. Como a ideologia é eterna, vamos suprimir a forma da temporalidade na qual representámos o funcionamento da ideologia e afirmar: a ideologia sempre-já interpelou os indivíduos como sujeitos, o que nos leva a precisar que os indivíduos são sempre-já interpelados pela ideologia como sujeitos, e nos conduz necessariamente a uma última proposição: os indivíduos são sempre-já sujeitos.

Com base nos autores, entendemos que o sujeito não surge em um dado momento da história, isolado, assim como a ideologia também não surge sem estar atravessada por um sujeito ou materializada pelos AIE; portanto, o sujeito é interpelado pela ideologia, mesmo antes de se ver ou ser visto como sujeito. Althusser (1970) usa o exemplo de uma criança para explicitar esse sempre-já, pois o sujeito não passa a ser sujeito a partir de seu nascimento, isso pode ocorrer antes, pois os sentidos que perpassam pela família fazem com que já haja essa constituição de sujeito ainda não nascido.

A partir destas postulações de Althusser, Pêcheux pôde repensar e desenvolver o conceito de sujeito, embasado, também, no conceito de sujeito da psicanálise com os estudos de Lacan. Sendo assim, Pêcheux (1975/2009, p. 124-125) compreende que

Se acrescentarmos, de um lado, que esse sujeito, com um *S* maiúsculo – sujeito absoluto e universal –, é precisamente o que J. Lacan designa como o Outro (Autre, com *A* maiúsculo), e, de outro lado, que sempre de acordo com a formulação de Lacan, “o inconsciente é o discurso do Outro”, podemos discernir de que modo *o recalque inconsciente e o assujeitamento ideológico* estão materialmente ligados, sem estar confundidos, no interior do que se poderia designar *como processo do Significante na interpelação e na identificação*, processo pelo qual se realiza o que chamamos condições ideológicas da reprodução/transformação das relações de produção. (PÊCHEUX, 1975/2009, p. 124-125)

Com isso, Pêcheux (1975/2009, p. 124) formula que “o indivíduo é interpelado como sujeito [livre] para livremente submeter-se às ordens do Sujeito, para aceitar, portanto, [livremente] sua submissão”. Nesse viés, Orlandi (2006, p. 19) explica que “a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação do sujeito com a formação discursiva que o domina”. Ou seja, o indivíduo se torna sujeito ao produzir discursos a partir de dada formação social, e os sentidos do discurso podem ser interpretados pelas marcas linguísticas presentes em seu discurso, as quais funcionam como indícios de que ele partilha de uma determinada ideologia, de modo que esse sujeito não se torna uno, indiviso, pois em diferentes formações discursivas pode haver diferentes interpelações de sujeitos.

Para Pêcheux (1975/2009), o processo de identificação do sujeito com a formação discursiva que o interpela é denominado forma-sujeito.

A interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito): essa identificação, fundadora da unidade (imaginária) do sujeito, apóia-se no fato de que os elementos do interdiscurso (sob sua dupla forma, descrita mais acima, enquanto “pré-construído” e “processo de sustentação”) que constituem, no discurso do sujeito, *os traços daquilo que o determina*, são re-inscritos no discurso do próprio sujeito. (PÊCHEUX, 1975/2009, p. 150)

Sendo assim, essa re-inscrição dos elementos do interdiscurso que constituem o discurso do sujeito permite a identificação das formações discursivas que o interpelam. Pêcheux (1975/2009, p. 271) entende que a “*forma-sujeito do discurso*, na qual coexistem, indissociavelmente, interpelação, identificação e produção de sentido, realiza o *non-sens da*

*produção do sujeito como causa de si sob a forma da evidência primeira*⁹⁷”, portanto, por meio da formação discursiva é possível analisar traços de subjetividade no discurso do sujeito.

Coracini (2007, p. 24) ainda entende que:

É no exato momento em que se submete às expectativas do outro – ou talvez por isso mesmo, que resvalam, cá e lá, fragmentos, fagulhas candentes da subjetividade que (se) diz; escapam representações, desejos, inconscientes e abafados, que se ateam à menor oportunidade: uma confissão, um concurso, um entrevista informal... .

Pereira (2009, p. 170) aponta como a subjetividade é entendida por alguns teóricos:

Para Pêcheux, a subjetividade (modo de ser sujeito) é a inter-relação dos conceitos de identificação (aliança dos sentidos em uma formação discursiva, matriz do que pode/deve ser dito/mostrado), contra identificação (oposição na mesma formação discursiva) e desidentificação (contradição, deslizamentos e construção de outra formação discursiva). De acordo com Orlandi, a subjetividade interessa, discursivamente, pois ‘permite compreender como a língua acontece no homem’, uma vez que é estruturada no acontecimento discursivo ou que tem lugar no acontecimento significante. Ferreira entende que a subjetividade é entendida aqui como o deslocamento do ‘eu’ para toda linguagem mesmo que não enunciado conscientemente, uma vez que o sujeito discursivo não é fonte de sentido nem senhor da língua, mas sim descentrado, integrado ao funcionamento do discurso, determinado e sendo determinado pela língua e pela história.

Desta forma, o sujeito é afetado pelas formações discursivas e/ou ideológicas e a subjetividade é marcada em seu dizer; por isso, nesta pesquisa, pretende-se verificar as marcas discursivas que afetam a (de)cisão do sujeito pela cirurgia bariátrica. Como traz Coracini (2008, p. 185) ao parafrasear Lacan: “não basta que o outro fale por nós de nós, é preciso que *eu* fale, que eu escreva, que *eu me* chame, enfim, que *eu* construa a ‘minha’ identidade – que é sempre ‘do outro’, que vem do outro, já que só me vejo pelo espelho do olhar do outro”.

Ainda sobre a subjetividade, Coracini (2008, p. 193) entende como aquela que pode se inscrever:

Subjetividade que se constitui via escrita quase nunca pre-meditada, pre- vista, fazendo-se corpo no e do corpo n(d)aquele que (se) inscreve, imprimindo e exprimindo, com sangue e suor, pensamentos imprevisíveis,

⁹⁷ Grifos do autor.

histórias e acontecimentos que, tecidos pela própria palavra, se fazem frase, texto, sentidos.

Ou seja, a subjetividade aparece representada no sujeito, seja por meio de suas histórias, fala, escrita; de acordo com a autora, entendemos que a subjetividade do sujeito não é pensada antecipadamente, mas sim, o sujeito vê a necessidade de *se* colocar no seu dizer

Nesse sentido, compreendemos que mesmo com o silêncio, o sujeito deixa marcas de subjetividade sobre a sua relação com seu corpo, pois “O inconsciente fala através do corpo” (COURTINE 2011, p. 07), isto porque, dentro da perspectiva discursiva, o corpo é considerado o lugar de inscrição do sujeito, visto que é interpretável, assim como afirma Orlandi (2007b, p. 12) “os sentidos não são indiferente à matéria significante”.

Entendemos, pois, que o corpo inscreve-se no discurso do sujeito, pois faz parte das formações discursivas que o afetam. Isso porque a subjetividade se instaura no momento em que esse corpo reclama por sentidos outros, conseqüentemente, surge a necessidade de se realizar a cirurgia bariátrica, para atingir uma expectativa do sujeito-obeso: perder peso, aceitação própria, inclusão social, sensação de bem-estar, entre outras.

Então, podemos entender que o corpo constitui-se numa forma de representação de saúde e beleza, pois o imaginário social, da modernidade líquida, é constituído pela memória discursiva que evoca sentidos tecidos sócio-historicamente sobre o corpo que obedece a um padrão para ser considerado aceito, para ser normal, em cada momento histórico. Assim, o sujeito deixa marcas das inscrições sócio-históricas que o interpelam em seu discurso, como entende Foucault (1979, p.22) ao identificar o corpo como uma “superfície de inscrição dos acontecimentos, [...] lugar de dissolução do Eu”. Com este discurso, entendemos que o sujeito tenta se relacionar com o que lhe representa, neste caso, seu corpo, essa concepção é entendida por Pêcheux (1975/2009) como lugar imaginário do sujeito, ou seja, a imagem que o sujeito faz de si.

Para melhor compreender essa questão, fazemos uso da citação de Foucault (1994, p. 10, *apud* MILANEZ, 2015, p. 110) em que ele diz que “o corpo é um lugar de justaposição”, ou seja, para o autor, são outros sujeitos que contribuem para a constituição do campo do discurso do corpo. Pensando essa constituição corporal do sujeito, Milanez (2015, p. 112) propõe que “a pele do corpo do sujeito é o próprio espaço no qual ele se materializa, se presentifica e formata o mundo pelo qual passa e que, este, por sua vez, o atravessa”. Desta

forma, podemos analisar que o que o autor chama de espaço pode ser considerado a condição sócio-histórica em que o sujeito se inscreve; logo, é nesse campo histórico que a pele o materializa, representa-o.

Para Milanez (2015, p. 115), a pele pode ser considerada espaço de metamorfose, mas não apaga a história do sujeito, pois “o sujeito-pele se forma em contato com o outro, seja através de um posicionamento social, uma condição histórica ou, apenas uma outra pele”. Sobre essa última afirmação do autor, de que ao estar em relação com outra pele há possibilidade de haver a constituição do sujeito-pele, podemos encontrar, através de materialidades linguísticas, sujeitos-pele no *corpus* desta pesquisa, tendo em vista que, em se tratando da cirurgia bariátrica, muitos sujeitos ficam satisfeitos com o emagrecimento, mas insatisfeitos com o excesso de pele em decorrência da perda de peso, sendo necessárias plásticas para correção.

Entendemos, portanto, que dentro do contexto sócio-histórico, através da ideologia e das formações discursivas, há a interpelação do sujeito, e que este não é único, nem inédito, mas dele podem ser construídos sentidos que (re)significam e que deixam marcas da sua subjetividade, marcas de sua corporeidade.

3. Cirurgia bariátrica: um novo olhar ao corpo

De acordo com o portal ABC da Saúde e a Sociedade Brasileira de Endocrinologia e Metabologia (SBEM), a obesidade é considerada uma enfermidade caracterizada pelo excesso de acúmulo de gordura no corpo. De acordo com a Associação Brasileira para Estudo da Obesidade e da Síndrome Metabólica (ABESO), havia uma projeção de que, no ano de 2015, existisse “cerca de 2,5 milhões de adultos com sobrepeso; e mais de 700 milhões obesos”, mediante esses dados, a Organização Mundial da Saúde aponta a obesidade como um dos maiores problemas de saúde pública do mundo. A SBEM informa que, no Brasil, são cerca de 18 milhões de pessoas obesas.

Conforme indica o portal ABC da Saúde, a obesidade pode acarretar muitos incômodos e restrições à vida do sujeito-obeso, como

Pacientes obesos apresentam limitações de movimento, tendem a ser contaminados com fungos e outras infecções de pele em suas dobras de gordura, com diversas complicações, podendo ser algumas vezes graves. Além disso, sobrecarregam sua coluna e membros inferiores, apresentando a longo prazo degenerações (artroses) de articulações da coluna, quadril, joelhos e tornozelos, além de doença varicosa superficial e profunda (varizes) com úlceras de repetição e erisipela.

Para a SBEM, o excesso de peso está relacionado a questões genéticas, à má alimentação ou a disfunções endócrinas. Para Puglia (2004, p. 118), a obesidade “é caracterizada por ser multifatorial, de origem genética e metabólica, agravada pela exposição a fenômenos ambientais, culturais, sociais e econômicos, associados a fatores demográficos (sexo, idade, raça) e ao sedentarismo”.

Conforme o portal ABC da Saúde, a obesidade pode ser diagnosticada e avaliada a partir da classificação do IMC, proposto por Quetelej, em 1835, adotado pela Organização Mundial da Saúde (OMS) em 1997. O índice é obtido através da divisão do peso do sujeito, em quilogramas, pela sua altura em metros ao quadrado, como indica a tabela abaixo:

Tabela 1

IMC (kg/m²)	Grau de Risco	Tipo de obesidade
18 a 24,9	Peso saudável	Ausente
25 a 29,9	Moderado	Sobrepeso (Pré-Obesidade)
30 a 34,9	Alto	Obesidade Grau I
35 a 39,9	Muito Alto	Obesidade Grau II
40 ou mais	Extremo	Obesidade Grau III ("Mórbida")

Fonte: Portal ABC da Saúde

Ao pensarmos sobre os sentidos de saúde, atentamo-nos para os estudos de Moulin (2011, p. 18) quando a autora aponta que

A definição de saúde da OMS como estado de completo bem-estar físico, mental e social, tornou-se referência inevitável. Colocando a noção positiva de saúde no lugar da ausência de enfermidade ou de uma deficiência conhecida, a OMS propõe um novo ideal, mas um ideal dificilmente acessível. A extensão dos fatores que intervêm na definição da saúde, que cobrem a totalidade do campo biológico e social, torna de fato improvável a posse desse estado de bem-aventurança, privilégio inatingível: não apenas a saúde no silêncio resignado dos órgãos, definição minimalista do fisiologista e cirurgião Leriche, mas a saúde exuberante, a grande saúde como proclama com eloquência Nietzsche. A saúde passou a ser a verdade e também a

utopia do corpo, aposta da ordem social e de uma ordem internacional futura, mais equitativa e mais justa, no conjunto do mundo.

A partir da definição de saúde pela OMS, a autora nos aponta uma contradição ao produzir os sentidos ‘completo bem-estar físico’ e ‘privilégio inatingível’, visto que, em se tratando da saúde de um sujeito que produz sentidos, que se filia a formações discursivas e constantemente é afetado pelos discursos dominantes, a OMS promove o discurso médico de controle que incentiva a busca pelo corpo saudável, corpo normal, todavia, um corpo inatingível, temos, portanto, a saúde fazendo parte de um discurso controlador da medicina que incita a completude de um corpo utópico.

Desta forma, conforme a tabela que verifica o IMC do sujeito, podemos compreender que o corpo ganha classificações e, mediante essa classificação, é encaminhado para um determinado tipo de tratamento. Assim, para a medicina a importância corporal se dá de acordo com o risco que é atribuído à vida do sujeito, então, o corpo é classificado, assemelhado a um padrão pré-estabelecido com o intuito de buscar métodos terapêuticos adequados ao seu peso. Podemos considerar também, que a partir desta tabela que o corpo é descrito, como entende Moulin (2011, p. 62): “A história da anatomia ocupou um lugar considerável na do conhecimento do corpo. A anatomia parecia não somente uma etapa preliminar para toda a aprendizagem médica, mas até o modelo do saber: anatomizar significa descrever”.

Em relação a essa descrição, podemos interpretar que é a partir dela que se inicia o controle dos corpos, isto porque a tabela, aprovada e adotada pela OMS e discursivizada pelo médico, ganha voz de autoridade para determinar o melhor tratamento do sujeito, de modo que, mesmo com as distintas classificações, o corpo se torna um corpo social homogêneo (Foucault, 1975/2012), pois não lhe são apresentadas novas e/ou outras classificações, não é olhado pela sua marca, inscrição, mas sim por um olhar que o decifra mediante um discurso dominante: o da saúde. Sobre esse contexto, os autores Keck e Rabinow (2011, p. 98) compreendem que “O corpo da população é um corpo em movimento que a ciência deve reduzir a um pequeno número de variáveis pela medicina matemática: introduz-se assim o controle social na diversidade biológica dos corpos”.

Ainda sobre esse viés do controle, Borges (2015) em sua tese, faz uma análise sobre os formulários do Censo Demográfico de 2000, de maneira que, conforme seus estudos, o

formulário é uma linguagem que trata da categorização, do previsível, que tenta controlar os escapes de sentidos. Nessa perspectiva, podemos comparar sua análise com a tabela de IMC, visto que a tabela enquanto linguagem médica (re)produz sentidos de controle que categoriza o sujeito como sujeito homogêneo.

Portanto, em relação à obesidade, mediante a classificação do sujeito ante a voz de autoridade da tabela, o portal ABC da Saúde indica a reeducação alimentar, a prática de exercícios e o uso de medicamentos com orientação médica como forma de tratamento. Já Puglia (2004) indica para a obesidade grau III a cirurgia bariátrica como forma de tratamento e diminuição de riscos ao sujeito com obesidade extrema. Deste modo, no discurso médico, são dominantes os sentidos que tratam a obesidade como uma doença que necessita de atenção, tratamento, orientação e acompanhamento, de maneira que, caso não haja os devidos cuidados, o sujeito-obeso corre grandes riscos de ir a óbito.

Atentar-nos-emos, então, para a cirurgia bariátrica, tendo em vista que se trata de um procedimento cirúrgico que, de acordo com a Sociedade Brasileira de Cirurgia Bariátrica e Metabólica (SBCBM) é indicado para o tratamento da redução de peso e/ou doenças associadas à obesidade. Rezende (2011) explicita que esse procedimento é indicado e eficiente para a obesidade grau III, também conhecida como obesidade mórbida.

Em atenção aos sentidos que permeiam o discurso do sujeito bariátrico, o discurso sobre o corpo é o que incita o desejo pelo procedimento, em situações como sensação de exclusão social, ineficiências nas tentativas de dieta, atividades físicas e medicamentos, como afirma Berg (2008, p. 27), apoiada nos estudos de Segal e Ferdinõ (2002):

os principais objetivos das cirurgias bariátricas são a redução de peso associada à melhora da qualidade de vida (queda no desemprego e na depressão e melhora na interação social e na mobilidade física) e a redução de comorbidades (cardiopulmonares: hipertensão, asma, insuficiência cardíaca e insuficiência respiratória; diabetes; esofagite, problemas ginecológicos como infertilidade, incontinência urinária e risco na gestação e no parto; cirrose e fibrose hepáticas; osteoartrite e tromboembolismo).

Além disso, Oliveira (2013, p. 100) explica em sua pesquisa que a mulher vê a cirurgia bariátrica como uma necessidade, pois esta se torna uma possibilidade de inclusão na sociedade, principalmente no que se refere a ir a determinados ambientes em que se priva como sujeito-obeso. Esse discurso da inclusão social a partir da cirurgia bariátrica também

pode ser identificado no *corpus* deste trabalho quando os sujeitos entrevistados discursivizam sobre a cirurgia e a inserção social:

Recorte (01) Sujeito C: o fato de emagrecer ajuda a pessoa a se relacionar melhor no trabalho e na vida social.

Recorte (02) Sujeito D: eu tinha vergonha de sair e de ficar com as outras pessoas.

A decisão por um procedimento cirúrgico perpassa, então, por diversos sentidos dominantes, entre eles o da inclusão social, que integram os discursos dos sujeitos-bariátricos. Essa afirmação pode ser verificada nas pesquisas já realizadas sobre esse tema, como em Berg (2008) que em seu trabalho visa a relacionar a alimentação e a busca pelo corpo ideal à obesidade a partir da teoria freudiana, enquanto Oliveira (2013) trata sobre a sensação de inclusão social da mulher após a cirurgia bariátrica.

Em relação à visão de corpo, pela perspectiva da Psicologia, Rezende (2011, p. 37) embasado nos conceitos de Schilder; Tavares; Saur; Pasian explica:

Schilder também conceitua que a imagem corporal não é somente uma construção cognitiva, mas também uma reflexão de desejos, atitudes emocionais e interações com outras pessoas, sendo, um fenômeno mutável, ou seja, a imagem corporal pode encolher ou se expandir. Dessa forma, a imagem corporal inclui as diversas formas de como uma pessoa experiência e conceitua seu próprio corpo.

A partir dos pressupostos apresentados, vê-se que o fator corporal, que envolve estética, satisfação e mudança, é imprescindível para a escolha da cirurgia bariátrica, já que esta escolha está diretamente relacionada à imagem que o sujeito tem de seu próprio corpo e aos discursos (pre)dominantes que promovem o a padronização corporal. Em relação a essa imagem corporal e a cirurgia bariátrica, no *corpus* desta pesquisa, também podem ser observados sentidos que circulam entre a modificação corporal, a satisfação e a estética:

Recorte (03) Sujeito A: Ficar magra o mais rápido possível.

Recorte (04) Sujeito E: Hoje eu vejo que sou magra.

Recorte (05) Sujeito F: Eu me vejo muito bonita e realizada.

A partir dos discursos produzidos pelos sujeitos A, E e F, podemos interpretar que existem sentidos sobre estética e padrão corporal que circulam, atravessam e permeiam o discurso que trata sobre a cirurgia bariátrica, colaborando para que os sujeitos entrevistados filiem-se a mais de uma formação discursiva ao optarem por esse procedimento cirúrgico: o

da estética e o da medicina. Isto porque, conforme indica a SBCBM, a cirurgia bariátrica, conhecida também como cirurgia da obesidade, ou mais popular, redução de estômago, é indicada para a obesidade mórbida e também para situações em que o excesso de peso prejudica o tratamento de comorbidades, como diabetes tipo 2, apneia do sono, hipertensão arterial, dislipidemia, doença coronária, osteoartrites, portanto, até 2015, essas eram as principais doenças associadas à obesidade para indicação da cirurgia bariátrica. Entretanto, como consta no portal da SBCBM, o Conselho Federal de Medicina (CFM) publicou no Diário Oficial da União a Resolução número 2.131/15 em que aumenta a listagem de comorbidades para indicação da cirurgia bariátrica, sendo doenças cardiovasculares, asma grave não controlada, osteoartroses, hérnias discais, dentre outras.

De acordo com os estudos de Carvalho (2011), para o discurso médico, a cirurgia bariátrica pode contribuir para melhora da autoestima, melhora da qualidade de vida, nas relações familiares e profissionais; porém, para Benedetti (2003, p. 65) a perda de peso muito rápida, a mudança corporal imediata pode causar situações de conflitos interiores no sujeito-bariátrico:

A questão do emagrecimento e suas repercussões emocionais são pouco estudadas pela literatura. Aqueles que tratam do assunto são enfáticos em afirmar que emagrecer significa mudar e que mudar implica enfrentar situações novas e desconhecidas - sejam elas de origem interna ou externa.

Desta forma, o pós-operatório requer cuidados importantes e atenção de diversos profissionais como médico, psicólogos, nutricionais e endocrinologistas, tendo em vista que a mudança corporal pode incitar expectativas e estas podem não ser atingidas, pois o sujeito bariátrico, além de passar a ter um ‘novo’ corpo também passa a ter novas circunstâncias, como conviver com o excesso de pele devido ao emagrecimento até poder fazer a cirurgia plástica, conviver com acompanhamentos médicos e uso de vitaminas frequentes e, ainda, perceber, ou não, a sua inserção social, perceber um novo olhar em si.

Em relação a esse novo corpo, propomos pensar esse olhar que é dado ao corpo do sujeito, um corpo que significa, Courtine (2013, p. 78) entende que “O corpo humano era, e permanece para nós, coberto de signos, mesmo se a natureza destes, o olhar que os decifra, a posição de quem os interpreta e a intenção de quem os exprime se modificarem historicamente”, ou seja, podemos entender que o corpo é interpretável.

Essa interpretação permitida pelo corpo possibilita a instituição das relações de poder, tendo em vista que para Foucault (1975/2012, p. 28) “o corpo é também diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais”. Logo, compreendemos que ao corpo são estabelecidos padrões que configuram o bom andamento do campo político na sociedade; nesse sentido, Marzano-Parisoli (2004, p. 25) compreende que “o corpo sempre foi o reflexo de pressões e de transformações múltiplas fundadas nos valores e crenças promulgados pela sociedade”. A autora ainda complementa que

o corpo é o que nos permite encontrar os outros e que manifesta nossa natureza relacional pela afirmação de nossa individualidade. Não obstante, ele também pode, às vezes, ser um obstáculo nas nossas relações intencionais. É por isso que a relação com a corporeidade de cada um pode dar resultados muito diferentes. Podemos ter com o nosso corpo uma relação de dependência e de identificação completa, mas também podemos procurar livrar-nos da materialidade de nosso corpo. (MARZANO-PARISOLI, 2004, p. 14)

Ao tratar sobre a manifestação do corpo e do olhar, fica evidenciado o quanto a questão da corporeidade está diretamente ligada à maneira de olhar e ser olhado, isto porque a forma como esse corpo é apresentado, se conforme os padrões estabelecidos, ou não, é que determina essa identificação com o corpo. Esse olhar se torna determinante para a compreensão do corpo no contexto sócio-histórico, pois o corpo em si é opaco, o que o materializa é o olhar dado a ele, seja um olhar de si ou do outro, como aponta Hashiguti (2009, p. 161):

O corpo é, em muitas disciplinas da área da saúde, tomado como biológico, natural, segmentável, controlável e transparente, mas na perspectiva discursiva, ele se desloca para o lugar da opacidade, porque no discurso, ele é forma material que ganha sentido pelo olhar. Um corpo pode ser bonito, feio, obeso, magro, normal, suspeito, exótico, brasileiro ou japonês, por exemplo, a partir do olhar – um olhar entendido não como capacidade de visão –, mas como gesto de interpretação opticamente possível no discurso.

Sendo assim, é através do discurso que o corpo é olhado, discursos esses que podem ser carregados, ou não, de sentidos dominantes, que favorecem, mantêm e partilham de

sentidos sedimentados e paráfrásticos, os quais, na maioria das vezes, estimulam e incitam a mudança no/do outro, tudo para que o sujeito se sinta parte e filie-se às relações de poder e passe a ter/receber um novo olhar, ou ilusão, de inclusão. Essa sensação de inclusão não fica restrita a apenas um grupo, hoje, o preconceito está instalado no feminismo, na homossexualidade, na obesidade, na religião, dentre tantas outras categorias.

Nesse contexto de olhar que é dado ao corpo, veremos, então, o olhar da medicina, aquele que decifra, analisa e classifica o sujeito, que é, na maioria das vezes, carregado de sentidos (pre)dominantes e que promove a produção de sentidos sobre o corpo saudável, normal e padronizado. Entendemos, assim, que esse discurso médico de estereotipação corporal é uma tentativa de controle dos corpos não padrão, controle este que cria no sujeito uma ilusão de liberdade de escolha, de escolher qual corpo ‘deseja’ ter, sobre isso Moulin (2011, p. 80) explica que

O aumento do saber-poder dos médicos suscitou a inquietação ao mesmo tempo na corporação e no público, e alimentou a exigência que o indivíduo participe mais nas decisões que lhe dizem respeito. Um duplo ideal de transparência veio à tona, transparência do corpo a si mesmo, e transparência nas decisões de sociedade.

Nessa perspectiva, compreendemos que o discurso médico cria mecanismos de cercar a decisão do sujeito paciente quanto a algum procedimento médico, seja através de tabelas de IMC ou de outros registros que sejam considerados, pela ordem médica, vozes de autoridade.

A partir do olhar sobre este novo corpo, por meio das intervenções cirúrgicas, no caso desta pesquisa, a partir da cirurgia bariátrica, propomos uma análise de discursos de sujeitos que passaram pela cirurgia bariátrica a fim de compreendermos os motivos que levam o sujeito-obeso a incorrer a procedimentos cirúrgicos como forma de emagrecimento, como forma de se ter um outro corpo. Sobre esse outro e/ou novo corpo Courtine (2011, p. 11-12) explicita que

“Meu corpo não é mais meu corpo” – assim diz Primo Levi na simplicidade de um enunciado que lembra o que foi ontem o inumano. Na hora em que se multiplicam os corpos virtuais, em que se aprofunda a exploração visual do ser vivo, em que se comerciam o sangue e os órgãos, em que se programa a reprodução da vida, em que se vai apagando a fronteira entre o mecânico e o orgânico mediante a multiplicação dos implantes, em que a genética se aproxima da replicação da individualidade, é mais que nunca necessário

interrogar, experimentar o limite do humano: “Meu corpo será sempre meu corpo?” A história do corpo está apenas começando.

A partir dos discursos dos sujeitos entrevistados, poderemos compreender se o olhar médico, os sentidos dominantes, a voz de autoridade da tabela de IMC contribuem para que, depois da cirurgia bariátrica, nasça um novo corpo ou que se mantenha o mesmo. Para isso, por meio de análise no *corpus* desta pesquisa poderemos interpretar quais os discursos da modernidade líquida, o da saúde ou da estética, sustentam os discursos dos sujeitos bariátricos quando se referem à escolha pela cirurgia e quando tratam sobre as expectativas da cirurgia e o modo de ver seu corpo após o procedimento cirúrgico. Antes, apresentaremos a metodologia que sustenta essa pesquisa, a qual permitiu que, com dispositivos teóricos e analíticos, fosse possível desenvolver os objetivos dessa pesquisa.

4. O olhar de si e do outro

Como vimos, existe uma influência dominante no discurso da medicina que contribui para a exclusão do sujeito-obeso, então, optamos por analisar se socialmente esses discursos sobre preconceito são materializados, de maneira que, ao perguntarmos sobre os motivos que os levaram ao procedimento cirúrgico para emagrecimento, eles relataram diversas intenções, que organizamos em três entradas discursivas: a) motivos relacionados à saúde: excesso de peso, pressão alta, dificuldades de locomoção, falta de ar, hipertensão, (pré)diabetes, dores nos joelhos e pernas, esporão nos pés, dores nas costas, gastrite, desânimo, problemas com coração; b) motivos relacionados à estética: ‘entrar’ nas roupas, infelicidade com o corpo, complexo de obesidade, bullying, certeza de ficar magra; c) outros motivos: autoestima e depressão.

Com esses discursos, percebemos que o emagrecimento está ligado a sentidos que circulam sobre a saúde e sobre a estética, mas o que chama a atenção são termos como bullying, que confirmam os sentidos de preconceito na sociedade; ao discursivizar sobre autoestima e depressão, os sujeitos colocam em curso as feridas que a obesidade pode provocar na vida psicológica de quem é ou se considera obeso.

Assim, ao pensarmos sobre como o corpo obeso pode atravessar diferentes sentidos e também apresentar/sofrer relações de poder, nessa relação com o simbólico e com o político, o corpo ganha interpretações por meio do olhar, como explica Hashiguti (2008, p. 02):

O corpo sempre está presente na identificação como marca do sujeito, como o próprio sujeito. Por ele, se é monstro, humano, deficiente ou normal, na história. O que o desloca de uma posição para outra são os discursos e os olhares que eles possibilitam as políticas sociais que se constituem como seus efeitos e que o organizam no espaço.

Na perspectiva do olhar sobre o outro, podemos compreender as relações de poder, de modo que o bullying pode ser considerado uma forma de olhar que julga e incentiva o preconceito social. Haroche (2008, p. 153) entende que “hoje as massas se desenvolvem por intermédio de um fator comum apoiado na visão”, assim, compreendemos que o desenvolvimento social ocorre mediante olhares (pré)estabelecidos, muitas vezes, para agradar aquele que lhe vê: a sociedade, o praticante de bullying, o discurso médico. A autora ainda menciona que

o olhar supõe e permite o exercício tanto de um olhar para si mesmo quanto de um olhar para os outros, um olhar a um só tempo interior e exterior que depende e participa de um olhar social, elemento e condição da auto-estima, da dignidade de todo indivíduo. Trata-se de características que fazem dele uma das condições e dos objetivos da democracia. (IDEM, 2008, p. 148)

Seguindo esse percurso, compreendemos que o sujeito-obeso se relaciona com seu corpo através da relação que este tem com os sentidos que circulam sobre obesidade (sentidos que circulam na sociedade líquida e no discurso médico) e, também, com o olhar que se atribui ou lhe é atribuído. Desta forma, podemos interpretar quais sentidos de olhar estão presentes nos discursos dos sujeitos entrevistados ao responderem sobre como veem seu corpo após a cirurgia bariátrica:

Sujeitos E, D: Magro,
 Sujeitos A, C, I, J, K, L, N: Saudável.
 Sujeito F, G, H, M: Muito bonita, perfeito, cheio de curvas.
 Sujeito B: mutilado.

Mediante a materialidade discursiva dos sujeitos entrevistados, compreendemos que o sentido dominante se refere à saúde, tendo em vista que sete pacientes fizeram menção a esse

olhar sobre corpo saudável. Há ainda outros discursos que podemos também considerar como dominantes que são os que se referem à estética, pois tratam sobre magreza, estar bonito, com curvas, tendo em vista que foram seis pacientes que mencionaram essa relação com seus corpos.

Outro sentido discursivizado é o olhar dado sobre o corpo mutilado, compreendemos esse olhar com referência ao procedimento cirúrgico, pois este pode ocorrer por meio do corte, desvio ou cingir do estômago. Conforme dados da SBCBM, independentemente do procedimento, ambos restringem a alimentação do cirurgiado; portanto, entendemos que a mutilação também está relacionada às restrições alimentares que o paciente passa a se submeter. Podemos interpretar, ainda, que esse sentido de mutilação pode referir-se à ‘perda’ de parte de seu corpo, corpo este que identificava o sujeito e, hoje, por meio dessa mutilação, provoca outra (des)identificação, insere o sujeito em outra posição discursiva, sujeito a outros olhares. Sobre essa desidentificação, Pêcheux (1975/2009, p. 201-202) compreende que ela “constitui um *trabalho* (transformação-deslocamento) da *forma-sujeito* e não sua pura e simples *anulação*”⁹⁸, ou seja, ao passar pelo procedimento cirúrgico, o sujeito não anula a posição-sujeito obeso para assumir a posição sujeito-mutilado ou sujeito-magro. O que acontece é um deslocamento, uma nova identificação, é a filiação a uma outra formação discursiva que a qualquer momento pode retomar a anterior, basta haver a identificação do sujeito com uma dada posição discursiva.

Além de apontar o olhar de si ou do outro após a cirurgia, nas entrevistas, os sujeitos também indicam olhares de preconceito já vivenciados. Sobre essa questão Haroche (2008, p.15-16) explicita que

a individualidade *desengajada* se constitui como a contrapartida do incremento da *desigualdade*, da *injustiça* e da *indiferença* [...] a categoria ética de *respeito* perde importância com a naturalização da *humilhação* e a constituição de sujeitos marcados pela *insignificância*⁹⁹.

Sendo assim, muitas vezes, para o sujeito-obeso, viver em sociedade significa fazer com que ele se sinta, conforme indica Haroche, insignificante, tendo em vista as situações em

⁹⁸ Grifos do autor.

⁹⁹ Grifos da autora.

que o olhar sobre si e do outro partilham de sentidos dominantes que remetem ao preconceito. Ao perguntar sobre o preconceito na sociedade, os seguintes sentidos foram produzidos:

Recorte (06) Sujeito B:

Existe muito preconceito a pessoa gorda e ponto de referencia e um dia fui a uma loja e a vendedura disse não temos roupa pra seu tamanho.

Recorte (07) Sujeito C:

Proporciona, pois existe muito preconceito também contra o obeso e o fato de emagrecer ajuda a pessoa a se relacionar melhor no trabalho e na vida social. As pessoas opinam muito sobre o que devemos comer e continuam cobrando atitudes de regime eterno.

Recorte (08) Sujeito D:

Eu tinha vergonha de sair e de ficar com as outras pessoas.

Recorte (09) Sujeito H:

Eu tinha muito preconceito no trabalho e com a família meu cunhado.

Recorte (10) Sujeito M:

Antes eu não sentava nas cadeiras dos bancos pois eu não cabia, também não aceitava entrar em lojas de tamanhos grandes pois sempre achei uma discriminação ter lojas para gordos e lojas para magros é como se precisasse ter loja para negros e brancos separados.

Recorte (11) Sujeito N:

O obeso é visto como um monstro para muitas pessoas pois a discriminação.

Mediante essas materializações, interpretamos que o preconceito contra o sujeito-obeso ocorre dentro da família, no mercado de trabalho, no simples fato de ele comprar uma roupa ou ainda ir ao banco. O que chama a atenção nos discursos é o olhar que o sujeito-obeso se atribui ao considerar-se ponto de referência, como se o seu excesso de peso provocasse, sempre, um excesso de olhares, o que lhe causa vergonha de estar com outras pessoas.

Outro discurso que consideramos pertinente foi o do Sujeito M ao comparar a existência de lojas distintas para pessoas magras e obesas, para marcar a sua posição contrária a isso, que ele considera discriminação. Ao tratar dessa questão, o sujeito faz alusão a outra

forma de preconceito, o racial, e pelo uso do modo subjuntivo do verbo precisar (“precisasse”) para criticar a hipótese de uma sociedade que naturalize as (re)partições de grupos sociais, no caso, ele critica a suposta existência de lojas para brancos e negros. Assim, analisamos que a sensação de mal estar devido ao ato preconceituoso sofrido ocorre e é silenciada, pois o sujeito-obeso não tem voz para se defender, assim como ocorre com tantos outros diferentes preconceitos sociais. Esta analogia entre preconceitos também está presente no texto *Hold the slurs – fat is not a four- letter Word* (1990, *apud* COURTINE, 2011, p. 336)

Com a diminuição das formas explícitas de racismo, a segregação por causa do peso [*sizism*], os preconceitos contra os obesos escondem a hedionda cabeça para se tornarem a forma mais aceitável e a mais comercializável de discriminação no mundo ocidental. A segregação por causa do peso se assemelha às ideologias e aos métodos de discriminação racial utilizadas nos Estados Unidos em um passado recente [...] Os obesos são quase sempre tão machucados por serem tratados como gordos quanto os negros o eram quando tratados de negros.

O olhar da discriminação também está presente no recorte 11, o Sujeito N materializou sentidos sobre discriminação, como se não bastasse isso, afirma ainda que a discriminação ocorre, pois a figura do obeso é comparada/considerada como um monstro na sociedade. Sobre essa relação de monstro e a sociedade, Courtine (2013, p. 87) explica que “Os tratados de monstros, prodígios e maravilhas da natureza, que registram formas longínquas de curiosidade, trazem assim, à memória, a existência, desde a época mais remota, um espetáculo e um comércio episódico da monstruosidade”. Desta forma, compreendemos que o conceito de monstro traz à tona a espetacularização antes ocorrida com pessoas consideradas ‘curiosidades’, hoje ocorrendo com os sujeitos obesos. O autor ainda salienta que

o que define o monstro é, antes de tudo, ele ser “contranatural” e “fora da lei”. Disso resulta uma história particular do olhar que foi pousado sobre a deformidade, feita inteiramente de exames minuciosos, de observação densa, de discernimento metódico no espaço da ciência: mas também de categorizações, de vigilância e de controle da lei e dos dispositivos que a materializam: a história de um olhar fixo, denso de seriedade, destinado à utilidade, preocupado em restabelecer a ordem na grande desordem da natureza e do direito encarnado pelo monstro. (COURTINE, 2013, p. 113)

Isto posto, compreendemos que a sensação de ser ‘monstro’, colocada pelo paciente N, aponta para a evidenciação da obesidade, tendo em vista que o olhar social, como indicou Courtine (2013) é fixado na deformidade, no caso do sujeito-obeso, nas suas medidas, peso e aparência. Além disso, esse olhar ocorre também para servir como vigilância e controle desses considerados monstros a fim de se estabelecerem condutas que eles podem ou não ter, como tentativa de controle social. Esses conceitos de vigilância e controle também foram materializados no *corpus*:

Recorte (12) Sujeito C:

As pessoas opinam muito sobre o que devemos comer e continuam cobrando atitudes de regime eterno.

Recorte (13) Sujeito J:

Para mim a sociedade tem preconceito com o obeso e com o cirurgiado, pois cobrão quando vc é obso e pensam que vc não pode se alimentar bem e de coisas boas acham que devemos comer uma vez ao dia.

Mediante esses discursos, interpretamos que a vigilância e o controle ocorrem com o sujeito-obeso e, também, com o sujeito que emagreceu, mas o controle com este ainda ocorre devido ao emagrecimento ter ocorrido através da cirurgia bariátrica. Assim, entendemos que a vigilância e o controle estão diretamente ligados à alimentação e ao regime desses sujeitos, trata-se de um “jogo ininterrupto dos olhares calculados” (FOUCAULT, 1975/2012, p. 170), isto porque muitos sentidos sobre obesidade e bariátrica são considerados dominantes, principalmente, no que se refere à quantidade de alimentações diárias, desta forma, ininterruptamente o sujeito-obeso passa por vigilância, porém, agora, por ser bariatrizado.

No contexto da contemporaneidade, os discursos médicos, os sentidos dominantes e os olhares de controle contribuem para a estagnação dos sentidos de emagrecimento para beleza e saúde. Para Marzano-Parisoli (2004, p. 35) existe um determinado tipo de corpo para o campo da estética:

A imagem contemporânea da beleza ideal oscila entre o modelo minimalista dos manequins e o modelo atlético dos *bodybuilders*¹⁰⁰. Dois ideais que poderíamos julgar diferentes, mas que, na realidade, estão unidos no combate contra um único inimigo: a obesidade, a moleza e o relaxamento.

¹⁰⁰ Grifos da autora.

A autora (IDEM, 2004, p. 66) também descreve o corpo sob a concepção da medicina:

O objeto “corpo” do discurso médico, o corpo são e/ou doente, é construído a partir de uma concepção anatomofisiológica que faz do ser corporal da pessoa uma simples estrutura modelizável: um corpo cujos processos podem ser compreendidos a partir de análises médico-científicas muito sofisticadas, cujos padrões psicofísicos são frequentemente estabelecidos a partir de uma definição ideológica da normalidade e cujas diferenças em relação dos modelos propostos são quase sempre interpretadas como imperfeições a corrigir e desvios a desaprovar.

Com base nessas duas concepções da autora, podemos entender que o corpo contemporâneo, dentro do discurso da estética ou médico, é colocado dentro de padrões, seja no padrão do manequim, no padrão do atlético ou no padrão da anatomia, o corpo é sempre objeto de classificação, consideramos, portanto, que é essa classificação que favorece que sentidos sobre saúde e beleza ganhem cada vez mais estagnação dentro dos aparelhos ideológicos de Estado.

É considerando esses discursos de saúde e beleza, interpelados pelas formações ideológicas do discurso médico, que o sujeito assume diferentes posições de sujeito. Nos recortes, podiam ser vistos: “sujeito-obeso”, “sujeito-bonito”, “sujeito-magro”, “sujeito-melhor”, “sujeito-bem melhor”, “sujeito-doente”, entendemos que todas essas posições só eram assumidas após o sujeito estabelecer uma relação com o seu corpo, portanto, consideramos que primeiro há a construção de sentidos sobre seu corpo pelo sujeito, após essa relação, dentro das condições sócio-históricas, nesse caso a modernidade líquida, o sujeito partilha de formações ideológicas, de sentidos que circulam, para que possa se assumir enquanto sujeito de seu dizer: “obeso”, “magro”, “melhor”, “normal”.

Para uma melhor análise sobre essa questão corporal, consideraremos os aspectos da tridimensionalidade trazidos por Schilder e explicados por Scatolin (2012, p. 120):

Assim, a partir da obra de Schilder, é necessário ressaltar que uma discussão da imagem corporal como entidade isolada é necessariamente incompleta. Um corpo é sempre a expressão de uma personalidade, e está inserido em um mundo. Mesmo uma resposta preliminar ao problema do corpo não pode ser dada, a menos que tentemos uma resposta preliminar sobre a personalidade e o mundo. Ou seja, para um estudo da imagem corporal, qualquer pesquisador deverá relevar os aspectos psicológicos, fisiológicos e sociológicos da imagem corporal; ou seja, a sua tridimensionalidade.

Neste trabalho, a tridimensionalidade foi abordada junto à teoria da Análise do Discurso, com isso, entendemos que os aspectos que constituem a tridimensionalidade são analisados discursivamente, de modo que o que nos interessa é como o sujeito coloca em discurso aquilo que o afeta; a imagem que constrói de seu corpo e de um corpo discursivizado como perfeito e como ele é afetado sócio-historicamente por esse contexto. Então, o psicológico pode ser analisado por meio das marcas linguísticas que indiciam os processos de subjetivação do sujeito, por exemplo, quando os sujeitos se diziam “determinado”, “melhor”, “normal”, “bonita”, essas marcas de subjetividade são consideradas marcas da relação de si com a expectativa do outro (CORACINI, 2007).

O fisiológico pode ser visto pela maneira como o corpo é materializado nos discursos dos sujeitos entrevistados: “dores”, “pressão alta”, “diabetes”, entendemos que são discursivizados sentidos sobre o mau funcionamento do organismo enquanto sujeito-obeso, sentidos estes que marcam a relação do sujeito com seu corpo. Já o terceiro aspecto da tridimensionalidade, o sociológico, pode ser observado de acordo com os discursos dominantes da contemporaneidade sobre cirurgia bariátrica que permeiam os discursos dos sujeitos entrevistados. Nesse ínterim, entendemos que pensar os aspectos da tridimensionalidade contribui para compreender o corpo líquido, pois esse corpo é construído através da imagem que o sujeito faz dele (de si) e do corpo ideal, de modo que o corpo líquido é atravessado pelos sentidos dominantes (aspecto sociológico), representado quanto ao seu funcionamento, permitindo que seja classificado dentro ou fora de um padrão (fisiológico, biológico, estético) e ainda deixa indícios de seu processo de subjetivação (psicológico).

Portanto, os sujeitos entrevistados fazem menção a este corpo líquido, pois são afetados pelos discursos da estética e da medicina, submetem-se a um procedimento cirúrgico para serem colocados dentro de padrões (do IMC ou da beleza) e deixam marcas da relação de si com seu corpo, tendo o olhar de si e do outro como referência em relação ao sucesso ou fracasso da cirurgia, como pode ser visto quando foram materializadas a sensação de inclusão social e a sensação de corpo mutilado.

Observamos nos recortes que os sujeitos entrevistados se filiam à formação ideológica da medicina e, também, eles se filiam à formação ideológica da estética, mesmo quando colocam em discurso sentidos de uma saúde melhor. Isso ocorre quando os sujeitos

materializam, nas respostas da questão 3¹⁰¹, os métodos de emagrecimento já utilizados, sendo: medicamentos para emagrecimento, ginástica, reeducação alimentar, regimes milagrosos, caminhadas, shakes. Podemos interpretar que todos esses discursos partilham da formação ideológica da estética, pois fazem menção à “dieta”, “medicação”, “regimes”, “exercícios”, além disso, consideramos que as escolhas pelo modo de emagrecimento podem ser consideradas polissêmicas. Sobre essa polissemia, Orlandi (2002, p. 25-26) explica que “o mesmo objeto é afetado por dois (e pode haver mais) movimentos de sentido. Isto é a polissemia: é a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico”. O que a autora chama de objeto simbólico entendemos como o corpo do sujeito nessa pesquisa, ou seja, o sujeito submete seu corpo a escolhas e sentidos polissêmicos de emagrecimento para atingir um determinado padrão, o da beleza ou da saúde (IMC), independentemente, do processo polissêmico a finalidade desse processo se dá na paráfrase, tendo em vista que tentam chegar ao mesmo fim, ao emagrecimento.

Como visto nos recortes, o corpo obeso muitas vezes é atravessado pelos sentidos de exclusão social e de si, do anormal e do olhar disciplinador, esses colaboram para que os corpos diferentes sejam cada vez mais olhados e o corpo homogêneo mais almejado, essa contradição de corpo heterogêneo e homogêneo é compreendida a partir da ideia de diferença e uniformidade de Courtine (2011, p. 337):

A multiplicação das diferenças pode eclipsar a diferença. Nossas sociedades, dado o seu caráter democrático, pedem igualdade; sendo, no entanto, sociedades de massa, buscam a uniformidade. Essa é a tensão que hoje perpassa as percepções, as representações, a experiência vivida no corpo anormal.

Desta maneira, interpretamos que a cirurgia bariátrica contribui para essa concepção de diferença e uniformidade dos corpos, pois, a partir do discurso médico, aquele que possui o saber que autoriza esse procedimento, o corpo obeso passa pelo olhar médico que caracteriza e indica o sujeito à cirurgia mediante um olhar calculador, o da tabela do IMC, tabela esta que não dá conta da subjetividade do sujeito e tenta construir o corpo homogêneo. Além disso, para a existência dessa uniformidade dos corpos surge uma contradição: o peso *versus* a pele,

¹⁰¹ 3. Antes dessa decisão, qual outro método de emagrecimento você utilizou?

de modo que o peso precisa do corte para torna-se peso padrão, conseqüentemente, após o corte da cirurgia bariátrica, surge a o excesso de pele devido ao rápido emagrecimento, é essa pele que indicia, mostra e denuncia que o corte bariátrico não deu conta de uniformizar o corpo, deste modo, é preciso outra cirurgia. Sobre esse corte corporal, Zizek (2003, p. 24) explica:

O ato de se cortar pode ser comparado, em si, às inscrições tatuadas no corpo, que simbolizam a inclusão daquela pessoa numa ordem simbólica (virtual) – o problema das pessoas que se cortam é exatamente o oposto, ou seja, a afirmação da própria realidade. Longe de ser uma atitude suicida, longe de indicar um desejo de auto aniquilação, o corte é uma tentativa radical de (re)dominar a realidade ou, o que é outro aspecto do mesmo fenômeno, basear firmemente o ego na realidade do corpo contra a angústia insuportável de sentir-se inexistente. Essas pessoas geralmente afirmam que, ao ver o sangue quente e vermelho correr do ferimento auto imposto, sentem-se novamente vivas, firmemente enraizadas na realidade. Dessa forma, apesar de ser evidentemente um fenômeno patológico, o corte é, ainda assim, uma tentativa patológica de recuperar algum tipo de normalidade, de evitar o total colapso psicótico.

Entendemos, portanto, que para não se sentir anormal, monstro ou inexistente dentro da sociedade líquida, os sujeitos-obesos, muitas vezes, submetem-se aos procedimentos cirúrgicos, como, por exemplo, a cirurgia bariátrica, pois o corte lhes simboliza a inclusão, no caso desta pesquisa, a inclusão é realizada com atestado, receita e indicação médica, sendo assim, uma inclusão de ordem médica, visto que esse é um discurso que não passa por questionamentos (CLAVREUL, 1978). Sobre essa relação do corpo com o corte, Moulin (2008, p. 57) é mais radical, para a autora, “A retirada dos membros de um cadáver evoca o despedaçamento”, ou seja, dentro do contexto da cirurgia bariátrica, ao retirar um pedaço, ou fazer o corte no estômago ou intestino, estamos tratando de sentidos do despedaçamento do corpo do sujeito-obeso que se submete a esses procedimentos como forma de satisfação e completude prometidos pelo discurso médico. Porém, o que acontece é que, como visto nos recortes da pesquisa, no pós-operatório, o discurso do sujeito bariatrizado materializa, denuncia, deixa marcas de um furo em relação à completude prometida pelo discurso médico, isto porque passam a ser necessárias para a satisfação do sujeito bariatrizado outras cirurgias, para se chegar a essa ilusória completude, deste modo, mais um despedaçamento, agora em outras partes do corpo: nas pernas, no abdômen, nos braços, nos seios, na pele.

5. Uma conclusão que, obviamente, não diz tudo...

Baseando-nos na teoria da Análise do Discurso, que fundamenta esta pesquisa, sabemos que os sentidos não se fecham, não são completos, portanto, teceremos algumas considerações que observamos ao longo desta pesquisa.

A primeira consideração que fazemos é sobre os dois conceitos propostos pela pesquisa, sujeito (PÊCHEUX, 1975/2009) e subjetividade (CORACINI, 2007). Após observação das análises, compreendemos que a subjetivação do sujeito está diretamente ligada à posição sujeito assumida pelo paciente antes e depois do procedimento cirúrgico: sujeito-obeso, sujeito-magro, sujeito-normal, sujeito-melhor, sujeito-mutilado, isto porque, de acordo com as condições sócio-históricas, e, com as formações ideológicas partilhadas pelo sujeito, este deixa sinais de como se sente em relação ao olhar de si e ao olhar do outro sobre o seu corpo.

Além disso, podemos considerar ainda que, antes de o sujeito (re)produzir sentidos sobre saúde ou estética, ele se relaciona com seu corpo, por isso os sentidos produzidos acerca do corpo, da obesidade, do padrão de beleza do corpo afetam o sujeito candidato à cirurgia bariátrica. Sendo assim, o sujeito-obeso vê seu corpo sempre comparado a dois padrões: um padrão, o da medicina, que mede, pesa, calcula o IMC para considerá-lo apto à cirurgia ou não; o outro padrão, o da estética, que considera relevante as curvas, a magreza, os músculos. Sobre esses padrões corporais, entendemos que ambos são determinados pelo olhar que é dado ao sujeito, um olhar que é capaz de incluir ou excluir o sujeito, capaz de classificá-lo quanto aos padrões de normalidade vigentes na sociedade fluida. Nessa perspectiva, Courtine (2011, p. 332) aponta que “o anormal é questão de percepção, o estigma reside no olho de quem observa”, ou seja, enquanto os sentidos dominantes forem atravessados pela formação ideológica da medicina e partilhar da formação discursiva do olhar médico (FOUCAULT, 1980/2015), o corpo obeso continuará recebendo o estigma de anormal.

Sobre a relação do corpo com a saúde, entendemos que os sujeitos se filiam às duas formações discursivas, a da estética e a da saúde, e realizam a cirurgia, após o olhar médico, para atingir o padrão da medicina, que é determinado de acordo com a tabela do IMC, e o padrão da beleza que valoriza as curvas e o corpo magro.

Constatamos, ainda, que nos discursos dos sujeitos entrevistados, sujeitos que, em sua maioria, já não são mais considerados obesos, porém não se consideram dentro dos padrões

esperados por si e pelos discursos dominantes da estética, podem ser observados sentidos produzidos, discursivamente, que tratam a cirurgia bariátrica como um caminho facilitador para se adquirir um corpo adequado, para a saúde e para a estética, isto porque os sujeitos entrevistados materializaram já terem tentado outras opções de emagrecimento, mas não foram bem sucedidas, de modo que, com o procedimento cirúrgico puderam emagrecer. Então, interpretamos que seja para atingir objetivos estéticos ou médicos, a cirurgia bariátrica é vista por esses sujeitos como um caminho que possibilitou o emagrecimento; entretanto, a partir de nossas análises, entendemos que esse procedimento não é suficiente para atingir o chamado padrão de beleza.

Nesse viés, retomamos a ideia de máscaras explicitadas por Clavreul (1978) no que se refere ao fato de a cirurgia bariátrica não ser suficiente para atingir um padrão corporal, pois a cada máscara retirada, outras surgirão. Além disso, ao considerarmos a modernidade líquida como o momento sócio-histórico em que esses discursos são produzidos, observamos que os corpos e os padrões são fluidos, liquefazem-se, assim como as máscaras. Nesse cenário, a cirurgia bariátrica nos indicia um lugar de incompletude do corpo, já que outros corpos, padrões e máscaras emergem.

Sobre essa relação do corpo com a padronização corporal, nos discursos analisados, foram materializados sentidos sobre a sensação de exclusão, com os termos ‘normal’, ‘melhor’ e ‘monstro’, o que nos permite interpretar que existe uma visibilidade à obesidade, uma visibilidade pelo viés do preconceito, visto que esses sujeitos estão incomodados com o olhar que é dado ao sujeito-obeso. Desta forma, entendemos que não querer ser monstro é aceitar fazer parte do que os padrões de beleza determinam como estética, é aceitar moldar-se a um padrão já estabelecido para não ganhar olhares de preconceito e exclusão social. Conforme indica Courtine (2011, p. 289) a monstruosidade passa a ser uma ordem regular, em que “cada monstro da espécie é concebido como a manifestação de um tipo monstruoso, reconhecível por sua estrutura”. Nessa perspectiva, compreendemos que, assim como o monstro que, devido a suas características, passa a ser classificado como uma estrutura, ou seja, passa a fazer parte da ordem da monstruosidade; na modernidade líquida, o obeso também passa a ser reconhecido e identificado pela sua estrutura, ou por estar fora da estrutura padrão da estética, contribuindo para que, ao invés de ganhar olhares da normalidade, passe a fazer parte da estrutura regular da obesidade, ou seja, a ordem da

obesidade, desta forma, continua a receber o olhar do preconceito, permanece na classificação de monstro, na classificação de obeso, agora regularizada.

Com esta pesquisa, passamos a compreender a posição do sujeito-obeso na modernidade líquida, posição esta que é atravessada por olhares, pelo olhar da medicina, pelo olhar de si e pelo olhar social. Neste sentido, retomamos a formulação de Canguilhem (1965, p. 228, *apud* COURTINE, 2011, p. 260) que relaciona o monstro e a norma: “No século XIX, o louco está no asilo, onde serve para ensinar a razão; e o monstro está na redoma do embriologista onde serve para ensinar a norma”, interpretamos, então, que no século XXI, o monstro, o sujeito-obeso continua na redoma, continua a evidenciar a sua forma, forma esta que foge à norma, interpretamos, ainda, a partir dos discursos dos sujeitos entrevistados, que o sujeito-obeso fica em casa, tem vergonha, é silenciado, sendo assim, são sujeitos docilizados que, para deixarem a redoma são submetidos e/ou submetem-se a procedimentos cirúrgicos para não serem mais discursivizados como monstros.

A partir desta reflexão e mediante as análises realizadas ao longo deste trabalho, compreendemos que dentre tantos métodos cirúrgicos, a cirurgia bariátrica passa a fazer parte dos métodos que levam ao emagrecimento rápido por, na maioria das vezes, motivos estéticos. Além disso, podemos relacionar ainda a cirurgia de redução de peso aos discursos da normalidade, visto que o discurso médico não aponta para o corpo mais ‘cheinho’ com possibilidade de saúde; logo, a cirurgia bariátrica tenta colocar o sujeito-obeso dentro de um padrão, o padrão da tabela do IMC e o padrão corporal da estética, de modo que para este o corpo saudável é o corpo magro.

Por fim, compreendemos que a cirurgia bariátrica não corresponde ao que o discurso médico ‘vende’ como ideal de corpo saudável ou corpo padrão, visto que para se chegar a esse ideal são necessárias outras cirurgias para que, assim, o sujeito deixe de ganhar olhares de preconceito e de controle. Nesse ínterim, interpretamos que o corpo não atinge a completude, mas, ilusoriamente, persiste nesta busca atravessado pelos sentidos dominantes da medicina e da estética.

Referências Bibliográficas

ABC DA SAÚDE. Disponível em <http://www.abcdasaude.com.br>. Acesso em 06 de maio de 2014.

ALTHUSSER, L. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado**. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa, Portugal: Editorial Presença / Martins Fontes. 1970.

Associação Brasileira para Estudo da Obesidade e da Síndrome Metabólica. Disponível em <http://www.abeso.org.br>. Acesso em 06 de maio de 2014.

BENEDETTI, C. **De obeso a magro**: a trajetória psicológica. São Paulo, SP: Vetor. 2003.

BERG, R. **Uma análise freudiana da obesidade**. 136p. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008.

BORGES, F. C. V. **Processos de identificação nos formulários**: memória oficial do Brasil. 167p. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. 2015.

CANGUILHEM, G. **La connaissance de la vie**. Paris, France: Vrin. 1965.

CARVALHO, L. E. M. R. de. **De obeso a magro**: as vivências das pessoas submetidas a cirurgia bariátrica: uma abordagem fenomenológica. Dissertação de Mestrado em Enfermagem Médico-Cirúrgica. Escola Superior de Enfermagem de Coimbra, Portugal. 2011.

CLAVREUL, J. **A ordem médica**: poder e impotência do discurso médico. São Paulo, SP: Brasiliense. 1978.

CORACINI, M.J. **A celebração do outro**: arquivo memória e identidade: línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução. Campinas, SP: Mercado de Letras. 2007.

_____. Escrit(ur)a do corpo no corpo da escrita: da palavra à vida-morte. In: TFOUNI, L. V. **Múltiplas faces da autoria**. p. 179-197. Ijuí, RS: Unijuí. 2008.

COURTINE, J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A., COURTINE, J. J., & VIGARELLO, G. (Orgs.). **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. v. 4, p.253-340. Petrópolis, RJ: Vozes. 2011.

_____. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. (Tradução de Francisco Morás) Petrópolis, RJ: Vozes. 2013.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. MACHADO, R. (Org.). Rio de Janeiro, RJ: Graal. 1979.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 40a ed2. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes. 2012. (Trabalho original publicado em 1975)

_____. **O nascimento da clínica**. 7a ed. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária. 2015. (Trabalho original publicado em 1980)

GINZBURG, C. (1989). Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo, SP: Cia. das Letras. 1989.

HAROCHE, C. **A condição sensível**: formas e maneiras de sentir no Ocidente. (Tradução de Jacy Seixas e Vera Avellar Ribeiro). Rio de Janeiro, RJ: Contracapa. 2008.

HASHIGUTI, S.T. **Corpo de memória**. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. 2008.

_____. O corpo como materialidade do/no discurso. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (Orgs.). **O Discurso na Contemporaneidade**: Materialidades e Fronteiras. p. 161-168. São Carlos, SP: Claraluz. 2009.

Hold the slurs – fat is not a four-letter Word. Los Angeles Times, 04/03/1990.

KECK, F., & RABINOW, P. Invenção e representação do corpo genético. In: CORBIN, A., COURTINE, J. J., & VIGARELLO, G. (Orgs.). **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. v. 4, p.83-105. Petrópolis, RJ: Vozes. 2011.

MARZANO-PARISOLI, M. M. **Pensar o corpo**. [Tradução de Lúcia M. Endlich Orth] Petrópolis, RJ: Vozes. 2004.

MILANEZ, N.. Modos de enunciar a pele do corpo: quais os lugares de onde vêm A pele que habito de Almodóvar? In: TASSO, I.; CAMPOS, J. (org.) **Imagem e(em) discurso**: A formação das modalidades enunciativas. vol 8. Campinas, SP: Pontes Editores. 2015.

MOULIN, A. M. O corpo diante da medicina. In: CORBIN, A., COURTINE, J. J., & VIGARELLO, G. (Orgs.). **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. v. 4, p.15-82. Petrópolis, RJ: Vozes. 2011.

OLIVEIRA, D. M. de. **O processo de tomada de decisão da mulher obesa pela cirurgia bariátrica**: uma abordagem compreensiva. 125.p. Tese de Doutorado. Escola de Enfermagem da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2013.

ORLANDI E.P. **Análise De Discurso**: Princípios e Procedimentos. 3a ed. Campinas, SP: Pontes. 2001.

_____. **Língua e conhecimento linguístico**: para uma história das idéias no Brasil. São Paulo, SP: Cortez. 2002.

_____. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6a ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP. 2007a.

_____. **Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 5a ed. Campinas, SP: Pontes Editores. 2007b.

PÊCHEUX, G.; GADET, F. A língua inatingível. In: ORLANDI, E.P. **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Campinas-SP: Pontes. 2011. (Trabalho original publicado em 1981)

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni P. Orlandi. 4a ed, 287p. Campinas, SP: Editora da UNICAMP. 2009. (Trabalho original publicado em 1975)

_____. Remontemos de Foucault a Spinoza. In: BARONAS, R.L. (Org.) **Análise de discurso: apontamentos para uma historia da noção-conceito de formação discursiva**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores. 2011 (Trabalho original publicado em 1977)

PEREIRA, R. C. Subjetividade e política de língua no discurso publicitário para o ensino de português no Brasil. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (Orgs.). **O Discurso na Contemporaneidade: Materialidades e Fronteiras**. pp. 169-182. São Carlos, SP: Claraluz. 2009.

PUGLIA, C. R.. Indicações para o tratamento operatório da obesidade mórbida. **Rev. Assoc. Med. Bras.** [online]. vol.50, n.2, pp. 118-118. ISSN 1806-9282. 2004.

REZENDE, F. F. **Percepção da imagem corporal, resiliência e estratégias de coping em pacientes submetidos à cirurgia bariátrica**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

SCATOLIN, H. G. A imagem do corpo: as energias construtivas da psique. **Psicologia Revista**, São Paulo, volume 21, n.1, 115-120. 2012.

SCHLDER, P. **A imagem do corpo**. São Paulo, SP: Martins Fontes. 2000.

SEGAL, A; FANDIÑO, J. Indicações e contra-indicações para realização das operações bariátricas. **Revista Brasileira de Psiquiatria**, v. 24, n. 3, São Paulo, p.68-72. 2002.

Sociedade Brasileira de Cirurgia Bariátrica e Metabólica. Disponível em <http://www.sbc.org.br>. Acesso em 06 de maio de 2014.

Sociedade Brasileira de Endocrinologia e Metabologia. Disponível em <http://www.endocrino.org.br/o-que-e-obesidade>. Acesso em 06 de maio de 2014.

ZIZEK, S. **Bem-vindo ao deserto do Real!**: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. São Paulo, SP: Boitempo Editorial. 2003.

Anexo

QUESTIONÁRIO UTILIZADO NAS ENTREVISTAS

Sujeito:

Sexo:

Idade:

Peso:

Altura:

1. Quais os motivos que o (a) levaram a optar pelo procedimento cirúrgico?

2. Quais pessoas, discursos e mídias interferiram/incentivaram sua escolha pela cirurgia?

3. Antes dessa decisão, qual outro método de emagrecimento você utilizou?

4. No seu ponto de vista, o sujeito que opta pela cirurgia bariátrica necessita, principalmente, de benefícios à saúde?

5. Você considera que a cirurgia bariátrica é um meio para se atingir os padrões de beleza?

6. Em relação às questões 4 e 5, qual das duas ideias foi primordial para a sua escolha pela cirurgia bariátrica?

7. Quais eram as suas expectativas para o pós-cirúrgico?

8. Qual a imagem que você tem do seu corpo, no pós-cirúrgico?

9. No seu caso, o pós-cirúrgico corresponde à imagem do corpo ideal, ou à qualidade de vida esperada?

10. Para você, a cirurgia bariátrica proporciona ao sujeito maior inserção social ou é uma ilusão?

Dos discursos do corpo e seus sintomas: Corpo e histeria à luz da Psicanálise

On the discourse of the body and its symptoms: Body and hysteria in the light of psychoanalysis

Érica Schlude Wels*

RESUMO: Segundo Hipócrates, a histeria relaciona-se à sufocação do útero(matriz), ocorrendo, principalmente àquelas que não têm relações sexuais. Durante a Idade Média, reveste-se da aparência da bruxa, sintentizando o terror pelo corpo feminino. Assim, a histeria situa-se no cruzamento de discursos da autoridade (LEITE, 2012), encerrando o sobrenatural e o natural. Através da “cura pela fala”, Anna O. gera um dos paradigmas da Psicanálise. Em “O estranho”, Freud aponta para as relações entre corpo e subjetividade. O corpo, com seus estímulos pulsionais, exerce um efeito de exterioridade em relação à unidade do eu, produzindo estranhamento (ZUCCHI, 2014). Foucault (1988) denuncia até que ponto a Psicanálise constitui uma revolução na maneira de se pensar a sexualidade. A partir do século XVII, ocorre uma explosão discursiva sobre a sexualidade, mas que não vem acompanhada de uma mudança nos costumes. A insatisfação histérica é lida no modo sob o qual o sujeito sustenta o desejo. A infinitude das demandas projeta um ideal corporal inalcançável, presente nas históricas (os) de ontem e de hoje. O corpo é falado, ou deixa se falar, em seu sintoma e em seu sofrimento; mas fala não como o lugar do desejo e do sujeito, mas como objeto do desejo alheio.

PALAVRAS-CHAVE:Histeria; Sintoma;

ABSTRACT: According to Hippocrates, the hysteria is related to the suffocation of the uterus (matrix), occurring, mainly to those who do not have intercourse. During the Middle Ages, it was depicted by the image of the witch, synthetizing the terror through the feminine body. Thus, the hysteria is located in the crossing of discourses of authority (LEITE, 2012), closing the supernatural and the natural. Through the “talking cure”, Anna generates one of the psychoanalysis paradigms. In “The Uncanny”, Freud indicates the relations

between body and subjectivity. The body, with its driving stimulus, exerts an effect of exteriority in relation to the unity of the I, producing estrangement (ZUCCHI, 2014). Foucault (1988) denounces to which point the Psychoanalysis constitutes a revolution in the way people think about sexuality. From the 17th century on, a discursive explosion on sexuality occurs, though it does not accompany a change in habits. The hysterical dissatisfaction is read in a way that the subject maintains the desire. The endlessness of the demands projects an unreachable corporal ideal, present in the hysterics of yesterday and today. The body is spoken, or it allows to be spoken of, in its symptom and suffering; however, it does speak not as the place of desire and of the subject, but as the object of the Other’s desire.

* Professor Adjunto Língua e Literatura Alemã, Setor de Língua e Literatura Alemã, Departamento de Letras Anglo-Germânicas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

1. Introdução

O presente artigo tem como objetivo relacionar histeria, corpo e discurso, a partir de uma abordagem psicanalítica. Para tanto, iniciaremos com um breve apanhado histórico do conceito de “histeria” (TRILLAT, 1991; LEITE, 2012), apresentaremos críticas de Michel Foucault (1988), além de contextualizarmos brevemente a questão com os discursos do corpo na atualidade, voltado, antes de tudo, para o desfrute do outro, e alienado de seu próprio desejo (ZUCCHI, 2014). Nosso arcabouço teórico na leitura Freudiana serão aspectos discutidos nas seguintes obras: o capítulo introdutório de “Os Estudos sobre a Histeria ([1895], 1996), isto é, a “Comunicação Preliminar” ([1893], 1996), elementos destacados nos casos clínicos de Anna O. e Elizabeth von R., além de “O Estranho” ([1919], 1996). Em função dos limites do presente artigo, nossa proposta é articular um diálogo crítico e interdisciplinar.

2. Pressupostos teóricos

2.1. Aspectos históricos

De origem greco-latina, a histeria remete ao universo das mulheres, das parteiras e das doenças femininas, especialmente aquela conhecida como “sufocação” da matriz, isto é, do útero. Hipócrates (século IV a.C) discorre sobre as “doenças das mulheres”, cuja origem principal é atribuída à mobilidade da matriz, perpetuando a idéia de que o útero é um organismo vivo análogo a um animal autônomo.

Segundo Trillat, essa ideia terá vida longa até o começo da era cristã. Na visão de Hipócrates, a “sufocação da matriz” ocorre sobretudo àquelas que não têm relações sexuais, o que tornaria o útero mais leve e mais móvel. Esse fato deslocaria o útero até o fígado, provocando uma sufocação súbita da mulher, ao interceptar as vias respiratórias. Segundo

esse diagnóstico, o branco dos olhos revira, a mulher fica fria e lívida, e a saliva flui à boca fazendo-a sucumbir, asfíxiada, assemelhando-se aos ataques epilépticos. Tal descrição irá pautar, posteriormente, o que Jean-Martin Charcot (1895-1893) denominará de “ataque histérico completo”. Dessa forma, a mulher encerraria em seu ventre um animal sem alma, como destaca Platão em sua obra “Timeu”:

Na mulher, o que se chama de matriz ou útero é como um ser vivo possuído pelo desejo de fazer crianças [...] e que, ao permanecer estéril, se irrita perigosamente, se agita em todos os sentidos, obstrui as passagens de ar, remetendo o corpo às piores angústias. (TRILLAT, 1991, p. 23) Entre os romanos, muda-se a perspectiva dos tratamentos: o objetivo é fazer descer o útero, que teria se deslocado em direção à cabeça. No entanto, essa nova prescrição não abandona a violência dos tratamentos destinados a minimizar os sintomas histéricos. “O que se retrata, através dos tempos, é a intolerância dos discursos instituídos em relação à posição histérica, ou melhor, ao discurso da histérica, como ensina Lacan (1969-1970/1992), cujo agente é o sujeito dividido marcado pela falta.” (LEITE; 2012, p. 86)

Na Idade Média, é bastante sugestiva a associação entre a histeria e a bruxaria, sintetizando, assim, todo o horror associado pela transgressão despertada pelo corpo feminino, alvo de desejo e de repulsa, de controle e de desfrute.

(...) sob a influência das concepções agostinianas, renunciou-se a abordagem médica da histeria e a palavra em si quase deixou de ser empregada. As convulsões e as famosas sufocações da matriz eram consideradas a expressão de um prazer sexual e, por conseguinte, de um pecado. Por isso, foram atribuídas a intervenções do demônio: um demônio enganador, capaz de simular doenças e entrar no corpo das mulheres para possuí-las. (ROUDINESCO, 1998, p. 338)

Segundo Leite (2012), o século XVII é marcado por uma verdadeira disputa pela posse da histeria, levando à divergências entre religiosos e médicos; logo, é devido a essa disputa que a histeria recebe status tanto sobrenatural quanto natural (científica). Tratada por padres e médicos, ela encerra aquilo que desafia o discurso vigente, inscrevendo-se no corpo reprimido. Sendo assim, “(...) Por suas múltiplas formas de expressão, a histeria parece se constituir num verdadeiro espelho da cultura, uma tela de projeção em que se fixa a imagem negada daquele que a contempla.” (LEITE, 2012, p. 85)

Finalmente, associada, em seu percurso na história da Medicina à epilepsia, a histeria precisou esperar alguns séculos, até Charcot e Freud localizarem no cérebro a fonte do sofrimento, afastando, assim, as crenças que rondavam a doença.

Para Roudinesco (1998), Charcot conferiu dignidade à histeria, liberando suas pacientes da suspeita de simulação. Na visão de Charcot, a histeria remetia a uma causa traumática que possuía ligação com o sistema genital, sendo de origem hereditária e acometendo ambos os sexos. Charcot utiliza a hipnose não para curar ou tratar os seus pacientes, mas sim para demonstrar a solidez de suas hipóteses: “(...) Hipnotizando as ‘loucas’ da Salpêtrière, ele fabricava experimentalmente sintomas histéricos, a fim de suprimi-los de imediato e demonstrar o caráter neurótico da doença.” (ROUDINESCO, 1998, p. 399)

2.2. Leituras Freudianas

Os “Estudos sobre a Histeria” podem ser considerados o ponto de partida da Psicanálise. Discorreremos aqui sobre algumas idéias apresentadas no capítulo inicial da obra, intitulado “Sobre o Mecanismo Psíquico dos Fenômenos Histéricos”, e entre os casos clínicos, os quais compõem a segunda parte, destacamos os relatos a respeito dos tratamentos de Anna O. e Elizabeth von R..

Naquela ocasião, Josef Breuer (1842-1925), com quem Freud assina a obra, gozava de alta reputação em Viena, tanto como médico eficiente na clínica, quanto nas descobertas científicas. Freud, por sua vez, acabara de formar-se em Medicina. Os dois eram amigos há vários anos. Após o término do tratamento com Anna O., Breuer relatou a história a Freud, que, mesmo tendo seus interesses focados na anatomia do sistema nervoso, ficou muito impressionado. Devido a isso, cerca três anos depois, estava estudando em Paris sob a orientação de Charcot. No início da “Comunicação Preliminar”, os autores sustentam que nem sempre há conexão causal entre o evento desencadeador e o fenômeno patológico, ou seja, a manifestação da histeria. Nesse período, a ferramenta usada para a exploração dos sintomas é a hipnose. Nos casos de histeria traumática, “em cada ataque, ele [o paciente] está alucinando o mesmo evento que provocou o primeiro deles.” ([1893], 1996, p.40)

Quando o nexos causal entre o evento traumático e o sintoma não é claro (exemplo citado: uma emoção penosa surgida durante uma refeição gera náuseas e vômitos que persistem por meses), surge o que Breuer e Freud denominam uma relação “simbólica” (exemplos citados: uma nevrálgia após sofrimento mental ou vômitos após um sentimento de repulsa moral). Em síntese, percebe-se que nessas histerias, a causa atuante na doença não é o dano físico, mas sim o afeto do susto, o trauma psíquico.

Na frase bastante conhecida, de que os histéricos sofrem de reminiscências ([1893], 1996, p. 43), encontramos a síntese de que o trauma age como provocador na liberação do sintoma, que passa a levar uma existência independente: “Devemos antes presumir que o trauma psíquico – ou, mais precisamente, a lembrança do trauma – age como um corpo estranho, que, muito depois de sua entrada, deve continuar a ser considerado como um agente que ainda está em ação.” ([1893], 1996, p. 42)

O esmaecimento da lembrança ou a perda de seu afeto vinculam-se, primordialmente, à uma reação energética capaz de provocar um afeto. Nessa reação, entendem-se reflexos voluntários e involuntários, como lágrimas e atos de vingança. Nesse sentido, a linguagem serve de substituto para a ação. Com sua ajuda, o afeto pode ser ab-reagido quase com a mesma eficácia. Em outros casos, o próprio falar é o reflexo adequado, quando essa fala corresponde a um lamento ou é a enunciação de um segredo, uma confissão. Quando não há uma reação deste tipo, seja em ações ou palavras, ou até por meio de lágrimas, qualquer lembrança do fato preserva sua tonalidade afetiva do início.

Nas páginas finais da “Comunicação Preliminar”, a divisão da consciência é apresentada como ponto característico de toda histeria. É importante mencionar que a denominação de histeria traumática deve-se a Charcot, que acreditava numa histeria consecutiva a um trauma físico. Freud desenvolveu seus estudos entre duas formas de histeria: a de angústia, cujo sintoma central é a fobia, e a de conversão, onde se exprimem através do corpo representações sexuais recalcadas.

Anna O., pseudônimo da austríaca Bertha Pappenheim (1859-1936) contava com vinte anos de idade quando adoeceu, em 1880. De pais saudáveis, a paciente sempre gozara de boa saúde e não apresentava sinais de neurose, além de ser dotada de grande inteligência que lhe permitia aprender as coisas com rapidez. Na descrição da paciente, Anna O. é apresentada como alguém não-sugestionável, dotada de senso crítico agudo e de muita força de vontade.

De extrema solidariedade para com os outros, tendia para estados de ânimo exagerados, tanto na alegria, quanto na tristeza. Nunca se apaixonara. Levava uma vida monótona no ambiente de uma família de mentalidade puritana. Entregava-se com frequência a devaneios, os quais ela chamava de seu “teatro particular”. Exercia essa atividade de forma quase interrupta enquanto realizava tarefas domésticas; tais devaneios foram se convertendo em sua doença.

Em julho de 1880, o pai da paciente, a quem ela era extremamente afeiçãoada, adoeceu e veio a falecer um ano depois. Como Anna O. concentrara suas energias em cuidar do pai enfermo, ninguém se surpreendeu quando sua saúde foi se deteriorando, apresentando diversos sintomas: aversão pelos alimentos, tosse intensa (de fundo nervoso), estados alternados de debilidade e de excitação, estrabismo, dores de cabeça, contraturas, esquecimentos e estados de confusão mental, alucinações. Posteriormente, desenvolveu problemas ligados à fala, como a dificuldade de encontrar palavras, perdendo o domínio da gramática e da sintaxe. Coincidindo com o período da perda dos movimentos das extremidades do lado esquerdo do corpo, passou a falar somente inglês, só que, aparentemente, sem perceber o que fazia e sem deixar de entender as pessoas a sua volta que falavam sua língua materna.

Após uma temporada no campo, Freud visitava sua paciente e a aliviava de toda a carga de produtos imaginativos:

Quando isso era levado a efeito, ela ficava perfeitamente calma e, no dia seguinte, mostrava-se agradável, fácil de lidar, diligente e até mesmo alegre; no segundo dia, porém, tornava-se cada vez mais mal-humorada, voluntariosa e desagradável, o que se acentuava ainda mais no terceiro dia. Quando ficava assim, nem sempre era fácil fazê-la falar, mesmo em seu estado hipnótico. Ela descrevia de modo apropriado esse método, falando a sério, como uma *talking cure* [cura pela fala], ao mesmo tempo que se referia a ele, em tom de brincadeira, como *chimney-sweeping* [limpeza da chaminé]. ([1893], 1996, p.66)

Já no quinto e último caso clínico elencado nos estudos, o de Srta. Elizabeth von R., Freud descreve o mecanismo subjacente à conversão histérica. Nesse período, “(...) o mecanismo da conversão caracterizava, até então, a histeria em geral.” (LEITE, 2012, p. 91)

O caso de Elizabeth é o mais extenso, apresenta-se dividido em três etapas e conclui-se com uma discussão sobre o mecanismo da conversão.

Nesse trabalho, Freud destaca a persistência, antes da eclosão da histeria, de um período de cuidados e de atenção às pessoas doentes – espécie de submissão à demanda do Outro, justificando a supressão das próprias emoções do sujeito. Os deveres morais dirigidos ao outro amado ganham suma importância; assim, a moção de afeto é escoada para o corpo na forma dos ataques histéricos, ou projetada para fora, constituindo as alucinações ou delírios.

A importância dos “Estudos sobre a Histeria” reside no fato de que, através dele, é possível rastrear os primeiros passos para o exame científico da mente humana. Portanto, é a história de uma descoberta, com obstáculos a serem superados. Nos anos que se seguiram à publicação dos “Estudos”, Freud aperfeiçoou sua técnica e passou a confiar no fluxo de associações livres e na interpretação. “Assim, é diante da impossibilidade de o discurso médico responder aos sintomas somáticos da histeria de conversão que emerge o desejo de saber em Freud, dando origem à psicanálise.” (LEITE; 2012, p. 91)

Nesse sentido, reforça Swain (apud ROUDINESCO, 1998, p. 338); “(...) a histeria não é uma doença. Mas a doença em estado puro, aquela que não é nada em si, mas é passível de assumir a forma de todas as demais. É mais estado do que acidente: o que torna a mulher doente por essência.”

Em seu novo conceito de histeria, entre 1888 e 1893, Freud se inspirou em Charcot, mas elaborou um procedimento dialético com as idéias de outros médicos. Recuperou de Charcot a idéia da origem traumática da histeria, cuja origem teria causas sexuais, criando a teoria da sedução, posteriormente abandonada, isto é, a doença seria fruto de um abuso sexual realmente vivido pelo sujeito na infância.

O texto clássico freudiano, “Das Unheimliche”, traduzido em português como “O Estranho” ou “O Sinistro” apresenta a ideia de que essa estranheza, à qual se refere, está intimamente vinculada a um sentimento de familiaridade.

Para Freud, a incerteza infantil quanto à vitalidade dos objetos é fonte de estranheza; a visão da criança frequentemente atribui vida a objetos inanimados, como brinquedos. Na verdade, este processo articula-se à clivagem do eu, à criação de um duplo imaginário, sede tanto das perfeições, como dos defeitos do eu, efeito do narcisismo. O corpo, com seus

estímulos pulsionais, exerce um efeito de exterioridade em relação à unidade narcísica que é o eu, produzindo, assim, um efeito de estranhamento.

Também em “O Estranho”, o retorno das pulsões recalçadas no id pode favorecer esse sentimento de estranheza. Assim sendo, não se pode supor, a partir da explanação de algumas idéias apresentadas no artigo em questão, de que não há uma relação harmônica ou direta, da subjetividade com o corpo. Portanto, os sintomas histéricos criam corpos fantasiosos, sendo estranhos ao eu.

2.3. Críticas de Foucault

Apontando fragilidades do discurso psicanalítico, Foucault debruça-se sobre um percurso crítico da sexualidade, justificando nosso interesse dentro do escopo do presente artigo. Para Foucault, nossa sexualidade “contida, muda, hipócrita” (1988, p. 9), nos faz “vitorianos”. Após o que ele denomina um “rápido crepúsculo”, quando os corpos “pavoneavam”, à luz da burguesia vitoriana a sexualidade se muda definitivamente para dentro de casa, ao redor do núcleo conjugal, preocupado com a função de reproduzir. “Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei.” (1988, p. 9) Nesse sentido, o único lugar de sexualidade reconhecida é o quarto dos pais. O decoro e a decência limpam as palavras e as atitudes.

Mas justamente é Freud quem busca os efeitos devastadores da moral vitoriana nas pacientes histéricas. Outro austríaco, contemporâneo e próximo a Freud, o escritor Stefan Zweig (1881-1942), em sua autobiografia, “Die Welt von Gestern” [O Mundo de Ontem], destaca a ambigüidade da moda no trajar das mulheres, por exemplo, reforçando uma moral dupla: assexuada na superfície, para estimular, em segredo, a prostituição, doenças venéreas, sedução das moças trabalhadoras. Acreditava-se que a natureza feminina não possuía sexualidade, sendo necessário um homem para despertá-la. O corpo feminino passava por um controle, que ia desde os livros indicados para serem lidos pelas moças, até a companhia vigilante das governantas, destinadas a vigiar-lhes os passos.

Para Mezan (1990), a questão central que Foucault coloca é até que ponto a Psicanálise constitui uma revolução na maneira de se pensar a sexualidade. A partir do século XVII, segundo a tese de Foucault, houve uma explosão discursiva sobre a sexualidade, ao

mesmo tempo que novos critérios de decência policiam o conteúdo e as circunstâncias em que se podem proferir enunciados sobre o tema (técnicas de confissão, desenvolvimento da literatura obscena, interesse público).

A originalidade da tese de Foucault consiste em ver nessa multiplicação dos esquemas de observação a forma pela qual o poder se introduz cada vez mais na existência individual, passando a policiar regiões até então imunes a seu controle. Falando da masturbação, por exemplo, dirá que o vício do menino não é tanto um inimigo quanto um suporte (...) Ao longo deste apoio, o poder avança, multiplica suas conexões e seus efeitos, enquanto seu alvo se ampliar, se subdivide e se ramifica. (MEZAN, 1990, p. 103)

Em síntese, para Foucault, a disciplina do psicanalista visa tão somente a discursar sobre o sexo, ao invés de inventar uma ars erotica.

2.4. Breve contextualização nos dias de hoje

Para Zucchi (2014), A insatisfação histérica é o modo sob o qual tais pacientes sustentam o desejo.

A infinitização das demandas que projetam no horizonte um ideal inalcançável é facilmente perceptível nas histéricas de ontem e de hoje, especialmente em suas insatisfações quanto ao corpo, e nas frequentes dietas e disciplinas (inclusive cirúrgicas) a que submetem seus corpos na busca de tais ideais. (2014, p. 5)

No século XXI o corpo é falado, ou deixa-se falar, em seu sintoma e em seu sofrimento; mas fala/é falado, não como o lugar do desejo e do sujeito, mas como objeto do desejo alheio; corpo esvaziado. Nessa direção, é notável a através dos tempos, a intolerância atribuída à posição e ao discurso das histéricas (e do feminino?), sujeito dividido e marcado pela falta (LACAN, 1969, 1970/1992).

Referências Bibliográficas

FREUD, S. **O Estranho**. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud; edição standard brasileira. Vol. XVII. São Paulo, Imago, [1919], 1996. 326p.

_____. **Casos Clínicos**. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud; edição standard brasileira. Vol. II. São Paulo, Imago, [1893-1895], 1996. 364p.

_____. **Sobre o Mecanismo Psíquico dos Fenômenos Históricos: Comunicação Preliminar.** Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud; edição standard brasileira. Vol. II. São Paulo, Imago, [1893], 1996. 364p.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade: a vontade de saber.** Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. 152p.

LACAN, J. (1969-1970/1992). **O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 232p.

LEITE, S. Histeria de conversão: algumas questões sobre o corpo na psicanálise. In: **Tempo Psicanalítico**, Rio de Janeiro, v. 44.i, 2012, pp. 83-102, 2012. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tpsi/v44n1/v44n1a06.pdf>. Download em 06 junho 2017.

MEZAN, R. **Freud: Pensador da Cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1990. 668p.

ROUDINESCO, E; PLON, M. **Dicionário de Psicanálise.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 874p.

TRILLAT, E. **História da histeria.** São Paulo: Escuta, 1991. 290p.

ZUCCHI, M. Esse estranho que nos habita: o corpo nas neuroses clássicas e atuais. In: **Opção Lacaniana online nova série**, São Paulo, Ano 5, Número 14, julho 2014. Disponível em <http://www.opcaolacanianana.com.br/nranterior/numero14/index.html>. Download em 06 de junho 2017.

ZWEIG, S. **O Mundo de Ontem.** Trad. de Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.400p.

Esther: uma prostituta judia em *O Ciclo das Águas*

Esther: a jewish prostitute in *O Ciclo das Águas*

Autora: Lunara Abadia Gonçalves Calixto*

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo analisar o livro *O Ciclo das Águas*, escrito em 1975, pelo autor Moacyr Scliar. Essa obra foi inspirada na questão do tráfico de mulheres judias trazidas para a América no início do século XX, onde eram obrigadas a serem escravas sexuais. De cunho bastante polêmico, Scliar aborda um assunto pouco conhecido tanto no âmbito da história quanto da literatura, em que prostituição de mulheres judias acontecia por proxenetas também judeus. Além disso, Scliar desenvolve um texto com uma grande presença de elementos simbólicos, principalmente da água e do feminino. O título *O Ciclo das Águas* diz respeito a uma analogia entre a vida da personagem Esther e o simbolismo da água, que em seus movimentos e ciclos, calmos e revoltos, límpidos e sujos, representam também a vida dessa personagem. Dessa maneira, Moacyr Scliar cria uma personagem esférica, marcada por momentos de "águas claras e águas escuras", representando a vida de diversas outras mulheres judias que também passaram por essa circunstância. Moacyr Scliar ainda problematiza a representação da mulher no meio religioso, especificamente na tradição judaico-cristã, que prevê espaços e ações adequadas, em um rígido código moral.

PALAVRAS-CHAVE: Moacyr Scliar. Prostituição. Judaísmo. Feminino. *O Ciclo das Águas*.

ABSTRACT: This work aims to analyze the book *O Ciclo das Águas*, written in 1975, by Moacyr Scliar. The book was inspired by the trafficking of Jewish women brought to America, in the early 20th century, where they were forced to be sex slaves. Being such a controversial subject, Scliar discusses a topic little known both in the context of History and Literature, in which prostitution of Jewish women happened because of pimps who were also Jews. In fact, Scliar presents a work with a great presence of symbolic elements, especially water and the feminine gender. The title *O Ciclo das Águas* refers to an analogy between the life of the character Esther and the symbolism of water, which in its movements and cycles, calm and rough, limpid and dirty, also represents the life of that character. This way, Moacyr Scliar creates a complex character, marked by moments of "clear waters and dark waters", representing the life of other Jewish women who also lived this circumstance. Moacyr Scliar also problematizes the representation of women in the religious environment, specifically in the Judeo-Christian tradition, which proposes suitable spaces and appropriate actions, in a rigid moral code.

KEYWORDS: Moacyr Scliar. Prostitution. Judaism. Feminine Gender. *O Ciclo das Águas*

1. Introdução

* Mestra em Estudos Literários pelo Instituto de Letras e Linguística, UFU.

Falar sobre sexo na atualidade aparentemente é um assunto livre de repressões e interdições, diferentemente de séculos atrás, quando prevalecia um melindre expressivo. Entretanto, quando esse assunto se delimita à prostituição, há de forma evidente, ainda, um tabu, olhares de reprovação, principalmente em instâncias que levem em conta alguma religiosidade. Na verdade, sexo associado a uma transação econômica ainda é um tema polêmico na sociedade atual. Segundo Foucault (1999), impera na sociedade ocidental certas concepções disseminadas por discursos de poder que propõem algumas práticas sexuais como normais e lícitas, de maneira que “o que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotada a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo” (FOUCAULT, 1999, p. 36). Por conseguinte, “Apesar de toda tentativa de adestramento, regulação e normatização do prazer e do desejo sexual, a prostituição se reinventa num movimento que caminha junto com as transformações dos modos de produção sem deixar de ser prostituição” (SILVA, 2011, p. 09). Assim, abordar uma personagem que carrega os adjetivos “prostituta” e “judia” ao mesmo tempo, em uma frase, evidencia algo polêmico, já que ambas as acepções carregam valores semânticos antagônicos, de sagrado e profano, no senso comum.

Baseado em um fato histórico, o livro *O Ciclo das Águas*, publicado pela primeira vez em 1975, foi inspirado na questão do tráfico de mulheres judias trazidas para a América, no início do século XX, onde eram obrigadas a serem escravas sexuais na *Zwi Migdal*, organização criminosa, no chamado “tráfico de brancas”, sendo caracterizadas como polacas¹⁰². Além do aspecto histórico, a narrativa de Moacyr Scliar apresenta uma extensa possibilidade de interpretações devido às diferentes simbologias presentes, como a água, o feminino, o ciclo, dentre outros. Na verdade, trata-se de uma obra que induz o leitor a adentrar por vários caminhos em razão da riqueza de sentidos em cada ação narrada. Moacyr Scliar apresenta um texto com:

[...] polivalência de símbolos, como a água, a sereia, a colina, etc., para enunciar amplas possibilidades de sentido, sugerindo, sempre, nunca explicitando os significados do texto. É lícito afirmar, pois, que, numa

¹⁰² Termo utilizado para se referir às prostitutas judias que vinham para a América: “Essas mulheres, conhecidas como ‘polacas’ ou ‘francesas’, eram, em grande parte, judias da Rússia, da Polônia, da Bessarábia” (SCLIAR, 1985, p. 100).

acepção restrita, (O ciclo das águas) é uma narrativa simbólica (MACHADO, 1983, p. 35).

Para este trabalho, entretanto, houve uma delimitação de abordagens, direcionando-se principalmente para o aspecto histórico das mulheres judias prostituídas e a simbologia da água e do feminino, a partir da personagem Esther.

2. Um olhar sobre a história da prostituição feminina no Brasil

Falar sobre prostituição implica também falar sobre gênero feminino, pois essa prática, ao longo dos tempos, tem se sustentado a partir da exploração da mulher em uma sociedade patriarcalista. A tradição judaico-cristã, como disseminadora de preceitos que ainda regem a sociedade ocidental, tem contribuído para que a prostituição permaneça como uma questão de gênero, uma vez que privilegia espaços para homens e condiciona posturas para mulheres.

Desde a Antiguidade, em muitos mitos cosmogônicos, a mulher é vista como um gênero inferior. Na tradição judaico-cristã, o primeiro testamento da Bíblia (assim também como no Pentateuco da Torá) já abordava normas de comportamento sexual para as mulheres, atacando a prostituição, o adultério e a fornicação, baseando-se na premissa de que a mulher era um ser impuro desde o seu nascimento, na medida em que Eva, a primeira mulher, teria sido a origem de todo o mal da humanidade, ao se “mancomunar” com a serpente e tentar Adão. Conforme aponta Raminelli (2011, p. 46), “nunca se perdia a oportunidade de lembrar às mulheres o terrível mito do Éden, reafirmado e sempre presente na história humana”.

Dessa forma, o gênero feminino, desde os primórdios da humanidade, é visto nos meios conservadores e religiosos como propenso a práticas maliciosas. Mary del Priore (1990) apresenta que no Brasil Colônia, em relação ao funcionamento do corpo feminino, o discurso médico corroborava o religioso, “na medida em que cientificamente a função natural da mulher era a procriação. Fora do manso território da maternidade, alastrava-se a melancolia, vicejava a luxúria, e por tudo isso, a mulher estava condenada à exclusão” (DEL PRIORE, 1990, p. 23). A maternidade era evidenciada como ponto ápice da vida da mulher.

Contextualizando a presença da prostituição no Brasil, desde a Colônia havia essa prática, no intuito de fomentar o crescimento da população local. Com a escassez de mulheres em um ambiente repleto de homens, e como os colonizadores vinham sem sua família, eles mantinham relações sexuais com as índias, sendo também uma forma de conseguir manter relações de poder com chefes indígenas da terra. A Igreja Católica, preocupada com a miscigenação, criticava duramente essa prática e determinou o envio de órfãs, ladras, prostitutas e até mesmo assassinas para que se casassem com os colonizadores. A tentativa era minimizar o nascimento dos filhos com as índias e que os portugueses se casassem com brancas e cristãs. Meihy (2015, p. 11) apresenta que “as terras da América valeriam como forma de purificação das prostitutas portuguesas. A oportunidade de ‘remissão dos pecados’ dessas moças se impunha como solução para a sociedade colonizada tida como terra ‘de todos os pecados’”. Essa concepção da mulher como mercadoria, manipulada por homens como objeto de uso, evidencia já um caráter de proxenetismo.

Com o desenvolvimento econômico das capitanias do Brasil Colônia, muitas mulheres de baixa renda tiveram que procurar meios de sobrevivência. Com a presença da escravidão africana no Brasil, a concepção de que as mulheres seriam objetos de uso sexual se manifesta de forma evidente. No Brasil escravocrata, as mulheres negras foram as que mais sofreram com o mercado prostitucional. Dessa forma, enquanto a mulher branca servia para o casamento, no ideal de reproduzir a hegemonia branca da elite, a negra era tida como objeto de uso sexual de seus patrões ou, no caso de escravas, proprietários. Seja por serem escravas ou trabalhadoras que conseguiam alforria, essas mulheres, consideradas a escória da sociedade da Colônia, eram vistas como propensas à “fornicação fácil”.

Relegadas às camadas mais baixas da sociedade, as mulheres escravas lidavam com o desprezo da sociedade e o assédio dos homens. Gilberto Freyre, em *Casa-Grande & Senzala*, profere a célebre frase que representava muito do pensamento naquela época: “Branca para casar, mulata para foder e negra para trabalhar” (FREYRE, 2000, p. 85). Essa situação de degradação sexual da mulher negra e escrava perdurou por todo o período de escravidão¹⁰³.

¹⁰³ Apesar de os apontamentos citados em relação à mulher negra se situarem cronologicamente no período escravocrata brasileiro, percebem-se ainda reflexos dessa situação na sociedade pós-colonial e contemporânea. Mulatas e negras ainda não possuem lugar social privilegiado, e frequentemente são objetificadas sexualmente em decorrência da cor da pele. O baixo meretrício é formado principalmente por mulheres negras, na sociedade atual. Além disso, a mídia contribui para a continuidade desse estereótipo da mulher negra, a exemplo do carnaval, tendo a “Globeleza”, sempre mulata, reduzida à apelação sexual do corpo seminu.

2.1 Prostitutas polacas no Brasil

Antes da chegada de polacas no Brasil, o país passava por inúmeras transformações nas grandes cidades, desde meados do século XIX, com relação aos espaços urbanos, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, sendo esta última capital da República de então. A chamada *belle époque*¹⁰⁴ vigorava, inspirando novos hábitos, inclusive no desenvolvimento da chamada prostituição de luxo, no intuito de atender aos cavalheiros mais importantes da elite. Desse modo, com cidades mais refinadas, o mercado da prostituição também procurou se adequar ao novo modelo, já que as formas de lazer também sofreram modificações. Desenvolvia-se, conforme aponta Kushnir (1996), o “fetichismo da mercadoria europeia que vai das roupas às mulheres” (KUSHNIR, 1996, p. 83).

O baixo meretrício também continuava nas camadas mais populares, o qual era formado principalmente por mulheres negras, libertas ou escravas, e era duramente perseguido pelo discurso médico higienista de então. O preconceito racial se sobrepunha à prática da prostituição dessas mulheres, pois mesmo que elas conseguissem sua liberdade, no caso das escravas, “não chegaram a desfrutar jamais do ‘prestígio’ e do ‘respeito’ que as prostitutas cortesãs ou as cocotes [...] possuíam, impedimento este causado pela cor de sua pele ou pela lembrança de seu passado escravo” (SOARES, 1992, p. 64).

E assim, bordéis da *belle époque* brasileira faziam sucesso no patriarcalismo burguês de São Paulo e do Rio de Janeiro, como também no norte do país, em Belém e Manaus, quando o mercado da borracha estava no auge, gerando grandes transações econômicas na região. A prostituição de luxo se constituía como ápice de glamourização. Conforme Del Priore (2011b, p. 60), “uma cortesã famosa era signo de poder para quem a entretivesse”. Além disso, “iniciar-se sexualmente pelas mãos experientes das ‘francesas’ tornou-se símbolo da modernidade e do refinamento dos costumes” (GRUMAN, 2006, p. 83). As zonas de meretrício passam a ocupar o centro da cidade e são consideradas como modelo de uma cultura superior. E enquanto os bordéis de luxo eram formados por grande parte de estrangeiras europeias, ou brasileiras brancas e loiras, o mercado da prostituição de rua era formado quase exclusivamente por mulheres mulatas, negras ou pardas. Na verdade,

¹⁰⁴ *Belle époque* vem do francês e significa “bela época”. Entre o final do século XIX até o início da Primeira Guerra Mundial, foi um período de grandes acontecimentos culturais e tecnológicos na Europa.

“escravas, libertas, livres – brasileiras e imigrantes – as prostitutas compunham um conjunto cujo perfil econômico-social e cultural era bastante diversificado, compreendendo desde o chamado baixo meretrício até a chamada prostituição de luxo” (ENGEL, 1989, p. 26).

A prostituta francesa era considerada detentora de um nível cultural acima das brasileiras, e ela mudou todo o estereótipo do que se tinha de uma prostituta, sem precedentes:

Sobre a cortesã européia, especialmente a “francesa”, lançavam-se adjetivações amedrontadas, olhares curiosos, gritos de alerta, pois aparecia como muito mais sedutora e experiente do que qualquer outra. Percebida como alguém proveniente de uma sociedade mais avançada, onde imperavam hábitos totalmente desregrados [...], tornava-se temível e desconhecida aos olhos deslumbrados dos paulistas provincianos (RAGO, 2008, p. 48).

Os portos brasileiros mais importantes ficaram movimentados com a vinda de proxenetas e prostitutas internacionais. O Brasil, por ter uma lei menos rígida para a entrada de estrangeiros, juntamente com a facilidade e o sucesso da prostituição aqui, em meados do século XIX, era um mercado tentador. Além disso, conforme Kushnir (1996), o grande número de homens em relação a mulheres, devido à imigração crescente de homens solteiros, a cultura latina, permissiva com a prostituição, a corrupção da polícia e políticos, que faziam vistas grossas para esta atividade, tudo isso contribuiu para o fortalecimento da prostituição. As francesas vieram primeiro, sendo logo sucedidas pelas polacas, que começam a chegar em meados do século XIX. O termo *polaca*, não utilizado como gentílico de quem nasceu na Polônia (polonês), se cristalizou na época para se referir, de forma pejorativa, às mulheres judias que chegavam ao Brasil para se tornarem prostitutas.

Em contraponto da prostituta francesa, considerada requintada, cortesã de luxo da elite, a polaca era uma versão mais barata que se aproximava desse tipo. A polaca frequentava ambientes mais pobres, o que fazia uma nítida divisão de níveis:

Entre os dois grupos, as diferenças se estabeleceram rapidamente. Havia as cocottes e as polacas. As primeiras, representavam o luxo e a ostentação. As segundas, substituindo mulatas e portuguesas, representavam a miséria. “Ser francesa” significava não necessariamente ter nascido na França, mas frequentar espaços e clientes ricos. Ser polaca significava ser produto de

exportação do tráfico internacional do sexo que abastecia os prostíbulos das capitais importantes e... pobre (DEL PRIORE, 2011b, p. 60).

Mas nem sempre as mulheres estrangeiras se tornavam prostitutas de maneira espontânea. Fugindo da fome e das perseguições decorrentes da Primeira Guerra Mundial, muitas mulheres viram a América como a oportunidade de refazerem suas vidas. A situação das polacas na prostituição, entretanto, foi um caso à parte. Além da pobreza e misérias enfrentadas no país natal, elas eram perseguidas pelos *pogroms* (perseguição violenta ao grupo hebraico) e pelo antissemitismo na Europa Oriental e Mediterrânea. Enquanto isso, a Europa Ocidental vivia um momento de maior desenvolvimento econômico e tecnológico.

Assim, sem instrução e trabalho, sendo analfabetas, ainda virgens, essas mulheres recebiam propostas de casamento e promessas de uma vida melhor, mas acabavam sendo vítimas do tráfico sexual. Muitas chegaram a essa condição por serem enganadas pelos próprios maridos, que contraíam matrimônio apenas para aliciá-las, ou pelos pais, que as vendiam.

O tráfico de mulheres judias foi tão presente entre proxenetas judeus que houve inclusive uma rede internacional dedicada especialmente a esse mercado, a *Zwi Migdal*. Essa rede de aliciamento “tornou-se mundialmente conhecida e associada à existência de uma máfia judaica que dominava o tráfico de brancas em caráter mundial na rota Odessa/Buenos Aires” (KUSHNIR, 1996, p. 70).

Em São Paulo, as prostitutas polacas foram levadas a se fixarem no bairro do Bom Retiro; no Rio de Janeiro, os lugares foram a Zona do Mangue e a Lapa, todos em áreas mais periféricas da cidade. Com as perseguições à prostituição, as polacas da Zona do Mangue se transferiram para o norte do país, em Manaus. Com o auge do mercado da borracha e a valorização da *belle époque*, as polacas obtiveram relativo sucesso se passando por francesas, uma vez que sua etnia era diferente das pessoas de lá. A presença de judeus no Brasil praticando o lenocínio teve uma presença significativa, já que o termo cáften, que se popularizou no Brasil como “cafetão”, deriva de caftas, tradicional casaco longo usado por judeus do Leste Europeu (KUSHNIR, 1996, p. 68).

Conforme Kushnir (1996, p. 22), com relação às polacas, “tratou-se de pessoas marginalizadas que ou têm seu passado ‘alterado’ nas narrativas de descendentes com suas ‘origens’ ou não têm possibilidades de preservar seus trajetos”. Até hoje, contudo, a

existência desses vestígios ainda incomoda muito alguns membros da comunidade judaica. A exemplo disso, Moacyr Scliar conta, no livro *A condição judaica*, que recebeu ligações anônimas exigindo que não trouxesse à tona o caso da prostituição e do proxenetismo judeu na sua obra *O Ciclo das Águas*:

Pouco depois que o livro foi publicado recebi um telefonema anônimo. Uma pessoa censurava-me por tratar de um assunto que deveria “ficar em silêncio”. A desconformidade do meu desconhecido interlocutor era compreensível; certamente resultava do receio que os anti-semitas explorassem o assunto (SCLIAR, 1985, p. 101-102).

Apesar das ameaças sofridas, após a publicação do livro, Scliar evidenciou que se tratava de uma necessidade expor um assunto delicado: “Exorcizar demônios é uma tarefa difícil. [...] Mas deve ser feito, e o primeiro passo para isto é, como o sabiam os exorcizadores, chamar os demônios pelo nome” (SCLIAR, 1985, p. 102).

3. Prostituição de uma judia em *O Ciclo das Águas*

Quanto ao enredo da obra, *O Ciclo das Águas* gira em torno da protagonista Esther, uma moça judia pobre que vive em uma aldeia da Polônia nos anos iniciais do século XX, e que depois se torna prostituta, não de forma voluntária, no Brasil. A história não é narrada de forma linear, pois passado e presente se confundem, sempre fazendo referência a águas, em seu ciclo de transformações, para se relacionar com as mudanças na vida da personagem Esther.

A narrativa também acontece em ciclos, pois há várias vozes que se alternam na narração, mas duas se destacam: um narrador-personagem em primeira pessoa (Marcos, o filho de Esther) e um narrador onisciente não identificado:

Recortado por uma pluralidade de vozes que soam em terceira (Esther) e primeira pessoa (Marcos), os capítulos unem-se por contiguidade, rastreando uma palavra ou frase do final de uma parte para o início de outra, aglutinando no novo contexto outro sentido, enquanto a ação se direciona para outro lugar (WALDMAN, 2003, p. 180).

O narrador Marcos é quem inicia a história. Quando ele toma a palavra na narrativa, faz principalmente de forma metalinguística, ou seja, constantemente reflete sobre a maneira com que está conduzindo sua escrita: “Estou escrevendo. Traço no papel letras e palavras, dou nome às coisas: ciclo das águas. E meu nome é Marcos” (SCLIAR, 2002, p. 05). Assim, percebe-se que Marcos é a principal voz no texto porque desempenha um papel criador ao dizer que dá nome às coisas, e, de fato, por construir boa parte da narrativa.

O outro narrador que se sobressai no texto é onisciente, revelando fatos “reais” vividos por Esther, sendo mais objetivo. Esse narrador também utiliza alguns fluxos de consciência dessa personagem e se detém a uma abordagem propriamente narrativa. Os fluxos de consciência são tão presentes que quando esse narrador toma a voz, geralmente é identificado com o nome da protagonista entre parênteses – (Esther). Ademais, a onisciência desse narrador se apresenta como um discurso hegemônico da sociedade patriarcalista que permeia o espaço da narrativa e que assolava a consciência de Esther, pois expõe os juízos de valor os quais ela lidava, por ser prostituta e judia.

Considerando o foco narrativo, Esther é apresentada, assim, principalmente por vozes masculinas, pois sua voz não se manifesta na composição da própria história. Serão essas vozes que a constituirão na maior parte do enredo. A participação na construção da própria história é secundária: “Ela não escreve, ela não diz nada, ela – se é que existe – é microscópica” (SCLIAR, 2002, p. 06). Dessa forma, o olhar masculino impera na narrativa, apesar de o personagem principal ser uma mulher. Assim, percebe-se que a sociedade ainda é androcêntrica, conforme apresenta Bourdieu (2012), alienando muitas vezes a participação feminina, demonstrando como a dominação masculina está presente no inconsciente, de maneira que influi no pensamento e na linguagem.

A alternância de vozes consegue mostrar Esther em diferentes momentos de sua vida. Em uma abordagem linear do enredo, o narrador onisciente começa descrevendo Esther ainda adolescente, com dezessete anos, vivendo em uma aldeia da Polônia, no início do século XX. O pai dela, um *mohel*¹⁰⁵, a mantém em um ambiente em que se preza uma conduta de recato e submissão da mulher em relação à sua família. Em um contexto fortemente marcado pelo

¹⁰⁵ Na religião judaica, o *mohel* é o responsável pela realização dos preceitos religiosos, dentre eles a circuncisão.

patriarcado, tendo como chefe familiar um homem responsável pela realização das normas doutrinárias do judaísmo, a formação de Esther a colocava como sendo um gênero inferior. A história de Esther começa a ganhar outros rumos quando surge Mên-dele, um rapaz polonês judeu que fora para a América ganhar a vida. Assim, começa a mudança, comparada à água: “breve as águas cristalinas estarão escuras e fétidas” (SCLIAR, 2002, p. 27).

Ao regressar à Polônia, Mên-dele tem o intuito de se casar com uma moça judia de “boa família”, como era o costume dos rapazes judeus que tentavam enriquecer na América. Na verdade, Mên-dele era membro da *Zwi Migdal*, rede internacional de prostituição de judias. O casamento era apenas uma forma de aliciamento de vítimas para a *Zwi Migdal*. Dessa forma, ele vai ao encontro de Esther, por já conhecê-la desde a infância. A família de Esther o acolhe bem e Mên-dele consegue impressionar Esther, tentando conquistá-la dizendo que a levaria para o Brasil, onde teriam uma vida melhor: Fala da vida da aldeia, pobre e monótona, e de sua vida na América: ganho, afirma, muito dinheiro; posso me casar contigo, posso te sustentar, posso te dar uma vida de rainha na América. Rainha! Rainha na América! Rainha Esther! Ela ri. Irá como ele para onde ele quiser (SCLIAR, 2002, p. 15-16).

O pai de Esther permite o casamento, que é celebrado com grande festa na aldeia. Após o casamento, Mên-dele se mostra sempre distante de Esther, obscuro, até mesmo durante a festa de casamento. A atuação de Mên-dele como cáften fica mais evidente. Na viagem de lua de mel, não mantém contato físico com a sua esposa. Esse fato deixa Esther profundamente frustrada, pois queria que o casamento fosse consumado. Chegando a Paris, ele a leva para um cabaré, onde Esther se anima por acreditar que enfim ele a tocaria. Porém, Mên-dele a entrega a um homem, que a força a ter relação sexual, Esther acaba cedendo, e Mên-dele assiste a tudo, à distância:

Abraça-a. Beija-lhe o pescoço. Vai-te! – empurra-o. Sorrindo sempre, ele começa a desabotoar-lhe o vestido. Ela, imóvel, olha-o. Vê Mên-dele, parado perto da porta, os olhos esgazeados postos nela. Estende a mão – mas o homem já a arrasta para um sofá. Mên-dele, murmura. O homem deita sobre ela. Já não vê mais Mên-dele. [...] Mãe, é o que ela quer gritar. Mãe. Não grita: o homem beija-a com fúria. Vira o rosto. Mas de repente já não resiste: beija-o também. Sente a mão dele entre as coxas. Estremece... (SCLIAR, 2002, p. 23-24).

A relação sexual desperta o prazer em Esther. Além disso, a fatídica lua de mel e a constante apatia de Mên dele fazem com que Esther comece a repensar sobre suas atitudes. Ela não se deixa abater e explora a sua nova vaidade descoberta, de maneira que a sua personalidade vai se tornando cada vez mais forte.

Prosseguindo viagem rumo à América, Mên dele morre de pneumonia no navio. Esther acaba tendo relações sexuais com o médico que o atendia, e esse fato é importante para a narrativa porque é quando ela se liberta para viver sua sexualidade:

Naquela noite não; mas na seguinte sim, dormiu com o médico, um russo simpático, de barba negra, um aristocrata que lhe sussurrava ao ouvido doces palavras em polonês, enquanto o navio cortava as ondas rumos à América. Ela mergulhava o rosto na grande, na cheirosa barba, doida de prazer, ah, meu Deus, eu não sabia que era tão bom! Turbilhão de prazer (SCLIAR, 2002, p. 29-30).

Poder se libertar, ao menos sexualmente, é também uma maneira que Esther encontra para se vingar de Mên dele, da apatia dele e também por tê-la enganado:

Quisera ter Mên dele ali, ao pé do leito. Quisera rir-lhe na cara aparvalhada. Mas Mên dele estava morto, e ela chorava de prazer, de dor, de prazer de novo. Era bom, era bom demais. Tinham razão as despudoradas camponesas polacas... – Mais! Pedia. Chega, disse o médico, tenho de voltar ao meu camarote (SCLIAR, 2002, p. 30).

Nesse ponto da narrativa, percebe-se o reconhecimento que Esther vivencia com relação à sua sexualidade, como sendo algo pertencente à sua essência. Esse aspecto evidencia o que Bataille (1987) aborda com relação ao erotismo¹⁰⁶, sendo uma experiência interior com aspecto existencial do ser humano. Bataille (1987, p. 11) ainda apresenta que a atividade erótica é a “exuberância da vida”, apesar de também estar relacionada com uma dissolução das formas constituídas. E assim, Esther, ao se desprender de sua educação paterna, descontinuando uma parte de si, passa a se reconhecer como uma nova mulher, que vive sua sexualidade e que não reprime seus desejos.

¹⁰⁶ Na obra *O erotismo*, Bataille (1987, p. 11) afirma que “a atividade sexual de reprodução é comum nos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica”.

Esther chega a Buenos Aires antes de chegar ao Brasil, onde é recebida por Leiser, chefe latino-americano da organização de escravas brancas. Logo, é levada para a “Casa dos Prazeres”, onde acaba se tornando a melhor prostituta. O bordel em Porto Alegre ficava em uma região nobre, próximo a um riacho. Nesse ponto da narrativa, Esther vive outra reificação por Leiser ao ser tratada como uma mercadoria que deve se adequar ao seu comprador, pois como era considerada magra demais, ele a faz engordar para satisfazer a preferência da clientela porto-alegrense:

Eles aqui gostam de mulheres gordas, fortes, de coxas grossas. Ordenou-lhe que se fornisse. Esther obedeceu sem nenhuma mágoa: comia churrasco de rês gorda com muita farinha de mandioca, comia salada de batata com bastante pão, tomava cerveja. Arrematava com uma caixa de doces de Pelotas. E ficava a se palitar, satisfeita. O busto, o traseiro, arredondavam-se, apetitosos. Pintava-se muito, também. Usava pó-de-arroz Coty, um batom bem escarlate, sombras negras ao redor dos olhos. O cabelo antes, castanho, estava oxigenado e frisado (SCLIAR, 2002, p. 38).

Assim, Esther se torna a mulher mais desejada e a melhor prostituta do bordel: “Esther: bela, alegre, bem vestida, a mais querida do bordel” (SCLIAR, 2002, p. 39). Ela perde a sua identidade corporal a fim de representar um símbolo sexual, e esse fato evidencia um aspecto da realidade, em que o corpo feminino, conforme Schmidt (2012, p. 01), “não se reduz à referencialidade de um ser empírico de carne e osso, mas constitui um constructo simbólico, produzido e reproduzido na cultura e na sociedade ocidental ao longo dos tempos”.

O corpo de Esther passa a servir como o símbolo do bordel, o cartão de visitas desse espaço, deixando de ser algo pessoal: o corpo feminino, “objetificado pelo olhar masculino e, em muitas situações, controlado por leis ditadas pelos homens, figura a própria alienação da mulher de si mesma” (SCHMIDT, 2012, p. 07). Ao não deixar o seu corpo para “uso exclusivo” de Mên dele, como previa uma educação conservadora e religiosa, Esther desafia a ordem normativa que delimita o sexo como ato destinado apenas ao marido, função de esposa. Assim, conforme Bourdieu (2012, p. 40-41):

O corpo feminino, ao mesmo tempo oferecido e recusado, manifesta a disponibilidade simbólica que, como demonstraram inúmeros trabalhos feministas, convém à mulher, e que combina um poder de atração e de sedução conhecido e reconhecido por todos, homens ou mulheres, e

adequado a honrar os homens de quem ela depende ou aos quais está ligada, com um dever de recusa seletiva que acrescenta, ao efeito de “consumo ostentatório”, o preço da exclusividade.

Atendendo Rafael, um jovem judeu inexperiente, acaba se envolvendo com ele, até engravidar. Grávida, foge de Leiser, para que não fosse obrigada a fazer um aborto.

Depois de ter a criança, Esther consegue dinheiro de um antigo cliente e abre um bordel. Quanto ao filho, Marcos, deixa-o aos cuidados de Morena, uma velha que costumava cuidar de crianças. Com o tempo, Esther obtém sucesso no seu negócio e consegue dar ao filho uma vida digna e até com certos luxos.

Como o papel de prostituta foi imposto, ao se empoderar, Esther se torna caftina. Após estar em uma posição inferior, sendo a prostituta sem liberdade, quando tem condições de ascender socialmente, troca de papel com seu opositor, sendo ela agora quem comandava um bordel. Adquire poder ao ter em seu estabelecimento figuras eminentes: “Entre seus clientes estavam figuras de projeção: o deputado Deoclécio, filho do fazendeiro Mathias, vinha todas as sextas-feiras. Visitante de outros estados eram encaminhados à Casa” (SCLIAR, 2002, p. 92).

No seu bordel, Esther deixa de ser a judia Esther Markowitz para se tornar a “francesa” Esther Marc, como ela passa a se apresentar. Com relação a essa mudança de nome, é possível também dizer que Esther adquire uma nova identidade na sua vida, de prostituta a caftina, reproduzindo o lugar de fala do discurso patriarcal. Destarte, a personalidade de Esther, durante a narrativa, passa por várias mudanças e interferências, fazendo referência ao movimento do ciclo das águas. Ela começa como filha judia, vivendo à beira dos claros cursos d’água da Polônia, até se tornar prostituta em um bordel próximo a um riacho poluído, e posteriormente, a caftina Esther Marc. Dessa forma, sua identidade vai acompanhando esse movimento, que se traduz nas circunstâncias que vive.

Com relação ao nome Esther, é relevante comparar à personagem Ester presente na Bíblia, pois essas duas mulheres estiveram submetidas a homens como objetos sexuais devido à beleza que possuíam, tendo seus corpos mais sob domínio de homens do que de si mesmas e que, ainda assim, também souberam usar a mesma circunstância que as levaram à submissão para poderem se libertar: é por esta beleza que Ester consegue a intercessão do rei para que vingasse seu povo judeu contra as atrocidades de Hamã, e é também pela beleza e sedução

que Esther consegue dinheiro de um cliente para abrir seu próprio bordel e ficar livre da tirania de Leiser.

Seguindo o ciclo da água, a vida de Esther prossegue. Marcos cresce e Esther lhe dá um apartamento de luxo, para que o filho pudesse estudar. O filho passa no vestibular de História Natural, mas no dia da formatura, Esther não pode comparecer, pois é presa pelo governo e tem o seu bordel fechado.

Marcos começa, então, a trabalhar dando aulas em uma faculdade, onde conhece Elisa, psicóloga, com quem se casa e tem dois filhos. Esther tenta reabrir o bordel, mas suas tentativas sempre falham. Por fim, a judia acaba enlouquecendo. O filho interna a mãe em um asilo. Assim, Esther acaba saindo da convivência de seu filho Marcos, o qual faz apenas uma visita semanal a ela, aos sábados (o shabat, dia de guarda dos judeus), juntamente com Gatinho, o último amante de Esther.

No asilo, Esther tenta reconstituir o passado da vida na Polônia, cantarolando canções em ídiche. Além disso, estando demente e agindo como se ainda fosse a jovem prostituta do bordel, tenta seduzir a todos os homens que aparecem, inclusive Marcos, sem saber que se tratava do filho: “Eu falo da velha Morena, da Vila Santa Luzia, dos três ceguinhos. Não diz nada, mas de repente levanta para mim os olhos cheios de admiração. — Que homem bonito! Senta aqui, querido. Vamos conversar. Como é o teu nome?” (SCLIAR, 2002, p. 153). Ainda é importante mencionar que Esther e Leiser se reencontram no mesmo asilo, porém sem se darem conta da existência um do outro. Dessa forma, o ciclo vital parece se renovar, acompanhando o ciclo das águas, uma vez que o asilo onde Esther está é próximo a um riacho, e as lágrimas de Gatinho, ao ver Esther demente, caem no chão, juntando-se ao subsolo. Marcos finaliza a narrativa com palavras similares ao início do seu texto, com águas voltando à terra. Considerando isso, nada poderá ser estável e definido na vida deles.

4. Considerações finais

Moacyr Scliar é um escritor que, por meio da sua obra *O Ciclo das Águas*, apresenta um texto em que se correlacionam história e simbologia. Cada ato dos personagens, cada espaço descrito pode ter um significado particular, o que indica a riqueza literária dessa

narrativa. Apresentando um enredo que traz prostituição e condição judaica, situações antagônicas, o autor expressa as vicissitudes inerentes à vida do ser humano, que são passíveis de diversos movimentos e transformações, mas nunca de estagnação, remetendo ao ciclo das águas.

A prostituição apresentada na narrativa de Scliar evidencia a objetificação que a mulher ainda enfrenta em uma sociedade patriarcalista. O tráfico de mulheres judias para prostituição é algo desconhecido por muitos, e o autor expõe sem reservas esse tema. Trata-se de uma forma de não só conhecer um pouco do passado judaico presente na história do Brasil, mas também revelar a história de mulheres judias que se tornaram vítimas da prostituição e do proxenetismo judaico no início do século XX.

Por meio da personagem Esther, Scliar apresenta a concepção de inferioridade do gênero feminino ainda persistente na tradição judaico-cristã. A ideia de que certos espaços ainda devem ser direcionados a mulheres e outros a homens reproduz a desigualdade de gênero nesse meio. A prostituição, mesmo abominada nesse contexto religioso, é tolerada desde que se manifeste como uma prática que leve em conta, primordialmente, a satisfação do homem e a preservação de mulheres “de bem”. E para desconstruir essa consideração, Moacyr Scliar cria essa personagem que justamente conhece o prazer sexual na prostituição, e que adquire liberdade sendo caftina:

A prostituta guarda em si uma violação daquelas imagens ditas idealísticas. Deixando de ser uma personagem basicamente romântica, ela não é mais a imigrante ingênua, nem chega a ser, de fato, a bem-sucedida madame da sociedade. Seu “sucesso” corresponde à sua marginalização (SZKLO, 1990, p. 124).

A escolha da água para definir os momentos cruciais da narrativa e do próprio título do romance diz respeito à capacidade de várias “identidades” e adaptações que esse elemento possui. Logo, Esther é marcada por diferentes identidades, e a água, em seus diversos estados, elucida bem esse aspecto da personagem. Ademais, a mudança do ciclo das águas demonstra como o ser humano pode ser direcionado pelas circunstâncias da vida, cabendo a ele se adaptar (como a água se adapta a condições adversas, e assim como Esther o fez) ou morrer.

Esther: mulher, judia, prostituta, mãe. Quatro atribuições que resumem uma personagem complexa, que transita como oprimida/opressora, ingênua/sedutora, mãe/filha.

Consegue superar a tradição religiosa e patriarcal à qual nasceu se tornando prostituta, ironicamente, outra atividade marcada pelo patriarcalismo. Mesmo transgredindo a tradição judaica, ainda se mantém judia, nos preceitos que pratica.

Ao criar uma personagem tão rica em antagonismos, Moacyr Scliar consegue fazer uma crítica social, ao mostrar que a mulher vive vários estigmas, partindo de instituições que propagam um discurso patriarcalista, principalmente no que se refere à sua sexualidade. Na verdade, conforme aponta Borges e Fonseca (2013, p. 08), há uma “impossibilidade de qualquer definição de feminilidade essencial que não se mantenha presa às armadilhas das interpretações biológicas e funcionalista da cultura”. A sociedade ainda é misógina com relação aos espaços entre homens e mulheres.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BORGES, Luciana; FONSECA, Pedro Carlos Louzada (Org.). **A mulher na escrita e no pensamento**: ensaios de literatura e percepção. Goiânia: FUNAPE/DEPECAC, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo**: Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. 1990. 301 f. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

_____. (org.). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011a.

_____. **Histórias íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011b.

_____. Magia e medicina na Colônia: o corpo feminino. In: _____ (org.). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011a, p. 78-114.

ENGEL, Magali. **Meretrizes e doutores**: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890). São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. **História da Sexualidade II: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. 41. ed. Rio de Janeiro, Record, 2000, p. 85.

GRUMAN, Marcelo. A Prostituição Judaica no Início do Século XX: desafio à construção de uma identidade étnica positiva no Brasil. **Campos**, Revista de Antropologia Social, v. 7, n. 1, p. 83-99, 2006. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/view/5446/4001>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

KUSHNIR, Beatriz. **Baile de máscaras: mulheres judias e prostituição: as Polacas e suas Associações de Ajuda Mútua**. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1996.

MACHADO, Suzana Yolanda Lenhardt. **O labirinto em (O Ciclo das Águas)**. 1983. 225 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas da Língua Portuguesa) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1983.

MEIHY, José Carlos Sebe B. **Prostituição à brasileira: cinco histórias**. São Paulo: Contexto, 2015.

PRIORE, Mary Del. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. Imagens da prostituição na Bella Époque paulistana. **Cadernos Pagu**, Unicamp, n. 1, 1993. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1679/1662>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

RAMINELLI, Ronald. Eva Tupinambá. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011a, p. 11-44.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: Ficções do corpo feminino. **Organon**, Porto Alegre, v. 27, n. 52, jan./jun. 2012, p. 01-20. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33480/21353>>. Acesso em: 20 set. 2016.

SCLIAR, Moacyr. **A condição judaica**. Porto Alegre: L&PM, 1985.

_____. **O ciclo das águas**. Porto Alegre: L&PM. 2002

SILVA, Carlos Alberto Franco da. Apresentando os territórios da prostituição na geografia brasileira. In: RIBEIRO, Miguel Angelo; OLIVEIRA, Rafael da Silva (orgs.). **Território, sexo e prazer: olhares sobre o fenômeno da prostituição na geografia brasileira**. Rio de Janeiro: Gramma, 2011, p. 09-12.

SZKLO, Gilda Salem. **O bom fim do shtetl**: Moacyr Scliar. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SOARES, Luiz Carlos. **Rameiras, Ilhoas, Polacas...** A prostituição no Rio de Janeiro do século XIX. São Paulo: Editora Ática, 1992.

WALDMAN, Bertha. Entre braços e pernas: prostitutas estrangeiras na Literatura Brasileira do Século XX. In: _____. **Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectivas: FAPESP: Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003, p. 169-18

Merleau-Ponty: subjetividade e corpo

Merleau-Ponty: subjectivity and body

Silvano Severino Dias*

RESUMO: Merleau-Ponty analisa criticamente os conceitos de ‘eu’ ‘inventados’ pelas filosofias da modernidade, e os vê como insuficientes para definir a relação do ser humano no mundo. Neste estudo foram analisadas duas concepções de subjetividade: uma, elaborada por Descartes, que define a subjetividade a partir de uma ideia prévia, e a outra por David Hume, que a compreende como conjunto de sensações ou feixes de impressões. Elas foram estruturadas a partir das relações estabelecidas entre o ‘eu’ do sujeito e o mundo, que se desdobram sobre o campo da consciência, e podem ser traduzidas pela atividade do pensar. Se por um lado, o pensamento tem a função de inspecionar e conceituar o modo como o corpo é afetado pelos objetos constituintes do seu contorno, por outro, as sensações isoladas vão se associando e constituindo-se em um conjunto de ideias que se modificam conforme as experiências possíveis com o mundo dos objetos e, por sua vez vão compondo o ‘eu’. A relação eu e mundo, proposta pelo empirismo descreve o mundo como um ambiente irradiador de sensações que constituem o eu do sujeito humano. Para Merleau-Ponty, a existência é dialética, pois nem a consciência, nem a experiência, compreendidas isoladamente são suficientes para explicar a relação do ser humano no mundo. Essa é compreendida como sendo ambígua e de mão dupla. Ao rejeitar a primazia do pensar sobre o sentir, este autor destaca que o sujeito-corpo é, ao mesmo tempo, ativo e passivo, sujeito e objeto.

PALAVRAS-CHAVE: Eu; Ambiguidade; Experiência; Relação; Sentir.

ABSTRACT: Merleau-Ponty critically analyzes the concepts of “Self” and body, invented by the philosophies of modernity, and sees them as insufficient to define the relation of the human being in the world. In this study, were analyzed two conceptions of subjectivity: one, elaborated by Descartes that define a subjectivity from a previous idea and another one by David Hume, which he understands as a set of sensations or bundles of impressions. They have been structured from the relations established between the “Self” of the subject and the world, which unfold on the field consciousness, and can be translated by the activity of thinking. If on the one hand, thought has the function of inspecting and conceptualizing the way in which the body is affected by the constituent objects of its contour, on the other hand, isolated sensations are becoming associated and constituting a set of ideas that change according to the possible experiences with the world of objects and, in turn, are composing the “Self”. The relation “Self” and the world, proposed by empiricism describes the world as an environment radiating sensations that constitute the self of the human subject. For Merleau-Ponty, existence is dialectical, for neither consciousness nor experience alone is sufficient to explain the relation of the human being in the world. This is understood as being ambiguous and double-handed. In rejecting the primacy of thinking over feeling, this author emphasizes that the subject-body is both active and passive, subject and object at the same time.

KEY WORDS: Self; Ambiguity; Experience; Relationship; Feeling.

* Professor de Filosofia da PUC Minas, Uberlândia (Curso de Sistemas de Informação). Mestre em Educação; Especialização em Filosofia e Graduado em Filosofia.

1. Introdução

O que se fez aqui foi esclarecer, a partir de Merleau-Ponty (1908-1961), que as ideias de ‘eu’ inventadas na modernidade são insuficientes para se apreender a relação do sujeito com e no mundo. As críticas desse autor, ao conceito de representação que definiu na modernidade a noção de subjetividade, estão endereçadas às elaborações filosóficas que elaboram os seus princípios de verdade tanto na experiência do pensamento, quanto na experiência empírica. À essa primeira experiência, alicerçada no pensamento, que compreende ser possível realizar uma investigação sobre a realidade de forma livre e autônoma, independentes das urgências impostas pela vida, Merleau-Ponty assinala que ela situa em polos opostos o mundo da vida e o da ciência; a subjetividade e transcendência.

A segunda experiência tem como ponto de partida os objetos empíricos, as coisas postas diante do olhar, que se fazem sentir por meio das sensações, das impressões no corpo. A experiencialização de uma diversidade de impressões vai constituindo o ‘eu’. Se por um lado, essa compreensão evidencia o papel do objeto na configuração das noções, do conceito, por outro, os partidários da experiência do pensando, onde sentir é pensar, admitem que a visibilidade das coisas depende de uma luz transcendental, luz natural. Assim, a coisa, o objeto pode ser esclarecido quando se alcança a sua essência, que está expressa a partir de uma linguagem geométrica.

Mesmo, aparentemente antagônicas, essas concepções filosóficas que têm o propósito de conhecer o objeto, o que está diante de si e atribuir a ele um valor objetivo, quando tomam pensamento ou o contato com os objetos físicos, elas visam garantir um certo acordo, uma correspondência entre as representações conceituais e os objetos que constituem o mundo e vice-versa.

Dito isto, cabe ressaltar a questão problema que direcionou esse estudo, a saber: em que consiste a estrutura da subjetividade na modernidade, bem como as críticas de Merleau-Ponty a ela?

2. Pressupostos teóricos

A subjetividade é um dos princípios erguidos na modernidade pelas diversas filosofias dispersas entre os séculos XVI e XVIII, sob as insígnias do Eu e do Me (moi, je, self, sujeito

transcendental e maneiras de relacionar-se com o ser), que necessariamente, encontra-se indissociável do processo de conhecimento. O sujeito, ou pela experiência do pensamento ou pela experiência empírica não se dirige ao mundo constituído por objetos para conhecê-los sem voltar-se simultaneamente para si mesmo. Isso foi possível nos “tempos modernos” quando a expressão *subjectum* passa a ter o sentido de experiência de si mesmo; do estar em si consigo mesmo; representação de si e consciência de si que, por sua vez, difere do de ‘coisa’, ‘objeto’ comumente utilizado no pensamento medieval.

Embora as noções ou conceitos e suas significações nasçam em contextos específicos, atribuindo novos contornos ao objeto significado, esse processo não se dá de modo repentino, abrupto. Daí o Renascimento, a descoberta do “novo mundo”, a Reforma, o Iluminismo e a Revolução francesa não podem ser vistos apenas como marcos divisórios entre o antigo e o novo, a modernidade e o período medieval, mas movimentos impulsionadores de novas ideias e de ressignificações. Sobre isso, Habermas (2012, p. 26) diz que:

Com Lutero, a fé religiosa tornou-se reflexiva; na solidão da subjetividade, o mundo divino se transformou em algo posto por nós. Contra a fé na autoridade da pregação e da tradição, o protestantismo afirma a soberania do sujeito que faz valer seu discernimento: a hóstia não é mais que farinha, as relíquias não são mais que ossos.

Além desse princípio, a natureza é outro fio condutor que passou, a partir da modernidade, a ganhar outro sentido e compreensão. No período medieval, ela era o meio pela qual Deus (ou os deuses) “manifestam aos homens sua vontade”. (MATOS, 1996, p. 2001). E, no Renascimento, há uma certa identidade por semelhanças entre o ser humano e a natureza, que se manifestou no pampsiquismo, isto porque o universo foi compreendido como sendo mágico, possuidor de segredos, mistérios.

Nos “novos tempos”, diz Matos (1996, p. 201): “Deus concede ao homem a missão de trabalhar à sua imagem, de construir o mundo em pensamento como um dia Deus o criou, dando-lhe leis”. Neste sentido, os filósofos modernos racionalistas e empiristas têm em comum o modo de compreender o que vem a ser as ideias indicam o que vem a ser o mundo. Para ambos, as ideias são entidades mentais que representam as coisas que constituem o mundo físico – mundo este que está *fora da mente*. (DUTRA, 2000). Mas, quanto a origem dessas ideias eles divergem. Contudo, mesmo que este debate seja senso comum, segue um breve resumo dessas duas compreensões.

Descartes (1595-1650) em sua obra *Meditações Metafísicas* descreve passo a passo sua proposta metodológica anunciada em *Discurso do Método*, a saber: nunca aceita como verdadeiro algo que não se conhece de modo claro e distinto; repartir as dificuldades quantas partes forem possíveis para se efetivar a análise delas; iniciar a análise por objetos mais simples e fáceis de se conhecer e por fim, efetuar uma revisão completa com o intuito de saber se nada foi omitido. Esse procedimento metodológico pode ser visto nas *Meditações*, desde o momento em que examina as origens das ideias que alicerçavam as suas crenças, opiniões e convicções até ele encontrar a primeira proposição indubitável, o “eu sou, eu existo” que é seguida da segunda certeza o “eu sou uma coisa pensante”. (DESCARTES, 1999). Para este autor, as ideias ou o pensamento que expressa essa proposição encontravam-se presentes no seu espírito. Diz ele (1999, p. 270): “E mesmo agora não contesto que essas ideias estejam em mim”.

Ao ter encontrado a origem das ideias claras e distintas, que expressam a verdade sobre o que ‘eu sou’ e o que o mundo, Descartes admite que o garante a objetividade dessas ideias é a linguagem geométrica. Com isso, esse autor abre caminho para a matematização da natureza.

Essa concepção de natureza distingue-se da do período renascentista e daquelas do século XVI, que compreendeu o mundo (a natureza) como um organismo infinito e necessário, enquanto que no século XVII, com Descartes, segundo Dutra (2000, p. 26):

O mundo então reconstituído por Descartes abriga três substâncias: Deus, a alma e o corpo. O ser humano resulta, então, da união da alma e do corpo, pelo que ele participa das suas substâncias semelhantes, sendo, assim, semelhante a Deus, por um lado, mas semelhante ao mundo, por outro. O conhecimento, as representações que temos das coisas, nossas ideias, estas são coisas na mente, ou na alma ou espírito. A investigação sobre o conhecimento, sendo uma investigação da ordem que há no mundo. Assim como a investigação do movimento, por exemplo, é uma investigação da ordem que há no mundo material.

Contudo, ao se descrever as leis da natureza a partir da linguagem matemática, esse filósofo forja um princípio estruturante da atividade humana independente de aspectos naturalistas fixos, que determinam as leis da natureza. E o saber que o sujeito elabora sobre o aparecer de si mesmo é absorvido pela imagem representacional de si. E, concomitante a isso, para esse autor a sua noção de subjetividade encontra-se expressa na forma de uma

interioridade que se opõe a um mundo que lhe é exterior, ou seja, descreve como o corpo e a alma capturam e compreendem os objetos que constituem o mundo.

Assim, o saber do sujeito sobre o aparecer do si mesmo equivale a representação daquilo que está diante si. Em outras palavras, para Descartes, a alma, o espírito ou a razão produtora dessa atividade examina a natureza e a si mesma em busca de um conhecimento seguro e indubitável, não toma como verdadeiro os processos dos sentidos, que são tidos para ele como duvidosos.

A atividade intelectual, dessa maneira, ganha um contorno puramente mental e o pensamento torna-se o atributo essencial do eu pensante, de tal modo que todas as atividades mentais estão submetidas a ele e são compreendidas de diferentes modos. Quando o autor afirma que sentir é pensar, o querer, o duvidar, o julgar, o imaginar e o sentir são diferentes modalidades de pensar, ou seja, a sensação é uma atividade pressuposta na produção de qualquer ideia ou representação sensível.

O ver e sentir não são traduzidos em termos de o corpo ser afetado por um objeto, mas pelo pensar, que atribui à consciência a atividade de inspecionar se o corpo foi afetado por um objeto. Sentir é então, ter consciência de sentir. O mesmo ocorre a partir da ‘descoberta’ do *Cogito* (Penso, logo existo). A consciência, ao pôr-se “fora” de si mesma e quando flexiona sobre si, encontra uma imagem que a representa, envolve o eu. Daí essa noção de subjetividade fundada a partir de um princípio indubitável garante o contorno de autorreferência para ser pensada uma noção de subjetividade na modernidade.

Como pode ser notado, Descartes tomou como guia, para descrever sua concepção de subjetividade, a noção de representação, que se encontra presente no pensamento de David Hume (1711-1776). Nisso, Hume concorda que as ideias são entidades mentais que representam as coisas que constituem o mundo e que “o mundo mental das representações ou ideias tem sua origem no mundo material que ele representa”. (DUTRA, 2000, p. 26). Mas, esse autor diverge de Descartes, no que diz respeito à origem das ideias. Os cartesianos admitem a existência de ideias inatas, ou seja, ideias que Deus tenha inserido na mente humana, e que não deriva da experiência empírica. Já para Hume, todas as nossas ideias tem sua origem na experiência.

Ao discorrer sobre a sua teoria do conhecimento, em *Investigação sobre o Entendimento Humano*, Hume destaca três princípios de associação de ideias. São eles:

semelhança, contiguidade (tempo e lugar) e causa e efeito. Apesar de admitir que as ideias têm origem na experiência, contudo, o sujeito ao refletir, raciocinar sobre a experiência que ele denomina de questão de fato, suas conclusões podem ultrapassar este mesmo acontecimento de fato, o dado existente. Por exemplo, quando uma pessoa aproxima a sua mão no fogo e sente o calor, em seguida ela relaciona o calor na mão como sendo originária do fogo. Com isso, estabelece uma relação de ‘causa’ (fogo) e efeito (calor na mão). Para Hume, o que de fato se pode observar é a sucessão de acontecimentos, e quando este dado ou fato se repete nos leva a denominarmos um acontecimento como causa do outro. Mas, não é possível se observar a lei causal e necessária que supomos haver entre os dois objetos. Dutra (2000).

Cabe destacar que o empirismo parte da experiência, de uma sucessão movimentada de percepções distintas, e que as questões de fato não podem ser generalizadas, visto que nada garante que um fato se repita tal qual o acontecimento anterior. Cada fato tem sua singularidade e particularidade e, não é possível ter conhecimento da relação necessária entre os dois objetos.

Neste sentido, quando Hume em seu *Tratado da Natureza Humana* discorre sobre a constituição da subjetividade, passa isso elenca quatro noções. São elas: o fato ou o dado, a crença, a invenção e o hábito. Embora essas três últimas noções não tenham nenhum valor lógico que garanta objetividade científica, elas são indispensáveis para a sobrevivência da espécie humana. Apoiando-se nessa informação, Deleuze (1925-1995), intérprete de Hume, em *Empirismo e Subjetividade* (2001, 76) diz que o sujeito se define como “um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo. O que se desenvolve é o sujeito”. Daí o sujeito também se definir pelo fato, pelo dado; pelo feixe de impressões, pelas sensações.

Além disso, quando o sujeito busca explicar a relação entre um acontecimento e outro, e utiliza-se do princípio causa/efeito, Hume admite que na verdade o sujeito retira daí não é nada mais nada menos que uma crença causal, visto que essa explicação extrapola, ultrapassa o dado, o fato.

Sobre isso, Deleuze (2001, p. 77):

Eis o problema: como pode, no dado, constituir-se [92] um sujeito tal que ultrapasse o dado. Sem dúvida, também o sujeito é dado, mas de outra maneira, em outro sentido. Esse sujeito que inventa e crê se constitui no

dado de tal maneira que ele faz do próprio dado uma síntese, um sistema. É isso que se deve explicar.

Mais adiante esse continua: “seu modelo em física, se pergunta a propósito do sujeito: como se constitui ele no dado? A construção do dado cede lugar à constituição do sujeito. O dado já não é dado a um sujeito; este se constitui no dado”. (DELEUZE, 2001, p. 78).

Assim, a crença é um ultrapassamento do dado, lança o sujeito para o campo da possibilidade, da expectativa.

Outra noção indicada por este intérprete de Hume é a de imaginação. Para Deleuze (2001, p.78):Falar-se-á de imaginação, de espírito, designando assim não uma faculdade, não um princípio de organização, mas um tal conjunto, uma tal coleção. O empirismo parte dessa experiência de uma coleção, de uma sucessão movimentada de percepções distintas.

Além da imaginação, da invenção ultrapassa o dado, a outra noção constitutiva do sujeito é a de hábito, visto que ele é responsável pela produção das crenças. Para este autor (2001, p. 86):

Sabemos que a crença é somente uma idéia viva unida pela relação causal a uma impressão presente (333). A crença é um sentimento, uma maneira particular de sentir a idéia (334). A crença é a idéia “sentida mais do que concebida” (335), é a idéia viva. Então, se queremos analisar esse sentimento [103], devemos interrogar a relação causal, pois é esta que comunica à idéia a vivacidade da impressão presente. É nessa análise que o sentimento revela sua fonte: ele se manifesta ainda como o produto da síntese do tempo.

Além da crença a última noção constitutiva do sujeito, indicada por Hume, é a de hábito. Para Deleuze (2001, p. 85) “A expectativa é hábito, o hábito é expectativa: essas duas determinações, a pressão do passado e o impulso em direção ao futuro, são os dois aspectos de um mesmo dinamismo fundamental, presente no centro da filosofia de Hume”. Em seguida, este autor acrescenta:

O hábito é a raiz constitutiva do sujeito e, em sua raiz, o sujeito é a síntese do tempo, a síntese do presente e do passado em vista do futuro. Hume mostra isso precisamente quando estuda as duas operações da subjetividade, a crença e a invenção. Na invenção, sabemos do que se trata: cada sujeito se reflete, isto é, ultrapassa sua parcialidade e sua avidez imediatas, instaurando regras da propriedade, instituições que tornam possível um acordo entre os sujeitos. (DELEUZE, 2001, p.85).

Mesmo que os acontecimentos, a crença, a invenção e o hábito sejam indispensáveis para a sobrevivência da espécie humana, vale destacar que: os princípios de associação de ideias, de unir tudo o que se sente de forma simultânea numa sequência próxima, já estão dados; a percepção é definida a partir de um conjunto, de nexos associativos de sensações captadas pelos sentidos; o sujeito é considerado com passivo diante das informações advindas das experiências que o define. Esses pontos são postos em questão por Merleau-Ponty (1908-1961), assim como a noção de representação, a consciência pensante que reflete sobre o sentir dos objetos que constituem o mundo.

Merleau-Ponty, em *O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas* (2015) situa a percepção no centro da consciência, com isso estabelece um vínculo estreito entre sujeito e mundo, afirmando que o homem é um ser no mundo. Esta tese apresenta a percepção não como síntese de elementos sensoriais, mais como vínculo afetivo, onde simultaneamente sujeito e objeto que constituem o mundo se tocam mutuamente, numa configuração de uma unidade, uma totalidade. O sujeito não é somente experiência, nem uma consciência reflexiva, mas é ao mesmo tempo essa ambiguidade experiência e reflexão, passivo e ativo, liberdade e determinação.

Nessa perspectiva fenomenológica, Merleau-Ponty (2004, p. 24) afirma que:

Nossa relação com as coisas não é uma relação distante, cada um fala ao nosso corpo e à nossa vida, elas estão revestidas de características humanas (dóceis, doces, hostil, resistente) e, inversamente, vivem em nós como tantos emblemas das condutas que amamos ou detestamos. O homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele.

Merleau-Ponty (2004, p. 27), ao afirmar essa relação, esse vínculo entre ser e mundo tem como horizonte a filosofia elaborada por Descartes. Para este fenomenólogo:

É assim uma tendência bastante geral reconhecemos entre o homem e as coisas não mais essa relação de distância e de dominação que existe entre o espírito soberano e o pedaço de cera na célebre análise de Descartes, mas uma relação menos clara, uma proximidade vertiginosa que nos impede de nos apreendermos como um espírito puro separado das coisas ou de definir as coisas como puros objetos sem nenhum atributo humano.

Apesar do esforço deste autor em estabelecer este vínculo entre consciência e mundo, ser e mundo, tendo em vista o sentido atribuído à noção de percepção, há ainda em *A Estrutura do Comportamento* (1942) e em *Fenomenologia da Percepção* (1945) uma

concepção fenomenológica fundamentada numa consciência constituinte ou intencional. Somente a partir das obras seguintes este autor desloca sua reflexão de fenomenologia apoiada numa consciência intencional para uma assentada no corpo próprio.

Sobre essa relação Caminha (2012, p. 40), intérprete de Merleau-Ponty afirma:

Contrariando Descartes, o corpo humano é visto por Merleau-Ponty, como também sendo sujeito. A consciência não é uma coisa pensante distinta do corpo. Ela é uma atividade intencional encarnada em nossa existência corpórea. O próprio corpo desenvolve processos subjetivos que possibilitam o surgimento de uma consciência encarnada. A subjetividade é inerente ao próprio corpo, possibilitando um sujeito-corpo.

Ainda segundo Caminha (2012, p. 41) “O corpo é o meio de o sujeito ser sensível ao mundo. Não há um sujeito que sustenta o corpo, mas o sujeito que se constitui sujeito. Ora se o corpo se constitui como sujeito, isso significa que há um processo de constituição.”

Neste sentido, a constituição do sujeito vai se realizando na relação entre o corpo e o mundo, sendo sensível ao mundo. Assim, esta postura fenomenológica confere à sensibilidade, à vivência histórica do indivíduo, um lugar central em sua filosofia. É a partir da relação desse contato com outros no mundo que o indivíduo vai construindo a sua subjetividade. A partir do exposto, pode-se afirmar que o sujeito não é uma abstração, uma imagem ou signo que vai se estruturando na consciência, ele é um exercício permanente, isso porque a própria subjetividade também se faz e refaz nesse exercício.

Para esse autor, o sujeito é um processo, uma história. A subjetividade do indivíduo se faz histórica na medida em que a vida dele se objetiva no mundo e atende solicitações inerentes a sua ação, suas escolhas.

Disso decorre que, para Merleau-Ponty, não há imagem do corpo que a ele atribui uma existência autêntica, mas é a experiência que o constitui como sujeito ambíguo, passivo e ativo, objeto e sujeito, onde um polo não sobrepõe o outro.

3. Metodologia

Para estruturar e fundamentar este estudo o método adotado foi o hermenêutico, que se caracteriza pelo processo de interpretação de textos a partir do seu contexto e vice-versa. Combinado a esta opção metodológica, foi utilizada a pesquisa bibliográfica como procedimento técnico para compor a bibliografia necessária e essencial para a realização

dessa reflexão. A saber: empreendimento. A saber: *O Primado da percepção e suas consequências filosóficas* (1996), *Em toda parte e nenhuma* (1989), *Fenomenologia da Percepção* (2004) e *Conversas* (1948) foram as obras de Merleau-Ponty selecionadas.

4. Resultados

Como resultado dessa interlocução de Merleau-Ponty com os pensamentos de Descartes e de Hume pode-se dizer que a noção de percepção, proposta por este autor, resolve o problema do dualismo corpo e alma e mundo e mente. Com o sentido de elo, vínculo atribuído à percepção, não é mais possível saber a gênese do afeto, pois na relação sujeito e mundo, corpo e alma, mundo e mente um afeta o outro simultaneamente, configurando com isso uma unidade, uma totalidade. Assim, o sujeito não pode ser compreendido como sendo determinado pelo ambiente, nem por uma consciência. A relação que ele estabelece consigo mesmo e com os outros no mundo ganha o contorno de ambiguidade; ao mesmo tempo ele se define como ativo e passivo, livre e determinado, reflexão e ação.

Merleau-Ponty, com isso aponta que a constituição do sujeito não persegue um ideal a ser alcançado, tampouco a uma evolução a ser finalizada. Para ele, o sujeito vai se constituindo a partir de um processo que pode ser denominado de microgênese. Em outras palavras, trata-se da constituição do sujeito a partir das suas relações singulares consigo mesmo e com os outros no mundo, que vai compondo a sua própria história. Ora essa relação apresenta-se de forma conflitiva, ora de pacífica.

5. Considerações finais

A subjetividade como produto da modernidade procurou desvelar o eu, que estava encoberto pelas ideias adventícias e produzidas pela imaginação, no caso de Descartes. No de Hume, a ideia de eu não é perceptível uma sensação advinda de um objeto, mas é formada por um conjunto de percepções. Para Merleau-Ponty, o esforço desses pensadores modernos em desvendar o que vem a ser subjetividade tem em comum a ideia de que o Ser da alma ou o ser-sujeito que está em questão.

Mesmo sendo apresentada sob a insígnia do novo, essas concepções mantiveram-se ancorados nas tradições metafísicas basilares da filosofia clássica, de Parmênides e Heráclito,

que em certo sentido postularam sobre a existência de uma ideia prévia que define e modela o sujeito.

Para Merleau-Ponty, as ideias estão postas diante do sujeito, do mesmo modo que o objeto se relaciona com a consciência constitutiva. O sujeito vai se definindo na medida em que vai se encontrando e se perdendo nas relações com os outros no mundo. Não há uma ideia fixa, ela se modifica e é ultrapassada pelas várias ressignificações que recebe no percurso de sua existência, assim como o próprio sujeito. Isso porque o sujeito não simplesmente pensa uma ideia, ele vive a ideia.

Em outras palavras, o indivíduo vai se construindo como ser histórico. Não há uma explicação prévia, anterior aos seus atos para a sua vida, pois ela não se explica por um agendamento de conceitos, pois não se trata mais de representar a vida em conceitos a existência humana.

Referências Bibliográficas

CAMINHA, Iraquitã de Oliveira. Corpo, motricidade e subjetividade em Merleau-Ponty. In: **CAMINHA, Iraquitã de Oliveira** (Org.). Merleau-Ponty em João Pessoa. João Pessoa, PB: Editora Universitária da UFPB, 2012.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2001.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

DESCARTES, René. **Meditações Metafísicas**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

DUTRA, Luiz Henrique A. **Epistemologia da aprendizagem**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948**. Trad. Fábio Landa, Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Em toda e nenhuma parte. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos selecionados**. Trad. Marilena de Souza Chauí, Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Nova Cultural, 1989. MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas**. Trad. Silvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2015.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro. **Crítica da razão fenomenológica**. São Paulo: Nova Stella: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro. Prefácio. In: HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**: introdução geral à fenomenologia. Trad. Márcio Suzuki. 6 edição. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2006.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Trad. Luiz Sérgio Repa, Ednei Nascimento. São Paulo: Martins fontes, 2002.

O corpo-despojo em “A Santa” de Gabriel García Márquez

The dead body in “The Saint” from Gabriel García Márquez

Bethânia Martins Mariano*

RESUMO: No conto “A santa”, do escritor colombiano Gabriel García Márquez, presente na obra *Doze contos peregrinos*, um pai, Margarito Duarte, luta por mais de duas décadas pela canonização de sua filha, que, depois de morta, conserva o frescor da vida em seu corpo. Frente a esse corpo, os conterrâneos de Margarito se convencem de que a menina era, na verdade, uma santa, e foi feita até mesmo uma coleta pública de dinheiro para que Margarito pudesse ir ao Vaticano batalhar pela canonização de sua filha. A filha de Margarito possui um corpo incorrupto, o que pode ser explicado tanto pela igreja quanto pela ciência. Não seriam as duas explicações, teológica e científica, formas distintas para dar sentido ao corpo morto e à morte? A igreja, ao nomear a Santa, e a ciência, ao explicar este fenômeno, institucionalizam a morte e o corpo morto, o cadáver, o despojo. A fim de tentar ler o corpo da menina morta presente no conto, este trabalho ancora-se no pensamento de Maurice Blanchot sobre a imagem e a morte, o sem recurso, e a estranheza cadavérica, que é a própria estranheza da imagem.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Corpo incorrupto; Imagem; Morte.

ABSTRACT: In the short story “The saint”, from the Colombian writer Gabriel García Márquez, which is in the book *Strange pilgrims*, a father, Margarito Duarte, struggles for more than two decades for his daughter’s canonization, because even after her death she preserves the freshness of life in her body. Before this body, Margarito’s compatriots are convinced that the girl is actually a saint, and they raised funds so that Margarito could go to Vatican to canonize her. Margarito’s daughter has an incorrupt body, and it can be explained by the church and science. Wouldn’t both explanations, theological and scientific, be distinct forms to give sense to the dead body and to death? Church, by naming the Saint, and science, when it explains this phenomenon, institutionalize death and the dead body. In order to try to read the dead girl’s body in the short story, this paper is anchored in Maurice Blanchot’s reflections upon image and death, the non-recourse, and the cadaverous strangeness, which is the very strangeness of the image.

KEYWORDS: Body; Incorrupt body; Image; Death.

No conto “A santa”, do escritor colombiano Gabriel García Márquez, presente na obra *Doze contos peregrinos*, um pai, Margarito Duarte, luta por mais de duas décadas pela canonização de sua filha, que, depois de morta, conserva o frescor da vida em seu corpo. Margarito e sua filha moravam nos Andes colombianos, em Tolima, onde a menina faleceu de febre essencial aos sete anos de idade. Certa vez foi preciso que os habitantes desenterrassem

* Mestranda em Estudos Literários pelo Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) – Universidade Federal de Uberlândia.

os ossos de seus mortos, pois o cemitério seria mudado de lugar em prol de uma represa que seria construída.

Margarito desenterrou sua esposa, com quem casara aos dezoito anos, e que acabou morrendo pouco depois do parto de sua primeira filha. Ao desenterrá-la, percebeu que era pó. Em uma tumba contígua, desenterrou a menina com o corpo intacto, mesmo após onze anos de sua morte. Frente a esse evento, todos se convenceram de que a menina era, na verdade, uma santa, e foi feita até mesmo uma coleta pública de dinheiro para que Margarito pudesse ir ao Vaticano batalhar pela canonização de sua filha.

Ao chegar em Roma, Margarito apresentou-se ao consulado com uma maleta de pinho polido, que pela forma e tamanho parecia o estojo de um violoncelo, dentro da qual ele carregava o corpo incorrupto de sua filha, e expôs o surpreendente motivo de sua viagem ao cônsul. Assim, o cônsul contatou um compatriota de Margarito, o tenor, para que ele conseguisse abrigá-lo na pensão onde morava, e foi assim que o narrador o conheceu.

O conto é narrado por um romancista que nos diz que: “durante anos pensei que Margarito Duarte era o personagem em busca de autor que nós, romancistas, esperamos durante uma vida inteira, e se nunca deixei que me encontrasse foi porque o final de sua história me parecia inimaginável.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1992, p.58). Entretanto, por que o final da história de Margarito parecia inimaginável para o narrador?

Ao desenterrar o corpo de sua filha e perceber que ele não havia sofrido decomposição, mesmo onze anos após o seu enterro, o pai, Margarito, os curiosos da aldeia, e o bispo da diocese estavam certos de que tal fato só poderia ser a ocorrência de um milagre. Os cristãos acreditam que a incorruptibilidade de um corpo pertence à esfera do sagrado, posto que ele, de carne e sangue, é mortal. De acordo com Cone (1898, p.262, tradução nossa):

Vida, incorrupção, a glória dos abençoados no reino Messiânico, a ressurreição, pertencem apenas àqueles que, por ter aceitado Cristo, tem “as primícias do Espírito”, e que podem, esperançosamente, esperar pela “redenção” de seus corpos (Rom. 8:23). Até mesmo os crentes, apesar de possuírem “o Espírito”, são concebidos como sujeitos à morte física, e somente quando Cristo retornar para a ressurreição que os mortos “ressuscitarão incorruptíveis”, e os santos que então viverem serão “transformados” (I Cor. 15:52). A incorruptibilidade pertence somente ao reino de Deus, o qual “carne e sangue não podem herdar.” O corpo, que é

mortal por ter a carne como substância, se torna triunfante sobre a morte apenas quando “acelerado” pela morada do Espírito de Deus.¹⁰⁷

Sabemos que a incorruptibilidade de um corpo é um dos fatores que, segundo as regras e rituais prescritos pela igreja católica, pode fazer com que o Papa reconheça e declare um indivíduo falecido como santo. No entanto, essa incorruptibilidade também pode ser explicada por um viés científico, e conforme Fraga (2015),

Nestes casos, mesmo muito tempo após a morte, o organismo não entra em decomposição. Segundo o médico legista Demercindo Neto, professor da faculdade de Ciências Médicas de Minas Gerais, o fenômeno é natural, resultante da desidratação do corpo. “Com o fim das atividades vitais, o organismo passa a ser consumido por bactérias, que surgem e sobrevivem por causa da umidade dos órgãos. Quando há uma desidratação muito rápida, elas não conseguem concluir o processo de decomposição, deixando o corpo em bom estado”, explica o especialista. O legista diz, ainda, que o corpo incorrupto é como se estivesse mumificado – assim como o dos faraós do antigo Egito –, porém, são conservados por um processo natural, tendo uma aparência mais próxima do normal.

Não seriam as duas explicações, teológica e científica, formas distintas para dar sentido ao corpo morto e à morte? A igreja, ao nomear a santa, e a ciência, ao explicar este fenômeno, institucionalizam a morte e o corpo morto, o cadáver, o despojo.

O narrador nos relata que, ao ouvir a história de Margarito, contada por ele mesmo na pensão ondeo tenor e o narrador moravam, e para onde Margarito foi levado, ao ver o corpo da menina, eles participaram do milagre:

Não parecia uma múmia murcha como as que a gente vê em tantos museus do mundo, mas uma menina vestida de noiva que continuava dormindo ao cabo de uma longa estada debaixo da terra. A pele era polida e morna, e os olhos abertos eram diáfanos, e causavam a impressão insuportável de que nos viam da morte. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1992, p.59)

¹⁰⁷ “Life, incorruption, the glory of the blessed in the Messianic kingdom, the resurrection, pertain only to those who, through having accepted Christ, have “the earnest (pledge) of the Spirit,” and who can hopefully wait for “the redemption” of their bodies (Rom. 8:23). Even believers, though possessing “the Spirit”, are conceived as subject to physical death, and it was only when Christ should come for the resurrection that the dead would be “raised incorruptible,” and the saints then living would “be changed” (I Cor. 15:52). Incorruptibility belongs only to the kingdom of God, which “flesh and blood cannot inherit.” The body, which is mortal by reason of having the flesh as its substance, becomes triumphant over death only when “quickened” by the indwelling Spirit of God.” (CONE, 1898, p.262)

A partir do trecho acima é possível inferir que a impressão insuportável, de que alguém os via da morte, advém da percepção da morte como algo desconhecido. A morte, para Blanchot (2011, p.286), “é ora o trabalho da verdade no mundo, ora a perpetuidade do que não suporta nem começo nem fim.”. Como se a morte significasse a falibilidade do sentido, das respostas às questões do sentido, e a finitude evidenciasse a ausência de sentido como o questionamento sobre o sentido. Morte e sentido, sendo faces distintas da mesma moeda, são desconhecidos para aqueles que estão no mundo como um incidente entre nascer e morrer. (PINTO, 2013, p.29)

Margarito, instigado por Maria Bela, a dona da pensão onde estava morando, quis visitar um enorme museu de corpos incorruptos localizado em Palermo, e então o narrador o acompanhou. Ao olhar para as múmias sem glória, formulou: “ – Não são o mesmo caso – disse ele. – A gente nota em seguida que estão mortos.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1992, p.64). O corpo da menina, que morrera há anos, aos olhos dos vivos, não está morto, mas, contudo, não está vivo. Não há palavra para nomear a circunstância em que este corpo se encontra, este estado entre a vida e a morte, este entre-lugar. A respeito desta falta de lugar, Blanchot (2011, p.280) pontua que:

Aquilo a que se chama despojos mortais escapa às categorias comuns: algo está aí diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que o que era em vida, nem um outro, nem outra coisa. O que está aí, na calma absoluta do que encontrou seu lugar, não realiza, porém, a verdade de ser plenamente aqui. A morte suspende a relação com o lugar, se bem que a morte nele se apoie pesadamente como na única base que lhe resta. Justamente, essa base falta, o lugar falta, o cadáver não está no seu lugar. Onde está ele? Não está aqui e, no entanto, não está em outro lugar; em parte nenhuma? Mas então é porque nenhuma parte é aqui.

O cadáver, por não pertencer à um lugar, incomoda. A figura da menina incomoda por estar neste entre-lugar, e ao mesmo tempo por pertencer a um não lugar, nem completamente viva, nem completamente morta. O corpo da menina encontra-se em suspensão, assim como seu pai, Margarito, no lugar da espera, em todas as suas idas e vindas, fracassadas, em prol da canonização da menina.

Uma noite, em uma velha *trattoria* do Trastevere, um bairro em Roma, estava o narrador e alguns de seus colegas da escola de cinema, e o tenor. Entre os estudiosos de cinema, havia Lakis, um grego que fazia discursos adormecedores sobre a injustiça social.

Para derrotá-lo, os tenores e as sopranos cantavam trechos de ópera aos berros, e mesmo depois da meia-noite esse canto não incomodava ninguém. Durante a cantoria, Margarito chegou e entrou na *trattoria* na ponta dos pés para não os interromper.

Ele voltava de um encontro com um pároco que era influente perante a Sagrada Congregação do Ritual, e, havia levado a menina para o encontro, porém não teve tempo suficiente para deixá-la na pensão antes de ir ao encontro dos cantores, então, chegou carregando o estojo de pinho polido. Margarito deixou o estojo em baixo de uma mesa afastada e se juntou aos conhecidos.

O corpo da menina, dentro do estojo de pinho polido, apesar de deslumbrar muitas personagens do conto, também se assemelha a um objeto qualquer, um corpo que, apesar de santo e surpreendente, pode ser carregado de um lado para o outro dentro de um estojo, e colocado em baixo de uma mesa afastada em um lugar onde as pessoas estão se divertindo. A respeito desse corpo morto – resto, Blanchot (2011, p.281) pontua que:

É uma impressão que se pode dizer comum: aquele que acaba de morrer está, primeiro, muito perto da condição de coisa – uma coisa familiar, que se maneja e que se aborda, que não nos mantém a distância e cuja passividade maleável apenas denuncia a triste impotência.

Junto aos que cantavam, os que falavam de cinema, e os amigos de todos, Margarito era conhecido como o colombiano triste e silencioso, e sobre quem eles nada sabiam. Após Margarito se acomodar, Lakis ficou intrigado e perguntou a ele se tocava violoncelo. Ao perceber tamanha indiscrição, o narrador se encolheu, e o tenor também encarou a situação como irremediável. Contudo, Margarito enfrentou a pergunta naturalmente:

- Não é um violoncelo – disse. – É uma santa. Pôs a caixa sobre a mesa, abriu o cadeado e levantou a tampa. Uma rajada de estupor estremeceu o restaurante. Os outros clientes, os garçons, e finalmente o pessoal da cozinha, com seus aventais ensanguentados, congregaram-se atônitos para contemplar o prodígio. Alguns se persignaram. Uma das cozinheiras ajoelhou-se com as mãos unidas, presa de um tremor de febre, e rezou em silêncio.

No entanto, passada a comoção inicial, nos enrolamos numa discussão aos gritos sobre a insuficiência da santidade em nossos tempos. Lakis, é claro, foi o mais radical. A única coisa que ficou clara foi sua ideia de fazer um filme crítico com o tema da santa. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1992, p.70)

Lakis então sugeriu que, Cesare Zavattini, mestre de argumento e roteiro do narrador e seus colegas, um dos grandes roteiristas italianos da história, não deixaria o tema da menina

escapar de um filme. No sábado seguinte, Margarito foi ao encontro de Zavattini, que, de tão ansioso com a ideia contada por um telefonema, já o esperava na porta de sua casa. Zavattini havia preparado uma mesa, para onde levou Margarito, e então abriu o estojo. Entretanto, sua reação foi bem diferente do que os outros haviam imaginado. Ao invés de enlouquecer, foi como se tivesse sofrido uma paralisia mental:

- *Ammazza!* – murmurou espantado.

Olhou a santa em silêncio por dois ou três minutos, fechou, ele mesmo, a caixa, e sem dizer nada levou Margarito até a porta, como um menino que desse os seus primeiros passos. Despediu-se dele com uns tapinhas nas costas. “Obrigado, filho, muito obrigado”, disse a ele. “E que Deus te acompanhe em sua luta.” Quando fechou a porta virou-se para nós, e deu seu veredicto.

- Não serve para cinema – disse. Ninguém acreditaria. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1992, p.71)

Zavattini convenceu a todos de que a história da santa não servia. Logo ele, que era como uma máquina de pensar argumentos, por mais que achasse que na tela as ideias perdiam algo de sua magia original, e sempre tentava ensinar aos seus alunos maneiras diferentes de ver a vida, e não apenas o ofício. O roteirista não conseguiu encontrar uma forma de apaziguar o final do filme, de representar a saga de Margarito e sua filha.

Os que lá estavam foram embora pensando na lição surpreendente que o mestre os havia ensinado. Porém, quando o narrador e Margarito chegaram na pensão, Maria Bela os recebeu com o recado que Zavattinios esperava ainda naquela noite, mas sem Margarito. E assim o fizeram, ao chegarem na casa de Zavattini, o narrador nos conta que:

Nós o encontramos em um de seus momentos de esplendor. Lakis havia levado dois ou três colegas, mas ele nem pareceu vê-los quando abriu a porta.

- Já sei – gritou. – O filme será um estouro se Margarito fizer o milagre de ressuscitar a menina.

- No filme ou na vida? – perguntei.

Ele reprimiu a contrariedade. “Não seja bobo”, disse. Mas em seguida vimos em seus olhos o brilho de uma ideia irresistível. “A não ser que seja capaz de ressuscitá-la na vida real”, disse, e refletiu a sério:

- Devia tentar. [...]

- Certa noite – disse –, quando já morreram uns vinte papas que não o receberam, Margarito entra em sua casa, cansado e velho, abre a caixa, acaricia a cara da mortinha, e lhe diz com toda a ternura do mundo: “Por amor ao teu pai, filhinha: levanta-te e anda.”

Olhou para nós, e arrematou com um gesto triunfal:

- E a menina se levanta!

Esperava alguma coisa de nós. Mas estávamos tão perplexos que não sabíamos o que dizer. A não ser Lakis, o grego, que levantou o dedo, como na escola, para pedir a palavra.

- Meu problema é que não acredito nisso – disse, e diante da nossa surpresa, dirigiu-se diretamente a Zavattini: - Perdão, mestre, mas não acredito.

Então foi Zavattini quem ficou atônito.

- E não acredita por quê?

- Sei lá – disse Lakis, angustiado. – É que não dá. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1992, p.72-73)

O possível filme, que seria mais uma maneira de tentar ressignificar o corpo da menina, não encontra final. Reviver no cinema a história de Margarito Duarte e de sua filha seria inverossímil. O filme, assim como o corpo da menina, é um furo. É algo desconcertante, que nem a palavra consegue nomear, nem o filme consegue apaziguar. Segundo Blanchot (2011, p.278), uma das funções da imagem é a de

apaziguar, de humanizar o informe não ser que impele em nossa direção o resíduo ineliminável do ser. Ela limpa-o, torna-o conveniente, amável e puro, e permite-nos crer, no âmago de um sonho feliz que a arte autoriza com demasiada frequência, que à margem do real e imediatamente atrás dele encontramos, como uma pura felicidade e uma soberba satisfação, a eternidade transparente do irreal.

No conto em questão, nem a imagem e nem mesmo a arte autorizaram o sonho feliz de ancorar o corpo da menina de forma a fazê-lo parecer real e verdadeiro. Este corpo anônimo, essa imagem insustentável, presente-ausente, busca abrigo na opacidade. Ressoando Blanchot (2011), conforme a análise comum, a imagem está depois do objeto, como sua continuação. Primeiramente vemos, para só então imaginar. Logo, a imagem viria depois do objeto, este que se distancia para que possa se deixar capturar.

Ao apreender um objeto tornando-o imagem, ele se torna inatural, impassível, se torna presente em sua ausência. É como se, na imagem, o objeto afluísse de novo algo que ele dominara para ser objeto, todavia, tendo agora seu significado e seu valor suspenso. Contudo, “o reflexo não parece sempre mais espiritual que o objeto refletido? Não é, desse objeto, a expressão ideal, a presença libertária da existência, a forma sem matéria?” (BLANCHOT, 2011, p.280). O autor também questiona se os artistas, que vivem a ilusão das imagens, não tem por tarefa elevar os objetos à sua semelhança desencarnada, idealizando-os.

À primeira vista, a imagem não se assemelha ao cadáver, mas “poderia muito bem ser que a estranheza cadavérica fosse também a da imagem.” (BLANCHOT, 2011, p.280). Para Blanchot (2011), a estranheza cadavérica e a estranheza da imagem se dão por causa da semelhança cadavérica, pois o homem é muito diferente e ao mesmo tempo muito parecido com seu corpo morto, onde a presença do cadáver se desdobra para os vivos como a presença do desconhecido, impessoal, inacessível e distanciado. De acordo com Pinto (2013, p.161):

A metáfora da morte, pela posição que ocupa, é instância/instante em que, seguindo a figura utilizada por Blanchot, o homem que se faz à sua imagem e o homem que se desfaz segundo sua imagem, se olham. Quando se veem, enxergam a si mesmo, tem uma imagem de si como outro. O que seria uma espécie de fundação de todas as imagens.

No pensamento de Blanchot, o cadáver assemelha-se a si mesmo, ele é sua própria imagem. O cadáver, “com esse mundo a que ainda pertence, só tem agora as relações de uma imagem, possibilidade obscura, sombra o tempo todo presente atrás da forma viva e que agora, longe de se separar dessa forma, transforma-a inteiramente em sombra.” (BLANCHOT, 2011, p.282)

A figura da menina, apesar de morta, reflete sua forma viva, posta como sombra. “É o semelhante, semelhante num grau absoluto, perturbador e maravilhoso. Mas a que se assemelha? A nada.” (BLANCHOT, 2011, p.283). Por essa razão que este corpo morto e esta imagem são insustentáveis, irrepresentáveis, assim como a morte. O fascínio da imagem é o mesmo que a impressão de um cadáver nos causa, a ausência que se vê justamente por ser ofuscante:

Quem quer que esteja fascinado, o que vê não o vê propriamente dito mas afeta-o numa prolixidade imediata, prende-o e monopoliza-o, se bem que isso o deixe absolutamente a distância. A fascinação está vinculada, de maneira fundamental, à presença neutra, impessoal, do alguém indeterminado e imenso, sem rosto. É a relação que o olhar mantém, relação intrinsecamente neutra e impessoal, com a profundidade sem olhar e sem contorno, a ausência que se vê porque ofuscante. (BLANCHOT, 2011, p.25)

Após a ideia fracassada do filme, Margarito levou a santa a um papa que o escutou com a atenção que foi possível no meio de uma audiência com duzentos peregrinos da América Latina, onde Margarito contou a ele sua história entre empurrões e cotoveladas. Em

troca, recebeu em sua face uma palmadinha de incentivo, e o papa também disse que Deus premiaria sua perseverança.

Margarito sentiu que finalmente realizaria seu sonho quando um parente de um outro papa prometeu ajudá-lo, após se impressionar com sua história. Ele não deveria sair de Roma, pois seria chamado para uma audiência privada, e por isso manteve-se alerta. Dois dias antes do prometido telefonema que o chamaria para a audiência, Margarito desmoronou com a notícia de que o atual papa havia morrido, fato que atrasaria mais ainda a canonização de sua filha.

O narrador, já no final do conto, nos diz que voltou a Roma vinte e dois anos depois de conhecer Margarito, e ele ainda estava lutando pela institucionalização do milagre de sua filha. Esses vinte e dois anos, somados aos onze anos depois de sua morte, quando foi retirada da tumba, somam trinta e três anos, a mesma idade que Jesus Cristo morreu, segundo a Bíblia. Para a igreja não interessa mais a imagem do corpo de Cristo na cruz, sua estranheza cadavérica, e a ausência do seu corpo, quando descobrem que ele havia ressuscitado dos mortos? Desta forma foi como trataram o corpo da menina e o seu pai durante tantos anos.

Ao retornar a Roma, oprimido pelos estragos do tempo, o narrador observava nostálgico os lugares que ora haviam sido seus e de seus amigos, e que agora eram alheios. Sentia como se a Roma de suas nostalgias fosse outra Roma antiga dentro da Roma dos césares, e foi assim que a voz de Margarito o parou em uma ruela do Trastevere:

- Oi, poeta.

Era ele, velho e cansado. Cinco papas tinham morrido, a Roma eterna mostrava os primeiros sintomas de decrepitude, e ele continuava esperando. “Esperei tanto que não pode estar faltando muito”, disse ao se despedir, depois de quase quatro horas de lembranças. “Pode ser coisa de meses.” Foi-se embora arrastando os pés pelo meio da rua, com suas botas de guerra e seu gorro desbotado de romano velho, sem se preocupar com os charcos de chuva onde a lua começava a apodrecer. Então eu não tive mais nenhuma dúvida, se é que alguma vez tinha tido, de que o santo era ele. Sem perceber, através do corpo incorrupto da sua filha, levava vinte e dois anos lutando em vida pela causa legítima de sua própria canonização. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1992, p.76)

Margarito, ainda à espera, em suspensão, em incessante repetição do movimento para canonizar sua filha santa, que ainda se encontra sem lugar, está há anos obcecado por nomear este corpo-despojo. No pensamento de Blanchot (2011, p.283): “o que obceca é o inacessível

de que não se pode desfazer, o que não se encontra e que, por isso, não se deixa evitar. O inapreensível é aquilo a que não se escapa.”

Ele lutou anos e anos, apesar do fracasso, com muito afincado pela canonização de sua filha. É como se ele se juntasse ao corpo da filha, e os dois, tornando-se um, peregrinos, errantes, estivessem sempre ligados à repetição e ao recomeço, nesse lugar, ou entre-lugar, que é ao mesmo tempo singular e comum. Margarito e o corpo de sua filha se entregam a essa tarefa interminável, incessante, assim como a do escritor com sua obra. Da mesma forma como o escritor renuncia a dizer “Eu” em função de dizer “Ele”, Margarito torna-se um com sua filha, que nada revela, que não tem centro, que não se dirige a ninguém, assim como o escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala (BLANCHOT, 2011).

Ao final do conto, o narrador nos diz que nunca havia tido dúvidas de que o santo era, na verdade, Margarito. Ao afirmar isto, o narrador se esquiva da questão, foge à explicação, se esquiva do próprio corpo, como tantos fizeram no decorrer da narrativa. O corpo da menina não é explicado pelo pai, nem ressignificado por um filme, nem institucionalizado pela igreja, nem nomeado pela palavra. O movimento incessante, assim como o movimento da morte, apenas nos coloca frente ao infinito, este infinito que faz, o real e o irreal, não separados por fronteiras, mas contínuos. “Nesse caso, o fim não seria mais o que dá ao homem o poder de acabar, de limitar, de separar, portanto, de apreender, mas o infinito, o péssimo infinito, pelo qual o fim jamais pode ser superado.” (BLANCHOT, 2011, p.263)

Podemos relacionar, por conseguinte, o corpo da menina e o trabalho incessante do pai com a obra e o trabalho escritor. Para Blanchot (2011, p.13):

O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado mudo de palavras estereis, o que há de mais insignificante no mundo. O escritor que sente esse vazio acredita apenas que a obra está inacabada, e crê que um pouco mais de trabalho, a chance de alguns instantes favoráveis permitir-lhe-ão, somente a ele, concluí-la. Portanto, volta a pôr mãos à obra. Mas o que quer terminar continua sendo o interminável, associa-o a um trabalho ilusório. E a obra, em última instância, ignora-o, encerrando-se sobre a sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é – e nada mais.

Este corpo-despojo é opaco, uma imagem que resiste ao sentido, que dissipa a possibilidade de leitura e significação, infinito. O texto literário, ao mesmo tempo delicado e

complexo, não passivo, sempre nos apresenta resistência à interpretação, à leitura, assim como a figura da menina morta em “A Santa”.

Referências Bibliográficas

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 304 p.

CONE, O. The Pauline Doctrine of Sin. **The American Journal of Theology**. Vol. 2, No. 2. April, 1898, p. 241-267.

FRAGA, M. Você já ouviu falar em corpos incorruptos? **Revista Encontro**, Maio, 2015. Disponível em: http://www.revistaencontro.com.br/app/noticia/atualidades/2015/05/19/noticia_atualidades,153461/voce-ja-ouviu-falar-em-corpos-incorruptos.shtml. Acesso em 19 de julho de 2016.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Doze contos peregrinos**. Rio de Janeiro: Record, 1992. 252 p.

PINTO, A. M. **Escrever, morrer**: estudos sobre a imagem da morte nos ensaios de Maurice Blanchot. 2013. 247 f. Tese (Doutorado em História). Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

O corpo e a constituição da subjetividade do “ser mulher”: uma análise de charges sobre o uso de calças.

The body and the constitution of the subjectivity of “being a woman”: an analysis of cartoons about the use of pants.

Sarah Braga Sant’ana*

RESUMO: Este estudo retrata como a sociedade masculiniza a mulher desde o século XIX, levando em consideração a forma como as mudanças não só da moda, como da cultura transformaram a visão da sociedade sem que esta deixe de lado a masculinização da mulher. Como material de pesquisa foram selecionadas charges que figuram o comportamento das mulheres e descrevem como estas são vistas pela sociedade, considerando que essa visão social é disseminada por anos de forma enraizada nos costumes sociais. O principal objetivo é analisar como, na sociedade, a mulher é masculinizada e quais artimanhas são utilizadas socialmente como forma de desvalorização da subjetividade e para invalidar o “ser mulher” através da sua aproximação física e comportamental ao homem, fazendo assim, uma crítica não só as vestimentas, mas também, questões políticas, ideológicas e sociais quando estas ficam condicionadas às mulheres. Utiliza-se aqui teóricos como Soihet (2000), Torrão Filho (2005) e Bruhns (1995) para pensar o feminino, a sociedade e a cultura, assim como a Análise do Discurso de linha francesa para elucidar como o sujeito e sua subjetividade são construídos e como se dá a relação discurso, subjetividade e corpo, fazendo uso especialmente dos textos de Foucault para tais discussões.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso; Sujeito; Objetificação.

ABSTRACT: This study portrays how society has masculinized women since the 19th century, taking into account the way in which changes not only in fashion, but also in culture, have transformed the vision of society without leaving aside the masculinization of women. As a research material, cartoons were selected that show the behavior of women and describe how they are seen by society, considering that this social vision has been disseminated for years in a way rooted in social mores. The main objective is to analyze how, in society, women are masculinized and which tricks are used socially as a form of devaluation of subjectivity and to invalidate "being woman" through their physical and behavioral approach to man, thus making a criticism not only the clothing, but also political, ideological and social issues when these are conditioned to women. Theorists such as Soihet (2000), Torrão Filho (2005) and Bruhns (1995) are used here to think about the feminine, the society and the culture, as well as the French Line Discourse Analysis to elucidate how the subject and his subjectivity are Constructed and how the relation discourse, subjectivity and body occurs, especially making use of the texts of Foucault for such discussions.

KEYWORDS: Speech; Subject; Objectification.

1. Introdução.

* Mestranda UFG/CAPES

Desde o século XIX as mulheres vêm conquistando cada vez mais direitos e visibilidade na sociedade, porém, apesar disso e muito antes disso, existe uma masculinização da mulher. A partir disso, nos propomos a analisar essas relações que ocorrem não só através da moda, mas, principalmente, culturalmente já que vivemos ainda hoje em uma sociedade patriarcal e misógina. O principal objetivo deste trabalho é analisar como, na sociedade, a mulher é masculinizada e de que forma os vários discursos que perpassam tal aspecto se renovam e se disseminam em todas as culturas, de forma com que, apesar da passagem dos séculos, a masculinização na forma negativa e misógina esteja sempre presente na sociedade. De modo geral, o estudo pretende observar as relações que, usando como referência séculos anteriores, utiliza o uso de calças como uma forma de aproximar os discursos que colocam a transposição de ideias, nesse caso, ligadas ao feminismo, como forma de subjugar o corpo feminino e transformá-lo em masculino. Como material de pesquisa foi selecionado charges que figuram o comportamento das mulheres e descrevem como estas são vistas pela sociedade, considerando que essa visão social é disseminada por anos de forma enraizada nos costumes sociais. Já que, há o costume de, como forma de desvalorização da subjetividade, invalidar o “ser mulher” através da sua aproximação física e comportamental ao homem, fazendo assim, uma crítica não só na questão da vestimenta, mas também, questões políticas, ideológicas e sociais quando estas ficam condicionadas às mulheres. Utilizamos aqui teorias, que ligam as fases da masculinização feminina, de Soihet (2000) e de Torrão Filho (2005) que levam em conta a misoginia como fator principal de tal acontecimento, mesmo que estes estudos não estejam ligados ao feminismo diretamente e sirvam somente para expor condições de produção discursivas de dadas épocas. A subjetividade explicitada no texto de Foucault, **O Sujeito e Poder** (1995), e Fernandes (2008) servirá também como meio de elucidar sobre a formação destes discursos e dos sujeitos que se vinculam a estes discursos, sendo eles objetos ou objetivados por eles. Uma vez que a constituição do sujeito se dá através da produção da subjetividade, o que acaba por permitir a objetivação do sujeito e aqui utilizamos a Análise do Discurso de linha francesa para elucidar a forma como o sujeito e sua subjetividade são construídos e como se dá a relação discurso, subjetividade e corpo.

2. O “ser mulher” na sociedade

Desde os primórdios da sociedade há um esforço das mulheres na busca de seus direitos, no entanto, sempre houve uma determinação social das diferenças entre homens e mulheres que justificavam-se através de discursos religiosos e filosóficos que serviam para legitimar a inferioridade "natural" das mulheres. Para Tedeschi (2008, p. 123)

Esses discursos recorrentes exerceram influência decisiva na elaboração de códigos, leis e normas de conduta, justificando a situação de inferioridade em que o sexo feminino foi colocado [...] Assim, a desigualdade de gênero passa a ter um caráter universal, construído e reconstruído numa teia de significados produzidos por vários discursos, como a filosofia, a religião, e educação, o direito, etc. perpetuando-se através da história, e legitimando-se sob seu tempo.

Portanto, desde o início dos tempos, as mulheres são postas como inferiores, convencionou-se assim que, caberia às mulheres o espaço privado, o lar, a maternidade, a incumbência da criação e educação dos filhos, a “fragilidade do sexo e, ao homem, o espaço público, prover o alimento da família através do trabalho e decidir os rumos da humanidade”. A história nos ensina que as diferenças entre homens e mulheres dentro da sociedade são sinônimas de desigualdades. Contudo, essa

diferenciação entre os sexos pressupõe a definição do que são as características que formam a identidade do masculino e do feminino. Não apenas as mulheres aprendem a ser femininas e submissas, e são controladas nisto, mas também os homens são vigiados na manutenção de sua masculinidade. Esta visão binária do mundo e das relações de gênero identifica o masculino e o feminino como termos opostos, ainda que complementares: eles podem conviver um com o outro, mas nunca um no outro. Os atributos considerados femininos são positivos se encontrados em mulheres, mas desqualificam os homens que os possuem, o mesmo se dando com a masculinidade em relação às mulheres. Neste caso, a natureza explica a essência de cada sexo, e perverter esta distribuição de atributos é perverter a própria natureza, sempre sábia em suas “decisões”. (TORRÃO FILHO, 2005, p. 144)

Socialmente, homens e mulheres já nascem com suas funções pré-estabelecidas por seus gêneros, portanto cada um deveria seguir aquilo que lhe foi destinado biologicamente e como efeito do discurso que afirma que o homem deveria reger o mundo surge uma sociedade

patriarcal, em que os homens elevaram-se ainda mais, em relação às mulheres, sendo postos como superiores biologicamente e por isso, socialmente deveriam possuir o mesmo status.

Por estas razões a mulher permaneceu, por muitos séculos, distante do processo produtivo, das decisões sociais e da construção da história, e nas palavras de Torráo filho (2005, p. 131) mesmo quando reconhecida pela academia

a história das mulheres passou a ser entendida muitas vezes como um assunto de mulheres, mais especificamente de feministas, ou como uma história que diz respeito aos aspectos privados da casa, da família, da reprodução e do sexo, em oposição ao que realmente importaria à história, que é o domínio público da existência. A guerra, a economia, a política e outros temas nobres não teriam assim nenhuma relação com as questões de gênero.

A partir do século XIX a mulher, efetivamente, começa a tomar consciência de seu papel no mundo e inicia-se então uma luta feminista para a derrubada desses estereótipos, porém as condições histórico-culturais inseridas na sociedade ao longo dos anos – tanto biológicas quanto culturais – acabaram por colocar a mulher sempre em posição de submissão ao homem, está deveria cumprir com suas obrigações e de forma alguma poderiam interferir nas esferas sócias, muito menos ter o poder de decisão em qualquer âmbito, com isso, essa sociedade patriarcal e misógina que se instaura, também tem o poder de subjetivar o “ser mulher” através do corpo, nessas condições, o sujeito mulher é desconsiderado e objetificado.

3. O corpo, a subjetividade e o discurso

A subjetivação “consiste justamente no processo constitutivo dos sujeitos, pela produção da subjetividade que possibilita, em acepção foucaultiana, a objetificação dos sujeitos.” (FERNANDES, 2012, p. 74). Esses modos de subjetivação acarretam sujeitos singulares e, através dos discursos os procedimentos para a produção dessa subjetividade e dos sujeitos podem ser elucidados.

De certo, podemos afirmar que os discursos estão diretamente presentes na formação dos sujeitos e de sua subjetividade, já que, como afirma Fernandes (2012, p. 76) “a

subjetividade [...] apresenta-se como uma construção histórica sob determinadas condições e se dá na relação com o discurso, uma vez que o sujeito é produzido nas relações discursivas”. Outra forma de olhar a relação entre subjetividade e discurso é através da ideia de enunciado no passo que, o enunciado pressupõe uma posição de sujeito associando, assim, esse sujeito à história e ao discurso (FOULCAULT, 2016).

Vale ressaltar que, de acordo com Fernandes (2012, p. 20) “analisar o discurso implica interpretar os sujeitos falando, tendo a produção de sentidos como parte integrante de suas atividades sociais. A ideologia materializa-se no discurso que, por sua vez, é materializado pela linguagem”. Devendo assim, ser considerada toda e qualquer ideologia social ou histórica em que estes discursos podem se inserir.

Porém, para a constituição desta subjetividade, que neste trabalho é tratada a partir da exterioridade, é necessária uma construção através do discurso, construção esta que ocorre de maneira histórica. Milanez (2009, apud FERNANDES, 2012, p. 77) “focaliza o corpo como materialidade discursiva e efeito de subjetividade discursivamente produzida e modificada”, o corpo é tido como incompleto e necessita de algo exterior. Para Fernandes (2012) essa subjetividade é construída através da exterioridade social, no cruzamento com outro sujeito em relação à produção do próprio corpo. “A subjetividade é compreendida como produto entre virtualidades produzidas e resulta de práticas diversas, advindas de saberes que envolvem uma pluralidade de discursos.

Quanto às relações de poder, que podem ser observadas a partir destes discursos, estas são, para Fernandes (2012, p. 28)

preenchidas politicamente por ideologia e, em conformidade com as mudanças que sofrem, diferentes vozes ideológicas enunciam construindo diferentes rumos na História. [...] Novas direções políticas e ideológicas, resultam no surgimento de um novo cenário sociocultural, são aspectos inerentes à formação de novos discursos.

A partir disso, temos que, as práticas discursivas se inserem nas práticas sociais, portanto, envolvem as relações de poder e todas as questões histórico-sociais que podem ser abarcadas por elas.

Neste estudo consideramos os discursos, verbais e visuais utilizados em charges, que apresentam o ponto de vista masculino acerca da constituição da subjetividade do “ser mulher” e como o uso de calças, mesmo que em diferentes épocas, interfere na constituição da mulher como sujeito.

4. O uso de calças

A primeira charge escolhida para discussão acerca da representação do “ser mulher” apresenta as mulheres do movimento sufragista no início do século XX (1900-1914). O discurso presente nesta charge denota não só uma visão social e cultural do século XX, mas também é reflexo do discurso histórico que se difundiu tornando possível esta representação da mulher, visto que, estes discursos levam em conta costumes passados de geração em geração que culminaram em uma sociedade patriarcal e misógina, o que de forma indireta também interfere nas diretrizes de moda da época que determinavam o que cada homem e cada mulher deveriam vestir.

Desta forma, na charge a seguir, estas mulheres que lutavam pelo direito ao voto aparecem reunidas, a líder usa calças com bolinhas e todas aparecem com narizes avermelhados e dentes avantajados, traços tais tidos como caricatos e representativos de palhaços, o que demonstra como as mulheres, que lutavam pelo sufrágio feminino, eram vistas socialmente naquela época.

Figura 1 – Reunião de sufragistas (século XX)



Fonte: disponível em <<http://neinordin.com.br/charges-de-sufragistas-do-inicio-do-seculo-xx/>>. Acesso em: 6 jun. 2017

Estas mulheres, e não apenas estas que lutavam pelo voto, de acordo Soihet (2000), não tinham interesse em se casar, muito menos de serem mães, e preferiam lutar pelo direito de “ser homem”, sobretudo, as que já eram casadas, indubitavelmente, largariam seus filhos para se igualarem, comportamentalmente, aos homens, invertendo a ordem tida como natural. E, afinal de contas, qual homem vai querer uma mulher masculina como esposa? Para Soihet (2000) o homem que por algum motivo aceitasse essa condição estaria fadado à infelicidade, uma vez que, a mulher masculinizada não cuidaria dos filhos e da casa como deveria ser feito de acordo com as normas sociais, deixando assim, estas obrigações ditas como da mulher, a cargo do homem. Socialmente eram chamadas solteironas, e aí, encontramos uma incoerência na representação das mesmas, pois, para a sociedade estas não tinham o interesse de se casar, já que eram masculinizadas e se portavam de maneira incoerente com o padrão feminino imposto na época, porém, ao mesmo tempo na charge acima os escritos “Husbands for old maids” – Maridos para solteironas – aparecem como se fossem uma das pautas da reunião destas mulheres, esse discurso confirma que casar-se é inerente à mulher, portanto, mesmo aquelas “encalhadas” tinham secretamente o desejo de encontrar um marido.

Não há apenas a representação e subjetivação da mulher que luta pelo voto, mas também uma descrição da mulher quando caso conseguisse o direito ao voto, esta representação também servia como um alerta social, visto que, como citado anteriormente, nenhum homem gostaria de estar casado com uma mulher masculina e essa conquista às transformariam instantaneamente em homens.

Com isso, esta representação da mulher as mostra masculinizadas, e executando atividades ditas apenas masculinas, nesta charge temos o homem cuidando da casa, e as mulheres conversando e jogando baralho. Essa representação reforça a ideia de que, a mulher que conquistasse o direito ao voto, se tornaria na verdade e um homem e por esse motivo vestiria se com roupas mais masculinizadas, deixaria de lado seus trabalhos domésticos e se divertiria como apenas os homens podiam fazer na época. Particularmente nessa charge as mulheres não estão usando calças, porém usam versões “masculinas” das roupas femininas da

época, além disso, utilizam gravatas borboletas, e chapéus com estilo mais próximo do que os homens usavam. Aqui, a mulher é subjetivada através do corpo, de suas ações e vestimentas, ao contrário da charge anterior, elas não se reuniram para lutar e debater com a presença de uma líder, mas para se divertir, jogar e conversar ocupando, assim, o espaço social dito

Figura 2 – “Quando as mulheres votam” (século XX) masc



Fonte: Disponível em: <<https://www.idealix.com/post/a-inacreditavel-propaganda-contra-o-voto-feminino-em-1900>>. Acesso em: 6 jun. 2017.

ulino
e o
home
m o
espaç
o
reser
vado
para
as
mulh
eres.

O maior receio dos homens e da sociedade nesta época é a inversão do papéis, uma vez que, sua masculinidade e seu poder, socialmente imputados não poderiam ser ameaçados, portanto, apenas o vislumbre da cena de mulheres se divertindo enquanto os homens teriam que fazer as atividades da casa, servia como alerta e reforçava o discurso de que a mulher queria se tornar homem. A charge traz ainda um discurso verbal disposto em forma de uma lista de atividades que o homem deveria cumprir de segunda à sábado das 3 horas da manhã até 0:00 horas, o que também serve como crítica social, uma vez que, se há a inversão de papéis e este seria o horário de trabalho do homem, subtendesse que, este era o horário de trabalho normal imposto pela sociedade para a mulher. Esta sociedade se configura misógina e patriarcal já que, pode-se perceber a partir desta charge que um trabalho normal para a mulher se torna absurdo para o homem e, aquela que não cumpre suas obrigações torna-se menos mulher.

Já neste século, acontece outra forma de masculinização, aquela em que a mulher, de certa forma se masculiniza pela aceitação, no século XXI, pode-se perceber que as relações evoluíram muito, mulheres comumente usam calças, fator que não é partilhado em séculos anteriores, então, dessa vez, há uma dupla masculinização, que se configura, também, através dessa “permissão” ao uso de certas vestimentas utilizadas atualmente por mulheres. Essa masculinização é “aceita” pela mulher, e se subjetiva através dela. Porém mesmo com essa evolução, o homem ainda ocupa os espaços mais prestigiados, e, na tentativa de tentar alcançar o mesmo respeito, a mulher, de certa forma, naturaliza essa masculinização. Em outra face temos ainda a masculinização da mulher que é semelhante à de séculos atrás, aquela em que, a mulher, ao se fazer presente em ambientes que normalmente são frequentados por homens, acaba sendo considerada, pelos mesmos, masculina, levando em conta que, socialmente, a mulher inserida em ambientes prioritariamente masculinos se torna masculina da mesma forma. Porém, mesmo com a passagem de século e a evolução da sociedade em nas diversas esferas sociais, os discursos criados acerca da inferioridade da mulher e as condições histórico-culturais que influenciaram estes discursos que circulam construíram um o sentido para tais enunciados que, mesmo com uma mudança da mentalidade social, as charges usadas para representar a mulher continuam produzindo o mesmo efeito e disseminando o mesmo discurso do século passado. A partir das questões acima assinaladas

nos deslocamos então, para a representação da mulher no século XXI, a charge abaixo data de 2010 e nela conseguimos perceber a repetição do discurso da charge exposta acima, uma vez que, de acordo com a charge, a mulher que conquista o mercado de trabalho torna-se um homem e isso é representado através das atitudes da mulher na charge e de suas vestimentas.

Figura 3 – Mulheres conquistam o mercado de trabalho (2010)



Fonte: Disponível em: < <https://malvados.wordpress.com/category/charge/page/10/>>. Acesso em: 01 jun. 2017

N

ova

mente temos a inversão de papéis, como se por trabalhar em alguma empresa a mulher assumisse o papel do homem e o homem o papel da mulher, inclusive, neste caso há a inversão não só dos papéis, mas também dos discursos, reforçando mais uma vez de que a inversão não só dos papéis, mas também dos discursos, reforçando mais uma vez de que a essa mulher não fugiria a nenhuma característica dita, socialmente, como masculina. O “ser mulher”, portanto, continua sendo subjetivado e objetificado através do corpo da mulher, esta subjetificação a representa socialmente como aquela que, apesar das lutas e dos vários discursos que dizem ao contrário, querem ser homens e ocupar o lugar deles em todos os campos possíveis.

5. Considerações Finais

A partir dos pressupostos teóricos acima, que aqui se fundamentam na Análise do Discurso Francesa, e da análise das charges podemos perceber que, no século XIX a masculinização da mulher ocorria através da forma como a mulher expunha seu corpo socialmente, a mulher que usava calças era considerada, além de transgressora, alguém que queria assumir o papel masculino em todos os âmbitos sociais e, sobretudo, ser homem. A partir das considerações acima, podemos concluir que a sociedade se mostra misógina e masculinizadora para justificar comportamentos que não se encaixem aos costumes de qualquer época. Trazendo sempre à tona discursos que, independentemente da época, se repetem e acabam se disseminando geração após geração, e com isso, pensamentos e comportamentos, inerentes à outras épocas, são difundidos como heranças sociais se mantendo assim, sempre atuais.

A mulher foi e é subjetivada através de sua vestimenta, a objetificação ocorrem uma vez que os ritos sociais exercem seu poder sobre a mulher e a colocam como objeto de seus caprichos. O ser mulher aqui, se configura o tempo todo com subestimado e fica à mercê não só da moda, mas também de uma sociedade patriarcal e misógina que se prontifica em determinar as atitudes das mulheres. Apesar deste estudo tratar de casos do início do século XX e do século XXI, não é difícil encontrar situações semelhantes em séculos anteriores e também não será difícil enxergá-las nos próximos séculos.

Contudo, as lutas das mulheres, feministas ou não, para se desprenderem de tais rotulações sociais vem crescendo e a história se transformando, fazendo assim, mulheres mais livres e desprendidas destas rotulações, porém a sociedade que propaga há séculos a objetificação do “ser mulher” está bastante difundida e consolidada deixando assim a mulher à mercê dos discursos que a nomeia e mistifica.

Referências

BRUHNS, Heloisa Turini. *Corpos femininos na relação com a cultura*. In: E. Romero (Org.). **Corpo, Mulher e Sociedade**. Campinas, SP: Papirus, 1995 p. 71-98

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Discurso e sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: Intermeios, 2012, 106 p.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: RABINOV, Paul; DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault: Uma Trajetória Filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Trad. Vera Porto Carrera. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 229-249.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 8 ed. Luiz Felipe Baeta Neves trad. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2016, 254 p.

GOLDENBERG, Mirian. Gênero e corpo na cultura brasileira. **Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, vol.15, n.2, p. 65-80, 2005.

SOIHET, Rachel. A pedagogia da conquista do espaço público pelas mulheres e a militância feminista de Bertha Lutz. **Revista Brasileira de Educação**, n 15, p. 97-111, Set/Out/Nov/Dez. 2000 .

TEDESCHI, Losandro Antonio. **História das mulheres e as representações do feminino**. Campinas: Curt Nimuendajú, 2008, 144 p.

TORRÃO FILHO, Amílcar et al. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. **Cadernos Pagu**, v. 24, p. 127-152, 2005.

O corpo incessante: o *há*, em Maria Gabriela Llansol

The unceasing body: the *há*, in Maria Gabriela Llansol

Jonas Miguel Pires Samudio*

RESUMO: Refletimos, a partir de *Inquérito às quatro confidências* (2011b), de Maria Gabriela Llansol, sobre as figuras llansoliana, partindo da figura *há*. Consideramos que, as figuras do texto llansoliano existem como corpos em pulsação e expansão, formas em constante metamorfose. Assim, as analisamos, com auxílio de Lacan (2008), Blanchot (1990; 2011), Nancy (2001) e outros, como corpos de escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita; Corpo; Figura; Maria Gabriela Llansol.

ABSTRACT: We reflect, from the book *Inquérito às quatro confidências* (2011b), by Maria Gabriela Llansol, on the llansolian figures, starting from the figure *há*. We consider that the figures of the llansolian text exist as bodies in pulsation and expansion. They are forms in constant metamorphosis. Thus, we analyze them, with the help of Lacan (2008), Blanchot (1990; 2011), Nancy (2001), and others, as writing bodies.

KEYWORDS: Writing; Body; Figure; Maria Gabriela Llansol.

* Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Pós-Lit/FALE (UFMG). Bolsista CNPq.

“Se o fulgor não abolia os fragmentos,
o seu corpo cantante era unidade e unificação,
a força de coesão do há”
(LLANSOL, 2005, p.98).

“Escrever aos corpos (que mais fará o escritor?): será
enviado ao ser, ou melhor, será o ser que se envia (que
mais fará o pensamento?)” (NANCY, 2001, p.20).

Para escrever o incessante de um corpo, é necessário continuar a escrever – “ainda que nada existisse, o facto de que ‘há’ não se poderia negar. Não que haja isto ou aquilo; mas a própria cena do ser estava aberta: há. No vazio absoluto, que se pode imaginar, antes da criação – há” (LÉVINAS, 2007, p;34). *Há* em suas imagens de pele fragmentada de figura: em *Inquérito às quatro confidências*, o fragmentário de um corpo que acaba de nascer para a outra forma de vida

as confidências.

E foi então que apareceu *O Mais Jovem* colando uns aos outros, antes que o rosto se quebrasse, os seus fragmentos virtuais, espalhados pelo corredor (LLANSOL, 2011b, p.47).

Colar os fragmentos caídos de uma imagem: revelar um *há* que *há*: o fato de que, irremediavelmente, tudo parte, e forma um, ou ainda, forma vários “uns”: “unidade”, “unificação”, “coesão do Há”. Um corpo feito de letra, o que não cessa de uma letra, aquilo que, “força de coesão”, pulsa e se expande: um corpo-só, ponto no infinito. Um corpo que se escreve: “escrever não acerca *do* corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas o corpo. Não os signos, as imagens, as cifras do corpo, mas ainda o corpo” (NANCY, 2001, p.10).

No *há* de *Inquérito às quatro confidências*, são várias as imagens desse corpo figural que se reconhecem no movimento que torna visível a nudez mais nua de um corpo:

Enquanto me visto, vejo
 desfilando, como numa investidura, peça por peça do vestuário
 o meu corpo vigilante,
 o meu corpo leitor,
 o meu corpo silencioso,
 o meu corpo dorido e misericordioso,
 o meu corpo zelador da lei,
 o meu corpo intercessor,
 o meu corpo guerreiro,
 o meu corpo paladino,
 o meu corpo meditante e contemplativo (LLANSOL, 2011b, p.102-103).

O corpo-só e desfilante do *há*: a voz textual não fala de vários corpos, fala de peças corporais de vestuário. Vemos que, nesse movimento de ver-se em sua nudez, o corpo, o “anônimo por excelência, a presença que se perde no nome” (LOPES, 2013, p.23), é marcado pelas imagens de *afecto*: de cuidado e pujança – vigilante, paladino, zelador da lei, guerreiro –, de leitura – dorido e misericordioso, meditante e contemplativo, silencioso, leitor –, de modo que, nessas imagens, sobressai o pensamento de que “o objeto de nossa mente é o corpo existente”, o corpo que “existe tal como o sentimos” (SPINOZA, 2009, p.61). Em suma, o corpo que *há*, o *há* que é corpo.

Como *há*, o corpo existe nos *afectos* que o atravessam; ou, ainda, o corpo é o trajeto dos *afectos* que o atravessam como um trânsito para sua forma textual: “um corpo em trânsito para o seu estado de imagem” (LLANSOL, 2011b, p.77), “o corpo adquiriu o modo e sabe que, na travessia dessa névoa de que falei, ele próprio muda de cor e de nome” (p.65). E, ainda:

Vim aqui para recuperar meus passos – e partir de novo. É a mudança de cena; mudam de lugar as vozes; mudam de texto,

é a mudança de vestido – costureiras rápidas procedem à mudança dos amores, *que são sempre o mesmo*. Este, o contrato de bondade que nos liga. E sabe-lo é *há* (LLANSOL, 2011b, p.104).

Nessa metamorfose¹⁰⁸ de cenas, de textos, de corpos e seus vestidos, se reconhece o ser companhia, costureiras que ajudam a coser o novo corpo, peça de vestuário, estando ao lado da travessia do outro, vivendo o *pacto de bondade*: o *há*. E mais, na metamorfose, movimento do corpo-só, pulsando e se expandindo incessantemente, o corpo não conclui seu modo de acabar, sua travessia, sua “grafia de corpo” (LLANSOL, 2011b, p.65). Assim se desenha sua existência, pois “sem passagens não há matéria figural”, passagens do corpo de um estado a outro, “passagem para as figuras” (LLANSOL, 2005, p.226). Pois, “metamorfosear (mais tarde, direi fulgorizar) é um acto de criação. E criar é sempre criar Alguém. E esse Alguém não é um exclusivo do humano” (LLANSOL, 2002, p.191).

O corpo incessante do *há*, como o lemos, lugar de escrita-pensamento, não é exclusivo de um “eu” – é uma palavra sem “pertença, mortal imortal, irreal, imaginário, fragmentário. A paciência do corpo, isso já é pensamento” (BLANCHOT, 1990, p.45, tradução nossa), em que ele, o pensamento, está mais próximo do contorno, do delineamento, do que de uma interioridade identitária e definitiva: “a *ex-criação* do nosso corpo, eis por onde se deve passar, antes de tudo”(NANCY, 2001, p.12). Não na escrita que possui um dentro, um eu, poderíamos dizer, “mas ao longo do bordo, do limite, da ponta, da extremidade da escrita, *só acontece isso*”(p.11): “tocar no corpo, tocar o corpo, *tocar*, enfim” (p.11).

Um corpo, pois, como o feminino, “um contorno todo aberto”,¹⁰⁹ em que situamos

[...] o corpo feminino como “um contorno todo aberto”, visto falarmos, tão-somente, d’A mulher: o significante da singularidade, do “uma a uma” (LACAN, 2008, p.17), daquela que *não-há*, do “genérico absolutamente singular” (CASTELLO BRANCO, 2011, p.64); nas palavras de Lacan: “Não há A mulher, artigo definido para designar o universal. Não há A mulher pois – já arrisquei o termo, e por que olharia eu para isso duas vezes? – por sua essência ela não é toda” (2008, p.79, destaques no original), sabendo que,

¹⁰⁸ Remetemos, para uma leitura da “metamorfose” como própria do gesto de *fulgorizar* – presente, conforme a autora, em várias experiências de escrita, a: BARRA, Cynthia de Cássia Santos. O fulgor como método de leitura: Llansol e os Maxakali. **Breve encontro intenso da psicanálise com o texto de Maria Gabriela Llansol**.

¹⁰⁹ Desenvolvemos tal reflexão, relacionando o “feminino”, conforme a psicanálise, e as figuras llansolianas, em “Um contorno todo aberto: as figuras e o feminino em Maria Gabriela Llansol”. O ensaio, escrito juntamente com o Prof. Dr. João Luiz Leitão Paravidini, foi, primeiramente apresentado na “I Jornada de Psicanálise: Feminino, Corpo e Gozo, Onde *Isso* nos toca”, promovido pela Associação Clínica Freudiana, de Uberlândia, e, posteriormente, publicado, em versão ampliada, na **Revista Scripta**, v.18, n.35, p.19-34.

sob a bandeira dessas mulheres, qualquer sujeito pode se alinhar (p.78). Dessa forma, o “um”, aqui, afirma a singularidade, o “uma a uma”, do mesmo modo que o “contorno todo aberto” diz do corpo *não-todo* recoberto pelo simbólico, que mantém-se disponível para “um gozo para além do falo” (p.80), lendo-se o “aberto” como aquilo que qualifica o “contorno todo”: uma película leve, um leve tecido, o espaço de falta inominável e contínua. [Então] o caráter de “todo aberto” do corpo feminino recebe, da escrita, um “contorno” que, não eliminando as faltas constitutivas desse corpo, o expõem em sua incompletude (SAMUDIO; PARAVIDINI, 2014, p.20).

A figura do *há* como um corpo-só feminino: “um-contorno-todo-aberto”, exposição da experiência de que o corpo nunca cessa de terminar sua chegada – tal como o real da relação sexual que, para Lacan, o gozo feminino, situado nas místicas, vem manifestar: no corpo, o gozo não-fálico, incidência do real, mostra o “*não para de não se escrever [...] o impossível*, tal como o defino pelo que ele não pode, em nenhum caso, escrever-se, e é por aí que designo o que é da relação sexual – a relação sexual não para de não se escrever” (LACAN, 2008, p.101).

Com isso, podemos “amar a figura feminina” (LLANSOL, 2011b, p.147), afirmando que o corpo-só do *há*, assim como o do *vivo*, é corpo vivo, e que “o corpo vivo é uma forma ininterrupta” (LLANSOL, 2011a, p.125). Ininterrupta forma contornada, recebendo um contorno que, como seu fora, superfície de escrita, é um corpo-só que se prolifera – expande e pulsa, como o *há*, no espaço do infinito: “quero fundir-me nesse cântico no espaço em que estou, e sentir a realidade persistente de meu corpo fora de meu corpo, em que fico materialmente quando volto” (LLANSOL, 2011b, p.106)

Há, pois, materialidade. Um ponto que se desenha no infinito: o corpo-só como um ponto-só no infinito, pois, como viu Silvina Rodrigues Lopes na *textualidade Llansol*, há uma “relação ao infinito que nos incompleta: des-posseção” (LOPES, 2013, p.10). Algo que lemos em *Inquérito*:

Sinto-me no exterior como se estivesse

fisicamente no exterior,

incluindo árvores, poetas, animais, afectos, o próprio exterior (os exteriores a mim entrando em mim) (LLANSOL, 2011b, p.72).

Então, se *há* um gesto de acolhida e atravessamento do infinito-exterior, como um ato de *sexo de ler*, “esse corpo feminino deixará de estar fixo, e escrever se tornará o único modo de coser o infinito” (PAULA, 2014, p.59). O infinito incessante da linguagem, a língua em suas palavras, as palavras em suas letras; vindo do *há*, uma força, a de escrever, invade o fora-dentro – “exteriores a mim entrando em mim” (LLANSOL, 2011b, p.72) – da linguagem, abrindo-a ao infinito sempre pressuposto “da linguagem como conjunto infinito para que possa intervir a delimitação de uma só palavra e da palavra ‘finito’” (BLANCHOT, 1990, p.90, tradução nossa).

O *há* llansoliano nos parece, de fato, um corpo-só, um ponto-só: tais imagens sinalizam, ao articular o corpo feminino em relação ao infinito, que o *há*, como corpo e como ponto, é um contorno desenhado entre o infinito e o infinito, lugar de atravessamento que pulsa e se expande, lugar do incessante na materialidade das letras: “talvez o equivalente, no tempo dos verbos, ao infinito que se dobra e flecte sem pensar na morte, nem fazer metáforas” (LLANSOL, 2011b, p.30). Infinito do verbo, infinitivo do verbo: na forma impessoal “nomeia uma ação ou estado, mas que é neutra quanto às suas categorias gramaticais tradicionais, ou seja, tempo, modo, aspecto, número, pessoa [É a forma que representa o verbo e em que este figura nas entradas de verbetes, nos dicionários de português]” (HOUAISS); como se falássemos: como verbo no infinitivo, o *há* é um corpo-ponto-só que o infinito atravessa para, sem tempo, sem modo, sem aspecto, sem número, sem pessoa, chegar ao seu outro lado de materialidade escrita da língua: o não-fechamento do contorno que, pele e superfície de letra, desenha, como corpo-só, o infinito da escrita, a possibilidade de “dar prosseguimento em outra parte ao inacabado” (BLANCHOT, 2011, p.12).

Corpo incessante em letra des-velada, contorno todo aberto desse incessante, o *há* como certeza de que a escrita realiza um corpo que permanece a partir de um gesto, o de escrever: ainda que nada se diga, ainda que nada se leia, não se pode negar que *há* escrita: corpo que, in-cessante, toma corpo entre corpos.

Referências bibliográficas:

BARRA, Cynthia de Cássia Santos. O fulgor como método de leitura: Llansol e os Maxakali. **Breve encontro intenso da psicanálise com o texto de Maria Gabriela Llansol**, 2011. Disponível em: <<https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2012/03/14/o-fulgor-como-metodo-de-leitura-llansol-e-os-maxakali/>>. Acesso em 12 dez. 2014.

BLANCHOT, Maurice. **La escritura del desastre**. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

HOUAISS. **Dicionário virtual**. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=infinitivo>>. Acesso em 13 dez. 2014.

LACAN, Jacques. **O seminário 20: Mais ainda**. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito**. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 2007.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Amigo e Amiga: curso de silêncio de 2004**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Inquérito às quatro confidências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LLANSOL, Maria Gabriela. **O Senhor de Herbais**. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Teoria da des-posseção: sobre textos de Maria Gabriela Llansol**. Lisboa: Averno, 2013.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Passagens, 2001.

PAULA, Janaina Rocha de. **Cor'p'oema Llansol**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2014 (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

SAMUDIO, Jonas Miguel Pires; PARAVIDINI, João Luiz Leitão. Um contorno todo aberto: as figuras e o feminino em Maria Gabriela Llansol. **Revista Scripta** v.18, n.35, p.19-34. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/8804/pdf>>. Acesso em 24 dez.2014.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

O discurso dos pais sobre uma lei religiosa: a Circuncisão Judaica

Parents Discourse of Religious Law: Jewish circumcision

Betty Boguchwal*

Prof. Dr. Izidoro Bikstein**

RESUMO: Este trabalho investigou o discurso dos pais sobre o cumprimento de uma lei religiosa: a circuncisão judaica. Esta prática é um ritual que remonta à aliança de Deus com Abrão. Segundo essa lei, um judeu deve circuncidar seu filho no oitavo dia após seu nascimento, quando a sua faculdade da razão ainda não está desenvolvida. Esta análise teve como objetivo investigar de que forma este ritual repercute na estruturação psíquica dos pais. Foram entrevistados nove casais de pais de meninos circuncidados e classificados de acordo com o vínculo com a religião judaica. A metodologia utilizada foi a pesquisa qualitativa, por meio de entrevistas livres junto à população definida. As informações colhidas foram analisadas sob a ótica da Psicanálise e da Análise do Discurso. A partir desta análise, constatou-se que o judeu absorve a transmissão desta lei, que a religião marca o corpo com o mesmo mandamento, de forma absolutamente particular, e que mesmo sendo esta vivência acompanhada com sofrimento por alguns casais, prevalece o cumprimento da lei em prol da identidade judaica.

PALAVRAS-CHAVE: Circuncisão judaica; discurso; psicanálise; corpo.

ABSTRACT: This work investigated the discourse of the parents about the fulfillment of a religious law: Jewish circumcision. This practice is a ritual that dates back to the Alliance of God with Abram. According to this law, a Jew should circumcise his son on the eighth day after his birth, when his faculty of reason is not yet developed. This analysis aimed to investigate how this ritual affects the psychic structuring of parents. Nine couples of parents of circumcised boys were interviewed and classified according to the bond with the Jewish religion. The methodology used was the qualitative research, through free interviews with the defined population. The information collected was analyzed from the perspective of Psychoanalysis and Discourse Analysis. From this analysis, it was contacted that the Jew absorbs the transmission of this law, that religion marks the body with the same commandment, in an absolutely particular way, and that even though this experience is accompanied with suffering by some couples, Law prevails in favor to the Jewish identity.

KEYWORDS: Jewish circumcision; discourse; psychoanalysis; body.

1. Introdução

* Mestre em Letras, Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas pela FFLCH USP.

** Titular, Livre docente e mestre em Linguística e Semiótica pela Universidade São Paulo.

O presente texto foi escrito com base na minha dissertação de mestrado intitulada “Representações Psíquicas da Circuncisão Judaica, Análise de depoimentos de pais de crianças circuncidadas”, defendida na FFLCH USP, sob a orientação do Prof. Dr. Izidoro Blikstein. Este trabalho investigou o discurso dos pais sobre o cumprimento de uma lei religiosa: a circuncisão judaica, ritual este que remonta à aliança de Deus com Abraão.

Circuncisão ou *Brith Milah*, em hebraico, significa um pacto, que implica num dos rituais mais sagrados do Judaísmo. ...“*Brith*” significa Aliança e a palavra para circuncisão é “*Milah*”. Portanto, *Brith Milah* quer dizer “Aliança da Circuncisão”. Melhor dizendo esta prática remonta à ALIANÇA de Deus com Abraão, e é realizada quando do nascimento de um menino em família judaica e que consiste na remoção do prepúcio, em exigência da Lei bíblica.

Conforme essa lei, um judeu deve circuncidar seu filho no oitavo dia após seu nascimento, quando a sua faculdade da razão ainda não está desenvolvida. Igualmente, esse ato significa um elo entre esse menino judeu e o Criador, comprometimento este que se dá o mais cedo possível, de modo absoluto e todo-abrangente que transcende a sua razão e percepção. Observe-se que este rito, juntamente com a origem materna judaica, dá início ao processo de identidade judaica.

Segundo ASNIS, S. (2015)¹¹⁰, a circuncisão é a prática de mutilação masculina mais comum e é realizada desde a pré-história. O termo circuncisão é originário do latim *circuncidare* e significa cortar ao redor e, segundo Arnold Van Genepp (2011)¹¹¹, visa promover, por meio deste ritual, a modificação da personalidade do sujeito de forma visível a todos e excluí-lo da massa comum da humanidade incorporando-o definitivamente a um grupo específico por meio de traços indelévels.

Assim, a cerimônia da circuncisão abrange não somente o bebê a ela submetido, mas também às pessoas que participam do ritual, reforçando a identidade de um grupo social ou religioso.

¹¹⁰ ASNIS, N. A prática da circuncisão no judaísmo em questão WebMoSaica Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall V. 7 n. 1 (jan-jun) 2015 pp. 76-85.

¹¹¹VAN GENNEPP, A. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2011 apud ASNIS, N. A prática da circuncisão no judaísmo em questão WebMoSaica Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall V. 7 n. 1 (jan-jun) 2015 pp. 76-85.

Para as vertentes mais ortodoxas do judaísmo “a circuncisão subjuga os desejos do corpo físico à vontade de Deus, tornando-o temente ao Criador, com uma moral superior aos anseios da carne”¹¹².

O ritual da circuncisão judaica sempre foi muito discutido em vários níveis, na mídia leiga, na Medicina e, atualmente, esta polêmica tem se acentuado¹¹³.

Este estudo investiga como se dá internamente o cumprimento de uma lei que envolve *o eu, o nós, o outro*, e os vários *outros*¹¹⁴ perante um outro (o entrevistador) que pertence a esta mesma cultura.

Segundo DELOYUA (2.000)¹¹⁵, a religião judaica é institucionalista, ou seja, o ponto nevrálgico da fé judaica consiste na exigência de servir a Deus; assim os preceitos e as prescrições práticas concernem e permeiam todas as dimensões do ser do viver. Quem a segue tem apenas a satisfação no esforço de cumprir um dever.

O objetivo deste estudo foi investigar como esse ritual é vivenciado por algumas famílias judias. De maneira específica, esta pesquisa visou levantar algumas representações psíquicas desse ato e de suas supostas implicações, ou seja, quais os percalços, vividos pelos pais, no caminho entre a concepção, gestação, nascimento e circuncisão de um menino.

Assim, as questões que direcionaram o presente trabalho foram:

- De que forma esse ritual, repercute na estruturação psíquica dos pais?
- Como o judeu se coloca diante desta exigência?
- Como absorveu este mandamento que já lhe foi transmitido e que ele está retransmitindo?
- Como esta passagem é vivida no imaginário?

Levantou-se a hipótese de que estas perguntas pudessem ser respondidas pela escuta da singularidade do sujeito, por meio da análise do discurso alojado no imaginário das pessoas.

¹¹² ASNIS, N. A prática da circuncisão no judaísmo em questão *WebMoSaica Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall* V. 7 n. 1 (jan-jun) 2015, p.81

¹¹³ Cf. <http://www.dw.com/pt-br/tribunal-alem%3%A3o-considera-les%3%A3o-corporal-a-circuncis%3%A3o-por-raz%3%A3o-religiosa/a-16058582> Acesso em 11/07/2017

¹¹⁴ Entende-se por outros família, sociedade, cultura, etc.

¹¹⁵ DELOYUA, D. *Entre Freud e Moisés: tratados de origens e desilusão*, São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2000, p. 25/26.

Com este objetivo foram entrevistados nove casais de origem judaica, pais de meninos circuncidados. Os entrevistados foram sujeitos voluntários que acederam ao pedido da pesquisadora, sem que houvesse, por parte deles alguma demanda para intervenção psicanalítica. Estas entrevistas foram interpretadas sob a ótica da psicanálise e da análise do discurso.

Fazendo uma associação entre a noção de *formação discursiva* de Foucault, como “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram em uma época e para uma área social,... ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa”¹¹⁶ e este material, pode-se dizer que as regras seriam a tradição judaica; a determinação no tempo e no espaço: a transmissão de valores que cada um destes dois sujeitos recebeu, como os internalizou e, também, como isto se modifica no contato entre os interlocutores, seus enunciados e referentes.

Por que a Psicanálise? Esta teoria contribui para mergulhar no singular e apreender o universal. Freud, em vários momentos, afirma que a maior parte do psíquico está no inconsciente, e acrescenta: ninguém é dono da sua própria consciência. Assim, eis que se escuta o narrar através da narrativa. “O narrar só é interpretável através de outro narrar... Lacan afirma a impossibilidade de uma linguagem para dizer o verdadeiro sobre o verdadeiro. A verdade é falada”¹¹⁷ ... “Mas, ao falar a verdade, esta se desconstrói para ser buscada em outra fala, em uma instância que sempre remete a outra e assim infinitamente. A metalinguagem passa a ser impossível, havendo apenas narrativas do verdadeiro”¹¹⁸.

"Falar em interpretação pressupõe uma concepção que estabelece uma hierarquia de linguagens ou ao menos, a crença na existência de linguagens e metalinguagens".¹¹⁹

Quando se admite que o trabalho psicanalítico busca as articulações governadas pelos movimentos do desejo... “a maior revolução instaurada pelo pensamento psicanalítico é a afirmação de que a verdade nunca está onde é posta como tal.”¹²⁰

¹¹⁶ GUIRADO, M. *Psicanálise e Análise do Discurso: matrizes institucionais do sujeito psíquico* São Paulo: Summus, 1995, p. 23. In D. MAINGUENEAU, *Novas Tendências em Análise de Discurso*, Campinas, Pontes, 1989, p. 18.

¹¹⁷ LACAN, S., “La science et l'averité” In *Écrits*, Paris, Seuil, 1966. In CHNAIDERMAN, M. *Ensaio de psicanálise e semiótica*, São Paulo: Escuta, 1989 p. 17.

¹¹⁸ CHNAIDERMAN, M., *Ensaio de psicanálise e semiótica*, São Paulo: Escuta, 1989 p. 17.

¹¹⁹ Idem p. 18.

¹²⁰ Idem p. 111.

A pesquisa científica investiga correlações entre causas e efeitos, enquanto a pesquisa em Psicanálise busca significados singulares e específicos, melhor dizendo, o que foi absorvido desta transmissão, ou seja, como o judeu circunscreve a circuncisão.

2. Aparelho teórico metodológico

a. Na Psicanálise

A concepção de investigação que embasou este trabalho foi o modelo de pesquisa qualitativa em psicanálise que permite compreender os fenômenos em profundidade.

Com respeito a eleição do oitavo dia para a circuncisão ritual, NUNBERG (1981)¹²¹ nos oferece a seguinte explicação:

O ano judaico é um ano lunar, e cada mês é dividido em quatro semanas de sete dias. O sétimo dia, o Shabbath, era observado pelos israelitas antes mesmo da época monoteísta. O vocábulo Shabbath relaciona-se com o assírio Shabbatum, nome dado aos nefastos ou maus. Não se trabalhava nestes dias porque não traziam bênçãos. O oitavo dia, isto é, o primeiro dia da segunda semana, era considerado o dia da ressurreição. Posto que se considerava a circuncisão como um renascimento simbólico, a eleição do oitavo dia parece corresponder a uma regressão a uma velha crença religiosa pré-monoteísta que podia ter sido facilmente adotada, em forma desfigurada, pelos adeptos da circuncisão.”

FREUD, (1939) afirma:

a circuncisão é o substituto simbólico da castração, um castigo que o pai primitivo infligiu a seus filhos, muito tempo atrás, em virtude de seu poder limitado; quem aceitava este símbolo da castração demonstrava estar disposto a submeter-se à vontade paterna, ainda que à custa de um sacrifício doloroso” (cit. de NUNBERG, (1981) pág. 116).

FREUD, em nota de rodapé, cita que as (“nossas”) crianças judias equiparam a circuncisão à castração.

De acordo com FREUD, foi Moisés quem introduziu entre os hebreus o costume egípcio da circuncisão, o qual veio a se converter no símbolo da identidade, unidade e da permanência definitiva do líder na mente do povo. De todos os modos,

¹²¹ NUMBERG, H. La Circuncision Y los Problemas de La Bissexualidad. Buenos Aires. *Rev. Argentina de Psicoanalisis*, T. 15: 23, 1981, p.31.

prescindindo ou não das supostas verdades “bíblica” ou ‘histórica’ de ter sido Abraão, Moisés ou o Faraó quem efetivamente impôs a circuncisão aos judeus, permanece o fato de que, no núcleo tanático do Ideal do Ego judaico-cristão, se encontram igualmente identificadas e condensadas as representações de um pai (pai-mãe), de um filho e de um pênis mutilado, como modelos arquetípicos de identificação e veneração¹²².

O corpo, para Freud, é um lugar de inscrição do psíquico e do somático e “se apresenta, ao mesmo tempo, como o palco onde se desenrola o complexo jogo das relações entre o psíquico e o somático, e como personagem integrante da trama destas relações”¹²³.

Para entender o ritual da circuncisão judaica faz-se necessária a explicitação dos conceitos de identidade e identificação.

A identidade judaica para um menino, ou seja, a pertinência ao judaísmo, inicia-se pela origem materno-judaica e, em seguida, pela circuncisão judaica. Do ponto de vista psicanalítico, LAPLANCHE, (1982) conceitua *identificação* como um:

“Processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro. A personalidade conceitua-se e diferencia-se por uma série de identificações.”

HEMSI, (1997)¹²⁴ coloca:

o ser humano como eminentemente social e possuidor de uma singularidade própria que se transforma nas relações com o mundo. Assim sendo, construção da identidade abrange tanto aspectos individuais como a pertinência a determinados grupos que possuem características comuns, histórias, interesses, etc., com os quais cada indivíduo se relaciona e identifica com seus valores. A pertinência a grupos específicos, iniciando pela família, vai determinar também a identidade do sujeito. Estes dois fatores, além de estarem interligados, influenciam-se mutuamente. A identidade surge como ponto de intersecção entre determinações diferentes, algumas impostas e outras escolhidas, a partir de critérios específicos.

¹²² TRACTENBERG, M. Circuncisão e Crucificação. Significados e Caráter Antiético dos Símbolos Ornamentais Contendo Linhas Cruzadas – Rev. Bras. de Psicanál., 15: 23,1981, p. 34.

¹²³ FERNANDES, M.H. *Corpo* São Paulo: Casa do Psicólogo 2003 p. 112.

¹²⁴ *Identidade Judaica, um Modelo Paulistano Liberal* – Dissertação de Mestrado apresentada à Área de Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, p. 22.

Na análise do discurso

FIORIN, (1988)¹²⁵ conceitua discurso como

um dos patamares da constituição do significado, em que um enunciador reveste formas mais abstratas com conteúdos mais concretos... o discurso é a atualização de uma competência discursiva do falante, isto é, de uma capacidade de estruturar discursos. ...

O sujeito abordado neste estudo foi um sujeito implicado num conjunto de relações determinadas, ou seja, no intercruzamento de representações de maternidade, paternidade, transmissão de valores, subjetividades.

Nossa análise utilizou referências teóricas e metodológicas na psicanálise, no pensamento de Michel Foucault, a Análise do Discurso de D. Mainghenau e principalmente no método de Análise do Discurso de M. Guirado.

Nesta técnica o termo análise do discurso vê o sujeito como produto de nossas análises com a qual trabalhamos e o sujeito que se configura no e pelo discurso.

3. Metodologia

Foram entrevistados nove casais de origem judaica (não convertidos), com filhos circuncidados de forma tradicional – porque não tive acesso a nenhum casal que tivesse utilizado método cirúrgico.

As entrevistas foram de forma aberta, partindo da consígnia:

- Falem-me sobre circuncisão.

Nesta técnica de entrevista livre, segundo NOGUEIRA-MARTINS M.C.F.; BÓGUS, C.M. (2004)¹²⁶ o pesquisador coloca um tema inicial e o(s) entrevistado(s) e caminha(m) por

¹²⁵ FIORIN, Linguagem e Ideologia São Paulo: Ática 1988 p. 79-80.

onde preferir, podendo sua(s) fala(s) abranger vários âmbitos (experiências pessoais, elementos históricos, sociais e outros). Aqui no caso, visou investigar as experiências subjetivas durante a vida dos sujeitos a partir de sua própria perspectiva e narrativa, o que gerou dois subgrupos de casais: os ortodoxos e os laicos, tendo ainda um casal intermediário entre estes dois grupos.

Estas entrevistas foram gravadas, transcritas e analisadas e o seu conteúdo foi analisado pelo viés da Psicanálise e da análise do discurso.

Nossa análise seguiu a concepção de representação considerada como construção do sujeito e tendo como base uma ordem de discurso que é social.

4. Análise das entrevistas

As entrevistas foram nomeadas conforme os lugares ocupados pelos sujeitos no discurso, bem como a sua relação com o tema proposto, no caso, a circuncisão.

Assim, no primeiro subgrupo incluem-se os casais de judeus ortodoxos, os fiéis seguidores da lei: O *Brith Milah* a Obrigação da Bíblia e, *Brith Milah* a Lei Congregadora. Note-se que estes discursos se centram absolutamente na Lei e neles predomina essencialmente o discurso do pai.

Para o casal O *Brith Milah* a Obrigação da Bíblia esta prática se finca na obrigação da Bíblia:

Uziel (*Brith Milah*, a obrigação divina)

Brith Milah é uma circuncisão que se faz na criança no oitavo dia depois que ela nasce. **É uma obrigação que a gente recebe dada Bíblia e é uma ordem divina.** (Grifos meus).

¹²⁶ NOGUEIRA-MARTINS M.C.F.; BÓGUS, C.M. Considerações sobre a metodologia qualitativa como recurso para o estudo das ações de humanização em saúde. *Saúde soc.* v.13 n.3 São Paulo set./dez. 2004. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-12902004000300006> Acesso em 12/07/2017

Para o casal *Brith Milah* a Lei Congregadora este ritual assegura a existência do povo judeu, protegendo-o da assimilação: o pai nos diz que esta é uma marca que se mantém no judeu e consegue resistir às ameaças externas, ou seja, o judeu cumpre a lei, o ato, ainda que não seja de forma tradicional. Há uma hesitação nas falas, evidenciando apreensão quanto àquilo que realmente o atemoriza e foi suscitado na proposta inicial desta entrevista (*Eu queria que vocês me falassem sobre Brith Milah*): **o medo da perda do judaísmo**. Este é o tema latente que permeia todo o discurso, num “vai e vem” durante toda a entrevista.

Bom, éh *Brith Milah* é uma coisa que mesmo hoje, todo o, **a assimilação** que houve das pessoas que vieram nos últimos anos depois da guerra, é muita, **muitas coisas as pessoas acabaram abandonando**, fazendo de forma mais *light*, mais tranquilo, cada um no seu modo. **E é muito raro hoje você ver famílias judias que não fazem *Brith Milah*** num filho quando nasce. **Por mais afastada que seja**, ... (grifos meus).

Já o casal intermediário que se intitula *Ortodoxos Light*, mesmo com a qualificação de ortodoxos, estes enunciadores enfatizam mais a **satisfação** no cumprir a lei, e a mãe já se manifesta com mais frequência.

Agora no terceiro grupo, temos os casais laicos onde os sujeitos se relacionam com a religião em diferentes graus de apego:

No **Casal das Emoções**, destaca-se como estes sujeitos falam de suas emoções, sejam elas agradáveis ou não. Percebemos apreensões, defesas, mas no momento do *Brith Milah* houve praticamente um casamento da mãe com a religião, e o pai reprimiu seus conflitos em prol da tradição.

No discurso intitulado **Os convidados** os sujeitos desconheciam o conceito do *Brith Milah*, embora estivessem cientes da vinculação com a identidade judaica. A vivência do rito foi difícil para ambos, porém o impacto foi maior para a mãe. No discurso latente conclui-se que o sofrimento se deu no seguimento do rito, ao qual foram atribuídos adjetivos como *medieval e antiquado*, sentimentos de *medo e raiva*. Estes pais falam do lugar de convidados de uma festa (cerimônia) que, no entanto, não foi vivenciada como festa, ainda que os protagonistas deste cenário fossem os respectivos filhos. Nesta condição a “aliança” não ocorreu no imaginário deles.

Mônica (Os convidados)

Se **eu** tivesse o terceiro filho, muito provavelmente eu não faria o bris da mesma forma que eu fiz, porque foi muito **estressante, uma experiência muito traumática...**

Ah, ah, o **sentimento da circuncisão**, que o medo que eu tive na hora é **raiva** ... (Grifos meus).

No Casal mãe questionadora / pai representante da Lei ficam muito claros estes lugares complementares: a mãe questiona o tempo inteiro e o pai denota firmeza e determinação.

No Casal tradição mais higiene, o discurso circula permanentemente em torno da tradição, profilaxia e religião judaica, seguindo esta ordem de ocupação do tempo em relação ao ritual. Apesar de longo é redundante, segundo estes sujeitos, a prática foi seguida pela tradição, tradição esta que eles desconheciam quase que na totalidade. Não há menção a sentimentos, exceto quando colocados na terceira pessoa: *podia confiar e existe sempre a preocupação...*

No Casal sem questionamento ambos os sujeitos se colocam no lugar de pais judeus, que é o de passar a história, os valores, permeados por alguns costumes que não se questionam, outros que não seguem “à risca”. Eles iniciam o discurso do geral para depois falar no particular, fazendo associações entre o grupo (comunidade) e o particular, marcando uma posição: não estamos nem ali, nem lá, mas aqui. Apresentam-se como não religiosos, porém decidiram seguir e transmitir os valores do judaísmo.

Finalmente, Os convictos apontaram a ciência da lei, do seu significado, suas controvérsias, e finalmente a convicção no cumprimento dessa lei.

Na análise destes discursos na questão:

Como os sujeitos absorveram este mandamento que já lhe foi transmitido e que ele está retransmitindo? Ou seja, como os enunciadores se colocaram enquanto sujeitos no cumprimento desta Lei?

Os casais ortodoxos falam da lei, seu significado e importância, sem praticamente mencionar os filhos, que são o objeto do cumprimento desta lei. Aliás, a nossa impressão é de que o discurso deles (pais) seria o mesmo, caso não tivessem filhos. Assim nestas duas entrevistas predominou o discurso do pai, dito sempre na terceira pessoa:

“circuncisão”, “ordem divina”.

O que os coloca predominantemente como porta voz de um coletivo, falando em nome de Deus, “*de uma coisa divina mesmo*”, ou seja, da lei. Raríssimas vezes estes pais ficam na posição de sujeito, e menos ainda no lugar de pais.

Já com os “Ortodoxos *light*” e os seis casais laicos predomina o uso dos pronomes eu e nós, e o que se sobressai é o discurso da mãe. Denotam alguns conflitos tais como medo, culpa, raiva, dúvidas, questionamentos, no entanto prevalece o cumprimento da lei. Vale ressaltar que dois casais desconheciam o significado da lei:

Paulo (Os convidados)

O que eu tava falando é o seguinte: a, a **questão principal é, é sobre a utilidade ou não de fazer a circuncisão**. Pelo que a gente conversou a respeito, a gente **pretende ou não** de fazer, **por questões até médicas, ahm... é importante fazer**. (Grifos meus).

O pai usa o pretérito, vai para o presente, volta ao pretérito e rapidamente passa para o futuro. Aqui há um misto entre a experiência passada, as suas sensações do presente e uma possível futura vivência. A fala se inicia discutindo *a utilidade ou não de fazer a circuncisão*. O uso da expressão seguida de uma negativa, indica que há dúvidas que persistem na fala seguinte: *a gente pretende ou não de fazer*. Aqui já há sinais do não entendimento deste rito como uma lei; ele procura racionalizar a *utilidade* de uma obrigação imposta por uma ordem médica.

Felícia (Casal Tradição mais higiene)

Na verdade, o assunto da circuncisão em si, pra religião judaica, tem um significado um pouco mais diferenciado, né? Além da tradição judaica, né? que tem algumas, ahm ... explicações até, eh... como a gente pode dizer, biológicas, né? que explicam o motivo da gente fazer a circun..., o *Brith Milah* que é a circuncisão.

Eles não têm ideia do real significado do *Brith Milah*, como também não entram em grandes questionamentos sobre isso. Acreditam ser importante transmitir e manter a tradição. No entanto, ao falar da importância do ritual, utilizam argumentação vaga. Trata-se de um discurso repetitivo, com termos indicativos de vacilações.

Felícia (Casal Tradição mais higiene)

Da profilaxia de doença no futuro, **né? eu acho, na minha opinião, pelo que eu tenho visto**, assim, **eu acho, eu acredito** que sim. Né? agora, eu não quero, eu desconheço casos mais graves de pessoas que não tenham feito circuncisão que têm algum motivo, uma consequência mais grave, **né? o que a gente escuta, porque eu leio bastante, a gente lê bastante sobre isso, a gente tem uma bagagem não tão grande, mas o que a gente percebe é isso mesmo, que eu acho que é necessário, né? e como também sabe aquilo... religião judaica faz isso muito, né?... (Grifos meus).**

Segundo Enriquez, E. (1983)¹²⁷, a iniciação desempenha, via rituais, seu papel fundamental de saída do mundo da natureza (das mulheres) e de entrada no mundo da cultura (dos ancestrais e dos homens). No entanto pelos trabalhos de Clastres, conclui-se que a “tortura é a essência do ritual de iniciação”¹²⁸. E ele mesmo justifica esta violência argumentando que “No ritual de iniciação, a sociedade imprime sua marca sobre o corpo... ou, em outras palavras, ela imprime sua lei”¹²⁹.

A obrigação do sofrimento para inscrever a sociedade no corpo, ainda segundo Clastres, é: “*não te revoltarás, aceitarás a lei do pai* (que não é apenas a lei do pai biológico, mas de toda a tribo e a dos ancestrais), ... mas aceitarás os laços da aliança previstos para ti, deves tornar-se um ser para sempre submisso ... E, um dia, tu também, nesta condição, poderás fazer outros sofrerem.

Sofrer é, então, aceitar não mais rivalizar com o pai, é aceitar no corpo a marca da castração simbólica...”¹³⁰

No entanto, curiosamente, Samuel do casal A lei congregadora sente-se castrado nos sete primeiros dias enquanto não foi feito o *Brith Milah* em seu filho. O seu discurso aparece

¹²⁷ ENRIQUEZ, E. Da Horda ao Estado Psicanálise do Vínculo Social Rio de Janeiro: 2ª. Ed. Jorge Zahar, Editor Ltda. (tradução), 1983, p. 210

¹²⁸ Cf. ENRIQUEZ, E.:op. Cit. Da Horda ao Estado Psicanálise do Vínculo Social Rio de Janeiro: 2ª. Ed. Jorge Zahar, Editor Ltda. (tradução), 1983, p. 210

¹²⁹Freud, S. op. cit. p. 123 (ed. bras. p. 91) apud ENRIQUEZ, E. Da Horda ao Estado Psicanálise do Vínculo Social Rio de Janeiro: 2ª. Ed. Jorge Zahar, Editor Ltda. (tradução), 1983. P. 210.

¹³⁰Cf. ENRIQUEZ, E.:op. Cit. Da Horda ao Estado Psicanálise do Vínculo Social Rio de Janeiro: 2ª. Ed. Jorge Zahar, Editor Ltda. (tradução), 1983, p. 210.

na terceira pessoa, em que se pode observar uma particularidade, ao referir que o não fazer a circuncisão geraria uma sensação de não completude, nele mesmo, até o momento da realização do ritual em seu filho. Samuel, se sentia incompleto duplamente: por não seguir o mandamento divino e por estar deixando seu filho incompleto. Desta forma, ele se sente em falta com Deus, e a ligação entre eles, pai e filho, é permeada por Deus, ou seja, Deus representa o pai.

Samuel (*BrithMilah* a Lei congregadora)

E o judeu **não fica completo enquanto não faz o *Brith Milah***, antes disso, ele num, **ainda não é completo**, né? então é um dos passos mais importantes na vida de uma criatura judia é fazer o *Brith*. (Grifos meus)

Subentende-se, então, que o não cumprimento de uma lei que implica numa mutilação física pode estar se referindo também a uma mutilação moral. E esta lei é uma ordem divina, que é referenciada a Deus por oito vezes.

No casal Os convictos vê-se os enunciadores se colocando sempre como sujeitos e mais ainda, o uso frequente de expressões indicadoras da primeira pessoa do plural como “*a gente*” (sessenta e cinco vezes), “*nós*” (trezes vezes), mostram como, tanto a posição frente ao ritual, como frente à religião são compartilhadas por ambos. Considerando isto, podemos dizer que o conceito de “aliança” do *Brith Milah* está também implicado na relação deste casal e isto reforça a sua transmissão pelos seus descendentes.

De modo geral, nas falas a identidade judaica foi associada ao tema circuncisão por todos os sujeitos, e juntamente com ela, a religiosidade. Os ortodoxos mostram a importância de seguir as leis e os “ortodoxos *light*” falam da satisfação em cumpri-las; enquanto aos laicos, que, sob este referencial seriam “os outros” (os não ortodoxos), cada casal ou cada membro do par se relaciona com a religião em diferentes graus de apego.

São inúmeras as adjetivações dadas pelos sujeitos ao ritual *Brith Milah*, sendo algumas indicadoras de vivências prazerosas como mágica, clima emocional, e outras traumáticas como violento, negócio muito medieval, sendo algumas delas antagônicas, como satisfação, experiência traumática.

Há falas que ressaltam a transmissão dos valores tanto como causa, como asseguarção do ato como ilustra o discurso abaixo:

Sílvio (Casal das emoções)

Bom, **eu acho** que é um, é um momento que é difícil pra, para que os pais, né, principalmente quando é o primeiro filho porque é uma coisa que assusta **a gente**, né? Mas ao mesmo tempo que **a gente** tem essa, este sentimento, assim, de, de ser uma coisa meio difícil de digerir e tal, **a gente** também tem a, primeiro a certeza de que isso é feito há milhares de anos e que sabe foi feito com **a gente**, com nossos pais e com nossos avós e que se fosse uma coisa perigosa o povo judeu já tinha acabado, né?

Mônica (Os convidados)

*Se **eu** tivesse o terceiro filho, muito provavelmente eu não faria o bris da mesma forma que eu fiz, porque **foi muito estressante, uma experiência muito traumática...***

Porém a qualificação que mais se repetiu foi “**coisa**”:

Dentre os significados do vocábulo coisa no dicionário, os que mais se aproximam deste contexto são: o que existe ou pode existir, negócio, ato. Porém denotam que a circuncisão trata de “**uma coisa**” difícil de lidar, e esta “**coisa**” é adjetivada como inominável.

Samuel (Brith Milah A lei congregadora)

*...Brith Milah não é uma **coisa** das mais tranquilas dentro do judaísmo...*

*...isso é uma **coisa** que se guardou sempre.*

Qual é a **coisa** que mais pode **marcar um judeu** que não é uma **marca física no corpo**, né?....

*... mas é dentro do nosso meio, cresceu muito o número de pessoas que voltaram ao judaísmo autêntico, é autêntico que eu digo, como uma tradição que a gente recebeu dos nosso antepassados, não do judaísmo liberal, um judaísmo perto das origens original, das raízes original, e dentro disso o **Brith Milah é uma coisa** que a gente nem pergunta por que, é... **faz parte para completar um judeu**, pra ele poder estudar e cresc..., e crescer na Torá e tudo, um **complemento espiritual, este complemento espiritual** ...(Grifos meus).*

Daniel (Ortodoxos Light)

... é claro que é uma **coisa** que causa impacto pra quem não conhece, mas, é, é uma **coisa** que faz parte da nossa vida, nós fizemos três vezes e, nas três deu muito certo e,...(Grifos meus).

Silvio (Casal das Emoções)

mas ao mesmo tempo que a gente tem essa, este sentimento, assim de, de ser **uma coisa meio difícil de digerir** e tal...(Grifos meus).

como foi uma **coisa** tranquila mesmo assim, e é um momento muito emocionante, né? pro pai, porque o filho entra dentro desta aliança, entra dentro dessa **coisa** que é, que é o que a gente é no fundo, né? (P.) (Grifos meus).

de ser uma **coisa muito brutal**, muito, é um negócio violento também, né?, em você traumar o bebezinho frágil, dá um certo ...(Grifos meus).

Raquel (Casal das Emoções)

É muito, veja, não, num é **uma coisa**, ... (Grifos meus).

Mônica (Os Convidados)

Pressão familiar, (p.), **a festa em cima dessa coisa**, entendeu? (Grifos meus).

Paulo (Os convidados)

...Mas, eu não sei, é **uma coisa que marca** um pouquinho assim **como uma coisa meio pré-histórica, né? pré-histórica, né?** ... (Grifos meus).

Fernanda (Casal mãe questionadora/ pai representante da lei)

...aí eu comecei a questionar até se devia ou não, a partir do, **daquela coisa** de que será que precisa... (Grifos meus).

... Mas pra mim a circuncisão é **uma coisa** meio traumatizante ria fazer essa circuncisão, pra que, né?... (Grifos meus).

Gilberto (Os convictos)

... a questão física, que realmente é, é uma **coisa marcante, intensa, é, é um gesto**, que é um gesto forte. (Grifos meus).

O uso de expressões indicadoras de negação das dúvidas ocorrem em quatro discursos, alguns deles, por várias vezes:

Samuel (*Brith Milah: a lei congregadora*)

Bom, quando eu tive meu filho, **não existia dúvida** nenhuma em relação a fazer *Brith Milah*... (Grifos meus).

Silvio (Casal das Emoções)

Mas aí quando chegou a vez do meu filho, **eu não tinha dúvidas** de, ah... será que eu quero fazer, será que eu queria fazer com um médico, com anestesia e não sei o quê, eu achei que não, que era uma coisa tranquila, como foi uma coisa tranquila mesmo, assim, e é um momento muito emocionante, né? pro pai, porque o filho entra dentro desta aliança, entra dentro dessa coisa que é, que é o que a gente é no fundo, né? (Grifos meus).

Raquel (Casal das Emoções)

Eu também não tive dúvida na época, é um, acho que é um elo de geração para geração que vem fundo, (Grifos meus).

Fernanda (Mãe questionadora/pai representante da lei)

E eu não, eu tinha primeiro as **dúvidas**: eu posso falar minha primeira **dúvida**, eu faço ou não faço, foi a primeira ... (Grifos meus).

A **negação das dúvidas** remete a uma outra afirmação implícita. O discurso não é neutro, é construído para gerar efeito no ouvinte, quer passar uma informação do outro. A circuncisão é um tema polêmico, logo, faz-se necessário afirmar que não há dúvidas. No discurso da circuncisão, é necessário afirmar o judaísmo em oposição a tudo que procura apagá-lo.

Nota-se antagonismo na ciência do significado do ritual entre estes dois casais, com discursos representados pelas mães.

Felícia (Casal tradição mais higiene)

Na verdade, o assunto da circuncisão em si, pra religião judaica, tem um significado um pouco mais diferenciado, né? além da tradição judaica, né? que, tem algumas

ahm... explicações até, eh, como a gente pode dizer, biológicas, né? que explicam o motivo da gente fazer a circun..., o *BrithMilah*, que é a circuncisão.

Para este casal foi uma vivência de assujeitamento pela tradição, porém uma tradição ancorada no imaginário de forma vaga.

Lilian (Os convictos)

Bom, **a gente** fez nos dois meninos, a gente fez pelo método tradicional, a gente fez por motivos unicamente religiosos. Porque a gente, embora não, não seja judeus observantes, a gente procura observar até onde a gente consegue, em todos os aspectos. E ele foi um deles, **a gente acredita que seja importante, não fizemos por uma convenção social, nem por obrigação e sim por convicção.**

Já no discurso de Lilian há um movimento crescente na direção do ato pela convicção. Em outras singularidades há sensações absolutamente díspares entre os sujeitos:

No discurso do casal *Brith Milah*, a Lei congregadora o pai enfatiza:

... é muito interessante, como um *Brith Milah* **se manteve forte no judaísmo**, sendo que a assimilação, as pessoas abandonaram outras tradições que são muito importantes e essa não, por que, né? eu também não dei a resposta, porque essa não abandonou, **provavelmente isso é uma coisa que não dá para ser abandonado, uma coisa divina mesmo, que não só maioria das pessoas, que por mais prática, por mais apagada que tenha, a pessoa ainda não conseguiu desligar, desse elo.** ... (interrupção minha no discurso). (Grifos meus).

O pai nos diz que esta é uma marca que se mantém no judeu e consegue resistir á ameaças externas, ou seja, o judeu cumpre a lei, o ato, ainda que não seja de forma tradicional. Há uma hesitação da fala no “*mas é uma, não, num, se perde*”, evidenciando apreensão quanto àquilo que realmente o atemoriza e foi suscitado na proposta inicial desta

entrevista (Eu queria que vocês me falassem sobre *Brith Milah*): **o medo da perda do judaísmo.**

Já o casal Os convidados levanta a hipótese de o *Brith Milah* afastar as pessoas do judaísmo:

Paulo (Os convidados)

-Cinco mil anos atrás, né? **Porque acho que isso é um dos pontos que, que causa o afastamento das pessoas, né?** Se tivesse uma opção, poderia até dar uma opção mais meio termo entre de como é feito, tradicional, com mohel, e no hospital, né? Poderia ser uma coisa mais intermediária, pode ser.

Na fala do pai “tem que haver uma modernização”, não há sujeito, ou seja, ele diz, mas não atribui sujeito para a ação proposta, porém, na continuidade, “Cinco mil anos atrás, né? Porque acho que isso é um dos pontos que, que causa o afastamento das pessoas, né?” apesar de estar na terceira pessoa, indica como estes sujeitos se veem: afastados.

5. Considerações finais

Na tentativa de fazer uma aliança entre o conceito bíblico do ritual, a afirmação de Freud que a circuncisão é o substituto simbólico da castração, e a análise destes nove discursos temos um mandamento que, juntamente com a origem materna, determina a iniciação e a inclusão do menino na comunidade judaica, ao mesmo tempo em que castra via uma marca no corpo, no pênis, órgão que dá identidade masculina ao sujeito.

No entanto esta aliança tem formatos muito distintos entre estes pares de sujeitos. No primeiro grupo, o dos judeus ortodoxos, ela se fixa muito mais no servir a Deus, como refere DELOYA, sendo que as poucas emoções apenas emergem no final da entrevista. Para os ortodoxos *light*, Casal das Emoções, Casal sem questionamento e Os convictos a satisfação em cumprir predomina, embora de formas diferentes entre os casais e até entre os pares. Para os enunciadores do Os convidados e Casal tradição mais higiene, cujo significado da aliança é muito vago, há sofrimento explícito para o primeiro e o segundo não denota conflitos, mas por outro lado, é o par que se mostra mais assujeitado. Enquanto para o Casal Mãe questionadora / Pai representante da Lei, a mãe denota sofrimento e o pai denotou determinação durante a maior parte da entrevista, no entanto, no final revelou apreensão.

Fazendo uma analogia com a linguagem da tecnologia, em termo de estilo da fonte colocaria os ortodoxos em **negrito**, os Ortodoxos *light*, Casal das Emoções, Casal Mãe questionadora / Pai representante da Lei, Casal sem questionamento e Os convictos em estilo normal e Os convidados e Casal tradição mais higiene no estilo *itálico*, e nenhum casal na opção sublinhado.

Na análise deste material a identidade judaica foi o substrato que sustentou todos os discursos desta pequena amostra, mas há que se considerar que os filhos circuncidados era um dos critérios de escolha dos sujeitos. Isto é muito significativo no judaísmo e se sobrepõe a todos os questionamentos implicados nos discursos aqui investigados. Mas esta identidade que é iniciada de forma igual para todos os judeus, não leva a uma vivência igual. Muito pelo contrário, pode-se afirmar, de acordo com a análise dos discursos desta amostra, que a vivência desta lei remete a singularidades.

Estas singularidades são ilustradas na intertextualidade da sensação em que são utilizadas localizações similares no tempo, além de adjetivações semelhantes para o *Brith Milah*, com conclusões diametralmente opostas.

Daniel (Os ortodoxos *light*)

É, você vê, é um **ritual** deste, que perdura por **tantos milhares de anos**, alguns milhares de anos, quer dizer, uma coisa que, perdura, **então algum significado tem**. (Grifos meus).

.....

E se no individual **perdura em pleno século XXI, ninguém pode falar que ele é uma coisa bárbara**, porque se fosse uma coisa bárbara, ...(Grifos meus).

Mônica (Os convidados)

Ah, ah, o **sentimento da circuncisão**, que o medo que eu tive na hora é **raiva**. ... **De estar acontecendo aquilo**, eu tinha raiva, eeu, eeu, **eu não acreditava que tava acontecendo aquilo comigo, com meu filho**. ... A, **como que eu posso**, (neste momento ri), **no ano 2000 estar presenciando uma coisa destas?** (Grifos meus).

Ainda refletindo sobre as singularidades observadas, o *Brith Milah* implica muitas vezes em sofrimento dos pais, sofrimento este que também é manifestado de maneiras

distintas, seja com clareza, seja num pedaço de final de entrevista, ou também de maneira intertextual como foi ilustrado ao longo destas análises de discursos. Mas o ser judeu se sobrepõe a este sofrimento, ao menos, nesta amostra.

Segundo FAIRCLOUGH. (2001)¹³¹, “o discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em seu significado”. Ao falar do rito da circuncisão judaica, estes pais falaram também da significação de seu universo.

Referências Bibliográficas

ASNIS, N. (2015), A prática da circuncisão no judaísmo em questão. **WebMosaica Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall** v. 7 n. 1 (jan-jun) 2015.

CLASTRES, P.: *La société contre l'Etat*, op. Cit., pp. 155 In ENRIQUEZ, E. **Da Horda ao Estado Psicanálise do vínculo social** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1983.

DELOYA, D. **Entre Moisés e Freud – Tratados e origens de desilusão do destino**. São Paulo: Via Lettera, 2000.

ENRIQUEZ, E. **Da Horda ao Estado Psicanálise do vínculo social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1983.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e Mudança Social**, Brasília: Universidade de Brasília, 2001, P. 91.

FERNANDES, M.H. **Corpo**. São Paulo: Casa do Psicólogo 2003 p. 112.

FIORIN, **Linguagem e Ideologia** São Paulo: Ática, 1988.

FREUD apud FERNANDES, M.H. **Corpo** São Paulo: Casa do Psicólogo 2003 p. 112.

FREUD apud TRACTEMBERG, M. Circuncisão e Crucificação. Significado e Caráter Antiético dos Símbolos Ornamentais Contendo Linhas Cruzadas, **Rev. Bras. Psicanál.**, 15:23, 1981, p.34.

¹³¹ FAIRCLOUGH, N. *Discurso e Mudança Social* – Brasília Ed. Universidade de Brasília, 2001, p. 91.

GUIRADO, M. **Psicanálise e análise do discurso: matrizes institucionais do sujeito psíquico** - São Paulo:Summus, 1995, p. 23In D. MAINGUENEAU Novas tendências em análise do discurso Campinas: Pontes, 1989, p. 18.

HEMSI, S. **Identidade Judaica, um Modelo Paulistano Liberal**– Dissertação de Mestrado Área de Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. 167 p.

LACAN, J. apud M. CHNAIDERMAN, **Ensaio de psicanálise e semiótica**, São Paulo, Escuta, 1989 p.17

MAINGUENEAU, D. **Encontro com Dominique Maingueneau na Universidade de São Paulo**, 17/05/1999.

NOGUEIRA-MARTINS M.C.F.; BÓGUS, C.M. Considerações sobre a metodologia qualitativa como recurso para o estudo das ações de humanização em saúde. **Saúde e Soc.** v.13 n.3 São Paulo set./dez. 2004 Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-12902004000300006> Acesso em 12/07/2017.

NUMBERG, H. **La Circuncision y los Problemas de La Bissexualidad**. In *Rev. Argentina de Psicoanalisis* - T.IX, N° 1, 115.1952.

TRACTEMBERG, M. Circuncisão e Crucificação. Significado e Caráter Antiético dos Símbolos Ornamentais Contendo Linhas Cruzadas, *Rev. Bras. Psicanál.*, 15:23, 1981, p.34.

VAN GENEPP, A. Os ritos de passagem. Petrópolis: Vozes, 2011 In ASNIS, N. (2015), A prática da circuncisão no judaísmo em questão. **WebMosaica Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall** v. 7 n. 1 (jan-jun) 2015 p. 76 – 85.

Um olhar sobre o sujeito detento: o corpo e o poder em Abusado de Caco Barcellos

A look at the subject inmate: the body and the power in Abusado de Caco Barcellos

Martha Tereza Santos Silva*

RESUMO: As relações sociais são reguladas por relações de poder que constituem o sujeito e a sua subjetividade. Partindo da noção de que não há relação sem poder, nos interessa investigar de que forma esse poder é exercido e que efeitos podem emergir dele, objetivamos analisar a constituição desse sujeito e a representação do corpo como um objeto de controle. Essa pesquisa será fundamentada na Análise do Discurso de Linha Francesa, à luz da teoria de Michel Foucault. Em **Vigiar e Punir** (2013), Foucault narra a história do nascimento da prisão e evolução do sistema penal. Partindo das considerações já feitas, uma das questões problematizadas nessa pesquisa será a punição como mecanismo de poder sobre o sujeito e a vigilância e disciplina como uma forma de controle dos corpos. Tomamos como objeto de análise fragmentos do livro-reportagem **Abusado: o dono do morro Dona Marta** (2004) do jornalista Caco Barcellos. O livro conta a história de Juliano VP, codinome do traficante Marcinho VP, e de outros personagens, conscientes ou não, imersos no mundo do narcotráfico. Pensamos que a constituição da subjetividade do corpo do "bandido" dentro da prisão vai além do crime cometido, extrapolando o senso de humanidade no ato de punir.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso; Sujeito; Poder; Subjetividade.

ABSTRACT: The Social relations are regulated by power relations that constitute the subject and his subjectivity. From the notion that there is no relation without power, we are interested in investigating how this power is exercised and what effects may emerge from it, we aim to analyze the constitution of this subject and the representation of the body as an object of control. This research will be based on the Discourse Analysis of the french line, in the light of the Michel Foucault's theory. In **Vigiar e Punir** (2013), Foucault tells the story of the birth of the prison and evolution of the penal system. Based on the considerations already made, one of the issues discussed in this research will be punishment as a mechanism of power over the subject and vigilance and discipline as a form of control of the bodies. We take as object of analysis the book-report **Abusado: o dono do morro Dona Marta** (2004) of the journalist Caco Barcellos. The book tells the story of Juliano VP, codename of the trafficker Marcinho VP, and other characters, conscious or not, immersed in the world of drug trafficking. We think that the constitution of subjectivity of the body of the "bandit" inside the prison goes beyond the crime committed, extrapolating the sense of humanity in the act of punishing.

KEYWORDS: Discourse; Subject; Power; Subjectivity.

1. Introdução

As relações humanas que constituem uma sociedade são regidas por relações de poder, em que o poder é exercido por uns sobre os outros mutuamente. Isso significa que ele não é

* Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás/Regional Catalão.

estático, mas configura-se na própria relação entre os sujeitos nos diversos espaços e significações sociais, os constituindo e constituindo a sua subjetividade. Dessa forma, todo indivíduo está sujeito a exercer ou sofrer ação desse poder. Partimos, então, da seguinte questão: de que forma o poder é exercido e que ações e efeitos podem emergir dele? Essas relações atuam, também, como um mecanismo de disciplina dos corpos. A partir disso, buscamos problematizar a representação do corpo como um objeto de poder e controle no ato de punir. Essa ação sofre um deslocamento na sua significação, isso porque em meados do século XVIII a punição que era da ordem da vingança passa a ser da ordem do poder. Como veremos adiante, em **Vigiar e Punir** (2013) Foucault traz um estudo sobre a história do nascimento da prisão, evolução do sistema penal e a constituição histórica dos sujeitos nesses deslocamentos.

O tráfico de drogas é um dos problemas sociais mais noticiados nos meios de comunicação e tem, em sua maioria, como plano de fundo as favelas do Rio de Janeiro. Esses episódios de violência, confrontos e perseguições resultam em muitas mortes e prisões.

Visando algumas reflexões sobre como se sustentam as relações de poder, que atuam como um mecanismo de disciplina e controle dos indivíduos, como o poder é exercido e que efeitos podem emergir dele, esta pesquisa terá como *corpus* teórico e metodológico fragmentos do livro-reportagem *Abusado: o dono do morro Dona Marta* (2004) do jornalista Caco Barcellos. Em *Abusado* (2004) Barcellos narra com detalhes a história do traficante Marcinho VP, no romance Juliano VP. O autor dá voz não só ao dono do morro, mas também, aos moradores da comunidade e aos companheiros de Juliano na quadrilha que comandava. Diversos conflitos são expostos, confrontos, perseguições, mortes e prisões, acontecimentos narrados por quem presenciou e sofreu a punição, na maioria das vezes perversa, que incurta a barreira da relação entre punição e correção. Juliano, assim como outros personagens que fizeram parte da sua trajetória, foram sujeitos à punição que excedia o intuito de disciplinar os corpos.

A partir do que foi posto, objetivamos analisar a constituição do sujeito detento Juliano VP em *Abusado*, assim como de outros sujeitos que passaram pelo processo de coerção, bem como compreender como se estabelecem as relações de força e poder no sistema prisional e como a intervenção penal busca a retificação desses corpos. Parte-se da hipótese de que, além de apresentar uma abordagem diferenciada sobre a temática da violência daquela

já internalizada pelo imaginário social, alguns acontecimentos envolvendo encarceramento e extrema violência narrados na obra em análise, apontam para a subjetivação do sujeito/bandido e o poder de punir que recai sobre ele e que não está necessariamente relacionado ao sistema penitenciário. Pensamos que a constituição dessa subjetividade permite que esses corpos sejam classificados e significados da mesma forma no corpo social.

2. Aspectos teóricos da Análise do Discurso

Para essa pesquisa, tomaremos como base teórica a Análise do Discurso francesa, à luz da teoria de Michel Foucault que traz problematizações importantes para uma análise metodológica dos enunciados apresentados a posteriori. Outros autores como Gregolin (2006) e Fernandes (2012) serão de fundamental importância para a discussão acerca da teoria foucaultiana.

A análise do discurso tem como objeto de investigação o discurso, em sua materialidade e sob as suas diversas formas de existência. Segundo Fernandes:

O discurso é exterior à língua, mas depende dela para sua possibilidade de existência material, ou seja, o discurso materializa-se em forma de texto, de imagens, sob determinações históricas. As condições de produção do discurso [...] compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação social, e as escolhas lexicais e/ou imagéticas e seu uso revelam os posicionamentos dos sujeitos (FERNANDES, 2012, p.16).

Para tanto, deve-se considerar as condições de produção do discurso no âmbito social e histórico. Para Foucault, segundo Fernandes (2012, p.17), “o discurso é uma categoria fundante do sujeito”. Dessa forma, podemos considerar o sujeito como uma função, constituído pelo discurso e pela sua historicidade, por esse motivo trata-se de um sujeito discursivo, social e histórico. Fernandes (2007, p.33) corrobora afirmando que o sujeito,

não se trata de indivíduos compreendidos como seres que têm uma existência particular no mundo; isto é, sujeito, na perspectiva em discussão, não é um ser humano individualizado [...] mais especificadamente o sujeito discursivo, deve ser considerado sempre como um ser social, apreendido em um espaço coletivo; portanto, trata-se de um sujeito não fundamentado em uma individualidade, em um “eu” individualizado, e sim um sujeito que tem existência em um espaço social e ideológico, em um dado momento da história e não em outro.

Esse sujeito discursivo do qual falamos não só carrega na sua voz outras vozes que constituem a sociedade em que está inserido, mas, também revela por meio do discurso o lugar social do qual fala. Ainda sobre o discurso, é importante discorrermos um pouco sobre a noção de enunciado, uma vez que este juntamente com outros enunciados constituem um determinado discurso. O enunciado, para Foucault,

trata-se de uma função que se exerce verticalmente, em relação às diversas unidades, e que permite dizer, a propósito de uma série de signos, se elas estão aí presentes ou não [...] é uma função de existência que pertence, exclusivamente aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação [...] uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço (FOUCAULT, 2016, p.105).

No entanto, o discurso é constituído por um conjunto de enunciados que revelam uma linearidade entre si. O que compreende e organiza esses enunciados são as formações discursivas, “no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade [...] se trata de uma formação discursiva” (FOUCAULT, 2016). Todavia, as formações discursivas não “engavetam” os discursos, distanciando assim um determinado discurso de outro, mas elas se atravessam, caracterizadas pela contradição.

Outra contribuição teórica/metodológica de Foucault (1995), importante para esta pesquisa é a concepção de poder. Apesar do filósofo esclarecer em seus textos que o foco da sua pesquisa não é o poder, mas o sujeito, ele problematiza o que chama de relações de poder de forma ampla, rompendo com as percepções já instauradas sobre o tema. Para Foucault (1995), o poder não é uma instância pertencente a um sujeito ou a outro, como também não se limita ao poder político como costuma-se classificar, para ele o poder é sutil e constante nas relações humanas produzindo subjetividade, isto é, as relações do sujeito com o próprio corpo, “a subjetivação consiste justamente no processo constitutivo dos sujeitos, pela produção da subjetividade que possibilita a objetivação dos sujeitos” (FERNANDES, 2012, p.74). Dessa forma todo indivíduo está sujeito a exercer ou sofrer a ação de um determinado

poder ou das relações de poder que permeiam as suas relações sociais. Fernandes corrobora dizendo que:

Nas relações humanas, quaisquer que sejam, o poder está sempre presente; há relações de poder em todas as relações entre sujeitos. O poder, nessa acepção, é focalizado em micro instâncias, é um exercício integrante do cotidiano e consiste em formas de luta contra a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão. Logo, o poder implica e/ou requer a resistência (FERNANDES, 2012, p.56).

Podemos então apreender que não há relação de poder sem resistência, do contrário, o que se tem é um estado de dominação. As relações de poder podem, dessa forma, representar um mecanismo de disciplina e dominação, principalmente nos espaços de disciplinarização dos corpos como o encarceramento. Sobre os sujeitos e as resistências Gregolin aduz que:

Para Foucault, o fato de haver uma “disciplinarização”, de ter sido necessário desenvolver mecanismos de controle e de vigilância contínuos demonstra que os sujeitos lutam. Dessa luta deriva, como consequência, o fato de que nenhum poder é absoluto ou permanente; ele é, pelo contrário, transitório e circular, o que permite a aparição das fissuras onde é possível a substituição da docilidade pela meta contínua e infindável da libertação dos corpos (GREGOLIN, 2006, p.136).

Nessa perspectiva, segundo Gregolin (2006), Foucault chama a atenção para as formas de resistência para que se possa compreender em que consiste o jogo das relações de poder. O poder, então, constitui o sujeito, a sua subjetividade e estabelece os regimes de verdade de uma sociedade, em que as verdades são construídas numa tentativa de justificar as ações dos sujeitos.

3. Punição e Disciplina

O poder, que não deve ser entendido como uma subjugação de um sujeito sobre o outro, funciona, também como um mecanismo de controle dos indivíduos por meio de diversos dispositivos. Em **Vigiar e Punir** (2013) Foucault aborda a evolução do sentido da punição, a história da legislação penal, da prisão e da violência que predomina dentro dela.

Uma das questões problematizadas nessa pesquisa é a punição como mecanismo de controle e poder e o corpo como objeto desse controle. O corpo passou a ser alvo de poder a partir do momento em que foi percebido como um objeto de controle.

Sobre isso Foucault (2013, p.132) aduz que,

houve durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam [...] é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado.

Contudo, busca-se compreender como se estabelecem as relações de força e sentido no sistema prisional, mas também, como a intervenção penal busca corrigir e transformar o indivíduo na sua subjetividade, tornando esse corpo encarcerado um objeto de controle a ser retificado para que se torne dócil e volte a ter funcionalidade.

Segundo Foucault (2013), a partir do século XVIII a punição passou a ter outro caráter; o que antes se limitava a um confronto físico, com intuito de vingança, passou a ser intolerável, e a punição para fins de correção sobrepôs o castigo. No pior dos assassinos, uma coisa pelo menos deve ser respeitada quando punimos: sua “humanidade” (FOUCAULT, 2013, p.72).

A necessidade do que Foucault (2013) chamou de “castigo sem suplício” emergiu do senso de humanidade, que funcionaria como limite para esse castigo. O homem passa, então, a ser o limite de direito. A punição deixa de ser da ordem da vingança para ser da ordem do poder. O castigo sobre o corpo é aplicado visando a atingir o sujeito e não uma individualidade corpórea (FERNANDES, p.60).

Essa mudança no regime judiciário, porém, implica intervenções de caráter histórico e social, além do desenvolvimento de outras práticas que fizeram da punição um mecanismo de poder. Isso,

significa uma adaptação e harmonia dos instrumentos que se encarregam de vigiar o comportamento cotidiano das pessoas, sua identidade, atividade, gestos aparentemente sem importância; significa uma outra política a respeito dessa multiplicidade de corpos e forças que uma população representa [...] uma tendência para uma justiça mais desembaraçada e mais inteligente para uma vigilância penal mais atenta do corpo social. (FOUCAULT, p.76)

Com o deslocamento de sentido do direito de punir, o crime e a punição são generalizados, uma vez que envolve o criminoso e, também, o corpo social. Outro aspecto importante que envolve esses acontecimentos são as disciplinas. Estas são constituídas por métodos que permitem o controle dos corpos, que são objetivados pela relação docilidade-utilidade, ou seja “a disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos dóceis” (FOUCAULT, 2013, p.133). Enquanto estratégia de poder, a disciplina é uma forma de dominação. “Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos” (FOUCAULT, 2013, p.133).

A constituição da prisão marca a história da justiça penal devido ao deslocamento do castigo de punição, que transgride o suplício e dá margem a novos mecanismos disciplinares, ao mesmo tempo,

ela se constitui fora do regime penitenciário, quando se elaboram, por todo o corpo social, os processos para repartir os indivíduos, fixa-los e distribuí-los, espacialmente, classificá-los, tirar deles o máximo de tempo e o máximo de força, treinar seus corpos [...] a forma geral de uma aparelhagem para tornar os indivíduos dóceis e úteis, por meio de um trabalho preciso sobre o seu corpo criou a instituição-prisão (FOUCAULT, 2013, p.217).

Assim nasce a detenção como uma penalidade. Em **Aparelhos Ideológicos do Estado** (1980), Althusser traz a noção de Aparelho repressivo de Estado, exemplificando com a polícia, que “funciona de uma maneira massivamente prevalente pela repressão (inclusive física), embora funcione secundariamente pela ideologia” (1980, p. 46). Foucault (2013) corrobora ao considerar instituições de confinamento, assim como a prisão, uma estratégia de poder com o escopo de disciplinar e não como um avanço da humanidade.

Alguns aspectos históricos que foram se agregando a esse sistema penitenciário fizeram com que ele se distanciasse daquele idealizado pelos reformadores. Princípios como o do isolamento e da solidão garantem a manipulação e submissão do sujeito presidiário no jogo de sentidos onde se estabelecem as relações de força e poder.

4. Abusado

Abusado: o dono do morro Dona Marta (2004) é um livro-reportagem do jornalista e escritor Caco Barcellos, que tem como espaço o morro Dona Marta, onde é narrada de forma minuciosa a história do traficante de drogas Marcinho VP, que tem como codinome

na obra Juliano VP. A trajetória de Juliano é narrada desde a sua entrada até sua ascensão no tráfico de drogas onde tornou-se o dono do morro e sofreu as consequências dessa posição. Além disso, Barcellos explicita o cotidiano dos moradores da favela em meio a guerra por território entre os grupos rivais e evidencia as necessidades extremas e os sonhos dessas pessoas deixadas no esquecimento.

No referido livro podemos observar conflitos que envolvem e permeiam o universo da guerra pelo narcotráfico nas favelas do Rio de Janeiro, acontecimentos que resultam em confrontos, inúmeras perseguições, mortes e prisões.

A quadrilha de Juliano era formada em sua maioria por vizinhos e amigos de infância, sujeitos estigmatizados na sociedade pela condição social e principalmente pelo lugar onde residem. A grande maioria desses sujeitos constituídos e caracterizados pelo espaço que ocupam, vivem expostos a inúmeras injustiças e à falta de oportunidades reais para seguirem outros caminhos. Para o garoto Nein, que já tinha os irmãos no tráfico, a função de entregador de remédios de uma farmácia foi a sua única experiência profissional. Neste trabalho ganhava cerca de 30 dólares mensais, valor irrisório que não era capaz de suprir as suas próprias necessidades e as da mãe, com quem morava. Sobre a sua busca por um emprego no mercado formal de trabalho, Barcellos (2004, p.206) descreve que:

Naquele ano de 1991, Nein estava batalhando uma vaga em duas das maiores empresas de Botafogo, ambas estatais. Em uma delas, na Furnas Centrais Elétricas, chegou a se candidatar a uma vaga de auxiliar de escritório. Ele disse para a mãe que fora reprovado por ter tirado nota baixa no índice moradia. – Quando eu respondi na entrevista que era favelado, fudeu, aí.

Essa passagem nos desvela o que pode significar a representação do espaço favela, que tira o direito dos moradores de ter um emprego formal e os condicionam a seguir o caminho já instituído à eles. A tentativa do personagem Nein por uma vaga na empresa que desejava foi frustrada e ele decidiu seguir o caminho dos irmãos.

Em **Abusado** (2004) , Juliano, assim como outros personagens, são presos e esses acontecimentos nos permitem observar a subjetivação do sujeito/ bandido, bem como o poder de punir que recai sobre eles e a subjetivação e objetivação desses corpos no cárcere.

Alguns enunciados desvelam o processo de dominação e violência física e psicológica sofrida por alguns personagens, entre eles Brava, esposa e cúmplice de Paulista, que fazia parte da vida de Juliano e com o tempo se tornou um segundo pai para ele. Paulista estava sendo observado pela polícia e foi morto a tiros em uma emboscada, logo após uma reunião com os parceiros com quem planejava os últimos detalhes de um sequestro que pretendia fazer. “Brava encostou a cabeça do marido sobre o seu peito. O pescoço de Paulista tremia como se estivesse sob o impacto de choques elétricos. Balbuceava as últimas palavras quando Brava foi puxada pelos cabelos e arrastada para o camburão da polícia” (BARCELLOS, 2004, p.304). Sabendo que Brava era cúmplice do marido, conhecia os outros integrantes da quadrilha e sabia dos próximos passos, ela foi ilegalmente levada para a prisão, sob uma forte ameaça física e psicológica, e tratada de uma maneira extremamente violenta para que ela fale e entregue os outros.

Te prepara para contar tudo, sua piranha! - disse o policial, enquanto algemava os pulsos dela [...] Os policiais puseram Brava na viatura, e em vez de levá-la para a delegacia, foram interrogá-la na favela do Acari, na zona norte [...] Brava teria sido espancada com socos, pontapés e cacetadas numa rua de acesso à favela (BARCELLOS, 2004, p.304-305).

Na passagem descrita acima, podemos observar o poder de punir que recai sobre o corpo da personagem Brava e que não está necessariamente relacionada ao sistema penitenciário. Podemos observar, também, a utilização do poder como uma forma de dominação e repressão. “Os espancamentos e a simulação de tortura duraram perto de uma hora [...] mas, nenhuma mulher ou criança apareceu para fazer pressão, como costuma acontecer durante as ações policiais nas favelas” (BARCELLOS, 2004, p.305). A tortura continuou quando Brava foi levada para a Delegacia Antissequestro.

Horas depois, Brava foi levada para a carceragem da Delegacia Antissequestro, que tinha a fama, entre os prisioneiros, de ser uma central de torturas escabrosas. Arrastada sob a chave de braço do policial, ela imaginou que estivesse sendo conduzida para uma sala especial de espancamento de mulheres. Cerrou os dentes e, pensando no que fizeram com o marido, decidiu continuar se negando a falar tudo que sabia. Num lugar escuro e fétido, três policiais rasgaram suas roupas e puseram-na de bruços sobre um velho banco de madeira e passaram a bater em suas costas e nádegas com um cassetete de alumínio por mais de uma hora (BARCELLOS, 2004, p.305-306).

Há uma relação corpo/sujeito em que este corpo enquanto objeto é alvo de poder, todavia o castigo aplicado não implica somente o corpo físico, mas também o corpo social, uma vez que o sujeito é representativo de uma função que permeia no âmbito político, social e cultural. É explícito o jogo das relações de poder na citação acima, uma vez que, o sujeito policil ou delegado na sua função de punir, faz uso do poder para executar o castigo corporal visando a submissão e subjetivação do corpo da personagem. Contudo, Brava ainda presa se recusa a falar e a entregar os outros integrantes da quadrilha do marido, mantendo resistência diante da desumanidade a que está exposta.

Os espancamentos teriam se sucedido durante alguns dias, até Brava ficar com as pernas imobilizadas e apresentar intenso sangramento [...] Única mulher na carceragem, era obrigada a dormir nua no chão de cimento do corredor entre as celas dos homens, sem luz, sem banheiro, sem comida [...] Brava correu sério risco de morrer por hemorragia, infecção, fome e sede. Foi salva pela solidariedade dos presos. Durante as sessões de espancamento eles gritavam que era covardia, batiam objetos nas grades em sinal de protesto. Nos intervalos da tortura, recortavam garrafas de plástico para improvisar uma pequena colher e servir gotas de água em sua boca, evitando a morte por desidratação (BARCELLOS, 2004, p. 306).

Brava continuou resistindo e não havendo provas do seu envolvimento com a quadrilha do marido, a polícia teve que soltá-la, assim que foi descoberto que a sua prisão era clandestina.

A representação da posição-sujeito da personagem e os acontecimentos discursivos que constituem a sua subjetividade nos mostra que a punição sem suplício idealizada pelo sistema penal, na prática, se configura falaciosa. A partir da análise aqui proposta concluímos que a constituição da subjetividade e, conseqüentemente, do corpo do bandido, como acontece com Brava, Paulista, Juliano e outros, vai além da punição pelos crimes cometidos, pois observamos situações de extrema violência que recaem sobre esses corpos.

5. Considerações finais

O livro **Abusado** (2004) apresenta um olhar diferenciado sobre a temática da violência que tem como espaço principal as favelas cariocas, mostrando acontecimentos que descortinam os discursos já intuídos na sociedade e os sentidos já apropriados aos sujeitos moradores da favela.

Nas penitenciárias, ao serem presos, esses corpos, sujeitos de direitos e deveres, a princípio dignos de respeito considerando a sua humanidade, sofrem diversas formas de violência que passam pelas condições indignas nesses espaços de reclusão, pelos confrontos e disputas de poder dentro dela e pela deturpação e omissão da administração carcerária.

Na análise dos enunciados, por meio das relações entre o sujeito e o poder pudemos observar as formas de resistência e sua representação, isto é, de que forma ela se estabelece no jogo das relações de poder. “Para compreender em que consistem as relações de poder é necessário analisar as formas de resistência, as lutas que colocam em questão o estatuto do indivíduo” (GREGOLIN, 2006, p. 137).

No seu estudo sobre a história da prisão, Foucault (2013) aponta que a punição com suplício se tornou intolerável e a partir daí a punição sem o intuito de vingança passou a ser considerada. A evolução desse processo resultou na legislação penal que tem como função punir os indivíduos pelos crimes cometidos. Todavia, pudemos observar, nos enunciados citados anteriormente neste trabalho, uma ação inversa ao sentido da penalidade já reformada. Isso fica claro, na ação violenta e cruel do corpo policial que pune com suplício, burlando as leis com o intuito de higienizar esses espaços, isolando os corpos criminosos.

Referências Bibliográficas

- ALTHUSSER, L. **Aparelhos Ideológicos do Estado**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1980.
- BARCELLOS, Caco. **Abusado**: o dono do morro Dona Marta. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do Discurso**: Reflexões Introdutórias. 2. ed. São Paulo: Claraluz, 2007.
- _____. **Discurso e Sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: Intermeios, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995.
- _____. **A ordem do discurso**. 24. ed. São Paulo: Loyola, 2014.
- _____. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. 41. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso** – diálogos e duelos. São Carlos: Claraluz, 2006.

MAROCCO, Beatriz. **Os “livros de repórter”, o “comentário” e as práticas jornalísticas.** Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/livroprograma2010.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2016.

ORLANDI, Eni. RODRIGUES, Felipe. **Desvelamento nos morros cariocas:** novos sentidos discursivos em livros-reportagem. Via Litterae, v. 2, n. 2, p. 401-415, 2010. Disponível em: http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/v1_v2_v2/7-16-Desvelando_os_morros_cariocas-livros_reportagem_FELIPE_RODRIGUES--ENI_ORLANDI.pdf . Acesso em: 17 ago. 2016.

_____. **Deontologia marginal** : dando voz ao “outro” presente nos morros cariocas. Entretextos, Londrina, v. 10, n. 1, p. 140-155, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index/php/entretextos/article/view/5491>. Acesso em: 17 ago. 2016.

Uma imagem dos adolescentes sobre a idade em post de Facebook An image of adolescents about Facebook post age

Marilene Jorge Luiz*

RESUMO: Pretende-se com este trabalho refletir sobre como os adolescentes significam a imagem que fazem da idade nas postagens de aniversário na rede social *Facebook*, utilizando marcas linguísticas como o ponto final entre os algarismos da idade, quando oscilam entre 12 e 17 anos para demonstrar que ainda são “de menor”. E o sufixo aumentativo – *ão*, após o numeral, ao completar 18 anos para marcar a maioridade, resgatando a memória coletiva de que ao se completar 18 anos, o jovem pode tudo, tem mais liberdade entre outros sentidos. Isso mostra que através das redes sociais os adolescentes passam a demonstrar a relação que tem com a idade de formas diferentes. A análise empreendida dessas postagens tem o objetivo de responder alguns questionamentos. Como o sujeito usuário das redes sociais tem significado através da memória coletiva a imagem que tem sobre a maioridade? Como o ponto final e o sufixo aumentativo-ão estão sendo utilizados nas postagens de aniversário? Como as mídias digitais interferem na produção e circulação de sentidos? Para responder essas perguntas, serão mobilizados conceitos teóricos e metodológicos da Análise do Discurso de linha francesa, que tem em Michel Pêcheux seu fundador.

PALAVRAS-CHAVE: Facebook; Aniversário; Análise do Discurso.

ABSTRACT: The aim of this work is to reflect on how adolescents mean the image they make of their age in Facebook's birthday posts, using linguistic marks as the end point between age figures, when they oscillate between 12 and 17 years to demonstrate that Are still "small." And the augmentative suffix - after the numeral, when he turns 18 to mark the age of majority, rescuing the collective memory that when he turns 18, the young man can do everything, he has more freedom among other senses. This shows that through social networks the adolescents begin to demonstrate the relation that has with the age of different forms. The analysis undertaken of these postings has the objective of answering some questions. How does the user of social networks have meaning through the collective memory the image that he / she has about the majority? How are endpoints and augmentation suffixes being used for birthday posts? How do digital media interfere with the production and circulation of meanings? To answer these questions, theoretical and methodological concepts will be mobilized from the French Speech Analysis, which has Michel Pêcheux as its founder.

KEYWORD: Facebook; Birthday; Discourse Analysis.

1. Introdução

* Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/UERJ

A rede social *Facebook* além dos inúmeros usuários conectados no mundo, que buscam conhecer novas pessoas, manter velhas amizades, expandir negócios, conhecer novas culturas, e principalmente tornar-se visível, tem se configurado como um local em que há produção de sentido sobre diversos assuntos, principalmente os ligados ao cotidiano de seus usuários. Desses assuntos, o foco deste artigo é sobre aniversário. No espaço digital caracterizado pela visibilidade e atualização, o sujeito em conexão encontra na passagem do tempo uma oportunidade de estar visível e mostrar que assim como o mundo digital, ele também está em constante atualização: completando idade. A imagem que faz dessa passagem do tempo é marcada linguisticamente. Quando os usuários oscilam dos 12 aos 17 anos, demonstram através do uso do ponto final entre os algarismos da idade que há uma permanência de estado, embora completem anos, ainda se encontram na adolescência. Agora quando completam 18 anos, os usuários marcam a chegada na maioridade com o uso do sufixo aumentativo após o numeral, resgatando a memória coletiva de que os 18 anos seria a idade do “tudo posso”, do aumento da liberdade, da responsabilidade, da ausência de satisfação aos responsáveis entre outros sentidos.

2. A Análise do Discurso e o digital como espaço de significação

Diante de um texto, cabe ao analista “mostrar como um objeto simbólico produz sentidos, como os processos de significação trabalham um texto, qualquer texto” (ORLANDI, 2004, p.80). Para pensar como os efeitos de sentido são produzidos nas postagens de aniversário, deve-se considerar a maneira pela qual o sujeito se significa através da língua. Para isso é preciso considerar que “A Análise de discurso não trabalha com a língua enquanto um sistema abstrato, mas com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos como parte de suas vidas.” (ORLANDI, 2012, p. 16). Embora produzir sentidos faça parte da vida do homem, ele não tem acesso ao processo de significação. Os sujeitos afetados pela ideologia se veem como a origem do sentido e veem a estrutura de seus enunciados como a única maneira possível de materializar um sentido ou discurso, mas não sabem que, na verdade, retomam sentidos já produzidos, retomados por redes parafrásticas.

Esses já-ditos continuam sendo atualizados pelo funcionamento da memória que “pode ser entendida como a reatualização de acontecimentos e práticas passadas em momento presente, sob diferentes modos de textualização (...) na história de uma formação ou grupo social.” (MARIANI, 1998, p.38).

Na reatualização, os sentidos constituídos como dominantes num “tempo e lugar outros” são retomados, os outros, silenciados ou apagados. “No processo desencadeado pela memória, há o retorno de um tempo e de um lugar outros” (MARIANI, 1998, p.35). Os sentidos dominantes são aqueles responsáveis por manterem a continuidade de uma prática, de um sentido de uma palavra ou expressão. Os sentidos que não são discursivizados como dominantes são apagados ou silenciados porque permiti-los é desestabilizar algo que a muito custo foi produzido, pois ao estabelecer um sentido como hegemônico, muitas “bocas” são silenciadas, caladas. Isso se dá porque “o retorno de um sentido silenciado, ou a irrupção de um novo sentido, pode representar uma ameaça ao ‘status quo’ vigente”. (MARIANI, 1998, p.36). “Trabalhar com a memória discursiva é estar observando retomadas e/ou disjunções nada pacíficas, uma vez que se trata de conflitos pela regularização e hegemonia de sentidos” (MARIANI, 1998, p.41). Mas esse ritual é falho. Silenciar não significa exterminar. E até mesmo um sentido apagado pode vir a ser dominante um dia, na mesma ou em outra formação discursiva.

Naturaliza-se, assim, um sentido ‘comum’ à sociedade, ou, em outras palavras, mantém-se imaginariamente um fio de uma lógica narrativa. Isto não quer dizer, porém que o sentido predominante apague (anule) os demais ou que ele(s, todos) não possa(m) vir a se modificar. Muitas vezes os sentidos ‘esquecidos’ funcionam como resíduos dentro do próprio sentido hegemônico. (MARIANI, 1998, p.35)

Para que o sentido dominante continue produzindo sentidos é necessário que o sujeito se esqueça de que há outras possibilidades. Não só para que o sentido hegemônico retorne, mas para que um novo sentido seja produzido, é necessário esquecer; “para a memória oficial se impor, é necessário o esquecimento, mas, paradoxalmente, também é necessário esquecer para o surgimento de outros sentidos”. (MARIANI, 1998, p.36).

Daí dizer que o esquecimento é estruturante. O sujeito não tem acesso à produção do sentido, pois os indivíduos recrutados a sujeito pela ideologia “*recebem como evidente o sentido do que ouvem e dizem, lêem ou escrevem (do que eles *querem* e do que se *quer* lhes*

dizer), enquanto “sujeitos falantes”. (PÊCHEUX, 2014, p.144). São duas as evidências recebidas: uma relacionada à origem do sentido e a outra relacionada à estruturação desse sentido. A primeira tem a função de fazer o sujeito esquecer que ele não é a origem do sentido, dando a ele uma onipotência inexistente. Daí poder ser referida como esquecimento nº1, por ele “temos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando, na realidade, retomamos sentidos pré-existentes.” (ORLANDI, 2012, p.35). Para desconstruir essa evidência é necessário considerar que “uma palavra, uma expressão ou uma proposição não tem *um* sentido que lhe seria “próprio”, vinculado a sua literalidade. (PÊCHEUX, 2014, p.147). Isso significa que não existe um sentido fixo, pregado às palavras. Ao se inscrever numa formação discursiva, o sujeito tem acesso ao já-dito de uma palavra ou expressão a partir da posição da qual enunciará o seu discurso. De posse desse saber, ele produz o seu dizer, retomando palavras já ditas.

A segunda evidência recebida, a enunciativa, diz respeito à forma pela qual o sentido é estruturado; ela causa no sujeito o esquecimento de que há várias maneiras de se enunciar. Ele vê a sua maneira como a única possível, tão poderosa a ponto de dizer tudo. Isso se dá porque,

este “esquecimento” produz em nós a impressão da realidade do pensamento. Essa impressão, que é denominada ilusão referencial, nos faz acreditar que há uma relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo, de tal modo que pensamos que o que dizemos só pode ser dito com aquelas palavras e não outras, que só pode ser assim. (ORLANDI, 2012, p.35)

Pura ilusão, mas o sujeito não tem acesso a isso. Ele se significa pela língua que tem como característica a falha, a possibilidade de deriva de sentidos, daí dizer que “todo enunciado, é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro.” (PÊCHEUX, 1990, p.53). Essas possibilidades ou efeitos de sentido, ocultos ao sujeito pelo funcionamento da ideologia, estão circulando na região do interdiscurso e a cada tomada da palavra, o sujeito mobiliza uma ou outra possibilidade de acordo com a formação discursiva a qual está filiado. Para Mariani (1998) o interdiscurso é o conjunto de efeitos de sentidos discursivos que caracterizam o sentido das sequências que se repetem e dos sentidos silenciados.

A noção de interdiscurso caracteriza, no plano da textualização da memória, o conjunto dos efeitos de sentidos discursivos, resultantes dos deslocamentos, antagonismos e alianças entre FDs, que vão caracterizar, em termos da materialidade linguística, o sentido das sequências que se repetem, bem como os sentidos silenciados que podem intervir. (MARIANI, 1998, p.43)

O interdiscurso é a possibilidade do próprio dizer. Na tomada da palavra, o que se encontra no interdiscurso se materializa linguisticamente (o intradiscurso). Ou seja, uma ou várias possibilidades de sentido são administradas e discursivizadas pelo sujeito, assim pode-se considerar que “o interdiscurso, longe de ser efeito integrador da discursividade torna-se desde então seu princípio de funcionamento”. (PÊCHEUX, 2014, p.158). O interdiscurso seria o já-dito e o intradiscurso a estruturação, a reformulação pelo sujeito do já-dito. O interdiscurso é a condição de existência do intradiscurso. Mas isso é apagado. “Nesse sentido pode-se bem dizer que o intradiscurso, enquanto ‘fio do discurso’ do sujeito, é, a rigor, um efeito do interdiscurso sobre si mesmo, uma ‘interioridade’ inteiramente determinada como tal do ‘exterior’”. (PÊCHEUX, 2014, p. 154).

No caso das postagens, os sujeitos retomam sentidos produzidos no imaginário social sobre aniversários, principalmente o relacionado à maioridade, quando se completa 18 anos. No imaginário social, completar 18 anos significa o início de um período de responsabilidades diante das autoridades, pois qualquer erro pode levá-lo à prisão. É comum as pessoas perguntarem ao saber que alguém cometeu algum crime: “ele é maior de idade?” Se a resposta for afirmativa, os efeitos serão negativos. Pensando no uso do sufixo aumentativo (-ão), nessas postagens ele não é usado para indicar algo de grande proporção ou altura, mas para significar a imagem do sujeito sobre a sua entrada nesse imaginário social de responsabilidades, de tudo poder fazer, um mundo aparentemente sem limites diante do qual ele se vê maduro o suficiente para dominá-lo em sua profundidade porque não se vê mais limitado pelas proibições dos pais. A colocação do sufixo após um numeral demonstra que não há usos pré-estabelecidos sobre as unidades da língua. E o sujeito ao se significar significa também as unidades linguísticas, retomando usos dominantes ou ressignificando os existentes. Daí se dizer que “a sintaxe significa: o modo de dizer não é indiferente aos sentidos” (ORLANDI, 2012, p.35).

O espaço onde a produção de sentido é efetuada também significa. Estar conectado traz à tona um novo sujeito com novas necessidades. Uma delas é de ser visível, de mostrar-se

em rede. Do mesmo jeito que o espaço digital é representado pela mobilidade, o jovem mostra-se também em movimento, em constante atualização. Isso é notado nas postagens de aniversário, em que há a necessidade de mostrar-se feliz, de mostrar a importância de si e do outro. Já que “ser “invisível”, nesse contexto, pode significar estar fora, ser um *outsider*, e privar-se do convívio social” (BRITO, 2013, p.5). O adolescente precisa estar sempre conectado, principalmente em datas consideradas importantes. Fazer-se presente exige dos usuários tratem o seu cotidiano como um evento de grande importância, como um show, daí a existência dos *emoticons* de fogos de artifícios e cornetas para dar a visibilidade ao ocorrido, pois aquilo que não está visível na rede é como se não existisse:

Estar conectado implica essencialmente estar visível. A visibilidade é a garantia de inclusão em um mundo cuja representação passou do *palpável* ao *comunicável*. A chave que explica a transcendência em que se converteu o *estar visível* reside na ameaça da invisibilidade. Em termos de transcendência social, aquilo que não pode ser visto nos meios de comunicação ou que não se expressa no ambiente da rede *não existe*. (WINOCUR, 2011, p.180)

O sujeito em conexão, afetado pela língua e pela história, se significa de um modo diferente. Ele se significa por elas, mas não por ter poder “pois se ele não se submeter à língua e à história ele não se constitui, ele não fala, não produz sentido” ORLANDI (2012, p.49). Não está nas mãos do sujeito dizer o sentido de “a” ou de “b”. A deriva só é possível porque a língua é falha. Na repetição do mesmo algo sempre falha permitindo a deriva, o sentido outro, por isso a possibilidade de o sujeito ressignificar o uso do ponto final e do sufixo aumentativo.

3. As postagens

A tecnologia traz possibilidades outras de enunciação e ressignificação. No espaço digital, a escrita é ressignificada: o sujeito dá um novo sentido para símbolos, sinais, siglas, onomatopéias criando ou reutilizando as existentes. No caso das postagens em análise, o sujeito ressignifica o uso do ponto final e do sufixo aumentativo - *ão*. Isso é possível porque a língua é incompleta e falha, sempre havendo a possibilidade do sentido ser outro. Um possível gesto de interpretação do uso do ponto final é que ele está sendo usado para marcar que o sujeito está se atualizando, completando aniversário, ficando velho, mas há uma permanência de estado: continua-se adolescente. O ponto é essa parada, esse estado em que ele ainda é

menor de idade, ainda está limitado. Essa interpretação se dá porque é recorrente o uso do ponto final entre os numerais indicativos de idade dos 12 aos 17 anos (período em que ainda se é considerado menor de idade).

Hoje tbm meu gordinho ta fazendo 1.2 aninhos quero desejar a vc meu bebe lindo maravilhoso que papai do ceu te ilumine

Em fim 1.3 🤗🤗❤️ parabéns pra mim ❤️

Parabéns 🎉🎉 1.4 🎉🎉, muitos anos de vida e que deus te abençoe,

Parabéns pra mim, enfim 1.5. Obrigado Senhor por mais um ano de vida !

🤗🤗❤️🎉🎉🍰

Demorou mais graças a Deus chegou 🤗🙏🤗🤗... Enfim 1.6 🤗🤗🎉🎉🍰

#fototáfeiamastavalendo 🤗🤗

To ai mais um ano se passou deixa vim 1.7 não tem k.o

Essa estrutura muda completamente quando se chega aos 18 anos (período em que se é considerado maior de idade). Para marcar isso, a estrutura usada é o sufixo aumentativo que é ressignificado: afixado após um radical numérico para mostrar a saída do estado da menoridade para a maioridade em que o universo do jovem é expandido, onde ele se vê sem limites, sem imposições, onde “pode tudo”.

Obrigado senhor por mas um ano de vida .

Até quem fim chego 18tão #Parabens pra mim .🍷🍷🎉🎉👑

❤️🎉🎉🍷🍷

Enfim chegou seus 18tão 🤗🤗👏

#parabens pra min 18taão 🤗🤗🤗👏👏👏👏👏👏👏👏

#BoaNoite #MegaSelf Aniversário 18tão Mylena #Top #Festa
 Tudo Muito Lindo. 🎂🎈🍰👏 de **#Sabadou #Parabens**

#PARABENS PRA MIM 18TÃO 🎂👏💋😘

#Parabens pra eu 🎂🎂🎂🎂🎂🎂

#18tão 🗨️😘😘😘😘😘💕💕💕💕

Afetado pela história, o sujeito retoma do imaginário social o sentido de que ao se completar 18 anos as suas expectativas são aumentadas e marca isso morfologicamente, resignificando o uso do sufixo-ão.

4. Considerações finais

O espaço digital representado pela agilidade nas comunicações, onde tudo se atualiza, onde tudo está em constante movimento traz transformações também no modo como o sujeito se significa. O sujeito conectado carrega características específicas, ele não é o mesmo quando está offline. Como ele se significa pela língua, a língua carrega essas marcas. Isso não se dá porque ele é onipotente, mas porque há abertura na língua, “não trabalhamos com uma língua fechada em si, regular, maciça, mas com uma língua que tem em si espaços, furos, silêncios, por onde o sujeito pode entrar, significar e significar-se.” (NOBLE & MITTMAN, p.71). E nas postagens o sujeito significa a imagem do que seja completar 18 anos retomando dizeres da memória coletiva que estabilizou sentidos de que ao se tornar maior de idade as responsabilidades aumentam e por outro lado de que os horizontes dos jovens são expandidos.

Referências Bibliográficas

BRITO, Rosaly de Seixas. Estratégia de visibilidade e performatividade de jovens nas redes sociais. **I Colóquio Internacional Mídia e Discurso na Amazônia: desafios contemporâneos apropriação e regimes de visualidades**. Universidade Federal do Pará, 2013.

MARIANI, B.S.C., *Discurso e Memória*. Cadernos de Letras da UFF, Niterói, Rio de Janeiro, V.14, 1998.

NOBLE Debbie Mello. MITTMANN Solange. O professor e o aluno como agentes do desenvolvimento da leitura. **Cadernos de Letras da UFF Dossiê: A crise da leitura e a formação do leitor** n° 52, p. 69-79.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 10^a ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.

_____. Dispositivos da interpretação. In: _____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 2004. p.79-100

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 5^a ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

_____. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Trad. Eni Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 1990.

WINOCUR, Rosalía. **O lugar da intimidade nas práticas de sociabilidade dos jovens**. Trad. Mariana Duccini. *Matrizes*. Ano 5, n°1 jul./dez. 2011 – São Paulo, Brasil, p.179-193

Videoclipes e rap: expressões em debate

Music vídeos & rap: expressions in debate

Gabriel Passold*

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo debater a abordagem de músicas de rap na universidade, analisando conceitos e princípios utilizados em alguns trabalhos que abordam os elementos dos videoclipes, mais das vezes enquanto representação, assim como algumas das implicações desse procedimento, como a valorização das letras das músicas e o relevo dado ao papel do artista engajado para uma possível emancipação das ideologias da dominação, em detrimento de artistas e/ou obras não ajustadas a tais conceitos e princípios teórico-metodológicos. Por outro lado, em nossa abordagem, partimos do pressuposto de que a música não é necessariamente a representação de algo, mas antes, é formada por um tecido estético com múltiplas possibilidades interpretativas. Dessa forma, a pesquisa procura mostrar algumas consequências da interpretação de videoclipes pela lógica representativa, assim como discutir sobre outras possibilidades de pensar a relação entre música, história e política, como por exemplo, por um senso comunitário traçado no interior das expressões estéticas.

ABSTRACT: This work aims to discuss the approach of rap music in the university, analyzing concepts and principles used in some works that approach the elements of music videos, more often as a representation, as well as some of the implications of this procedure, such as the valorization of the lyrics and the importance given to the role of the artist engaged in a possible emancipation of the ideologies of domination, to the detriment of artists and / or works not adjusted to such concepts and theoretical-methodological principles. On the other hand, in our approach, we start from the assumption that music is not necessarily the representation of something, but rather, it is formed by an aesthetic fabric with multiple interpretative possibilities. Thus, the research seeks to show some consequences of the interpretation of the rap music videos by the representative logic, as well as discussing other possibilities of thinking about the relationship between music, History and politics, as for example, by a community sense traced within aesthetic expressions.

KEYWORDS: Rap. Music video. Lyrics. Politics.

PALAVRAS-CHAVE: Rap. Videoclipe. Letra. Política.

1. Introdução

Há cerca de 52 registros de pesquisas que tomam como objeto de pesquisa videoclipes de músicas no banco de teses e dissertações da Capes. A maior parte são da área de Comunicação (cerca de 31), seguidas por Letras/Linguística/Linguagens com nove trabalhos. Em História não encontramos registros, e das 302 pesquisas que localizamos no mesmo banco

* Mestrando em História - UFU

com o tema rap/hip hop, o videoclipe é mencionado em cinco, e destas, duas pesquisas abordam-no como objeto principal. Este texto trata, portanto, de um objeto de pesquisa com poucas abordagens em nosso meio acadêmico.

Para as análises dos videoclipes, uma constatação: ainda que sempre em relação com as músicas, esta forma de expressão corresponde a um universo artístico distinto; logo, demanda uma perspectiva de análise que leve em consideração alguns aspectos particulares, ligados a escolhas na produção, direção, fotografia, etc. – ainda que nesse momento não seja possível nos aprofundarmos nas características eminentemente estéticas desse meio de expressão. Devido à especificidade deste objeto de pesquisa, valemo-nos também de referência equivalente, sobretudo, a pesquisa de Carol Vernallis, *Experiencing music vídeo: aesthetics and cultural context* (2004).

Primeiramente, vamos analisar alguns aspectos do videoclipe da música *Casa cheia* (1998), do grupo Detentos do Rap, que também já teve o videoclipe abordado em pelo menos pesquisa acadêmica. Na sequência do debate, incluímos na discussão videoclipes de outras músicas.

2. Videoclipes em quebra com a representação: do discurso aos efeitos

Carla Cristiane Mello, em *Vozes do Carandiru: o rap de cárcere e os estigmas sociais* (2015), compreende o videoclipe de *Casa Cheia*, gravado na Casa de Detenção do Carandirú, numa ideia de “estética da sobrevivência”. Por outro lado, este video pode ser analisado pelas múltiplas possibilidades interpretativas da relação entre os elementos da letra, dos sons e das imagens. Da letra, por exemplo, destacamos o refrão que é cantado ao longo de toda a música, no intervalo dos outros versos: “Ééééé, o Carandiru está de casa cheia, muita maldade no ar, muita droga na veia” (DETENTOS, 1998). A primeira frase é cantada em um coro, já as duas últimas por um dos artistas do grupo, numa sonoridade que lembra uma espécie de megafone. Como é comum com o refrão – que, aliás, não está presente em muitos raps, é uma parte da música com considerável destaque. Além disso, ele não parece ter relação com as imagens do videoclipe, com exceção dos momentos em que as imagens mostram integrantes do grupo e/ou qualquer ator seguindo-o com os lábios. Já em outros momentos, as imagens seguem o

ritmo da música, como quando há alguns braços gesticulando junto ao ritmo, saídos de uma parede esburacada de uma cela (fig. 1).

Figura 1 (A-I) – Casa cheia



Fonte: Detentos do Rap. *Casa Cheia*, 1998. Videoclipe.

São vários os instantes em que as imagens não possuem relação com as letras, como por exemplo, quando a câmera foca num indivíduo tomando uma ducha ao ar livre, nos colares e tatuagens de um outro, em um drible de futebol ou em uma roda de *break*, etc (fig. 1). Momentos que mostram imagens de um dos integrantes do grupo de terno e gravata numa cela podem corresponder à letra: “quando eu sair daqui, virarei até político. Se aos olhos da justiça político não é ladrão, livre então não voltarei para prisão” (DETENTOS, 1998), mas na maior parte do tempo não é isso que ocorre. Por exemplo, não é possível identificar nas imagens nenhuma “droga na veia”, por mais que essa frase do refrão seja repetida o tempo inteiro. E apesar de o ambiente da prisão do Carandiru não parecer dos mais hospitaleiros, o conjunto das imagens do videoclipe formam uma estética centrada em momentos de

descontração como na cantoria do refrão coletivamente, etc., e não somente na “sobrevivência” dos detentos.

Nossa hipótese é que essa perspectiva descontraída não é proporcionada prioritariamente pelas imagens, mas se deve, em grande medida, aos arranjos dos sons na música, como de um órgão ou de algumas batidas de guitarra com *wah-wah*, possivelmente *sampleados* da música *You don't know, what i know/Rational culture* (1975) de Tim Maia, que formam uma base rítmica com uma batida de funk acentuada e dançante e que possibilita, ainda, o encaixe das rimas dos integrantes do grupo. A escolha de uma perspectiva descontraída nas imagens provavelmente corresponde ao ambiente contagiante do arranjo dos sons da música. A letra é um elemento que, em muitos momentos, não prevalece sobre os outros.

Todavia, a atenção do espectador não é necessariamente direcionada nesse sentido, há várias outras possibilidades interpretativas, e isso ocorre porque, entre a subjetividade do artista e do espectador, não há nenhuma garantia de continuidade significativa. Isso ocorre, em grande medida, pelas várias *temporalidades* envolvidas, seja de distanciamento entre os elementos da expressão, seja entre artista e espectador. Podemos enxergar representações também em relação aos *espaços*, mas não importa quantos argumentos encontremos numa determinada direção: esta possivelmente não será a mesma realizada pelo julgamento de outro espectador.

Segundo Vernallis, grande parte das invenções de videoclipes nos mostram que “o sentido do tempo criado pela música, letras e imagem” nunca é definitivo, e é “sempre mais indefinido do que exato”. Ou seja, “cada meio pode sugerir diferentes tipos de tempo, e cada um” ainda “pode minar ou colocar em questão a temporalidade do outro” (VERNALLIS, 2004, p. 13-14, tradução nossa). Isso ocorre porque nenhum elemento tem o domínio sobre os outros e, assim como na música, a letra não predomina sobre outros aspectos como o ritmo ou os instrumentos, com os diversos meios implicados no videoclipe ocorre semelhante movimento. Assim, na mesma medida em que é possível compreender as imagens do videoclipe como um reforço de um suposto discurso presente nas letras da música, elas também podem ser identificadas em outras possibilidades interpretativas. Tudo isso está relacionado, em última análise, com a imaginação do espectador, ou seja, com as possibilidades subjetivas.

Portanto, é possível encontrar outros elementos que não somente ligados ao cotidiano de um presídio, mas por exemplo, momentos do videoclipe de *Casa Cheia* em que somos arrastados simplesmente pelos ritmos, timbres ou um refrão contagiante. Este exemplo contribui para o seguinte questionamento: é possível representar, em uma música e/ou num videoclipe, a privação da liberdade de um presídio? Supomos que não, mas quando ouvimos uma música e assistimos ainda ao seu videoclipe, é possível que aconteça outra coisa – talvez no sentido de, como sugerem Félix Guattari e Gilles Deleuze em relação ao ritornelo – e que estendemos também às imagens: o som (e as imagens) nos invadem, nos empurram, nos arrastam e nos atravessam, “mas tanto para nos fazer cair num buraco negro, quanto para nos abrir a um cosmo” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 166). O som e as imagens do videoclipe, ao invés de simplesmente reforçar um ao outro, podem contribuir para cairmos numa espécie de vácuo significativa, mas na medida em que esse “vazio” é o fertilizante para criamos o nosso próprio sentido com aquela expressão.

Essa perspectiva desierarquizada da relação entre imagem, som e letras – critério importante para abordagem dos videoclipes – relaciona-se com a questão da pluralidade das subjetividades, discutida em *Caosmose: um novo paradigma estético* (1992), de Guattari. O autor sugere que, “os diferentes registros semióticos que concorrem para o engendramento da subjetividade não mantêm relações hierárquicas obrigatórias, fixadas definitivamente”, e isso ocorre porque “a subjetividade, de fato, é plural”, no sentido de que “não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segunda uma causalidade unívoca” (GUATTARI, 1992, p. 11-17).

Jacques Rancière também faz sugestão semelhante, quanto defende que os espectadores participam da performance artística com a qual têm contato, “refazendo-a à sua maneira”, ou seja, independente das intenções do artista que a produziu em um primeiro momento, o espectador furta-se “à energia vital que esta supostamente deveria transmitir, “para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou” (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Nessa época democrática, cabe a cada indivíduo, munido dessa subjetividade plural, estabelecer sua própria história. Guattari (1992) compara essa subjetivação ao modo que um artista cria novas formas a partir do lhe é oferecido. Por exemplo, ouvimos músicas, assistimos videoclipes, filmes, palestras, aulas, peças de teatro e, com isso tudo, criamos

nossa subjetividade. É nesse sentido que os elementos de uma expressão como o videoclipe atuam.

As referências teóricas em conjunto com a nossa experiência com expressões estéticas contribuem para pensarmos que, ainda que possamos ter pistas de momentos em que melodia, ritmo, letra ou uma imagem têm destaque, esse efeito no espectador não é passível de ser determinado *a priori* no momento da produção, o que coloca em questão a possibilidade de interpretá-las em termos de um direcionamento discursivo, mas há o estabelecimento de uma *combinação estética* que coloca em jogo a própria distinção entre “realidade” e “ficção”, ou seja, entre a arte e a vida.

É num debate sobre o esvanecimento da fronteira entre expressão estética e vida que vamos continuar nossa abordagem com alguns videoclipes.

3. Os videoclipes entre a arte e a vida

Primeiramente, vamos fazer alguns comentários sobre um video que utiliza uma câmera e um cenário por onde o artista se move cantando suas rimas. Trata-se de *O tempo voa* (2015) de Patrick LP. Este videoclipe foi gravado exclusivamente no centro de uma cidade (Blumenau, Estado de Santa Catarina). As cenas alternam entre lugares como o teatro, o shopping, a igreja e imagens prosaicas como uma sinaleira, o fluxo de pedestres e carros, *grafite* e Patrick cantando e gesticulando seu rap (fig. 2).

Figura 2 (A-F) – O tempo voa





Fonte: Patrick LP. *O tempo voa*, 2015. Videoclipe.

Não temos como saber de maneira precisa quais foram as motivações que levaram Patrick a gravar o videoclipe no centro da cidade. Inclusive esta escolha pode ter partido do diretor ou de outros envolvidos na produção do mesmo. De qualquer maneira, nos atemos ao resultado: a tomada da palavra em reflexões, por exemplo, sobre a vida do trabalhador, ou simplesmente como ferramentas na composição de rimas, a gravação dessas rimas em harmonia com um ritmo, uma melodia e em um refrão, um som de saxofone melódico, e tudo isso ainda com um videoclipe que traz imagens do artista no centro da cidade. Todos os elementos desse conjunto expressivo, de alguma maneira, controvertem algumas hierarquias estabelecidas, como as que opõe o centro e a periferia, o trabalhador e o intelectual, e a própria arte e a vida.

Por essa expressão estética constituir-se como uma manifestação de que qualquer um pode fazer uso da letra para contar sua história e/ou compor uma rima, criando sentidos à sua existência através da música e do videoclipe, constitui-se também como uma expressão da política. Mas isso não é um apenas característico de *O tempo voa*, com uma câmera e/ou um microfone nas mãos, e com o uso da imaginação, é possível fazer política; o rap e a música em geral já fazem isso há algum tempo.

Outro videoclipe, de Emicida, da música *Levanta e Anda* (2014), aborda um tema dramático a princípio, mas que ganha outro tom com as imagens e sons. Resumidamente, o vídeo é protagonizado por duas crianças em um enredo com diversas atividades, basicamente algumas brincadeiras entre si e com mais crianças, como um jogo de futebol, a descida da ladeira com carrinho de rolimã, ou ainda uma brincadeira de balanço, bola de gude, etc.

Sobre a questão da narrativa, possivelmente é um vídeo com possibilidade de localizar uma história, e ao contrário da maioria dos videoclipes, não traz a performance do artista, que, segundo aponta Vernallis (2004), é uma característica bastante comum em se tratando de uma

mídia que – entre as principais funções, pelo menos em sua gênese – era a de promover o artista e a sua música por meio das imagens em canais da televisão como a MTV (*Music Television*). Assim como outros vídeos do artista, como *Crisântemo* (2013), e *Boa Esperança* (2015), *Levanta e anda* quebra com esse padrão, ao mesmo tempo em que parece sugerir uma história. Todavia, pelo menos neste caso, não há um desfecho evidente, e mesmo que alguns elementos possam nos levar a pensar que se trata de uma narrativa cronológica linear, ao final – ainda assim – podemos nos sentir não conciliados com a história contada. Por exemplo, não sabemos se as duas crianças têm família ou se moram nas ruas, se são amigos ou irmãos, se “representam” o artista em sua infância, etc. São alguns dos questionamentos que podemos fazer quanto a história desse videoclipe dirigido por Leandro HBL (fig.3).

Figura 3 (A-I) – Levanta e anda



Fonte: Emicida part. Rael. *Levanta e anda*, Fifa 15 soundtrack, 2014. Videoclipe.

Qualquer sentido que apreendemos com as imagens resulta de nossa imaginação, e por mais perto de uma narrativa direcionada que estas possam parecer, a sua disposição proporciona diversas possibilidades interpretativas. Esse fato se deve até mesmo ao curto

espaço de tempo que os envolvidos na produção e direção têm para mostrar as imagens, produzi-las e editá-las, que é justamente o tempo limitado da música. O interessante é que, mesmo com essa aparente “limitação”, os envolvidos no trabalho encontram espaço para momentos efêmeros como um cavalo recebendo carinho, alguém fazendo as linhas de cal do campo de futebol ou mesmo a simples exposição de elementos inanimados do cenário, com um balanço ou uma trave de futebol. São aspectos ligados a escolhas na fotografia do videoclipe, realizada por Rogério Che, que destacam ainda o céu, o sol, um abraço, além das frivolidades das brincadeiras de criança. Tudo isso em uma mesma tonalidade cinza azulada. Assim, se podemos falar em fio condutor da história, este pode ser proporcionado pela letra em conexão com as imagens, mas não é o único caminho, pois o ritmo, a opção por determinado filtro cromático na fotografia de Rogério, as trivialidades das atividades das crianças, podem também servir de ponto de apoio para diferentes interpretações dos espectadores dessa expressão estética.

Assim como não há uma hierarquia entre as imagens, os sons e as letras, as diversas imagens também concorrem para a atenção do espectador em pé de igualdade, e esse conjunto entre imagens e sons possibilita uma experiência múltipla, como por exemplo, o peso dramático pelo protagonismo das crianças – ainda que na maior parte do tempo “alegres” em suas atividades – parece reforçado pelo tom cinza da fotografia. Mas também não é possível representar com palavras os sentimentos que o videoclipe e/ou a música expressam, ainda que possamos ter vários deles, como alegria, tristeza, ou simplesmente empatia, etc. Isso não depende necessariamente de uma identificação do espectador com um “grupo social” supostamente representado, mas pode estar ligado a aspectos das perspectivas da fotografia, direção, ou até mesmo no arranjo das rimas do artista.

Entre os temas explorados nas composições de rap em suas músicas e videoclipes, certamente não é possível indicá-los no espaço de uma dissertação. Em última análise, o tema do rap é a *vida*, desde o cerceamento da liberdade ao uso do corpo como instrumento de trabalho, temas difíceis, mas que no rap parecem ganhar uma certa leveza, e isso é pelo ritmo, timbres e melodia ou pelas próprias disposições das palavras na formação das rimas.

Se mostramos esses videoclipes como um exemplo de expressão no interstício entre a “realidade” e a “ficção”, não é por uma perspectiva supostamente “realista” ou documental, mas justamente pelo uso indiscriminado da vida como fonte das imagens, letras e sons. Mas é

possível afirmar que alguma das expressões que abordamos não utilizam predominantemente a vida como fonte de criação? Fazer música não seria basicamente colocar ritmo, melodia e *flow* nas coisas da vida, tirando-lhe talvez um pouco do seu peso? Pensamos que um pouco disso tudo são as músicas e os videoclipes de rap.

Em relação à dicotomia ficção *versus* realidade, fazemos ainda uma pergunta: o rap não seria uma expressão estética que, ao utilizar a “realidade” para compor letras de músicas, opera precisamente na supressão da dicotomia entre real e ficcional? Supondo que sim, qual o sentido em afirmar que o rap “representa” determinada realidade? Pois isso não é sequer invenção do rap, mas a música do blues e o próprio samba já faziam isso. O que há no rap é de fato uma relação diferente com a melodia, talvez uma maior liberdade das letras em relação aos sons, mas isso não o torna distinto dos estilos que o precederam. O rap, o rock, o samba, o blues, são todos gêneros com uma base musical que se repete de modo que alguém tece palavras sobre esses sons, em diversas relações com a melodia.

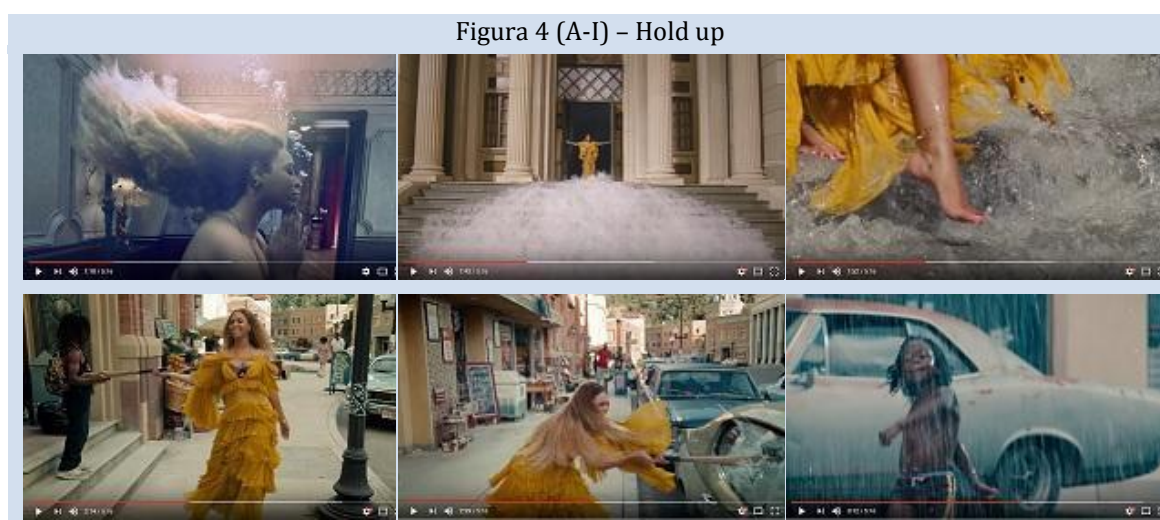
A fronteira entre arte e vida também não é apagada necessariamente por uma disposição “realista”, mas antes mesmo disso, quando temos uma expressão que utiliza como matéria prima para compor músicas, a própria “realidade”. O rap é “real”, mas na medida em que é o litígio da própria distinção entre o real e a ficcional. Não há uma disposição específica, como uma relação com a “indústria cultural”, determinado conteúdo escrito, uma maneira de compor as imagens dos videoclipes que determine isso. O rap não representa a “realidade”, ele é a realidade. Porque então essa dicotomia? O rap é uma expressão estética, mas na medida em que o são as poesias do século XIX, de Stéphane Mallarmé e os romances de Gustave Flaubert. Escritores e compositores têm em comum a fabricação de expressões onde o que está em jogo não é a “representação” da realidade em seus trabalhos, mas justamente a incapacidade de representar a vida na arte, a incapacidade de separar as coisas da vida das coisas da arte.

4. Algumas possibilidades com videoclipes

Vamos mostrar quão múltiplas podem ser as possibilidades com essa forma de expressividade, que coaduna o som já produzido com as imagens, que é exatamente o *videoclipe* de música.

Dos videoclipes e músicas já brevemente abordadas, a disposição das imagens, dos sons e/ou das letras permite de fato interpretações representativas (Ex.: estética da sobrevivência), mas, por outro lado, tanto na disposição dos vários elementos nos videoclipes, parafraseando Vernallis, é possível pensar que os videoclipes de músicas não re-imaginam o mundo, mas apresentam “imagens de como existir profundamente em um espaço” já existente, em como se mover nestes mesmos ambientes “com sentimentos e auto-possessão” (VERNALLIS, 2004, p. 98, tradução nossa).

É possivelmente esse o caso do videoclipe da música *Hold Up* (2016), de Beyoncé, artista que permeia entre os gêneros R&B e o Pop. O enredo do vídeo é o seguinte: antes da música de fato começar, há uma breve narração pela voz da artista, em pouco mais de um minuto em que ela se move num espaço fechado – portanto, limitado – e ainda mergulhada na água. No momento em que a música começa, ela já saiu desse ambiente e passa a caminhar pela calçada e pela rua, logo se apropriando de um taco de *baseball* em posse de uma criança, e passando a destruir alguns vidros de lojas, carros, câmeras e um hidrante, tudo isso seguindo o ritmo da música. É mais ou menos como o jogo de videogame GTA (*Grand Theft Auto*), em que o jogador anda pelas ruas da cidade fazendo o que bem entende, mas com a diferença que Beyoncé o faz sem ser reprimida por policiais ou outras pessoas. A caminhada firme, o fogo, a água, vidros estilhaçados, crianças dançando no meio da rua; tudo isso segue o ritmo dos sons da música (fig. 4).





Fonte: Beyoncé. *Hold up*, 2016. Videoclipe.

Se por um lado, a mudança drástica de ambiente no início da música, o figurino da artista e a sua própria disposição (entre o movimento lento na água o andar entusiasmado na rua), são elementos que comprometem uma narrativa contínua, por outro lado, o videoclipe possui pelo menos dois fios condutores: o poder dos sons e da própria artista. A impressão que temos é de que o taco de *baseball* já estava inclusive preparado para ela. Mas apesar disso, ainda assim não é possível assinalar a atividade dos sons e da artista em oposição à passividade dos coadjuvantes do vídeo, pois estes são participantes da música e da empreitada da artista até o fim, seja com uma dança, sorrisos, alguns olhares, ou mesmo a criança, que recupera o taco assim que Beyoncé o larga quando termina a música. A narrativa permanece aberta, mesmo com o fim do videoclipe.

Aspectos deste videoclipe, como a falta de elementos para uma construção narrativa, o poder dos sons e do artista – que em alguma medida estão presentes em todas as expressões analisadas até aqui –, é o que discutiremos em mais alguns exemplos de videoclipes de rap. Vamos analisar alguns efeitos proporcionados por escolhas na criação da fotografia, da edição, dos figurino e cenários de alguns videoclipes.

Ainda que não seja possível falar em uma hierarquia entre os elementos de um videoclipe/música que tomam a atenção do espectador, pois mais das vezes, imagens e sons competem, sem que seja possível definir de forma exata essa experiência, temos diversos exemplos empíricos que demonstram o poder dos sons, precisamente nesse formato de expressão que se resume basicamente em produzir imagens para uma música já constituída, que é o videoclipe de música.

Casa Cheia, assim como *Hold up*, são vídeos em que esse poder é facilmente identificado. Podemos notar os gestos, a cantoria e a própria edição correspondendo, de alguma maneira, aos sons. No primeiro, o ambiente da prisão adquire uma certa “leveza” com o refrão irreverente do grupo. Aliás, numa música como essa, com um ritmo dançante e um

refrão aderente, é pouco provável que o ambiente da música não fosse correspondido nas imagens. O segundo caso tem praticamente todas as cenas animadas pelos sons da música, principalmente o ritmo. Mesmo que, para o diretor de um videoclipe, estejam abertas várias possibilidades de criação, o poder da música na criação de uma determinada ambiência é quase implacável. Podemos fazer uma analogia com filmes, mas em sentido inverso. Se nesse caso um clima de suspense, drama ou euforia exige trilha sonora correspondente, as imagens dos videoclipes devem, por sua vez, corresponder ao clima proporcionado num primeiro momento pelos sons.

Todavia, se nos videoclipes até agora analisados, em que além da exposição do artista, incide a utilização de cenários (em *Casa cheia*, a prisão, *Hold up*, a rua) e diversos atores, o poder dos sons concorre em maior medida com as próprias imagens, temos exemplos em que esse aspecto é ainda mais perceptível. É o caso do videoclipe da música *É o poder* (Pro. Tropkillaz) (2016), de Karol Conka, que é filmado em fundo preto, com a artista alternando entre 6 figurinos, cantando e gesticulando aos sons da música. Outro elemento importante é a iluminação, que é animada de acordo com os sons da música, principalmente no início e no fim do vídeo. Em alguns momentos há também efeitos de câmera com a multiplicação da artista (fig. 5).



Essa música de rap de Karol Conka começa lembrando o som de uma espécie de escola de samba, tem a batida que lembra o funk carioca e momentos de quebra no ritmo com um reggae, e sempre que ocorrem essas mudanças samba/funk/rap/reggae, os elementos do videoclipe correspondem aos sons. Este é um exemplo de que apenas com os sons da música, em conjunto com alguns figurinos e o uso da iluminação como recurso, podem proporcionar ao espectador uma experiência estética transcendente. Essa constatação combina com o que aponta Vernallis sobre a sua experiência com videoclipes. Para a autora, os videoclipes de maneira geral, contêm múltiplos sentidos de tempo e espaço. “Uma estrela de videoclipes de música é um múltiplo fantasmagórico”:

O compositor, o performer, e a figura na tela incorporam diferentes subjetividades. Quando o vídeo é finalmente um conjunto editado, a imagem segue a música, e há a estranha sensação de que a música anima a figura, em vez da intenção do sujeito. Geralmente, a imagem, para corresponder à velocidade e à energia da música, reflete um estado de experiência mais elevado do que a consciência comum, e os personagens parecem autômatos míticos (VERNALLIS, 2004, P. 16, tradução nossa).

De fato, o que/quem a Karol Conka representa no videoclipe de *É o poder?* A resposta para essa pergunta fica a cargo da imaginação do espectador. São diversas as possibilidades interpretativas com esse videoclipe.

Se o papel dos videoclipes em sua gênese era, principalmente, o de promover o artista e o seu produto (a música), hoje o videoclipe é uma forma de expressão que implica um processo criativo intenso, que envolve fotografia, produção, direção, montagem, etc., ou seja, as materializações dessa prática ultrapassaram essa suposta função inicial, e o desdobramento disso foi a invenção de uma nova expressão estética, ainda que sempre relacionada com a expressão musical. Essa constatação é também compartilhada por Vernallis (2004) em seu trabalho sobre videoclipes.

Se podemos falar em primazia de algum elemento, em videoclipes, é sem dúvida dos aspectos sonoro-musicais. E quando nos referimos a esses sons, não estamos falando das letras. Fazer tal constatação com videoclipes de rap vai na contramão da ideia, a princípio, de um estilo de música que tem no uso das palavras um dos baluartes de sua própria forma de expressividade, que tem na própria etimologia a coadunação do elemento sonoro e poético (Rap igual a rhythm & poetry). De fato, as palavras são um importante elemento do rap, mas a

etimologia não garante a perpetuação de um costume, e o rap, em última análise, não precisa necessariamente ter sempre sustentação no elemento poético, e em última análise, há o próprio *rap instrumental*, como com o uso da técnica do beat box. Ao invés de o rap ser concebido apenas a partir de um suposto “poder das palavras”, antes de tudo, nossa pesquisa baseia-se numa perspectiva ampla da música, incluindo o poder dos sons. Os videoclipes de rap podem contribuir para percebermos, de alguma maneira, a materialização desse poder.

Tanto com base nas letras quanto nos outros elementos sonoros das músicas de rap, ou ainda com as imagens dos videoclipes, é possível falar das expressões estéticas na perspectiva do esvanecimento das fronteiras entre os diversos estilos de música, assim como de qualquer outro enquadramento. Nesse sentido, vamos debater a partir de aspectos dos figurinos e cenários em alguns videoclipes.

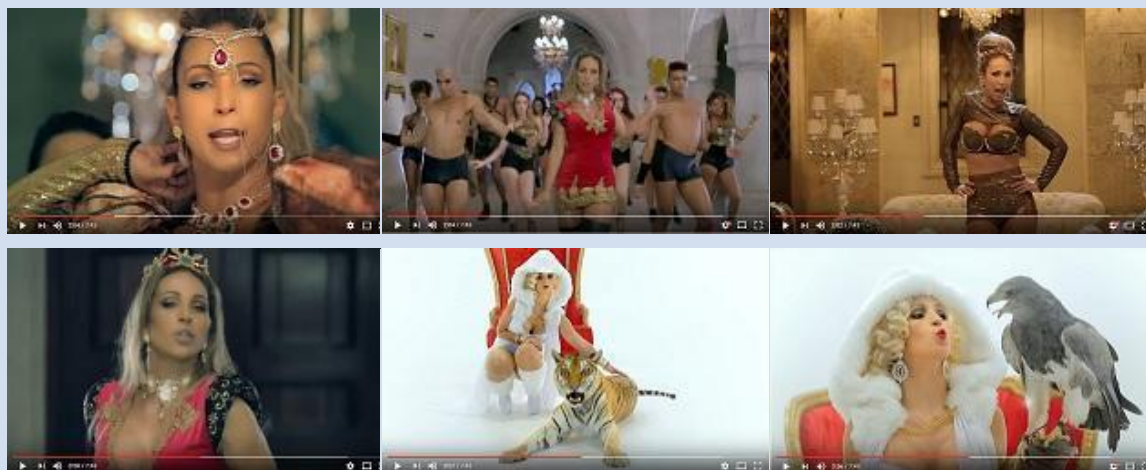
O que “representam” os figurinos utilizados por Karol Conka no videoclipe de *É o poder?* Talvez seja melhor mudar os termos da pergunta: o que podemos depreender dos aspectos formais deste videoclipe? Várias podem ser as respostas para esta pergunta. Além dos elementos já discutidos e de alguns supostos efeitos no espectador, o figurino utilizado pela artista é um elemento central do seu vídeo, uma vez que aparece em todos os momentos. Antes de querer depreender algo sobre sua estética, pensamos que ele pode ser analisado simplesmente como mais um exemplo empírico de como elementos ligados as músicas de rap operam além das fronteiras entre alguns enquadramentos.

Parece-nos que o figurino é mais um elemento para ser pensado como exemplo de quebra da representação, assim como das múltiplas possibilidades com expressões estéticas. Entre um videoclipe de rap, como por exemplo, o de Karol Conka e o funk de Valesca Popozuda, *Beijinho no ombro* (2013) (fig. 6), não é possível encontrar semelhanças, ao menos na utilização de figurinos?

Ou então uma relação entre os objetos “extravagantes” do videoclipe de Valesca, como lustres, águias e tigres, com o cenário de *O tempo voa?* Pois ambos são filmados em cenários também “fora do lugar”, o centro da cidade no caso de Patrick LP e uma mansão no vídeo de *Beijinho no ombro*. O que dizer de Mano Brown com seu vídeo gravado em pontos turísticos de Nova Iorque (fig. 18), ou dos videoclipes de *Casa Cheia*, que mesmo com as diferenças, como por exemplo, na escolha dos cenários – a prisão neste caso, e um “palácio” no videoclipe de Valesca – ainda assim têm semelhanças, como a escolha por um figurino

“bacana” e a centralidade dos artistas que em grande parte cantam, gesticulam e dançam. podemos pensar esses exemplos próximos de *Beijinho no ombro*, ou seja: não como a representação disso ou daquilo, mas simplesmente enquanto possibilidades, no sentido em que há um dissenso entre o suposto “lugar de fala” e os cenários e figurinos dos videoclipes.

Figura 6 (A-F) – Beijinho no ombro



Fonte: Valesca Popozuda. *Beijinho no Ombro*, 2013. Videoclipe.

Pois, além de mostrar a escolha por figurinos peculiares, a criação de videoclipes permite a utilização dos mais variados cenários. Se mostrávamos que a prisão e a periferia podem ser os cenários escolhidos em videoclipes de rap – o que em alguma medida não contradiz o senso comum de um “rap engajado”¹³², ainda que já mostramos o quanto essa perspectiva é frágil de sustentação empírica – várias têm sido as escolhas nesse sentido, como um cenário de fundo preto ou então noutro país, como no caso de Mano Brown com um videoclipe que utiliza como cenário a cidade de Nova Iorque, EUA (fig. 7).

Figura 7 (A-F) – Amor distante

¹³² Por exemplo, esse senso comum é defendido por Roberto Camargos de Oliveira em sua dissertação em História: *Música e política: percepções da vida social brasileira no rap* (2011).



Fonte: Mano Brown. *Amor Distante*, 2016. Videoclipe.

Será que um figurino extravagante ou um cenário “bacana” implicam automaticamente numa ideia de rap “ostentação”, no sentido do termo utilizado, por exemplo, num enquadramento do funk? Ao nosso ver, isso seria entrar nos mesmos problemas do enquadramento do rap “engajado”, pois, essas duas “características” podem inclusive serem encontradas ao mesmo tempo em uma única obra. De fato, em todos os videoclipes e músicas de rap que analisamos brevemente, as letras, os cenários, figurinos e outros elementos, não foram encontrados apenas um direcionamento unívoco.

Em *O hip-hop está morto!* (2012), uma história do hip-hop escrita em formato de romance por Toni C, por exemplo, podemos notar uma proximidade com a perspectiva a qual compreendemos o rap/hip-hop. O autor identifica no movimento quatro elementos essenciais: o MC, o DJ, o grafiteiro e o B-Boy. Mas, além destes, fala-se em um quinto elemento incorporado mais tarde, que seria a “consciência social” dos envolvidos nas diversas práticas artísticas. Este elemento, todavia, não implica para o autor, que há “Um iluminado com uma consciência elevada”, como pressupõe mais das vezes a ideia de “rap engajado” com seus representantes, mas consciência, em termos de hip-hop não é um privilégio nem habilidade de uma pessoa ou mesmo de um grupo específico, mas antes “uma espécie de consciência social coletiva” (C., 2012, p. 43-44). Mesmo que se fale em “consciência social” no hip-hop, não significa que o movimento estaria subordinado a alguma ideia específica de consciência fundamentada na psicanálise, na história, ou nas ideologias. O mundo do hip-hop não é somente o da interpretação histórico-social.

Sem dúvida, o papel do rap no cenário nacional contemporâneo pode também ser compreendido em termos histórico-sociais, o que não significa que deva *refletir*, necessariamente determinada explicação. Podemos pensar o sentido do “social”, contudo, justamente a partir da ruptura que falávamos no início, entre o empírico e o transcendental. Podemos pensar nesse termo, por exemplo, como sugere Rancière: de um social que implica o “desvio das palavras em relação às coisas” ou, mais precisamente, do “desvio das *nomeações às classificações*” em que “nenhum conjunto de traços distintivos” garante mais as posições desses seres falantes em seus “níveis sociais” (RANCIÈRE, 1994, p. 43-44), pois o “social” surge justamente nessa época democrática “engendrada por uma pura abertura do ilimitado e constituída a partir de lugares de fala que não são localidades designáveis”, mas “que são articulações singulares entre a ordem da fala e a das classificações” (RANCIÈRE, 1994, p. 99-100).

5. Considerações finais

Guattari e Rolnik sugerem que o “esquadrinhamento social”, assim como as prisões e manicômios, são “processos de marginalização que atravessam” toda a sociedade, e “esses processos desembocam numa mesma visão de miséria, de desespero e de abandono à fatalidade”. Mas, por outro lado, temos “o que faz a qualidade, a mensagem e a promessa das minorias: elas representam não só polos de resistência, mas potencialidades de processos de transformação” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, P. 88).

Nesse sentido, os exemplos que trouxemos de invenções de videoclipes de rap, sejam gravados de dentro da casa de detenção, no centro da cidade ou no interior de um estúdio “amador”, podem nos mostrar que há mais do que fazer com a arte do que explorá-la no sentido do que seria a sua “verdade”, como indica a aproximação do historiador com o hermenêuta no método de busca das representações.

Falar de massacres e problemas sociais é uma história já bastante conhecida. Por outro lado, quando vemos cenas de situações prosaicas como um grafite ou uma brincadeira de criança, aquela versão da história é colocada em questão, pois as imagens, as palavras e os sons põem em litígio, pegando de empréstimo os termos de Rancière, as evidências “do que é

percebido, pensável e factível” e ainda a “divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum” (RANCIÈRE, 2012, p. 49). A política da arte pode estar justamente aí, antes de ligar-se a algum direcionamento de conteúdo ou de mobilização.

O rap, antes de ser a representação de algo específico, como um lugar, um grupo de pessoas e uma condição social, trata de temas universais como a amizade e a humanidade de pessoas que nem sempre são vistas enquanto tais, como quando por exemplo, são segregadas da sociedade nas prisões por supostos crimes contra a ordem estabelecida. Ainda que as suas músicas trazem à tona várias questões que por vezes podem estar relacionadas aos problemas sociais vivenciados por um grande número de pessoas que vivem em regiões periféricas de diversas cidades, isso não implica, em sua perspectiva estética, que suas expressões estejam necessariamente circunscritas às relações de dominação e exploração. Parafraseando Rancière quando de sua abordagem com os escritos dos proletários do século XIX, em *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário* (1988), na expressividade de uma música de rap, não se trata simplesmente da revelação de um suposto “conhecimento da exploração”, mas preferimos falar de “um conhecimento de si que lhe revele um ser voltado para outra coisa além da exploração” (RANCIÈRE, 1988, P. 32). Nesse sentido, as músicas e os videoclipes não repetem as ideologias, mas são como espécies de *utopias* que se realizam, onde os corpos, ao criarem lugares diferentes de qualquer lugar, manifestam outras formas de habitar o mundo.

6. Referências Bibliográficas

Livros/Dissertações:

C., Toni. **O Hip-Hop Está Morto!** A História do Hip-Hop no Brasil – São Paulo: LiteraRUA, 2012.

GUATTARI, Félix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. 12.ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 2013.

MELLO, Carla Cristiane. **Vozes do Carandiru**: o rap de cárcere e os estigmas sociais. 2015. 178 fls. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC: 2015.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. *Música e Política*: Percepções da vida social brasileira no Rap. 2011. 177 fls. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG: 2011

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários**: arquivos do sonho operário. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **Os nomes da História**: Ensaio de Poética do Saber. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

VERNALLIS, Carol. **Experiencing music vídeo**: aesthetics and cultural context. New York: Colombia University Press, 2004.

Músicas/Videoclipes

BEYONCÉ: **Hold up**. Direção: Kahlil Joseph, Beyoncé Knowles Carter. Produção: Onye Anyanwu. Pulse Films, 2016. Videoclipe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PeonBmeFR8o>>. Acesso em 04 dez. 2016.

BROWN, Mano: **Amor distante**, feat Lino Krizz. Direção: Fabio Iadeluca. Produção: Mano Brow, Fabio Iadeluca e Eduardo Joly. Boogie Naípe, IA Filmes SP/NY, Queens Brazil, 2016. Videoclipe Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T4_wFBVbOh0>. Acesso em: 04 dez. 2016.

CONKA, Karol: **É o poder**, prod. Tropkillaz. Direção: Daniel Go, Pedro Formigoni, Letícia Kamiguchi, Robério Braga. Produção: Laura Barzotto, Pedro Maia. Screamcheese, 2016. Videoclipe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kOSQngZjvdc>>. Acesso em: 04 dez. 2016.

DETENTOS DO RAP: **Casa cheia**. Direção: João Araújo. São Paulo: Fieldzz/Sony Music, 1998. Videoclipe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Uov-P8fCXv4>>. Acesso em 20 jan. 2017.

EMICIDA: **Levanta e anda**, Fifa 15 soundtrack, part. Rael. Direção: Leandro HBL. Produção: Marcela Morgado e Lucas Rangel. Laboratório Fantasma Produções, 2014. Videoclipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hfe24uHY_wQ>. Acesso em: 14 out. 2016.

JAMES, Bob. **Dream Journey**. In: JAMES, Bob. Two. USA, CTI: 1975. MP3, 192 Kbps.

MAIA, Tim. **You don't know, what i know/Rational culture**. In: MAIA, Tim. Tim Maia Racional, vol. 1. Rio de Janeiro: Seroma, 1975. MP3, 192 Kbps.

PATRICK LP: **O tempo voa**. Produção (Beat): Riddle. Edição, Mixagem e Masterização: Elipe. Composição: Patrick Lopes Simões. Filmagem: John Lorenço e Dian Carlos. 2015.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cZagACgnt8c>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

VALESCA POPOZUDA: **Beijinho no ombro**. Direção: Map Style. Pardal Produções, 2013. Videoclipe. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=73sbW7gjBeo>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

Viver a Vida Para Consumo – O ser de Bauman no cinema de Godard

My Consuming Life to Live – Bauman’s being in Godard’s cinema

Arthur Rodrigues Carvalho*

RESUMO: Compreender “Viver a Vida”, de Godard, tendo como base teórica o pensamento de Bauman. Tentativa de complexificar a relação entre as duas instigantes formas de se questionar o mundo a sua volta, lembrando que o diretor aqui explorado é um dos vanguardistas da chamada Nouvelle Vague, a nova onda de cinema francês. Assim, tinha em mente o questionamento do status quo cinematográfico da mesma forma como temos a problematização das abordagens do diretor e do pensador frente à sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; História; Imagem; Bauman; Godard.

ABSTRACT: To comprehend Godard’s “My life to live”, having the theoretical basis of Bauman’s work. The trial to complexify the relation between both thought-provoking ways to problematize the world that surround us, keeping in mind that the director studied here belongs to the Nouvelle Vague, therefore is the vanguard of French cinema. Thus, he had in mind the questioning of the cinematographic status quo in the same way that we have the problematization of the approaches of the director and the thinker in relation with society.

KEYWORDS: Cinema; History; Image; Bauman; Godard.

“Vocês se perdem no meio de tanto medo

De não conseguir dinheiro pra comprar sem se vender”

(Renato Russo/Flávio Lemos, 1978)

Introdução

Zygmunt Bauman, dentre os diversos temas que trata ao longo de sua vida como sociólogo e pensador, elege o estudo da vida enquanto sociedade em meio ao crescimento e imposição da ideologia consumista para tratar em sua obra *Vida Para o Consumo*¹³³. Jean-Luc Godard, por sua vez, em meio a tantos eixos temáticos que aborda em seus filmes, escolhe trabalhar a história da prostituição de uma jovem parisiense quando produz *Viver a Vida*¹³⁴, ou seja, a sua gradual transformação em, literalmente, um “bem de consumo”. Isso nos faz retomar o subtítulo do livro indicado anteriormente, “a transformação das pessoas em mercadoria”.

* Graduando, INHIS/UFU

¹³³ BAUMAN, Zygmunt. “Vida para o Consumo: Transformação das pessoas em Mercadoria”. Zahar, São Paulo, 2008.

¹³⁴ GODARD, Jean-Luc. “Vivre sa Vie”. França, 1962

Dessa forma, o que temos como proposta é o estudo da imagem construída no longa a partir da análise fílmica do mesmo, tendo como base teórica o pensamento de Bauman. Com isso poderemos, a partir de elementos fílmicos como roteiro, edição, movimentos de câmera ou iluminação, complexificar a relação entre as duas instigantes formas de se questionar o mundo a sua volta – Lembrando que o diretor aqui explorado é um dos vanguardistas da chamada Nouvelle Vague, a nova onda de cinema francês, e que por isso tinha em mente, dentre diversas outras coisas, o questionamento do status quo cinematográfico.

A partir disso, considerando ambos como importantes realizadores tanto frente à academia quanto às artes, poderemos notar no filme – anterior ao livro – indicações problematizadoras da vida em Paris dos anos 1960, e como a necessidade de consumir e se tornar desejável para o mercado que se ergue em volta da personagem principal, uma jovem de vinte e poucos anos, tende a moldar drasticamente sua vida. Para entender melhor alguns dos conceitos aqui explorados, voltamos ao Bauman.

Apesar de tê-lo escrito em 2007 e utilizar de exemplos atuais (alguns nem tanto, passados 10 anos na sociedade da urgência) o pensador abrange questões que remontam ao início do século passado, para falar do contraponto com a “sociedade de consumidores” que temos hoje, mostrando como atualmente somos reféns da efemeridade não só dos objetos que compramos, mas das relações que criamos, e de como nos portamos diante de tudo isso. Enquanto na “sociedade dos produtores”, como ele chama a época anterior à atual, ficava-se preso no acúmulo de bens de grande duração, nas últimas décadas o importante é saber se desapegar – novamente, tanto dos objetos quanto das relações interpessoais.

Na sociedade dos consumidores de Bauman, a distinção social é feita através do poder de compra, no quão consumista o indivíduo pode se tornar. E com isso, as pessoas conseguem se manter no mercado ao comprarem objetos que supostamente agregam valor a sua própria pessoa. Alguns dos aspectos mais importantes para se manter no mercado dessa forma são então o consumismo imediatista de coisas com uma obsolescência programada, tanto física quanto ideologicamente; a obtenção de felicidade ao se descartar essas coisas, uma vez que não se deve sujar a imagem portando algo ultrapassado; ou a intensa reformulação da própria identidade, uma vez que a estagnação ou a dependência de um modo de vida é vista com maus olhos em tal sociedade.

Temos assim Nana, a personagem principal do filme a ser abordado, explorando todos os aspectos descritos por Bauman sobre o ambiente, o comportamento e a cultura consumista. Nós a vemos nesse percurso não somente da sua pessoa com relação à objetos em uma vitrine, mas, e mais especialmente, da relação dela própria com outros que desejam consumi-la de diferentes formas: comercial, amorosa, sexualmente... Muitas vezes tais formas inclusive se confundindo entre si.

1. Relacionamentos, tempo e descartes

Zygmunt Bauman trabalha, em seu livro, com um recorte temporal de pelo menos um século – do início do XX ao início do XXI – e enquanto o faz, destrincha e cunha diversos conceitos e ideias. Como sociólogo, no entanto, tende a permanecer mais próximo do seu tempo presente ao analisar a sociedade que o cerca, e por isso cita diversas vezes a internet e seu poder, e o comportamento humano da década de 2000. Tendo em vista tal face do autor, para esse estudo vamos focar nos conceitos explorados acerca de relacionamentos do que ele chama de era líquido-moderna, uma vez que o filme de Godard trata justamente de uma mulher, sua vida, e sua relação com os homens a sua volta.

Inicialmente, devemos nos aprofundar nos conceitos pincelados na introdução do presente artigo. Temos então a era sólido-moderna na qual vivia a sociedade dos produtores. Para eles, “A posse de um grande volume de bens implicava ou insinuava uma existência segura. [...] A satisfação parecia de fato residir, acima de tudo, na promessa de segurança a longo prazo, não no desfrute imediato de prazeres”.¹³⁵

Do outro lado, e esse será o aspecto mais abordado aqui, temos a era líquido-moderna com a sociedade de consumidores. Nela, o consumismo é parte integrante da vida em si, somado à um desejo incessante de possuir bens, assim como o uso imediato seguido do descarte. É a era da obsolescência programada, na qual a tentativa de remendar ou reutilizar produtos considerados antiquados é visto com maus olhos. Com isso, a própria ideia de tempo chega a mudar: uma vez que o imediatismo é tão grande, o tempo passa de algo linear para o que o autor chama de “pontilhista” ou “agorista” na qual “A vida, seja individual ou social, não passa de uma sucessão de presentes, uma coleção de instantes experimentados com

¹³⁵ Idem. Ibidem. p. 42-43

intensidades variadas”¹³⁶. Esse é um passo importante para a construção de um hedonismo que se fará muito presente em tal sociedade.

Feito esse *addendum*, necessário para pensarmos a nossa primeira problematização – essa transição cabe como leitura dentro de “Viver a Vida”? – é possível então analisar o filme sob a ótica do sociólogo. O primeiro grande conceito necessário para então interpretarmos o longa é o de que os relacionamentos seriam igualados às mercadorias e às relações comerciais. Esse fato somado à prostituição da personagem principal nos leva a questionar sua construção, partindo do subtítulo da obra de Bauman: “A transformação das pessoas em mercadoria”.

É exatamente por essas razões que a vida “agorista” tende a ser “apressada”. A oportunidade que cada ponto pode conter vai segui-lo até o túmulo; para aquela oportunidade única não haverá “segunda chance”. [...] Ou um big-bang acontece agora, neste exato momento da primeira tentativa, ou se deter nesse ponto particular não faz mais sentido e é uma boa hora de deixá-lo para trás e ir até um outro. [...] Aqui, as ferramentas que falharam devem ser abandonadas, e não afiadas para serem utilizadas de novo [...] junto com os relacionamentos que proporcionaram um “bang” não tão “big” quanto se esperava.¹³⁷

Logo na primeira sequência após os créditos de abertura de “Viver a Vida”, temos Nana, de costas e escorada na bancada de um café, conversando com Paul, seu futuro “ex”. É perceptível que o diretor – componente na Nouvelle Vague, a nova onda de cinema francês, vale sempre lembrar – deseja inovar e incomodar ao não construir a cena com o formato clássico de diálogo utilizando o campo (mostrando quem fala) e o contra campo (onde aparece quem irá responder).

Dessa forma apresentados, podemos perceber a distância entre os dois, ao passo que não são nem retratados no mesmo quadro. Só o que vemos de seus rostos é a imagem distorcida e distante do espelho atrás do balcão. E é assim que Godard mostra os momentos finais de um relacionamento sólido, que deveria ser seguro e estável ligado por um filho. No diálogo, o espectador toma consciência de que Nana traiu Paul, e que este pensa que foi por

¹³⁶ Idem, ibidem. p. 46

¹³⁷ Idem, ibidem. p. 50-51

dinheiro. A atitude dela, de um aparente descaso com o homem com quem teve tanta história, ao mesmo tempo em que apresenta leveza ao falar com ele, nos leva a pensar que ela já não aguentava a vida na era sólida e que está decidida do que quer fazer. Parte, sendo líquida e fazendo o papel ideal de alguém da sociedade de consumo: não está envolvida e mantém uma distância segura para poder se desfazer daquela relação assim que a mesma se tornou obsoleta ou antiquada.

Na sociedade líquida de Bauman, a infelicidade é vista como uma doença e se a mesma existir deve ser mantida em segredo, longe da vida pública. Deve manter-se “feliz” enquanto está na vitrine, aos olhos dos outros consumidores. Dessa forma, podemos ver a sequência em que Nana vai ao cinema assistir “A Paixão de Joana D’Arc” como o único momento em que ela pode se expressar e – ligada à donzela de Orleans pela montagem intercalada entre a espectadora e o filme feita na cena, assim como o modo característico de filmagem de C. T. Dreyer aplicado aqui por Godard – então, se identificando e temendo a morte, mostrar seu lado humano, não de mercadoria/consumidora. Suas lágrimas selam o momento.

Ao sair do cinema, começa a sua jornada para se tornar aquilo que já foi exposto nos créditos iniciais, onde temos seu rosto sendo filmado de vários ângulos diferentes, exposto como um objeto em uma vitrine ou em uma propaganda, enquanto ela se mantém inexpressiva. Não mais segura pela escuridão de uma sala de cinema e novamente exposta para o mundo, sua objetificação, seu transformar-se em mercadoria passa a ser uma constante no longa, assim como a sua caminhada para a obsolescência.

Temos então Nana seguindo o modelo de Bauman para a sua inserção na sociedade de consumo: Por ser pobre, é excluída de tal sociedade, uma vez que não possui poder de compra e não faz o mercado girar. Quando se prostitui, o faz para conseguir dinheiro e conseguir ser parte da cultura consumista. Tal cultura consiste na compra de futilidades ao invés do essencial, uma vez que isso trará aceitação do resto dos consumidores, o que fará com que não seja humilhada (como é ao ser despejada, por exemplo). No entanto, esse caminho é tortuoso e paradoxal, já que para comprar dignidade, tem que se vender de forma humilhante.

Nesse âmbito, temos o conceito da reformulação da auto identidade do consumidor. Nana, ao descartar um relacionamento agora falido, tem que se renovar. Enquanto consumidora/produto, ela não pode se deixar cair na obsolescência e deve procurar meios de

se inovar. Na sociedade de consumo, a própria vida se torna efêmera como os produtos, ao ponto em que são necessárias várias reconstruções de identidade, assim como os produtos que se tornam antiquados devem ser trocados por novas e “melhores” aquisições.

Tudo isso se reflete na construção de relacionamentos, e na atitude de Nana no começo do filme, sendo que

O impulso de se preocupar com os outros e o desejo de que os outros se preocupem conosco, insistiu ela [Collete Dowling], aumenta o perigo aterrador da dependência, de perder a capacidade de selecionar a onda mais favorável para surfar no momento e o processo de pular rapidamente de uma onda para outra no instante em que ocorre uma mudança de direção.¹³⁸

Ao pular para a onda que a levará para o mundo da prostituição, a personagem de Anna Karina está indicando sua independência, e segue por caminhos incertos, que talvez até a privem de tal liberdade. No entanto era uma decisão a ser tomada, uma vez que uma vida sem destino certo parecia melhor à sua visão já líquida frente a ficar presa com aquele homem em um relacionamento baseado na dependência. Como a mesma diz a ele,

Você nunca faz o que eu quero; você sempre quer que eu faça o que você quer. De qualquer jeito, estou cansada. Quero morrer.

(...)

É melhor nos separarmos. Eu sempre tenho que suplicar. Eu existo também. Você me acha cruel, mas na verdade é você. [...] Você é maldoso Paul. Você é maldoso... É sempre assim. Você diz que me ama, mas não me considera como alguém especial¹³⁹

2. Responsabilidade, culpa e violências

Ao pensarmos nossa personagem principal como consumidora/objeto em seu ofício de prostituta, e que existe uma analogia quanto à transição da sociedade sólida para uma líquida

¹³⁸ Idem, ibidem. p. 67

¹³⁹ GODARD, Jean-Luc. “Vivre sa Vie”. França, 1962. 00:04:15 – 00:06:40

como já foi dito, podemos observar nela e na relação que tem com seu cafetão certas nuances que intensificam a afinidade das duas obras aqui analisadas. Bauman especifica que os produtores se empenhavam em garantir o corpo do trabalhador, deixando seu espírito o mais desacordado possível, para que pudessem desempenhar atividades manuais sem maiores questionamentos. Enquanto isso, na sociedade de consumidores, tal espírito deve ser domesticado e doutrinado desde cedo a se comportar conforme as regras do consumismo, assim como ter noção do valor de se possuir algo, e ainda mais, de se ter a liberdade de poder descartá-lo e trocá-lo por algo “melhorado”.

Nana tende a fazer parte de um aspecto mútuo: enquanto prostituta, ou seja, mercadoria nas mãos de seu cafetão, este relega o espírito dela e busca aperfeiçoar o corpo, como faziam os produtores com os operários da era sólida. No entanto, enquanto consumidora, tem a ideologia consumista enraizada em si, uma vez que “Numa sociedade de consumidores, *todo mundo* precisa ser, deve ser e tem que ser um consumidor por vocação (ou seja, ver e tratar o consumo como vocação)”.¹⁴⁰

Como podemos observar, a personagem principal do filme de Godard é mais complexa do que adiantamos em nossas primeiras impressões. Ela não somente existia em um estado e se transformou em outro. Existem nela sutilezas maiores que podemos explorar no próprio longa, como por exemplo na sequência que se inicia com seu primeiro contato com aquele que viria a ser seu cafetão, Raoul.

Após ter uma primeira experiência desagradável e tensa enquanto totalmente virgem no mercado da prostituição, a personagem de Anna Karina encontra uma amiga, Yvette, nas ruas de Paris – esta já prostituta a algum tempo. Entram então em um café onde está Raoul, que olha maliciosamente para Nana enquanto joga *pinball*. No cinema, ações e imagens costumam dizer mais do que os diálogos. No caso, além de sua olhada como quem pensa “carne fresca”, seu posicionamento frente à máquina de *pinball* e o movimento de seu corpo lembram um ato sexual rude, travado, quase não consentido.

As duas sentam e a câmera, parada de frente para a mesa enquadrando ambas, começa a fechar em Nana enquanto ela escuta a história do abandono do marido de Yvette seguido por aquela do começo da prostituição dela. Temos o close em Nana para mostrar não só as

¹⁴⁰ BAUMAN, Zygmunt. “Vida para o Consumo: Transformação das pessoas em Mercadoria”. Zahar, São Paulo, 2008. p. 73

reações, como também a personagem se vendo na história da amiga. A outra fica fora do frame enquanto a conta, até que fala da prostituição, e enquanto Nana desvia o olhar como se percebesse o seu destino, a câmera se afasta mostrando seu futuro na forma de Yvette.

Continuando no diálogo, parte também essencial do cinema por vezes filosófico de Godard em meio às provocações cinematográficas, Yvette diz que tudo o que ela falou é triste, mas que ela não é responsável. É então que Nana começa a pensar na responsabilidade que tem perante sua vida, ao passo que a câmera novamente fecha o quadro nela:

Eu acho que somos sempre responsáveis pelo que fazemos. Somos livres. Eu subo com minha mão – sou responsável. Viro minha cabeça para a direita – sou responsável. Estou triste – sou responsável (...) Você se interessa por algo, e então se torna belo. Afinal, as coisas são como são, nada mais. Uma mensagem é uma mensagem (...) Homens são homens, e a vida é a vida.¹⁴¹

Ao final de sua fala, ouve-se um leve riso de Yvette, e então Nana olha para ela e dá uma leve risada, em um ato quase complacente. No entanto, vira o rosto para o outro lado, mordendo o lábio, e é possível notar a tristeza em seu olhar. Talvez porque nem ela própria acredita no discurso que acabou de fazer, ou talvez por ele ser tão real para ela que a enche de melancolia.

Coincidentemente – ou não – a questão da responsabilidade é tratada por Bauman em seu livro. O *self-made man*, ou melhor, o *self-made “product”*, é um dos princípios ideológicos da sociedade de consumo. Para que uma pessoa possa ter essa dita autonomia, é necessária certa liberdade, o que a vida no consumismo parece dar. Você tem liberdade para escolher o que comprar frente a um número infinito de produtos e serviços (o que não é dito é que a escolha é obrigatória, como deixa claro o autor.)

Essa liberdade então garantida traz consigo o fator da responsabilidade, o qual foi abordado no excerto de diálogo acima:

Logo que a liberdade se estabelece e se transforma em outra rotina diária, um novo tipo de terror, não menos apavorante do que aqueles que a liberdade deveria banir, empalidece as memórias de sofrimentos e rancores do passado: o terror da *responsabilidade*. [...] Num ambiente

¹⁴¹ GODARD, Jean-Luc. “Vivre sa Vie”. França, 1962. 00:32:03 – 00:33:13

desregulamentado e privatizado que se concentra nas preocupações e atividades de consumo, a responsabilidade pelas escolhas, as ações que se seguem a tais escolhas e as consequências dessas ações caem sobre os ombros dos atores individuais.¹⁴²

Dessa forma, a sociedade de consumidores faz essa coerção para que a culpa, irmã da responsabilidade, caia sobre seus próprios habitantes. Como culpabilizar um sistema se a responsabilidade é inteira sua? Dessa forma, os próprios consumidores se forçam a ser melhor no que fazem, e para isso buscam melhores produtos, o que inevitavelmente faz a roda da economia girar e aquece os mercados. Tal sistema baseado no consumismo então se retroalimenta, livre de qualquer tipo de pressão.

De volta à sequência do filme, temos Yvette saindo de cena para chamar Raoul, o cafetão, enquanto Nana fica cabisbaixa. Quando ela levanta os olhos, que encontram diretamente os do espectador – outro elemento interessante da Nouvelle Vague, a quebra da quarta parede – e uma música romântica começa a tocar. Percebemos sua tristeza e insegurança quanto ao lugar líquido no qual agora se encontra. Ela então esboça um pequeno sorriso, ao que temos um corte para onde ela estava olhando, enquanto a câmera assume uma posição subjetiva: um casal sentado em uma mesa à sua frente.

Mais um corte e voltamos à Nana, encarando a lente de Godard, que se aproxima dela, ao que ela desvia o olhar para baixo, e então vislumbra um homem belo e sozinho do outro lado do café, que ouve a música e se senta pensativo. Outro corte para Nana e a mesma aproximação de câmera acontece, com sua mesma olhada para baixo, antes de observar Yvette com Raoul, ao que a música sofre um corte seco, quando ela cai na realidade do que está prestes a fazer.

Toda essa sequência, constituída apenas pela montagem, movimentos de câmera, atuação corporal e edição sonora mostra como é possível, e até preferível (ao meu ver), constituir uma narrativa a partir do princípio do *show, don't tell*. Em um minuto e meio, a cena consegue trazer à tona sentimentos e empatia do espectador com relação à personagem

¹⁴² BAUMAN, Zygmunt. “Vida para o Consumo: Transformação das pessoas em Mercadoria”. Zahar, São Paulo, 2008. p. 113 e 116

principal e construir uma narrativa dos sentimentos da mesma perante a situação em que se encontra.¹⁴³

Raoul vai até a mesa onde Nana está sentada e ele a insulta para provar seu ponto expresso anteriormente de que se ela risse, seria uma “mulher da vida”. Deixa seu caderno com anotações sobre as outras prostitutas na mesa e sai. É então que, novamente se utilizando da montagem e edição, Godard dá um sentido que liga a cena dos insultos com aquilo que está por vir no filme: em um movimento de câmera que deveria ser suave da mesa para a vitrine, faz vários cortes no ritmo do barulho de tiros, que acontecem do lado de fora. Com isso, fica fácil fazer a relação entre o que estava sendo tratado – prostituição – e a violência inerente a essa prática, o que vai ser confirmado ao final do longa.

Considerações Finais

Como pode-se observar no decorrer desse curto estudo no qual foram utilizados conceitos de Bauman para consolidar uma leitura fílmica, aspectos mais profundos de ambos os lados se fizeram aparentes. A leitura inicial e superficial de que a personagem de Nana seria uma apenas uma metáfora para a transição da era sólido para a líquido-moderna no pensamento do sociólogo logo se mostrou insuficiente para o potencial interpretativo que se seguiu.

Temos então a necessidade de uma análise fílmica cuidadosa, que se mostra reveladora de nuances despercebidas na primeira vez que se assiste à um filme, além da reflexão feita com toda a técnica cinematográfica utilizada, que culmina em uma interpretação baseada na carga cultural e teórica daquele que estuda o longa. No caso, tal visão é permeada pelos conceitos de Bauman, o que enriquece a leitura feita.

Nota-se também a importância de uma leitura prévia e cuidadosa das duas obras, para que assim o presente artigo não se perdesse em digressões inconclusivas. Ficou claro entretanto que, como na maioria dos estudos na área das humanas, conseguiu-se mais questões do que respostas acerca do problema dado inicialmente. A prática da análise fílmica tendo uma base teórica forte como a de uma obra completa de um dos pensadores mais

¹⁴³ Ver AUMONT, Jacques. A estética do filme. Papyrus. Campinas, SP, 1995

influentes da contemporaneidade se mostra assim cada vez mais essencial em âmbitos acadêmicos.

Conseguimos perceber como conceitos de Bauman podem ser facilmente incorporados em uma obra que trata da objetificação do ser humano, a qual os ratifica, de certa forma. Tal facilidade nos leva não apenas a considerar uma leitura similar para a sociedade como um todo, mas também a entender a importância de uma interpretação cinematográfica de certo aspecto social. Uma vez que a leitura pela ótica de Bauman – que já se consolidou como sendo de suma importância para a interpretação da sociedade como um todo – do filme de Godard se provou tão instigante e certa, temos então uma metodologia válida ao trabalharmos com filmes dentro da academia.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Papirus. Campinas, SP, 1995

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para o Consumo**: Transformação das pessoas em Mercadoria. Zahar, São Paulo, 2008