

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180109>

Recebido em 12/05/2023 | Aprovado em 12/06/2023

Dossiê: Arte, Corpo e Discurso: o Político e o Poético no Movimento dos Sentidos
Dossier: Art, Body, and Discourse: The Political and the Poetic in the Movement of the Senses
Nadia Neckel, Luciana Vinhas, Luciene Jung de Campos, Suzy Lagazzi (Organizadoras)

AUTORRETRATOS: O CORPO COMO LUGAR DO VISÍVEL E DO INVISÍVEL SELF-PORTRAITS: THE BODY AS A PLACE OF THE VISIBLE AND THE INVISIBLE

Fabiola Baquero*

Mariza Veira da Silva**

Resumo: Este trabalho tem como objeto de estudo o processo de individualização e de identificação do sujeito urbano escolarizado superdotado no que diz respeito às artes. Tem como objetivo compreender como esse sujeito se individualiza, analisando produções de autorretratos de Pedro, um aluno superdotado da Cidade do Paranoá do Distrito Federal – DF. Trabalharemos com 3 pinturas, em que dadas determinadas condições de produção, pudemos observar uma repetição, que não significa o mesmo, e uma resistência movediça em que uma memória individual e coletiva se mostra no jogo da paráfrase e da polissemia. Ao construir e formular, artisticamente, um discurso identitário que é dele - e que também é de todos os Pedros: homens, jovens, negros, pobres, excluídos -, faz trabalhar um imaginário construído em uma formação social capitalista periférica, forjado em uma memória de um país colonizado, escravocrata, machista e, ao mesmo tempo, de luta e resistência.

Palavras-chave: Corpo. Identidade. Superdotação. Negritude. Discurso artístico.

Abstract: This paper has as its object of study the process of individualization and identification of the gifted urban subject concerning the arts. It aims to understand how this subject individualizes himself, analyzing productions of self-portraits by Pedro, a talented student from Paranoá City in the Federal District -DF. We will work on three paintings. Given certain production conditions, we could observe a repetition, which does not mean the same, and a shifting resistance in which an individual and collective memory is shown in the game of paraphrase and polysemy. By artistically constructing and formulating an identity discourse that is his and that also belongs to all Pedros – men, young, black, poor, excluded – he makes work an imaginary constructed in a peripheral capitalist social formation, forged in memory of a colonized, sexist, slave-owning country, and, at the same time, one of struggle and resistance.

Keywords: Body. Identity. Giftedness. Blackness. Artistic Discourse.

* Mestra em Psicologia pela Universidade Católica de Brasília. Psicóloga - analista - da Secretaria de Educação do Distrito Federal. Atuou como docente regime integral da Universidade Católica de Brasília, por 14 anos.

** Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas, com pós-doutorado na École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines de Lyon/França. Pesquisadora vinculada ao Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Criatividade da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: marizavs@uol.com.br.

INTRODUÇÃO

Este trabalho¹ faz parte de um projeto mais amplo que tem como objeto de estudo o processo de individualização e de identificação (Orlandi, 2001) do sujeito urbano escolarizado (Pfeiffer, 2000), diagnosticado como superdotado, no que diz respeito às artes, articulando e analisando os discursos pedagógico, científico e artístico em funcionamento, e tomando como dispositivo teórico e metodológico de leitura de arquivos a análise de discurso fundada por Michel Pêcheux, nos anos 1960, na França. Para este artigo, fizemos um recorte mais específico em termos de discurso artístico, produzido por um sujeito urbano periférico que chamaremos de Pedro, visando compreender como esse sujeito se individualiza, analisando seus autorretratos: pinturas do corpo.

Para nós, discurso é “efeito de sentidos entre locutores” (Pêcheux, 1969) e sujeito “o indivíduo interpelado em sujeito pela ideologia (Pêcheux, 1975), o que significa não se tratar, portanto, de um sujeito empírico, fonte e senhor do seu dizer. Orlandi (2001) afirma que o discurso não é fechado em si mesmo e nem é domínio exclusivo do locutor: o dito significa em relação ao não dito, ao lugar social de onde se diz, a quem se diz, e em relação a outros discursos. É um lugar de funcionamentos ideológicos, que tem na língua a base para acessarmos os processos discursivos - lugar de conflitos e contradições - e cuja análise não pode ser dissociada das condições sociais e históricas de um dado momento. Isso significa que em determinadas condições de produção, pinturas e textos tornam-se um lugar de significação que se oferece a gestos de interpretação (Orlandi, 1996). Entendemos, ainda, o discurso artístico como um esforço de análise do que é dito no campo da arte, marcado por um lugar de dizer na história, na ideologia e afetado por condições sociais (Neckel, 2005; 2010).

Nesse sentido, temos construído um arquivo mais amplo sobre esse objeto de estudo em que começamos por explorar o discurso científico sobre a superdotação, analisando a historicidade de conceitos em bases de dados de artigos científicos em português, inglês e espanhol, em que pudemos observar certas formações discursivas dominantes referidas à ideologia neoliberal, visando a uma gestão discursiva da subjetividade, que dialogam com o presente trabalho (Baquero; Ibáñez, 2022).

Trabalhar a relação da materialidade artística com a língua e com a história, ou seja, com a discursividade – efeito da língua no sujeito que se inscreve na história (Pêcheux, 2004) – permite-nos observar um jogo significativo, em sua opacidade e incompletude, entre a visibilidade e a invisibilidade do sujeito numa temporalidade e espacialização urbanas características de uma formação capitalista periférica estruturada pela colonização e escravidão, em que a escolarização de toda a população brasileira em termos de acesso e manutenção na escola ainda está para se efetivar (Silva, 2018).

¹ Este artigo foi elaborado a partir de uma comunicação apresentada no X Seminários de Estudos em Análise do Discurso – SEAD, em outubro de 2021.

CIDADE E CORPO COMO ESPAÇO DISCURSIVO

Pedro é morador de uma chamada Cidade Satélite de Brasília, denominada Paranoá, posteriormente denominada Região Administrativa (RA) do Distrito Federal (DF). O Paranoá se formou, quando foram construídas as obras para a construção da Barragem do Lago Paranoá em 1957. Tomar a cidade como um espaço discursivo significa pensá-lo e compreendê-lo como linguagem, povoado de significados; como texto, como propõe Orlandi (2001, p. 185); como um espaço onde “história e linguagem se articulam produzindo sentidos”.

Enquanto um espaço discursivo, o Paranoá articula sentidos contraditórios e ambíguos, particularmente, pela sua localização territorial. É uma das cinco RAs, de maior baixa renda e escolaridade do DF e faz “fronteira” – no sentido de ser separada por uma via - com as duas RAs de maior renda e escolaridade: o Lago Sul e o Lago Norte, situadas em Brasília/Plano Piloto. A história da construção da capital federal, é marcada por um planejamento urbano que facilitou a segregação social, o que foi se consolidando ao longo dos anos, conforme Steingberger (1998).

Nesse espaço-tempo urbano - geográfico, político, social, simbólico -, vive Pedro, que foi acompanhado por nós, durante três anos, de 2016 a 2018, dos 15 aos 18 anos, em uma sala de recursos de Altas Habilidades e Superdotação, como participante do “Programa de Atendimento Educacional Especializado”, da Secretaria de Educação do Distrito Federal, que foi inaugurada no Paranoá em 2016, 40 anos após a criação do Programa no DF. Esse lapso temporal de 40 anos evidencia o descanso do Estado com a educação para as populações periféricas, em um contexto marcado por lutas pela posse da terra, como por exemplo pelo registro de propriedade. Embora seja umas das primeiras Cidades Satélites do DF, só em 2020 que se inicia o processo de oficializar o direito à propriedade do imóvel, ou seja, a escriturar as residências, lojas, terrenos etc.

Pfeiffer em seu artigo “Cidade e Sujeito Escolar” (2000), afirma que o processo de escolarização e urbanização funcionam como instrumentos do Estado para padronizar, estabilizar e regulamentar as normas de ocupação da cidade. Ela, ainda, considera que a escola é um dos principais locais autorizados a construir a sociabilidade dos cidadãos, sendo que essas relações de sociabilidade são pautadas pela ideia de direitos iguais e direitos burgueses (trazidos da escola francesa), fazendo com que a escola passe a representar o lugar de preparação e evidência das qualidades dos homens que disputam lugares sociais e que não mais os herdam.

UM PERCURSO: O CORPO NU

Pedro e outros 6 alunos foram os primeiros a participar dessa sala de recursos de Altas Habilidades e Superdotação, dedicada especificamente ao desenvolvimento dos talentos artísticos. Durante três anos, Pedro produziu mais de 50 pinturas, dentre as quais trabalharemos, no momento, com 3, em que dadas determinadas condições de produção, pudemos observar uma repetição, que não significa o mesmo (Silva, 2016), e uma resistência movediça em que uma memória individual e coletiva se mostra no jogo da

paráfrase e da polissemia. Lagazzi (2016, p. 12), analisando algumas telas pintadas por Carme Schons, a partir da leitura do artigo de Pêcheux “Delimitações, inversões, deslocamentos” (1990), observa como nós, no trabalho de Pedro, uma resistência que não se dá como mera oposição, dizendo “que o sujeito resiste em uma determinada posição, resiste a alguma coisa, contra uma mudança, mas também para uma mudança. Esse jogo de transitividade afirmava a insuficiência da oposição no idealismo do voluntarismo, e reiterava a necessidade de investir no simbólico”. Uma resistência pensada “em seu entrelaçamento contraditório, como constitutivo do sujeito, fora de qualquer idealismo”.

As pinturas de Pedro – autorretratos de um corpo nu – levou-nos a formular algumas questões iniciais. Como compreender a escolha por autorretratos, característicos da pintura realista, feita por um jovem de 17 anos, negro, pobre, morador de uma cidade periférica do DF? Se os objetos simbólicos, em sua forma material significativa mudam de sentido conforme as posições sustentadas por aqueles que os produzem, não tendo sentido próprio vinculado a sua literalidade, como compreender esses corpos nus que materializam o estar no mundo de Pedro em um processo discursivo entendido como um sistema de relações de substituição, paráfrases, sinonímias, reformulações, deslocamentos, resignificação em uma formação discursiva dada?

Vejamos um primeiro Autorretrato produzido por Pedro, a ele que deu o título de *Desesperança*:



Figura 1: Pedro. (2018) Desesperança. Acrílico sobre tela. Dimensão: 33cm X 48cm

Fonte: Acervo da Sala de Recursos de Altas Habilidades ou Superdotação do Paranoá – DF.

Observamos, de imediato, o corpo nu de Pedro, sentado, encolhido, com a cabeça sobre os joelhos e apoiada em seus braços. Como se estivesse abraçando suas pernas. Não é possível ver seu rosto, seus olhos e boca. Sua mão esquerda aparece apoiada ao braço direito. Como se seu corpo estivesse fechado. A cor negra do fundo da tela completa a imagem e os tons pastéis, cinza e bege definem a cor de sua pele. Faz uso de sombras para definir os contornos. O corpo não está centralizado, toma a parte inferior e direita da tela. Também é possível notar seus músculos costais e do braço. Uma representação

bastante expressiva de um corpo melancólico, triste e fechado. Um corpo dentro de si mesmo, cru, despido de roupas e alegorias, igual como veio ao mundo. Desesperançado.

A imagem tomada pela perspectiva discursiva, como já nos ensinou Pêcheux, é sempre opaca. Há um discurso que a sustenta: uma história, uma memória². Há um funcionamento de memória pela imagem, pela cor e pelos modos de circulação de imagens melancólicas ao longo da história, que nos ajudam a compreender os ditos e os não ditos sobre esse corpo nu masculino: uma cena prototípica (Lagazzi, 2015). A cena “prototípica”, segundo Lagazzi, não adjetivaria uma cena à toa: digamos que prototípica seja uma cena que se apresenta como a “mais exata, mais perfeita, mais típica representante de algo que pode se reproduzir em larga escala. Uma cena que, no interdiscurso, se desdobra em imagens que funcionam, como exemplares, concentrando o já-visto” (p.187). Buscamos, nesse sentido, percorrer alguns caminhos experienciados pelo discurso artístico no que se refere ao corpo nu na história da arte, ou seja, a sua historicidade: a imagem como uma materialidade significativa e o trabalho da equivocidade. A evolução da história do nu artístico transcorre em paralelo com a história da arte em geral, em condições de produção próprias, no caso, na relação da sociedade com a nudez, de cada um com o próprio corpo e com o do outro, com os costumes, com normas disciplinares etc. O nu é um gênero artístico que consiste na representação, através de diferentes materialidades (pintura, escultura, cinema e fotografia) do corpo humano desnudo. Nas palavras de Clarck (1956, p. 4) “O nu não é um tema de arte, se não uma forma de arte”. Isso significa que a pintura de Pedro não é uma novidade, uma excepcionalidade artística, contudo, ele a faz em uma conjuntura determinada e, conseqüentemente, sentidos outros a serem compreendidos. O lugar de um acontecimento discursivo: o de encontro de uma atualidade com uma memória (Pêcheux, 1990). Foucault (1997) também reafirma, de outro lugar teórico, que todo o dito já foi dito por um Outro, o que coloca em questão o sujeito como gerador de significações. Assim, o que temos são possibilidades de discursos, em que os sentidos não são únicos, não possuem uma verdade, mas, sim, uma história. Que história são contadas pelas imagens de Pedro? Como uma singularidade se articula a uma universalidade?

Neckel (2010) nos lembra que os movimentos artísticos não acontecem gratuitamente “soltos no ar”, eles estão imbricados ou por uma relação de confronto ou por momentos de identificação. Mesmo de forma breve, tentaremos, aqui, desvelar alguns sentidos que esse corpo nu masculino representou em determinados momentos históricos para avançar na compreensão de um certo imaginário presente nas pinturas de Pedro, observando o funcionamento dessa cena prototípica. Vejamos, então, nas figuras 2, 3 e 4 de Flandrin (1836), de Gloenden (1902) e de Mapplethorpe (1981) de corpos nus, produzidas em conjunturas históricas distintas sob a dominância de determinadas formações discursivas: aquilo que pode e deve ser dito em dada conjuntura (Pêcheux, 1975).

² Vale destacar que além das análises dos autorretratos de Pedro, temos nos dedicado a investigar o processo de significação e de subjetivação em autorretratos produzidos por Ana, uma colega de turma de Pedro nessa sala de recursos: uma jovem mulher negra e superdotada. Identificamos, tanto nos trabalhos de Ana como de Pedro uma repetição ao construir, artisticamente, um discurso identitário: o uso de autorretratos e o corpo nu.



Figura 2: Flandrin, H. (1836). Jovem sentado junto ao mar. Pintura a óleo. 98cm X 124cm

Fonte: <https://bit.ly/3FiAKis>

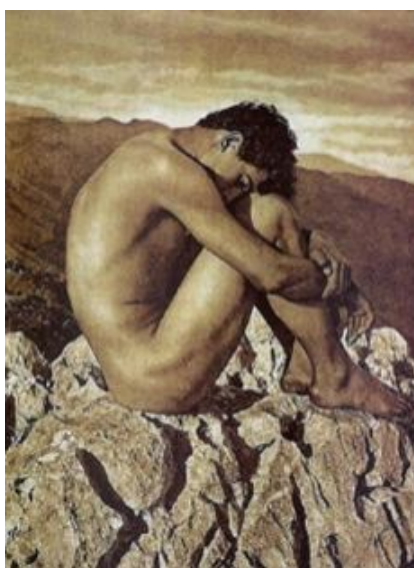


Figura 3: Gloeden, Wilhelm von.(1902). Cain. Foto

Fonte: <https://bit.ly/3M1W3J8> “FORMATAÇÃO DIFERENTE”



Figura 4: Mapplethorpe (1981), Ajitto Robert. Foto

Fonte: <https://bit.ly/3rZztK6>. “FORMATAÇÃO DIFERENTE”

Temos na Figura 2, a construção de um modelo do corpo nu masculino fixada no mundo clássico e na arte tradicional - modelo atlético, modelo hercúlea e modelo efêbico - reproduzida na pintura moderna e, em particular no quadro “Jovem sentado junto ao mar” de Jean-Hippolyte Flandrin, pintado em 1836, e exposto no museu do Louvre em Paris. O artista surpreendeu, à época, ao representar uma ruptura entre a pintura romântica e a realista. O quadro retrata um jovem, desconhecido, anônimo, nu, sentado em um pano colocado sob uma pedra, fechado em si mesmo, em posição fetal, tendo o mar, a pedra e o céu como fundo. Uma posição corporal de origem, natural, animal, segura. Uma cena cotidiana onde a melancolia e a solidão estão presentes. O corpo masculino branco, do tipo europeu que traz um traço de erotismo, beleza, perfeição e equilíbrio. Quando associamos o erotismo ao corpo nu, podemos observar diferentes interpretações possíveis em diversos discursos que vão da mitologia à religião, passando pela anatomia, assim como o ideal estético de perfeição, de beleza, sempre em relação com os valores sociais e culturais da época.

A Figura 3 é uma releitura da pintura de Jean-Hippolyte Flandrin: uma fotografia do fotógrafo alemão Wilhelm Von-Gloeden, mostrando o corpo masculino nu, em 1902. Fotografia intitulada “Cain”. Traz a imagem de um homem branco nu sentado em uma pedra, com a cabeça entre as pernas, no alto de um morro, com uma paisagem montanhosa e um céu cinza ao fundo, onde as nuvens são percebidas a partir do jogo de luz e sombra. Fotografia em preto e branco através de filtros, que destacam o corpo humano em meio à natureza. Nesta imagem, destaco o título “Caim”, que nos remete a uma formação discursiva religiosa. Caim, segundo o cristianismo, foi o primeiro filho de Adão e Eva e sua história é conhecida por matar seu irmão Abel em uma emboscada: o primeiro assassinato da humanidade. Assim, temos um corpo nu que expressa a vergonha, a culpa, a solidão e a malícia de um homem miserável, numa posição original, fetal e natural do corpo. As formas do corpo destacam a anatomia de músculos fortes e definidos, veias das pernas e equilíbrio entre os membros.

A Figura 4 é uma fotografia do americano Agito Robert Mapplethorpe, tirada em 1981, que também podemos tratar como uma releitura das Figuras 2 e 3. Esta fotografia faz parte de uma sequência de 4 fotos, tiradas de diferentes ângulos - frente, lado direito, lado esquerdo, costas - de um homem negro sentado em um banco com a cabeça apoiada nos joelhos e braços. Aqui trouxemos apenas uma foto do corpo do lado esquerdo. Uma fotografia em preto e branco, onde o preto do corpo contrasta com os tons mais claros do fundo da imagem. A luz e o brilho da pele lembram a textura da pedra, o macio mármore preto. Representa a imagem de um corpo nu masculino negro, rompendo com a estética clássica do modelo de beleza masculino branco, procurando dar-lhe uma forma perfeita: um corpo musculoso e escultural, com linhas guiadas pela geometria e simetria, que lembram as esculturas da Grécia Antiga. O erotismo representado pela nudez e a presença da genitália, nos leva a representação da origem, da natureza, mas também da curiosidade por esse corpo desconhecido, forte, negro e belo. Poderia ser vista como uma crítica a hiperssexualidade do corpo do homem negro, a relação entre arte e o político.

Nesse percurso exploratório de uma cena prototípica, chamou nossa atenção duas outras Figuras que trazem nossa reflexão e análise para a cena discursiva brasileira com seus conflitos e contradições.

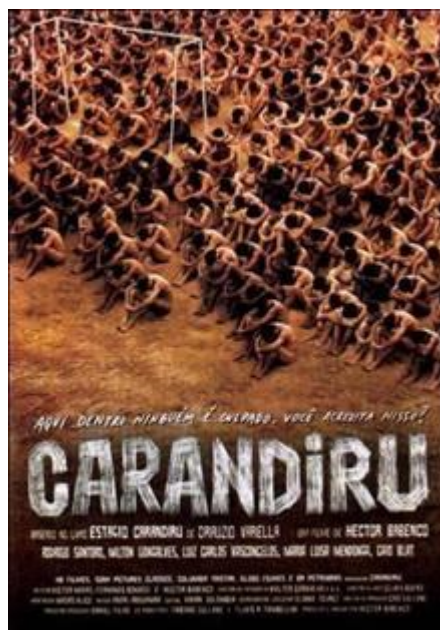


Figura 5: Peça publicitária: Aqui dentro ninguém é culpado. Você acredita nisso? Carandiru. (1992) Imagem de Walter Carvalho

Fonte: <https://globofilmes.globo.com/filme/carandiru/>.



Figura 6: Carvalho, Walter (1992). Carandiru. Foto

Fonte: <https://bit.ly/3PTZcvE>.

Temos nas Figuras 5 e 6 vários corpos masculinos nus, na mesma posição fetal, sentados com as cabeças entre os joelhos e os braços. Temos aí o elemento quantidade a ser pensado. Trata-se uma fotografia de Walter Carvalho, que foi utilizada como peça publicitária de um filme brasileiro denominado “Carandiru”, lançado em 1992, dirigido por Héctor Babenco, baseado no livro de Drauzio Varella. Trata-se de um filme que abalou a sociedade brasileira por transformar em arte a condição de barbárie, desumana e cruel em que o sistema carcerário no país se encontrava/se encontra.

Clark (1956), valendo-se de uma questão lexical do inglês em que temos “the Naked” para o nu corporal/pelado e “the nude” para o nu artístico, afirma que:

A nudez corporal (the naked) é aquela em que nos encontramos despidos, despojados de nossas roupas; portanto, esta expressão implica em certa medida o constrangimento que a maioria de nós experimenta nesta situação. A palavra nu (the nude), nu artístico, não carrega, em seu uso culto, nenhuma nuance incômoda. A imagem vaga que projeta em nosso espírito não é a de um corpo encolhido e indefeso, mas a de um corpo equilibrado, feliz ou confiante: o corpo reformado. (Clark, 1981, p. 17, tradução nossa)

Assim, conforme Clark, teríamos nas Figuras 5 e 6 corpos nus que aparecem na imagem não como um nu artístico, mas, sim, como corpos pelados (“the naked”) de presos, homens, condenados, corpos nus objetificados, como animais ou coisas – desumanizados -, que mostram/denunciam a barbárie que lhes é infligida pelo Estado. Trazem um desconforto. O filme chocou a sociedade brasileira com essas e outras imagens do corpo nu masculino, morto, estirado, jogado ao chão, que ajudam a construir um imaginário sobre a população carcerária, formada majoritariamente por homens pobres, negros, não escolarizados: corpos vulneráveis, objetos, retomando sentidos da escravização de índios e negros, que trabalham também os processos de significação e de subjetivação inscritos nos trabalhos de Pedro. Silva (2018) afirma que:

Em nosso país, essa relação entre discurso e interdiscurso no que se refere a esses limites e fronteiras móveis e movediças presentes nas relações sociais, em condições materiais de existência determinadas, tem como elemento estruturante da construção dos referentes *pobreza e exclusão*, a Escravidão, pensada no interior da ideologia da colonização: a escravização dos índios e a dos africanos e a sua libertação. (Silva, 2018, p. 258)

Nesse sentido, a partir da noção de transparência da linguagem temos o caráter material do sentido das palavras, dos enunciados e das imagens, indicando que o sentido não existe em si mesmo, como já dissemos: “uma palavra, uma expressão, uma proposição não tem um sentido que lhe seria “próprio”, vinculado a sua literalidade” (Pêcheux, 1988, p. 161). Elas recebem seu sentido da formação discursiva, referida às formações ideológicas, na qual são produzidas. Por isso é possível estabelecer essas relações de sentido entre essas imagens. A língua tem uma espessura e um modo de constituição histórico. Não é possível dissociar das práticas sociais das quais fazem parte, as condições de produção de um discurso, de um texto, de uma pintura determinando os sentidos que aí circulam. O que nos leva a buscar compreender nos processos discursivos aí presentes a repetição como marca da insistência de algo que busca simbolização e que não alcança, deixando sempre presente vestígios de uma falta (Chareun; Maliska, 2022)

O VISÍVEL E O INVISÍVEL NO CORPO DE PEDRO

Pedro, em um outro Autorretrato (figura 7), que ele denomina *Um Raio X*, remetendo-nos a uma formação discursiva médica, traz a pintura de seu dorso tomando toda tela, e as mãos arranhando o peito, como se quisesse ferir a pele. A ideia de força e movimento nos dedos são reforçadas pelos desenhos das veias, músculos e das tonalidades entre a cor e a sombra do bege, marrom, cinza e preto. Um *Raio X* de quê?

A história da educação brasileira nos conta que foi a partir da década de 1970 que a escola no Brasil ampliou seu papel em termos de democratização da educação e escola para todos. Isso significa que a possibilidade de concluir o ensino médio, ingressar em uma universidade pública, quebrar o padrão esperado e estabelecer outros vínculos sociais, ainda é algo recente para um jovem negro de uma periferia pobre da capital do país.

A ambiguidade entre os sentidos de um corpo perfeito diante da imperfeição do mundo, marcada pelas diferenças da cor e desigualdades sociais, que se materializam em um corpo negro e pobre, causam dor, raiva e provocam rupturas na pele. Como pode esse corpo negro ser merecedor do privilégio da escolarização universitária? Um corpo que sente a dor em se transformar, de querer ser mais, de querer ser diferente, de querer resistir, ou melhor querer apenas ser um universitário. Deixar de ser um corpo aprisionado ao fracasso, a ser sempre excluído, especialmente quando a possibilidade de entrar em uma universidade pública, em um curso de artes plásticas, ocupa um espaço urbano privilegiado, em um lugar social diferente daquele comumente esperado para esse corpo: o do Plano Piloto.

Podemos apreender, também nessa Figura 7, como nos lembra Modesto (2019), uma discursividade da resistência do corpo negro, para a qual confluem diversos problemas de um social brasileiro estilhaçado: o racismo, que estrutura a sociedade e as relações sociais entre negros e brancos e a relação que se estabelece entre (in)justiça, direito, desigualdade e diferença. É preciso escutar uma voz já posta, potente e em circulação na trama das relações raciais, tecida em nossa formação social, cuja escuta muitas vezes lhe é negada. E, então, o corpo de Pedro grita. Resiste. Trabalhar as contradições que imbricam dominantes e dominados é também uma forma de mostrar como o sofrimento se constrói socialmente, demarcando o que é possível sofrer.

Pedro foi diagnosticado com Altas Habilidades e Superdotação por critérios científicos, de acordo com certos conceitos e teorias psicológicas, que têm a sua historicidade, e cujos pressupostos filosóficos dominantes são o racionalismo e o idealismo subjetivista, como vimos noutro estudo que elaboramos (Baquero; Ibáñez, 2022). É outra formação discursiva, a científica, presente no imaginário individual e coletivo, na qual a negritude se articula, fornecendo pistas, rastros para compreender os processos de subjetivação. Se a negritude parece indicar um valor negativo em nossa sociedade, temos, ao mesmo tempo, a superdotação como um valor positivo para Pedro, visto que ele possui habilidades acima do normal.

Por fim, a terceira pintura de Pedro, a Figura 8, denominado *Ninar*, traz o seu corpo deitado de costas em um pano vermelho: um corpo deitado e retorcido, quase em posição fetal. O tamanho do corpo agora é menor em proporção ao tamanho da tela, de fundo negro. Seus músculos, agora relaxados, não demonstram a tensão, a força muscular. O corpo dorme em cima de um tecido vermelho que parece acolhê-lo como o ventre materno ou queimá-lo como o fogo.

A fragilidade de um corpo que se encolhe diante do fogo das diferenças sociais. Uma realidade que queima e arde na pele, mas que teima em resistir mesmo descansando na brasa, no fogo, no sangue. E, também, um corpo que descansa....dorme... se encolhe...é ninado. Por quem? Qual é esse outro capaz de acolhê-lo? Um único corpo... Mais uma vez o fundo preto se repete, indicando que não há luz fora deste corpo. Um futuro incerto e sombrio.



Figura 7: Pedro, (2018). Raio X. Óleo sobre tela. Dimensão: 81cmX 51cm

Fonte: acervo da Sala de Recursos de Altas Habilidades ou Superdotação do Paranoá – DF



Figura 8: Pedro (2018). Ninar. Obra em tinta óleo e tela. Dimensão: 40cm X 30cm

Fonte: acervo da Sala de Recursos de Altas Habilidades ou Superdotação do Paranoá – DF

Também chama a atenção a interação entre a presença e a ausência de um rosto, o efeito de anonimato que isso produz. Segundo Pedro, são autorretratos, embora os rostos não fiquem expostos. Eles o representam e muitos como ele. O autorretrato como ponto de formulação visual é percorrido pelo interdiscurso produzindo, a partir dessa perspectiva, um efeito de falta: o rosto. O corpo aparece como dispositivo de visualização, como forma de ver o sujeito, suas circunstâncias, sua historicidade e a cultura que o constitui, um sujeito-corpo. E por isso destacamos as formas contraditórias com que

diferentes memórias são mobilizadas para a articulação e integração entre este corpo negro, este corpo masculino, este corpo de artista, este corpo pobre, este corpo urbano escolarizado... imagem... um autorretrato, um corpo-objeto que simultaneamente traz sintomas (Ferreira, 2013).

CONCLUSÕES

Pedro, ao construir e formular, artisticamente, um discurso identitário que é dele, e que também é de todos os Pedros – homens, jovens, negros, pobres, excluídos - faz trabalhar um imaginário construído em uma formação social capitalista periférica, forjado em uma memória de um país colonizado, machista, escravocrata, e, ao mesmo tempo, modos de luta e resistência. Um corpo atravessado pela história, pela memória e pela ideologia, que tem uma materialidade, no qual se textualizam as lutas de classes, de raça e de gênero (Ferrari; Neckel, 2015).

No que diz respeito à inscrição do corpo na arte, tomamos o dizer artístico como um processo capaz de tocar o campo do indizível e do insuportável quando é tomado pela relação com o inconsciente (o que toca o real). Assim como o dizer artístico em circulação que, em sua relação com a ideologia, se situa no campo da luta, o artístico como espaço político para falar de dominação e resistência, mas que também se produz em evidência, mas com uma singularidade, usar as ferramentas do dominador fortalece a própria resistência do dizer artístico por meio da contradição (Ferrari; Neckel, 2015, p. 220)

Encontramos algumas referências ao corpo, nos escritos de Michel Pêcheux, ainda que dispersas. Um deles, ao comentar a necessidade universal de um mundo semanticamente normal e padronizado, parece nos dizer algo sobre o início de uma relação de cada um com seu próprio corpo e seu ambiente imediato (Pêcheux, 1990). Mundo normal, corpo normal. Pelo menos a ilusão de controle que se busca em um mundo logicamente estabilizado. Nesse sentido, podemos pensar as diferentes pinturas de Pedro como flagrantes discursivos de diferentes movimentos entre um corpo logicamente estabilizado e um corpo não logicamente estabilizado. Arte como caminho.

REFERÊNCIAS

BAQUERO, F. G. e IBÁÑEZ, A. G. Meninas negras em programas para educação de superdotados: uma revisão de literatura. *Revista Iberoamericana de Educación*, 2022.

CHAREUN, Davi de; MALISKA, Maurício Eugênio. (Des)encontros entre arte e real: do gozo à sublimação. *Revista Crítica Cultural*, Palhoça, 17(2), p.115-122, 2022.

CLARK, K. *The nude: a study in ideal form*. Princeton University Press: Nova Jersey, 1956.

FERRARI, A. J.; e NECKEL, N. R. M. Corpos atravessados: opacidades histórico-midiáticas. In: *Análise de Discurso em Rede. Cultura e Mídia*. Campinas: Pontes, 2015.

Ferreira, M. C. L. *O corpo como materialidade discursiva*, 2013.

FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias*.p. 375, 1968.

In: FLORES, G.; NECKEL, N.; GALLO, S. (orgs.). *Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia*. Campinas: Pontes, 2015.

- LAGAZZI, S. Entre Telas e Escritos. Um pouco de Carne. *Revista do Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*. 12 (1), p. 11-20. 2016
- LAGAZZI, S. Paráfrases da Imagem e Cenas Prototípicas: em torno da memória e do equívoco.
- MODESTO, R. Gritar, denunciar, resistir: “como mulher, como negra” In: *Uma homenagem à Suzy Lagazzi. O discurso nas fronteiras do Social*. p 111-134, 2019.
- NECKEL, N. R. M. *Análise de discurso e o discurso artístico*. 2005
- NECKEL, N. R. M. *Tessitura e tecedura: Movimentos de compreensão do discurso artístico no audiovisual*. Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Pontes, 1996.
- ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso. Princípios & Procedimentos*, São Paulo: Pontes, 2001.
- PÊCHEUX, M. *Discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 1990. PFEIFFER, C. C. *Bem Dizer e Retórica. Um lugar para o Sujeito*. Unicamp, 2000.
- PFEIFFER, C. C. *Cidade e Sujeito Escolarizado*. 2001
- PÊCHEUX, M. *Por uma análise automática do discurso*. São Paulo: Unicamp, 1969.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica da afirmação do óbvio*. São Paulo: Unicamp, 1975.
- SILVA, M. V. Cartilhas: uma representação do Português como língua nacional. In: Assunção, C.; Fernandes, G; Kemmler, R. (Orgs.). *Tradition and Innovation in the History of Linguistics*, Münster: Nodus Publikationen, 2016.
- SILVA, M. V. O sujeito urbano escolarizado e as políticas de língua(s): de pobre a excluído. *Revista Investigações* p. 248-264, 2018.
- STEINGBERGER, M. Formação do aglomerado urbano de Brasília no contexto nacional e regional. In: BRASILIA, UnB (ed.). *Brasília – gestão urbana: conflitos e cidadania*. Brasília: 1998.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.