

# CRÍTICA CULTURAL

---

# СЛУЖБА КРИТИКЕ

ISSN 1980-6493

volume 18, número 1, jan./jun. 2023

ISSN 1980-6493 (eletrônica)

# CRÍTICA CULTURAL

---

# COΓΓΛΩΒΑΓ CBITIONE

**Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem**  
**Universidade do Sul de Santa Catarina**



v. 18, n. 1, p. 1-205, jan./jun. 2023

## Dados Postais/Mailing Address

Revista Crítica Cultural  
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem  
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)  
A/C Editores  
Av. Pedra Branca, 25 – Cidade Universitária Pedra Branca  
CEP: 88.132-000, Palhoça, Santa Catarina, Brasil  
critica.cultural@unisul.br

## Ficha Catalográfica

---

Crítica Cultural/Universidade do Sul de Santa Catarina. - v. 1, n. 1  
(2006) - Palhoça: Ed. Unisul, 2006 -

Semestral  
ISSN 1980-6493 (eletrônica)

1. Linguagem - Periódicos. I. Universidade do Sul de  
Santa Catarina.

CDD 405

---

Elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul



Este periódico está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

## Indexação/Indexation

Os textos publicados na revista são indexados em: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Eletrônicas Espanholas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.

The journal and its contents are indexed in: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.



Reitor

**Mauri Luiz Heerd**

Vice-Reitor

**Lester Marcantonio Camargo**

Direção:

**Rodrigo Alves**

Gerências

Pedra Branca

**Marcela Xavier**

Itajaí

**Franciele Zazycki**

Florianópolis

**Jairo Assumpção**

Araranguá, Içara e Criciúma

**Katia Maccari**

Tubarão e Braço do Norte

**Daniela Corrêa**

Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem

**Fábio José Rauen (Coordenador)**

**Nádia Régia Maffi Neckel (Coordenadora Adjunta)**

Av. José Acácio Moreira, 787

88704-900 – Tubarão - SC

Fone: (55) (48) 3621-3000 – Fax: (55) (48) 3621-3036

Sítio: [www.unisul.br](http://www.unisul.br)

## **Equipe Editorial/Editorial Staff**

### **Editoras/Editors**

Ana Carolina Cernicchiaro, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Nádia Régia Maffi Neckel, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Chirley Domingues, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Ramayana Lira de Sousa, Universidade do Sul de Santa Catarina

### **Conselho Editorial/Editorial Board**

Alessandra Soares Brandão, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo  
Ana Porrúa, Universidad Nacional de Mar del Plata  
Anelise Corseuil, Universidade Federal de Santa Catarina  
Antonio Carlos Gonçalves dos Santos, Pesquisador Independente  
Carlos Eduardo Capela, Universidade Federal de Santa Catarina  
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense  
Cláudia Mesquita, Universidade Federal de Santa Catarina  
Deisi Scunderlick Eloy de Farias, Pesquisadora Independente  
Dilma Beatriz Rocha Juliano, Pesquisadora Independente  
Edgardo H. Berg, Universidad Nacional de Mar del Plata  
Flávia Seligman, Universidade do Vale do Rio dos Sinos  
Florencia Garramuño, Universidad de Buenos Aires/Universidad de San Andrés  
Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
Idelber Avelar, Tulane University  
Javier Krauel, University of Colorado at Boulder  
João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense  
José Gatti, Universidade Federal de São Carlos  
José Roberto O'Shea, Universidade Federal de Santa Catarina  
Jussara Bittencourt de Sá, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina  
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal de Santa Catarina  
Mario Cámara, Universidad de Buenos Aires//Universidad de San Andrés  
Raúl Antelo, Universidade Federal de Santa Catarina  
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia  
Silviano Santiago, Universidade Federal Fluminense  
Susana Scramim, Universidade Federal de Santa Catarina  
Veronica Stigger, Fundação Armando Álvares Penteado  
Verónica Tell, Universidad de Buenos Aires

### **Equipe Técnica/Technical Team**

Ana Carolina Cernicchiaro (Revisão)  
Fábio José Rauen (Diagramação)  
Thomas Falconi (Secretaria e Revisão)  
Paulo Henrique Testoni (Secretaria e Tradução)

## SUMÁRIO/CONTENTS

### **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”**

Apresentação

*Presentation*

Nadia Neckel

Luciana Vinhas

Luciene Jung de Campos

Suzy Lagazzi

9

#### SEÇÃO ERÓTICA

A Materialidade Fílmico-Significante em *Her*:

na (Des)Corporeidade dos Sentidos

*The Filmic-Signified Materiality in Her:*

*in the (Dis)Corporeality of the Senses*

Ana Cláudia de Moraes-Sales

Olimpia Maluf-Souza

15

Subjetivação, Resistência e Corpo:

Uma Análise em *Quebrada Queer*

*Subjectivation, Resistance and Body:*

*A Quebrada Queer Analysis*

André Luís Tose Gomes

Élcio Aloisio Fragoso

31

Corpos-Mulheres, Corpos-Femininos:

Resistência e Confronto em Memes

*Women's Bodies, Feminine Bodies:*

*Resistance and Confrontation in Memes*

Marcia Ione Surdi

Dantielli Assumpção Garcia

41

*Grand Jeté*: O Corpo como forma de subjetivação  
em controvérsia que (Re)existe na linguagem da arte na dança

*Grand Jeté: The Body as a Form of Subjectivation*

*in Controversy that (Re)exists in the Art Language in Dance*

Ana Paula Picagevicz

Karla Daniel Martins de Souza

Dantielli Assumpção Garcia

55

<p>“Mulher, faça o que for necessário para sobreviver”: Lily e(m) interdições no Instagram “<i>Woman, Do Whatever it Takes to Survive:</i>” <i>Lily and/in Bans on Instagram</i> Amanda da Silva Duarte Elaine de Moraes Santos</p>	65
<p>Continuidades e rupturas: uma análise discursiva da figura da princesa no filme <i>Valente</i> <i>Continuities and Ruptures:</i> <i>An Analysis of the Figure of the Princess in the Movie Brave</i> Carlos Eduardo Barbosa Evandra Grigoletto</p>	79
<p>Rasgaduras da imagem corpo-sujeito paradoxal e-feito angústia discursivizado em <i>Peles</i> <i>Rippings of the Paradoxical Body-Subject</i> <i>Image and Anguish-Infused discourse in Skins</i> Renata Marcelle Lara</p>	97
<p>SEÇÃO ERÉTICA</p>	
<p>Fotografias que narram histórias: o projeto fotográfico diecisiete, de Eduardo Rawdríguez <i>Photographs that Tell Stories:</i> <i>The Diecisiete Photographic Project, by Eduardo Rawdríguez</i> Antonio Carlos Batista da Silva Neto</p>	111
<p>Autorretratos: como lugar do visível e do invisível <i>Self-portraits: The Body as a Place of the Visible and the Invisible</i> Fabiola Baquero Mariza Vieira da Silva</p>	121
<p>Duetos Libras-Português e as múltiplas linguagens: construção de sentidos de seus possíveis interlocutores <i>Multilingual Duets in Libras and Portuguese:</i> <i>Meaning Construction by their Potential Audiences</i> Neiva de Aquino Albres Marilyn Mafra Klamt Rachel Louise Sutton-Spence</p>	135

Um corpo-palhaça que luta – arte, gênero e protesto	
<i>A Clownette-Body that Fights – Art, Gender, and Protest</i>	
Rômulo Santana Osthues	
Lais Virgínia Alves Medeiros	161
Contradições entre o artístico e o jurídico-político: discurso e racialidade no corpo tatuado	
<i>Contradictions Between the Artistic and the Legal-Political: Discourse and Raciality in the Tattooed Body</i>	
Luciana Iost Vinhas	
Jael Sânera Sigales Gonçalves	173
Slam de poesia em Libras: dos efeitos de sentidos produzidos pelo corpo poético surdo	
<i>Poetry Slam in Libras: The Effects of Senses Produced by the Deaf Poetical Body</i>	
Heron Ferreira da Silva	
Maraisa Lopes	185
Poesia e imagem em “Quando é silêncio”	
<i>Poetry and image in “Quando é Silêncio”</i>	
Thomas Falconi	
André Moraes Souza	
Juliana da Silveira	197



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rec.180100>

**APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ**  
**“ARTE, CORPO E DISCURSO: O POLÍTICO**  
**E O POÉTICO NO MOVIMENTO DOS SENTIDOS”**  
**PRESENTATION OF THE 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**

A proposta do dossiê “Arte, corpo e discurso: o político e o poético no movimento dos sentidos” contempla pesquisas que buscam pensar a relação entre corpo e arte pela perspectiva discursiva. Como arte e corpo podem ser tomados como espaços de observação do sujeito e do social, abertos à interpretação no interjogo entre memória e atualidade? Ao tatearmos possíveis formulações para tal visada teórico-analítica, temos o Real como estruturante dessa relação, na forma como nos confronta com a incompletude, o alhures, a contradição, e nos demanda o movimento dos sentidos.

No atravessamento de uma erótica e de uma ética, os trabalhos aqui acolhidos analisam materialidades artísticas (pintura, escultura, fotografia, cinema, dança, literatura, poesia, música, etc.) e, também, problematizam o corpo enquanto materialidade discursiva, considerando sua diversidade e complexidade, buscando compreender os funcionamentos do político e do poético como pontos de tensão que tocam o Real, sendo, portanto, a arte e o corpo compreendidos como espaços de (re)existência de sujeitos e sentidos. Poderíamos associá-los a uma erética (Porge, 2019) - uma ética em jogo na erótica que também se constitui como uma prática da teoria associando corpo, amor, desejo e um Real que insiste na arte. Os estudos aqui publicados vão na tentativa de encorajar eventuais achados, não para dizer “mais que”, na ilusão de que “eu digo aquilo que um outro pode pensar, na medida em que aquilo que eu digo não está fora do campo daquilo que estou determinado a dizer” (Pêcheux, [1975]1995, p.173), pois sabemos que aquilo que dizemos já foi dito antes e em outro lugar. Por isso, apostamos na potência de um “depois” que a Análise do Discurso e a Arte, através do corpo, podem produzir em termos de deslocamento e mobilização de sentidos em diferentes percursos, desdobrando conceitos para avançar em indagações nos trabalhos que seguem.

É nessa toada que os trabalhos con-versam, nos entremeios das proposições, nos entre-olhares do mundo circundante e, na busca de uma estética, dividimos este dossiê em duas seções: A seção Erótica e a seção Erética.

## A SEÇÃO ERÓTICA

Falar em corpo pressupõe falar de uma erótica, como nos advertiu Freud ([1905] 1996a), pois o corpo é a fonte de toda pulsão, energia própria da libido. A pulsão, em razão de sua dependência do corpo, impõe um trabalho constante ao aparelho psíquico. Exigência de trabalho ligada à busca de satisfação libidinal (Freud, 1915). Bataille (2020), assinala uma vivência do limite e da descontinuidade - de uma constante nostalgia da continuidade perdida que se dá através do corpo. O corpo se transforma, envelhece e morre: somos seres descontínuos que deslizam sobre uma sexualidade envergonhada e sempre interdita. A erótica se dá num jogo entre a transgressão e o interdito, entre a angústia e o fascínio que a arte consegue muito bem apresentar. A arte propõe a vertigem frente ao abismo - a experiência limite de se experimentar a morte, estando-se vivo.

Na toada de corpos, desejo e projeção, o artigo “A Materialidade Fílmico-Significante em *Her*: na (Des)Corporeidade dos Sentidos”, de Ana Cláudia de Moraes-Sales e Olímpia Maluf-Souza, apresenta, por meio da análise discursiva do audiovisual, os efeitos de sentido produzidos na relação homem-tecnologia no jogo corporeidade - (des) corporeidade pautando, assim, os desejos humanos por suas máquinas.

Já o artigo “Subjetivação, Resistência e Corpo: Uma Análise em *Quebrada Queer*”, de André Luís Tose Gomes e Élcio Aloisio Fragoso, nos apresenta uma leitura a respeito dos corpos LGBTQIAP+ . Inscrito teórica e politicamente em uma perspectiva Queer, toma o corpo como materialidade discursiva, apresentando como corpus analítico um videoclipe do primeiro grupo de RAP brasileiro LGBTQIAP+ como “um novo lugar de significação”.

Ainda no tocante às questões de gênero, o artigo “Corpos-Mulheres, Corpos-Femininos: Resistência e Confronto em Memes”, de Marcia Ione Surdi e Dantielli Assumpção Garcia, inscrito na perspectiva teórica da análise materialista do discurso, volta-se a um gesto de leitura de seis memes publicados no Instagram Mona Ácida. Confrontando discursos normatizadores e regulares dos corpos femininos, o artigo aponta para os deslocamentos e significação entre o ícone Mona Lisa do Louvre e o ciberespaço, mostrando, nesse movimento “aquilo que desregula, desestabiliza e agita as filiações de sentidos” na relação entre corpos e memes.

Ainda no campo das linguagens artísticas, “*Grand Jeté*: O Corpo como forma de subjetivação em controvérsia que (Re)existe na linguagem da arte na dança”, de Ana Paula Picagevicz, Karla Daniel Martins de Souza e Dantielli Assumpção Garcia, circunda, entre o imaginário social e a memória, os modos de regulação que vão naturalizando sentidos do corpo magro dançante impondo certos padrões estéticos corporais. Tomando postagens no Instagram de uma bailarina gorda, busca mostrar as rupturas dos modos de regulação vigentes aos corpos dançantes, compreendendo tais postagens enquanto espaços de resistência.

Ainda no território do ciberespaço e das questões de gênero, temos o artigo “Mulher, faça o que for necessário para sobreviver”: Lily e(m) interdições no Instagram”, de Amanda da Silva Duarte e Elaine de Moraes Santos, que tece um gesto de compreensão dos efeitos de sentido em uma postagem do perfil *julianalossioart* em 2020, a respeito das “dizibilidades” de/sobre a resistência feminina frente às violências de interdição de produções artísticas no social.

Saindo do espaço controverso - e aqui pensamos na formulação de Gallo e Silveira (2017, p. 180) a respeito dos “espaços enunciativos informatizados”, quando estabelecem as diferenças constitutivas entre contradição e controvérsia - que se adensa na virtualidade, e voltando às produções artísticas, fechamos a Seção Erótica com duas análises da materialidade fílmica. A primeira delas, no texto “Continuidades e rupturas: uma análise discursiva da figura da princesa no filme *Valente*”, de Carlos Eduardo Barbosa e Evandra Grigoletto, toma uma narrativa do cinema infantil da Disney e, na onda do (des)princesamento, que relega ao corpo-mulher uma posição passiva e frágil, tece um gesto analítico que questiona o lugar social de princesa a partir de um lugar discursivo feminista que busca produzir rachaduras no social.

Na esteira das rachaduras do social, finalizamos a seção com as “Rasgaduras da Imagem Corpo-Sujeito Paradoxal *E-feito* Angústia Discursivizado em *Peles*”, de Renata Marcelle Lara, que, ao mobilizar a “intração material entre Análise de Discurso pecheutiana, Psicanálise lacaniana e Estudos da Imagem hubermianos”, analisa o corpo-sujeito no filme *Peles* (2017) interrogando-se sobre as contradições do social por meio do dispositivo discursivo “o artístico como rasgadura da imagem”.

## A SEÇÃO ERÉTICA

Ao colocar algo de si, primeiramente o corpo num ato de escrita, o sujeito se coloca numa posição de operador de uma prática dividida, entre ser aquele que a produz e aquele que analisa. Essa reterização está associada ao desejo de transformação política ao produzir outras interpretações para aquilo que é tido como cotidiano e inevitável, na tentativa de descongelar uma cena. No entremeio dos sentidos, o analista do discurso insiste no assinalamento de que há um Real do sujeito, um Real da história e um Real da língua(gem). Estamos no foro de uma ética e de uma erótica - uma erética (Porge, 2019). Entendemos a ética como uma prática constitutiva da teoria materialista, em que o pesquisador toma posição na luta de classes, deixando claro “os efeitos de identificação assumidos e não negados” (Pêcheux, [1981] 2015, p.56) . As questões de classe só podem funcionar em tríade com gênero e raça, colocando o sujeito para trabalhar na história e nos movimentos do coletivo. Um coletivo de materialidades discursivas que segue o trajeto do poético e do político .

No artigo “Fotografias que narram histórias: o projeto fotográfico *diecisiete*, de Eduardo Rawdríguez”, Antonio Carlos Batista da Silva Neto e Wanderlan Alves analisam os procedimentos estéticos e os transbordamentos entre o literário e o fotográfico na série fotográfica cubana *Diecisiete* (2009-2010). A série, produzida por Eduardo Rawdriguez, provoca uma reflexão sobre sexualidades e corpos na produção artística, o que é feito com base na abordagem de Judith Butler.

“Autorretratos: como lugar do visível e do invisível” volta-se aos processos de individualização e identificação pelas artes do sujeito superdotado no universo escolar. Fabíola Baquero e Mariza Vieira da Silva analisam produções de autorretratos que mobilizam a luta e a resistência em uma perspectiva periférica frente a uma formação social capitalista de um país colonizado.

Em “Duetos Libras-Português e as múltiplas linguagens: construção de sentidos de seus possíveis interlocutores”, a discussão trazida pelas autoras Neiva de Aquino Albres, Marilyn Mafra Klamt, Rachel Louise Sutton-Spence, em uma perspectiva bakhtiniana, apresenta a relação literatura e língua de sinais, explorando analiticamente o encontro bilíngue no território da poesia por meio da materialidade visuo-gestual.

Tomando como palco-picadeiro as ruas, o artigo “Um corpo-*palhaça* que luta - arte, gênero e protesto” nos provoca a pensar sobre a democracia conturbada na recente história de nosso país. Rômulo Santana Osthues e Laís Virgínia Alves Medeiros, em seu gesto de descrição/interpretação, recortam fotografias que, em suas regularidades verbo-visuais, trazem o enunciado “Lute como uma palhaça”, questionando como os elementos compositivos produzem efeitos deslizantes entre a arte e o protesto.

No artigo “Contradições entre o artístico e o jurídico-político: discurso e racialidade no corpo tatuado”, Luciana Iost Vinhas e Jael Sânera Sigales Gonçalves analisam o funcionamento discursivo da imagem de um menino negro que foi tatuada no corpo de uma pessoa branca, em meio à repercussão midiática resultante da denúncia da família da criança pela falta de autorização para o uso da imagem. A análise é feita na tensão entre corpo, arte e racialidade, o que engendra um debate sobre as relações de sobredeterminação atravessadas pelo funcionamento do jurídico.

Heron Ferreira da Silva e Maraisa Lopes, no estudo intitulado “*Slam* de poesia em Libras: dos efeitos de sentidos produzidos pelo corpo poético surdo”, provocam uma reflexão sobre a produção poética surda pela perspectiva da Análise de Discurso Materialista, analisando uma apresentação poética em Libras ocorrida em espaço de competição da modalidade *Slam* gravada em vídeo. O artigo faz ver como a produção poética em Libras pode colocar em circulação, pela determinação do corpo poético, o atravessamento de memórias referidas à espacialidade e à sociabilidade.

O artigo “Poesia e imagem em ‘Quando é silêncio’”, de autoria de Thomas Falconi, André Moraes Souza e Juliana da Silveira, apresenta uma análise do processo artístico de Angela Moraes Souza, artista que produz uma passagem material da fotografia à pintura. O deslocamento de sentidos nessa passagem é analisado pela relação com o processo metafórico.

\*\*\*

Esperamos que a experiência do leitor com este dossiê seja a de um movimento de rotação, um certo turbilhonamento que implique em uma dose de êxtase e suspensão que acompanha o trajeto de um sentido, de certo modo estranho ao já-dado pela evidência, revelando nova intimidade, deflagrando outros efeitos, aproximando insuspeitados limiares.

Desejamos a todes uma boa leitura e agradecemos aos autores, que participam deste Dossiê, por colocarem o corpo.

Suzy, Nadia, Luciene e Luciana

## REFERÊNCIAS

- BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. e organização de Fernando Scheibe. 2. ed. São Paulo: Autêntica, 2020.
- FREUD, S. Três ensaios sobre a sexualidade. In: FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. V. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1996a/1905.
- FREUD, S. Os instintos e suas vicissitudes. In: FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. V. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1996b/1915.
- GALLO, S.; SILVEIRA, J. Forma-discurso de oralidade: processos de normatização e legitimação. In: FLORES, G; GALLO, S.; LAGAZZI, S.; NECKEL, N.; PFEIFFER, C.; ZOPPI-FONTANA (orgs.). *Análise de Discurso em rede: cultura e mídia*. v. 3, 2017, p. 171-194.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* [1975]. Trad de Eni Orlandi. 3. ed. Campinas: Ed.da Unicamp, 1995.
- PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 7. ed. Tradução de Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 2015/1981.
- PORGE, E. *A sublimação, uma erótica para a psicanálise*. Trad de Paulo Sérgio de Souza Junior. São Paulo: Aller, 2019.



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



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rec.180101>

Recebido em 24/05/2023 | Aprovado em 24/06/2023

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)

## A MATERIALIDADE FÍLMICO-SIGNIFICANTE EM *HER*: NA (DES)CORPOREIDADE DOS SENTIDOS THE FILMIC-SIGNIFIED MATERIALITY IN *HER*: IN THE (DIS)CORPOREALITY OF THE SENSES

Ana Cláudia de Moraes-Salles\*

Olimpia Maluf-Souza\*\*

**Resumo:** O cinema se configura como uma manifestação artística proeminente na atualidade. O filme, seu produto, é constituído pelo entretecimento de diferentes materialidades que – dentre imagens, sons, cores, roteiro – possibilitam movimentos semânticos. Neste trabalho, objetivamos dar visibilidade aos efeitos de sentido produzidos pela materialidade fílmico-significante. Para tanto, elencamos como corpus um recorte cenográfico da ficção científica *Her* (2013), que será depreendido pela Análise de Discurso francesa de base materialista, preconizada por Pêcheux e ampliada por Orlandi. Nessa área, seus próprios princípios teóricos são já procedimentos, permitindo, mediante a mobilização de seu aparato, a compreensão analítica do recorte enquanto “discurso”, definido como “efeito de sentidos entre locutores” (Orlandi, 2012). Na cena analisada, pudemos compreender o funcionamento da materialidade fílmico-significante na relação entre homem e tecnologia, percebendo como a corporeidade do humano e a (des)corporeidade da máquina são significados em tela, metaforizando a falta inexorável ao sujeito, movido pelo desejo, e ao simbólico.

**Palavras-chave:** Materialidade Fílmico-significante. Cinema. Corpo. *Her*. Análise de Discurso.

**Abstract:** Cinema is configured as a prominent artistic manifestation nowadays. The film, its product, is constituted by the interweaving of different materialities that – among images, sounds, colors, script – enable semantic movements. In this work, we aim to give visibility to the meaning effects produced through the filmic-significant materiality. Thus, we took as corpus a scenographic clipping of the science fiction *Her* (2013), which will be inferred by the French Materialistic Discourse Analysis started by Pêcheux and expanded by Orlandi. In this area, its own theoretical principles are procedures, allowing, through the mobilization of its apparatus, the analytical understanding of the clipping as “discourse”, defined as “effect of meanings between speakers” (Orlandi, 2012). In the analyzed scene, we were able to understand the filmic-significant materiality functioning in the relationship between mankind and technology, realizing how the corporeity of the human and the (dis)corporeity of the machine are signified on screen, metaphorizing the inexorable lack of the subject, moved by desire, and the symbolic.

**Keywords:** Filmic-significant Materiality. Cinema. Desire. Body. *Her*. Discourse Analysis.

\* Professora no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia – Campus Juína. Doutora em Linguística pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Email: [ana.salles@ifmt.edu.br](mailto:ana.salles@ifmt.edu.br).

\*\* Professora sênior no Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso. Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas. Email: [olimpiamaluf@gmail.com](mailto:olimpiamaluf@gmail.com).

## A ANÁLISE DE DISCURSO E A MATERIALIDADE FÍLMICO-SIGNIFICANTE

A amplitude do que é compreendido como objeto é extremamente vasta na Análise de Discurso (AD), pois se a materialidade permite a produção de efeitos de sentido, ela é, sim, detentora de discursividade. Foi a possibilidade de explorar variadas formas de constituição linguística, com base nessa área do conhecimento, que nos direcionou a tomar uma das partes do cinematográfico como alvo de nossas atenções.

Neste trabalho, lançamos nossos olhares sobre o funcionamento de discursos possíveis pela materialidade fílmico-significante, na qual diferentes materialidades simbólicas unem-se para depois dispersarem-se em efeitos de sentido. Para tanto, elencamos como *corpus* um recorte do filme *Her*, em uma cena na qual há conjugação sexual entre um homem e um sistema operacional. Nessa sequência imagética, reflexões sobre falta, falha e silêncios que falam podem ser analisados.

Nessa direção, consideramos necessária a explanação do modo como compreendemos a materialidade fílmico-significante – conceito que surge a partir da demanda de nossas reflexões acerca de discursos que envolvem a moção imagética no artístico. Ela seria, portanto, esse material pensado, especificamente, na particularidade da construção de um filme, e atrelado, indissociavelmente, à história e aos modos de constituição do sujeito do inconsciente.

Uma materialidade que é feita de ilusões intrínsecas: a primeira – que parte do biológico – com

a impossibilidade de nosso cérebro captar a separação das imagens distribuídas uma após a outra, em uma cadência de 24 fps (frames por segundo), produzindo o efeito movente. A segunda – da ordem do sujeito – com a ilusão constitutiva de que ele é o centro, o cerne absoluto de suas produções linguísticas, ao conceber que em um filme é possível se dizer tudo, é possível criar um todo fechado sem brechas e arestas, esquecendo, inclusive, de que “[...] o real da língua[gem] é o impossível” (Pêcheux; Gadet, 2012, p. 51). Essa constatação se vale da construção psicanalítica de Milner (1978) de que há uma ordem de real na língua, assim, o real na língua[gem] é algo que foge à significação e que é inapreensível. Essa noção se relaciona, então, ao registro do real, de Lacan, mas, na Análise de Discurso, ela é voltada à compreensão do funcionamento da linguagem no processo discursivo.

Dessas ilusões intrínsecas à materialidade fílmica não se pode fugir e, na verdade, o sujeito nem o tenta, porque elas o acometem, sem ele nem sequer perceber, e é disso que sujeitos e sentidos são produtos, pois é nessa materialidade que o sujeito se diz.

É com base nesses ponderações teórico-metodológicas que analisamos um recorte do filme *Her* (2013) de Spike Jonze. Nessa ficção científica, com constituição de cenografia e figurino diferentes daquilo que se estabilizou como recorrência de *sci-fis*<sup>1</sup>, temos a história de um escritor de cartas por encomenda, que vive numa sociedade projetada em um futuro. Imerso em uma solidão decorrente de relacionamentos fracassados, Theodore compra o novo sistema operacional do mercado dotado de inteligência artificial, o OS1.

<sup>1</sup> Science fictions (ficções científicas).

O sistema, que logo após sua inicialização se autodenomina Samantha, é extremamente fluido e possui comportamentos aproximados do humano, mesmo não possuindo um corpo físico, e logo engata um relacionamento amoroso com o protagonista. Para muito além de mais um filme que versa sobre o enlaçar conturbado de duas naturezas contrastantes, a obra traz discussões sobre características subjetivas inerentes ao sujeito, como a falta e a ilusão de completude, sobre as quais daremos visibilidade pela Análise de Discurso.

### ENTRE A VACUIDADE DO TOQUE E A CONEXÃO DOS SENTIDOS: DISCURSIVIDADE DA PERFORMANCE SEXUAL NA VIRTUALIDADE

Na cena, temos o primeiro contato de teor sexual entre os personagens. Ela acontece depois de um outro fracasso de Theodore na interação com uma mulher humana. A personagem havia acabado de ir a um encontro com uma bela jovem, incentivado por Samantha. Aparentemente, a noite ia bem até o escritor se sentir pressionado com a ideia de se envolver seriamente com alguém novamente, o que acarretou uma visão negativa da moça em relação a Theodore:



Figura 1: *Her*. Fonte: *Print Screens* do filme em Arquivo Pessoal

O desentendimento entre os dois, no primeiro encontro, foi um grande baque para Theodore, fazendo-o intensificar mais ainda seus sentimentos de vazio e de insuficiência, atribuindo a si mesmo a responsabilidade pelos fracassos amorosos, ao se posicionar como aquele que mina e sabota toda a possibilidade de sucesso numa vida a dois.

O funcionamento apresentado pelo padecimento de Theodore é aproximado do que Lagazzi analisa no filme *Linha de Passe*, pois, do mesmo modo, nas imagens em movência e conjunção apresentadas em *Her* há sequências que vêm a significar “[...] procura e boicote que na [...] contradição constitutiva condensam a falta que dói, inquieta e se abre em desejo” (2010, p. 176).

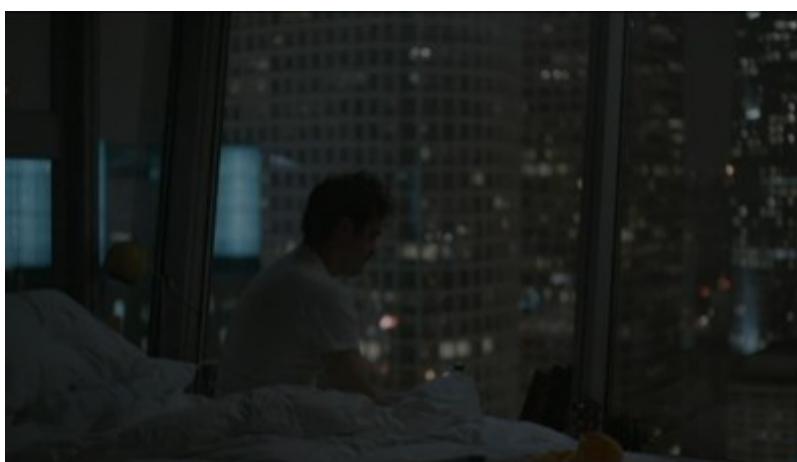
Depois do encontro fracassado, ao chegar em casa, o escritor de cartas inicia a relatar o ocorrido, expondo suas dores para o OS que o ouve atentamente. É nessa sequência que acontece o primeiro contato do que seria um coito entre as duas personagens:



**Figura 2: QR Code da Cena 1<sup>2</sup>**

Fonte: <https://pt.shopify.com/ferramentas/gerador-de-qr-code#ToolContent>.

A cena inicia no quarto escuro no apartamento de Theodore, vemos, em um primeiro momento a personagem sentada na cama cabisbaixo, com as amplas janelas permitindo a entrada de um pouco de luz vinda da iluminação da cidade.



**Figura 3: Her.** Fonte: *Print Screens* do filme em Arquivo Pessoal



**Figura 4: Paleta de cores centrais da Figura 45. (Paleta de cores gerada, mediante um frame do filme Her, através da ferramenta online Adobe Color.**

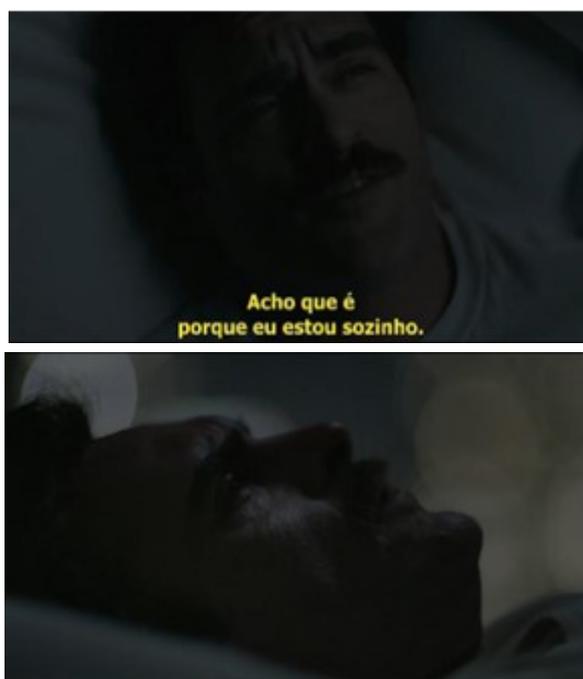
Fonte: <https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>

Como pode ser observado no frame, a cena possui pouca luz produzindo efeitos de melancolia ao aliarem-se à construção da narrativa, proposta no roteiro. Neste momento, Theodore encontra-se devastado e somente anseia que o dia acabe. A paleta de cores tem em sua predominância tons de preto, cinza e azul contrastados por pontos situados entre o vermelho e o amarelo das luzes dos prédios vistas ao fundo.

<sup>2</sup> Recortamos a cena que poderá ser vista na íntegra, mediante a tecnologia de QR codes de acesso, mas ainda tomando uma imagem imóvel, a qual chamaremos de frame. Neste trabalho, o QR Code, gerado em Shopify.com, tem papel fundamental como meio de acesso à cena, visto que a materialidade com a qual trabalhamos implica a ocorrência de imagens coadunadas que trazem o efeito de **movimento**.

A reincidência de tons frios, exatamente quando a história se coloca em um dos ápices de tristeza, levanta a questão das cores como parte intrínseca na constituição dos sentidos da obra. Assim, a maneira como as cores se estruturam no cenário pode ser vista como uma “[...] sintaxe [que] rege os elementos que constituem a mensagem plástica: a cor possui, como a luz, o movimento, o peso, o equilíbrio e o espaço, leis que definem a sua utilização” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 98).

Depois desse plano, Theodore se deita na cama, conversando com Samantha. Nesse momento, os planos concentram-se no rosto da personagem tomado de perfil e de frente, sempre em um *close* muito fechado, encaminhando para atribuição de destaque às emoções plasmadas nas feições esboçadas pelo rosto do protagonista, mesmo que não tão expostas em razão da penumbra do quarto:



**Figuras 5 e 6: Her.**

Fonte: *Print Screens* do filme em Arquivo Pessoal

O *close* é um plano que pode ocupar quase toda a tela com o rosto de uma personagem, enquadrando-a da testa ao queixo. Esse plano, frequentemente utilizado no cinema, tem por finalidade fazer com que “[...] o espectador dirija toda a sua atenção para o sentimento do personagem, por isso o *close* também é conhecido como plano emotivo” (PISANI, 2016, p. 21).

A noção de *plano*, segundo Aumont (et. al., 1995, p. 39),

[...] abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. Mais uma vez, trata-se de uma palavra que pertence de pleno direito ao vocabulário técnico e que é muito comumente usada na prática da *fabricação* (e da simples visão) dos filmes.

Desse modo, vemos que de acordo com o plano utilizado, diferentes sentidos podem ser produzidos, e isso é possível pela arte do cinema: pelo destaque ou apagamento de elementos imagéticos, acontecem reorganizações nos campos de sentido.

É, então, a partir dessa sequência com o *close* em Theodore, que Samantha pede para que o homem diga tudo o que cruza seus pensamentos, e o escritor, assim, inicia:

THEODORE (CONT'D)

Maybe more just cause I was **lonely**... and I wanted someone to fuck me. And I wanted someone to want me to fuck them. **Maybe that would have filled this tiny little black hole in my heart for a moment. But probably not.**

We see images of him and Catherine on a vacation together, grocery shopping, Catherine making dinner in the kitchen as he's sitting on the counter talking, happy.

THEODORE (CONT'D)

**Sometimes I think I've felt everything I'm ever gonna feel and from here on out I'm not going to feel anything new - just lesser versions of what I've already felt.**

SAMANTHA (sympathetically)

I know for a fact that's not true. I've seen you feel joy, I've seen you marvel at things. You just might not see it at this exact time, but that's understandable. You've been through a lot lately. You've lost a part of yourself<sup>3</sup>. (p. 41. Grifo nosso.)

Ao descrever que, no encontro fracassado, gostaria apenas de entregar-se aos prazeres sexuais numa reciprocidade entre o seu querer e o querer da jovem, Theodore interpreta suas vontades como um lugar de fuga, pelo qual “o pequeno buraco negro”, que, segundo ele, habita seu coração, poderia ser preenchido, mesmo que por alguns instantes.

Nesse momento do roteiro, a fala da personagem faz significar uma profunda insatisfação e melancolia, expressas por aquilo que o aflige: o vazio causado pela analogia do buraco negro, como aquilo que, devido a sua densidade, vai sugando tudo o que está ao seu entorno, direcionando-o ao desconhecido, ao nada.

Ao discutir o vazio como inerente à constituição do sujeito e, portanto, dos sentidos Sousa (2013) pondera que

Todos estes recortes materializam algo impossível de ser dito em sua essência de furo, seja pelos momentos de solidão, desespero, desamparo, seja até mesmo pelos encontros com alegria e/ou morte. A língua não dá conta de abrigar e conter essa Coisa, apenas contorná-la; as palavras faltam diante do que é absoluto vazio e o simbólico aparece vergado em seu des-poder, enfermo de potência e rendido a uma condição de não-todo (Sousa, 2013, p. 65).

<sup>3</sup> Em tradução livre: THEODORE (CONT'D): talvez foi mais porque eu estava me sentindo sozinho... e eu queria alguém para transar. E eu queria alguém que quisesse que eu transasse com ela. Talvez isso ajudaria a preencher esse pequeno buraco negro que tem no meu coração, por um momento. Mas provavelmente não./ Vemos imagens dele e de Catherine em uma viagem juntos, compras no mercado, Catherine fazendo jantar na cozinha enquanto ele senta no balcão conversando, feliz./ THEODORE (CONT'D): Às vezes, eu acho que já senti tudo o que eu deveria sentir, e que daqui para frente não vou mais sentir nada novo – só versões menores do que eu já senti./ SAMANTHA (simpaticamente): eu sei que isso não é verdade. Eu vi você sentindo alegria, eu vi você se maravilhar com as coisas. Você não deve conseguir ver isso neste momento, mas isso é compreensível. Você passou por muito ultimamente. Você perdeu uma parte de você mesmo.

Nesse momento, a autora discutia excertos de falas da personagem machadiana, Bentinho, nas quais há retomadas constantes de um sentimento de falta na linguagem: ele queria falar, externar, contudo, encontrava-se à míngua, numa penúria do dizer, bem como Theodore. Os efeitos de sentido de absentismo são movimentados na fala do sujeito.

Esse buraco seria, assim, o que não permite a sua plenitude, pois destrói tudo o que pode se aproximar para ficar, para permanecer e, mais especificamente, para completar. É por essa razão que considera que tudo que virá a sentir serão apenas versões genéricas de suas emoções anteriores: “Às vezes, eu acho que já senti tudo o que eu deveria sentir, e que daqui para frente não vou mais sentir nada novo – só versões menores do que eu já senti”.

Essa afirmação de Theodore funciona como paráfrase da célebre frase do filme francês *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001): “Sem você, as emoções de hoje seriam apenas pele morta das emoções do passado”, materializando um sentimento recorrente de quando se perde algo ou alguém a qual ou a quem se detinha amor.

O sentimento de desesperança, de perdição e de baixas expectativas para o futuro, quando da recente perda do objeto amado, acontece em razão do sujeito entender ilusoriamente que perdeu aquilo que completa a sua falta, visto que o amado ou amada seria essa peça de encaixe. No final do recorte do roteiro, Samantha diz que Theodore “perdeu uma parte dele mesmo”. Sim, ele perdeu algo, mas, indo além das perdas do empírico, houve uma perda desde o primórdio de sua feitura de sujeito, “[...] uma perda primeva, ou seja, algo que o sujeito perdeu sem nunca ter tido” (op. cit. p. 64). O que está extraviado no protagonista, jamais o pertenceu.

A ideia da miserabilidade, vivenciada no presente como algo que irá se estender em tempos posteriores, é intensificada pela presença de *flashbacks*. Neles, Theodore se vê em momentos com Catherine, sua ex-esposa. Desse modo, conforme descrito no roteiro do filme, as imagens do passado, entremeadas à fala do escritor, são vibrantes, bem iluminadas e afáveis (ver frames na página seguinte).

A luz nas cenas, encaminhando para sentidos de felicidade e de pacificidade, é retomada nos frames oriundos das memórias de Theodore. A partir dos *flashbacks* “[...] é possível, em particular, em um filme narrativo, fazer suceder a uma sequência outra sequência que relata acontecimentos anteriores; dir-se-á, então que se volta atrás (no tempo)” (AUMONT; MARIE, p. 131). Neste momento, especificamente, os *flashbacks* vêm para dar visibilidade à disparidade de estados emocionais do protagonista, entre o passado e a atualidade.

Desse modo, uma alternância entre os *closes* no escuro do quarto, das Figuras 5 e 6, e a vivacidade da sequência de cenas da Figura 7 é estabelecida a fim de potencializar a magnitude dos momentos anteriores e enfatizar o efeito de mortificação que se encontra em voga naquela cena. A intercalação de sensações, configurada através dos *flashbacks*, aparecem como endossando a fala de que as sensações atuais nunca poderão se equiparar com as antigas.

Sousa (2013, p. 66) afirma que “[...] o que insiste em repetir-se, em mais uma volta de dizer, funciona como abridor de nova hiância, como porto de passagem para outra maneira de encontrar a Coisa [...]” (op. cit. p. 66). Portanto, em concordância com as

características da cena analisada aqui, o mecanismo de ver o término como um desfalecimento é inerente, visto que é mediante esse mecanismo que o sujeito se lança para tentar preencher essa falta com outros objetos. Porém, todo esse movimento é baseado na ilusão de que é possível completar a falta, de que é possível ser sujeito e ser completo ao mesmo tempo.



**Figura 7: Sequência de frames de *Her*.**

Fonte: *Print Screens* do filme em Arquivo Pessoal.



**Figura 8: Paleta de cores centrais da Figura 49 (Paleta de cores gerada, mediante um frame do filme *Her*, através da ferramenta online *Adobe Color*).**

Fonte: <https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>

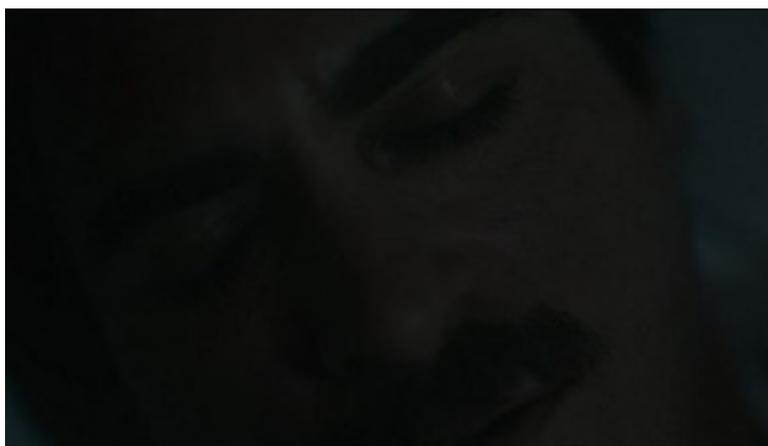
As lamúrias de Theodore nos fazem compreender as características do sujeito que é inquietado e aterrorizado constantemente pela sombra que a falta faz, pelo simples fato de não estar lá e de se colocar como presença mesmo na sua ausência:

O sujeito da psicanálise, tal qual Lacan (1960/1998) o define, é tomado como algo cujo modo de existir é a barra, a abolição, a incompletude, operações pelas quais ele se constitui e se realiza. É nesse sentido que o amor implica o domínio do “não-ter”. Para amar é necessária a aceitação da condição de “não-todo”, o reconhecimento de que “não se tem” (BESSET; SANTOS, 2013, p. 410).

Portanto, a condição de existência do sujeito é o não sabido, em relação ao seu desejo, e é a incompletude, em relação a sua constituição. Amar é perceber que não tem algo e procurar esse algo no outro, na ilusão de que vai encontrar e se satisfazer com o achado.

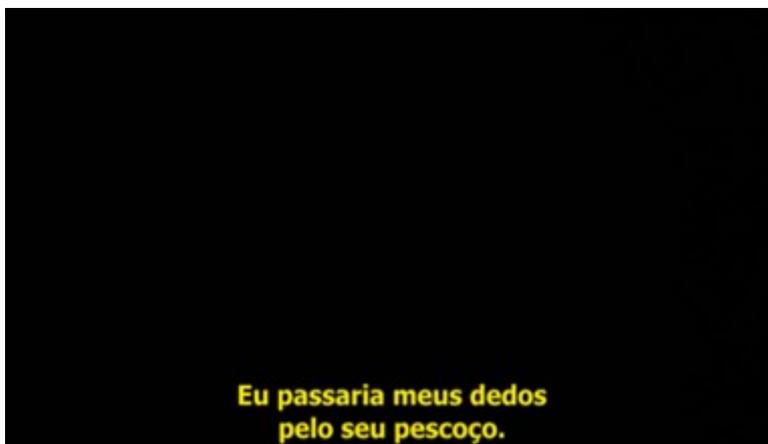
Após o desabafo, Samantha tenta convencer Theodore do contrário, de que ele sente e pode continuar caminhando para relacionamentos que o aprazem. Dentre consolos, acontece um momento em que os dois realizam um tipo de conjunção sexual. O ponto principal que permite o acontecimento desse momento é a palavra. Por entre palavras que vão dizendo o que seria feito e como seria feito, os dois fazem, se engajando num sexo virtual, promovido pelo dizer.

Nessa sequência, o foco continua direcionado ao rosto de Theodore, novamente, ora tomado em perfil, ora tomado de frente, enquanto as descrições das carícias seguem ininterruptas, com a interlocução de Samantha que imprime em sua voz a volúpia de quem encontra-se atraída e ansiosa pelo contato do amante. Os *closes* permanecem em Theodore até que ele cerra os olhos lentamente. Junto com o fechar de seus olhos, a imagem se fecha também e a tela passa a ser tomada pelo breu:



**Figura 9: Her.**

Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal.



**Figura 10: Her.**

Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal.

Depois que tudo se escurece, as vozes se tornam cada vez mais ofegantes à medida que a conjunção sexual progride e é finalizada em um clímax sincronizado entre as duas personagens. Na cena, os amantes são embalados por um *score*<sup>4</sup> suave e com volume ameno ao fundo, com o som longínquo de um piano, quase que imperceptível.

Neste momento, vemos novamente Samantha correspondendo às vontades de Theodore. Ainda que em nenhum momento o personagem principal tenha insinuado que sua demanda tivesse que ser atendida por ela, Samantha prontamente se coloca à disposição e satisfaz o querer do escritor, embora o efeito produzido no telespectador do filme não seja o de que o OS se programe para atender a sua demanda.

Apesar de o filme mencionar que nem todos os OSs possuem atração romântica por seus portadores, no caso desse OS há, e, não por acaso, Samantha se apresenta, na narrativa, para satisfazê-lo de algum modo, visto que, pelas características da protagonista, ela é um sistema operacional capaz de atendê-lo em tudo, menos de ser sugada pelo buraco negro que faz morada no coração de Theodore. Afinal, é preciso lembrar, a todo o momento, que Samantha é uma inteligência artificial (IA) e como tal ela faz, na vida da personagem, o papel da mulher que ele necessita.

Diferentemente do que se vê corriqueiramente no cinema, a cena não mostra lençóis e corpos se emaranhando, pois essa relação não está dentro da “normalidade” das demais. Contudo, a tela preta, que toma todo o espaço, sendo sobreposta pelo ritmo das vozes, imprime uma cadência na trama e não descaracteriza a cena de sexo – que deixa de ser mostrada exatamente para produzir o efeito de uma relação convencional. Assim, enquanto Theodore se satisfaz, a IA produz o efeito de um orgasmo, para que o protagonista experimente a sensação de que a ouviu, a teve e a tocou.

O ecoar das vozes ofegantes, sobrepondo o preto total que toma o frame, faz com que imagens possam ser constituídas pelo telespectador. Configura-se enquanto sugestão de imaginários que podem tomar caminhos distintos de acordo com quem a vê. Assim, a tela preta, nesse caso, não é o sem sentido, mas um apagamento que potencializa possibilidades semânticas:

[...] o uso da tela preta ou branca, frequentemente entendido como uma imagem em negativo ou como uma não-imagem, devém ato de (des)capacitação criativa que se recoloca como uma força ativa e afirmativa. [...] As telas pretas e brancas evitam que [o] discurso se estabilize dentro de uma ideologia, abrindo falhas e rachaduras que abalam a crosta das convenções aceitas na arqui(tectônica) do cinema (Shilina-Conte, 2018, p. 26).

Dessa forma, a tela totalmente preta não é simplesmente vazio, terreno improdutivo ou interrupção da fluidez sequencial de um filme, pois na direção do que diz Orlandi (2007, p. 47) “a linguagem empurra o que ela não é para o ‘nada’. Mas o silêncio significa esse ‘nada’ se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentido se apresentam”. Se pensarmos a linguagem verbal, na evidência, o nada é o silêncio; e na linguagem fílmica o nada seria a não-imagem, o breu na/da tela.

<sup>4</sup> A palavra *score* costuma ser usada em referência a um elemento da trilha sonora que não compreende as canções (que possuem palavras melodizadas). Assim, o *score* é o fundo instrumental utilizado para compor as cenas aliando-se à ambientação e ao clima proposto por determinado momento do filme.

Porém, como vimos, esses silenciamentos, na verdade, dizem muito e se afastam da não-significação. Neste caso, para a linguagem fílmico-significante, ela é continuidade, é ponto propulsor de produções imagéticas, terreno fértil da produção de sentidos.

Quando a visão do protagonista se veda e a tela é obscurecida, o efeito que se produz é o de um convite ao espectador para que aquela imersão seja feita. O estranhamento da relação entre um homem e um sistema operacional, delineado por um fantástico, é enevoado pela familiaridade do entrelaçar das vozes voluptuosas.

Logo, a tela preta da cena produz efeitos de excitação, ao mostrar (escondendo, porque mostrar quebraria o “encanto” do envolvimento), a intimidade entre os dois sendo estreitada:

O sexo no cinema é especialmente volátil: ele pode excitar, fascinar, desgostar, chatear, instruir e incitar. No entanto, eles também nos distanciam da experiência próxima, imediata, de tocar e sentir com nossos próprios corpos, ao mesmo tempo em que nos trazem de volta aos sentimentos desses mesmos corpos (Williams, 2012, p. 15).

Logo, as cenas de sexo são importantes no cinema a partir do momento que conversam com a história contada em tela, a fim de constituir sentidos de convencimento para com o espectador. A cena pode remeter aos mais diferentes efeitos de acordo com o que é enredado pelo roteiro. No caso do filme, a cena, ao mesmo tempo em que nos distancia da experiência, faz trazer a memória dela. Como exposto por Williams (2012), é uma conversa entre a distância e a lembrança nos/dos/pelos corpos, porém aqui nenhum dos corpos físicos aparece, restando ao telespectador a imaginação, a partir da tela tomada pelo obscuro.

Em *Adeus ao Corpo*, Le Breton (2003, p. 164), ao discutir a questão da sexualidade, fala da transitoriedade inerente ao corporal e do modo como as relações sexuais podem ser realizadas efetivamente, mesmo sem o encontrar físico dos seres humanos:

A sexualidade cibernética realiza um desaparecimento sem equívoco da carne. Na medida em que é de maneira privilegiada um hino ao corpo, o erotismo não poderia escapar às tentativas de extraí-lo de um corpo arrebatado no imaginário do desabono do qual mostramos as muitas representações. Nas telas, o sexo transforma-se em texto, aguardando as combinações sensoriais que permitem estimular a distância, o corpo do outro, sem tocá-lo. A reparação da indignidade corporal encontra o androide cibernético suscetível de interagir logo sexualmente e de responder ativamente a todas as fantasias de seu proprietário.

O autor discute o modo de realização da prática sexual através das telas, permitindo experiências orgásticas sem a presença do toque, do tato, do palpável. Apesar da questão da indignidade do corpo humano, fadado à decomposição, não se presentificar nesta ficção científica em específico, por não cogitar nem mesmo o corpo cibernético, nesta *sci-fi* existe a dinâmica de satisfação do proprietário pela sua tecnologia, ainda que isso não aconteça por uma via direta.

Quando mencionamos o sexo sem a presença do corpo, rememoramos as colocações de Freud a respeito da sexualidade. O psicanalista toma o termo *libido*, já utilizado em outros campos de estudo, para produzir deslocamentos e colocar essa noção

atrelada à questão da “[...] sexualidade como fonte do conflito psíquico” (Rodinesco; Plon, 1998, p. 472). Assim, o prazer do sujeito, nos estudos freudianos, não se estagna na conjunção carnal por meio dos órgãos de reprodução humanos – o que é retomado por Lacan (2003, p. 454) ao dizer que “[...] não há relação sexual”.

Portanto, há um afastamento de algo que seja tão atado ao animalesco instintivo do sujeito biopsicossocial, para dar lugar ao desejo sexual enquanto elemento relacionado à constituição do sujeito, desde os seus momentos mais remotos, na infância.

Rodinesco e Plon (1998, p. 473) discorrem que o processo de estudos concernentes à *libido*, em Freud, sofre modificações e aprimoramentos ao longo de seu percurso na clínica:

Num primeiro tempo, ele fez da libido uma “energia”, isto é, a manifestação dinâmica, na vida psíquica, do impulso (ou pulsão) sexual. Isso o levou a esta grande redefinição: a libido já não era *sexualis*, não mais constituía uma atividade somática, mas era um desejo sexual que procurava satisfazer-se, fixando-se em objetos.

Transitando por entre reflexões, Freud considera, num primeiro momento, a libido enquanto energia, para, então, migrar, definindo-a como desejo sexual projetado em objetos. Então a libido, pela perspectiva freudo-lacanianiana, é compreendida enquanto significante. Assim, o desejo sexual e a aparente satisfação dele não estão no órgão reprodutor, mas sim em objetos que servem como pontos de ancoragem desse desejo. Esses objetos variam, então, de acordo com os encadeamentos significantes constituintes das condições psíquicas de cada sujeito. Com base nessa afirmação, é possível compreender como situações de clímax libidinoso podem ser produzidas perante as mais distintas circunstâncias: um olhar, uma palavra, uma vestimenta, enfim, a libido de cada sujeito pode encontrar um par para dançar em composições objetais multifacetadas, inclusive numa relação sexual com um sistema operacional sem corpo, como na cena recortada.

Nessa direção, em *Her*, é a projeção futurística que permite o “desaparecimento da carne”. A cena mistura a voracidade do querer almejando a satisfação, com um tom suave do querer permanecer em sincronia com um (O)utro (Lacan, 1998).

De fato, na cena não há corpos físicos materializados pela imagem, mas há a corporeidade da palavra, e mais ainda, a corporeidade da voz, significando em sua não dependência para com o verbal, no momento que antes mesmo do dizer, o ritmo do suspiro, do gemido, dos sons ofegantes da respiração se unem na significação (Souza, s.p.).

Souza trabalha com a materialidade da voz que, em suas modalizações e emissões, produz efeitos não necessariamente atrelada às palavras: um chio, um murmúrio, um gemido já significam e dizem de um sujeito em condições de produção específicas:

A necessária orquestração discursiva é de forte relevância metodológica no sentido de que é pelas remissões de um dizer ao outro que se pode trazer à tona, a voz tornada objeto simbólico, já que, na enunciação, é atravessada por efeitos de sentido que sustentam nela a aparição do sujeito que [...] fala (Souza, 2015, p. 235).

O objeto simbólico vocal precisa, por conseguinte, conversar com uma interdiscursividade para que efeitos sobre ele possam ser cogitados. Nesta cena, entrecruzam-se as corporeidades das materialidades do léxico e do gemido, e, apesar de dois corpos humanos não se entrelaçarem, os corpos de linguagem o fazem.

Na intersecção dessas tipologias de corpos, no breu da tela e na delicadeza do som instrumental, o que mais salta aos olhos não é mais o fato de não serem duas pessoas, mas o convencimento daquela relação, que passa a ser produzido como efeito para quem a vê. Contudo, ainda que haja palavras, que haja voz, a tela preta, nesse momento, não deixa de significar uma falta, pois, ainda que nesse momento da Cena 1 satisfaça-se o que aparentemente corresponde ao que “verdadeiramente” precisa ser completado, é preciso trazer a memória de que

O lugar do amor deve ser situado a partir do encontro sempre faltoso do sujeito com o Outro, na ilusão apaziguadora da completude perdida, na busca incansável da satisfação primeira e num profundo anseio de seu retorno sob o signo do desejo. [...] Contudo, o amor pertence ao domínio do mito, uma vez que não encontra sua satisfação na realidade. Logo, ele não é real: é um engodo; é a falsidade resultante do “assujeitamento” do desejo ao desejo do Outro (Besset; Santos, 2013, p. 410).

Trata-se de um engodo, mas um engodo eficaz e que, provisoriamente, supre o que está como um desejo da superfície, da consciência. Essa relação sexual descorporificada entra em contraste com a experiência anterior do protagonista, quando procurou na rede alguém com quem pudesse estabelecer esse tipo de conexão. Ao contrário daquele momento frustrado e desagradável, o momento com Samantha contempla suas expectativas, pois junto dele está acompanhada a inicialização do terno do sentimento, que o sujeito compreende como amar, tal como nas cartas que escreve em seu trabalho.



**Figuras 11 e 12: Her.**

Fonte: *Print Screen* do filme em Arquivo Pessoal.

Nas cenas, a falta irrompe. Há algo de esburacado nesse sujeito e é a materialidade que nos permite essa compreensão. Após frustrações, por esse encontro sexual, alguns entendimentos para com a máquina começam a se erigir, sentidos de satisfação iniciam a ser produzidos e a penumbra dos frames, que antes significavam o tétrico e a solidude (como visto na paleta da Figura 4), fecham para o preto total para depois abrir ao brilho e à luminosidade:

Assim como os frames principiam a clarear, têm-se a abertura para um relacionamento e, juntamente com ele, a necessidade de tentar preencher lacunas e ausências, sejam elas físicas ou não, possíveis de se observar pelo verbal e/ou pelo imagético.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelas especificidades de diferentes materialidades enleadas pelo filmico, temos a imagem e até mesmo a ausência dela como formulações que metaforizam laços entre sujeitos, mediante a conexão sexual com um aparato tecnológico. Na cena, apagamentos de que não se trata de uma mulher do senso comum da “realidade” são produzidos, permitindo a compreensão de que aquele engajamento teve êxito.

Na sequência imagética em movimento, pudemos ainda ir para além do efeito de verdade dado à conjunção sexual, percebendo também a dinâmica entre a demanda do sujeito e a correspondência da inteligência artificial, em que o sujeito verbaliza desejos de sua consciência, que são correspondidos por ela. Frisamos que esse desejo, aparentemente sabido, não diz jamais do desejo encadeado no inconsciente do sujeito. Objetos substitutivos e metonimizacões estão em funcionamento, visto que esse desejo não se dá por via direta.

Neste trabalho, consideramos o percurso por entre a compreensão teórica da Análise de Discurso e da materialidade-filmico significante, sendo aplicada como dispositivo analítico, para podermos depreender as vicissitudes discursivas sobre a cena. Por esse trajeto, foi possível perceber as recorrências estruturais e o atravessamento interdiscursivo à essa formulação filmica.

Nesse recorte, temos a realização de uma relação sexual inusual entre Theodore – o humano, corporificado –, e Samantha – a tecnologia, descorporificada. Mesmo com a ausência de um dos corpos, mesmo com a “ausência” da imagem com a tela preta, a conjugação acontece, pela presença do corpo da palavra.

Este trabalho nos fez compreender características da linguagem em um filme que discute o relacionamento do sujeito consigo mesmo e com o Outro, em um abraçamento à tecnologia. Com roupagem *sci-fi*, *Her* atualiza questões que não estão tão distantes da realidade do sujeito, visto que “[...] o próprio mundo tornou-se um universo de ficção científica” (Bukatman, 1993 *apud* Le Breton, 2003, p, 160). Logo, podendo o cinema edificar liames metafóricos pelos quais os sujeitos se enleiam nos fios de suas condições de existência.

## BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, J. *et. al. A estética do filme*. 7 ed. 1995. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BESSET, V.; SANTOS, A. A perversão, o desejo e o gozo: articulações possíveis. *Estud. psicol.* Campinas, v. 30, n. 3, jul./set. 2013.
- FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 5 ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2001.
- GADET, F.; PÊCHEUX, M. *A língua Inatingível: o discurso na história da linguística*. 2 ed. Campinas: RG, 2012.
- HER. Direção: Spike Jonze. Roteiro: Spike Jonze. EUA: Warner Bros. Pictures, 2013 (125 min.). Roteiro disponível em: <https://assets.scripslug.com/live/pdf/scripts/her-2013.pdf>. Acesso em: 2021.
- LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, J. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LAGAZZI-RODRIGUES, S. Linha de Passe: a materialidade significante em análise. In: *Revista Rua*, v. 2, n. 16, p. 2010.
- LE BRETON, D. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2003.
- MILNER, J. C. Le Bonheur par la symetrie. In: *Cahiers de critique litteraire et de sciences humaines*, n. 5, p. 53-56, 1978.
- ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 10 ed. Campinas: Pontes, 2012.
- ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.
- PISANI, Marília M. *A linguagem cinematográfica de planos e movimentos*. UFABC, Material do curso Produção de Vídeo. 2013. Disponível em: <https://www.apdmce.com.br/wp-content/uploads/2020/01/A-Linguagem-cinematografica-de-planos-e-movimentos-.pdf>. Acesso em 28 jul. 2020.
- RODINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de Psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro; Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SHILINA-CONTE, T. A máquina fílmica e a tela preta/branca como ferramentas de desterritorialização. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, v. 36, n.72, p.15-28, 2018.
- SOUSA, L. M. A. O vazio como condição: um movimento de sentidos a partir do horror. *Gragoatá*. n. 34, 1. sem., 2013, p. 61-76.
- SOUZA, P. Elementos para a escuta e análise do jogo da voz no simbólico. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 23, n.1, p.2221-237, jan./jun., 2015.
- SOUZA, P. *O sujeito no discurso: modulações operadas pelo drama na voz*. Disponível em: [http://www.academia.edu/4016382/O\\_sujeito\\_no\\_discurso\\_modulacoes\\_operadas\\_na\\_voz](http://www.academia.edu/4016382/O_sujeito_no_discurso_modulacoes_operadas_na_voz). Acesso em 14 jan. 2020.
- WILLIAMS, L. Screening Sex: revelando e dissimulando o sexo. *Cadernos Pagu* v. 38, p. 13-51, jan./jun. 2012.



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



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180102>

Recebido em 25/05/2023 | Aprovado em 26/06/2023

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)

## SUBJETIVAÇÃO, RESISTÊNCIA E CORPO: UMA ANÁLISE EM QUEBRADA QUEER SUBJECTIVATION, RESISTANCE AND BODY: A QUEBRADA QUEER ANALYSIS

André Luís Tose Gomes\*

Élcio Aloisio Fragoso\*\*

**Resumo:** O presente artigo objetiva propor um gesto de leitura acerca dos corpos em *Quebrada Queer*, um videoclipe de Rap publicado em 2018 do primeiro grupo LGBTQIA+ de Rap brasileiro. Tomando o corpo como uma materialidade discursiva e compreendendo a especificidade da materialidade audiovisual, nossa análise busca pensar os efeitos de sentido inscritos no videoclipe a partir principalmente dos conceitos de subjetivação, resistência e silenciamento. Filiados à Análise de Discurso Materialista propomos uma leitura sobre como estão materializados neste clipe os (efeitos de) sentidos sobre a criação de um novo grupo até então inédito (o primeiro grupo LGBTQIA+ de Rap) mas também da criação de um novo lugar de significação.

**Palavras-chaves:** Materialidade Significante; Corpo; Sujeito; LGBTQIA+.

**Abstract:** This paper intends the proposition of a reading gesture about the bodies in *Quebrada Queer*, a Rap videoclipe published in 2018 by the first brazilian LGBTQIA+ Rap group. Considering the body as a discursive materiality and understanding the specificity of the audiovisual materiality our analysis intends to think about the effects of sense in the videoclipe based mainly on the concepts of subjectivation, resistance and silencing. Affiliated to the Materialist Discourse Analysis we propose a reading on how the (effects of) sense on the creation of an unprecedented new group in what they aspired to be (the first LGBTQIA+ Rap group) are materialized, but also on the creation of a new place of signification.

**Keywords:** Significant Materiality; Body; Subject; LGBTQIA+.

### DAS FILIAÇÕES

O presente artigo se filia a dois contextos que são relevantes de serem destacados: o primeiro diz respeito à nossa filiação teórico-metodológica, o que nos permite realizar todo o trabalho; o segundo diz respeito à nossa temática e objeto.

\* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Fundação Universidade Federal de Rondônia. Licenciado em Letras Português pela UNIR. E-mail: [andretosegomes@gmail.com](mailto:andretosegomes@gmail.com).

\*\* Professor adjunto no Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Rondônia e atua no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Rondônia. Doutor em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas. Email: [elciofragoso@unir.br](mailto:elciofragoso@unir.br).

Muita coisa pode ser feita e dita sob o nome de “Análise de Discurso”, consideramos, portanto, ético do analista explicitar desde o início qual sua filiação. Filiamo-nos à Análise de Discurso Materialista a partir dos textos de Michel Pêcheux e de Eni Orlandi. É apenas por meio de deslocamentos importantes da Análise de Discurso conforme proposta por Pêcheux que conseguimos olhar para nosso objeto de modo discursivo, compreendendo-o como uma materialidade significativa. Desta forma, nossa análise mobiliza conceitos importantes para todo o processo de análise.

Já a nossa temática e objeto filiam-se à nossa pesquisa de Mestrado que havia começado a ser esboçada na graduação e agora é ampliada. Nosso objeto é *Quebrada Queer*, um grupo de Rap formado em 2018 com o lançamento de sua primeira música: *Quebrada Queer*. O que nos chama atenção e fez com que dirigíssemos o olhar ao grupo tem a ver, entre outras coisas, com sua constituição: o grupo é, em 2018, o primeiro grupo de Rap composto por homens gays, homens estes que são negros também (questão importante tanto para as produções do grupo, quanto para análises). A identidade, porém, é entendida por nós conforme reflete Orlandi (Grigoletto; Mariani, 2020), como “um movimento na história” e adiante o grupo não só passou a contar com uma mulher lésbica na produção musical, como também alguns de seus integrantes passaram a se identificar como pessoas não binárias e travestis, não cabendo mais o título de “primeiro grupo de Rap gay” e expandindo para “primeiro grupo de Rap LGBTQIA+”<sup>1</sup>.

Em um primeiro momento, interessou-nos a relação entre homofobia e resistência, agora, novas questões são formuladas. Isso não quer dizer de forma alguma que esta primeira análise proposta está findada ou esgotada, mas que agora nosso foco se desloca e se amplia. Neste momento, deslocamo-nos da homofobia para pensar mais especificamente questões relativas à subjetividade, resistência e corpo. Este artigo, portanto, objetiva refletir sobre os processos de subjetivação e resistência desses corpos dissidentes e desviados da cis-heteronormatividade. Corpos que são estigmatizados tanto por diversas razões: sua cor, sua sexualidade, sua identidade de gênero etc. Para análise, nosso *corpus* se constituirá do clipe e letra de *Quebrada Queer*, o primeiro trabalho lançado pelo grupo em 4 de junho de 2018.

## DOS MOVIMENTOS ANALÍTICOS: SUBJETIVAÇÃO E RESISTÊNCIA

Esta pesquisa se estrutura em dois conceitos principais: resistência e subjetivação. Entendemos aqui resistência não como uma resistência voluntarista (Lagazzi, 2013), mas como um processo repleto de falhas e deslocamentos, como postula Orlandi (1998) “é ela própria movimento do sujeito para uma posição que não o submete inteiramente à coerção. É a prática de deslocamento desse sujeito em direção a algum lugar em que ele constroi um poder dizer” (1998, p. 17). Retomamos ainda, para este nosso empenho em compreender e conceituar a resistência, os dizeres de Pêcheux “não há dominação sem resistência” (1995, p. 304) o que, aliado às leituras de outros textos destes autores citados (Orlandi, Lagazzi e Pêcheux), nos leva a compreender a resistência não como um mero processo de oposição a algo e sim um processo que se dá no sujeito considerando sua inserção no simbólico e no histórico, ou seja, considerando sua subjetivação.

<sup>11</sup> No “jargão da comunidade” do Rap ,o que fizeram é chamado de *cypher*. “A *cypher* no rap tem como objetivo reunir MCs, sendo eles de grupos ou artistas solos, para rimas inéditas e com uma conexão de palavras mais complexas com um DJ responsável pelo *beat*.” (Rocha, G. L. da. Explicando em detalhes: o que é Cypher. <https://kondzilla.com/explicando-em-detalhes-o-que-e-cypher/> Acesso em 09/11/2022.

Subjetivação é, portanto, este outro conceito importante para nós, uma vez que é relevante entendermos como os indivíduos são interpelados em sujeitos (e também como os sujeitos são individuados pelo Estado). Desta forma, fundamentamo-nos em Orlandi que afirma ser a ideologia “a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer” (2009, p. 46). O processo de interpelação ideológica é para a autora um dos movimentos da subjetivação, é neste processo que o indivíduo em primeiro grau (I1) é “afetado pelo simbólico, na história” para que se torne sujeito, ou seja, se subjetive, deste processo resulta a forma-sujeito histórica e sua materialidade (Orlandi, 1999, p. 15). O segundo movimento (que não constitui um movimento cronológico de fato) é conhecido como o processo de individualização (ou individuação) do sujeito e constitui o indivíduo em segundo grau, o I2, diz a autora:

Em um novo movimento em relação aos processos identitários e de subjetivação, é agora o Estado, com suas instituições e as relações materializadas pela formação social que lhe corresponde, que individualiza a forma sujeito histórica, produzindo diferentes efeitos nos processos de identificação”. (idem, p.15).

Ainda sobre subjetividade, Magalhães e Mariani (2010) afirmam que ela:

“resulta do acontecimento da linguagem no sujeito. Um acontecimento que tanto possibilita a singularização da diferença quanto a regulação do sujeito relativamente a uma universal adaptação do sujeito à ordem cultural e social através do mesmo simbólico que o constituiu” (2010, p. 396).

Desta forma, compreendemos o processo de subjetivação como este processo fundamental e necessário para que o indivíduo se inscreva no simbólico e no histórico, é condição essencial para que o sujeito possa produzir sentidos e em um segundo movimento temos o processo de individuação no qual o Estado é responsável por individuar os sujeitos. Cabe, então, retomar que, segundo Pêcheux (1990), “não há ritual sem falha, desmaio ou rachadura” (1990, p. 17), ou seja, a subjetivação, a interpelação pela ideologia não é um processo direto, completo e sem falhas, o que nos permite compreender o sujeito de uma forma muito complexa e capaz de resistência.

Com base nestes dois principais conceitos, nossa pesquisa se desenvolve tendo como corpus de análise o material do clipe de *Quebrada Queer*. Não é nosso objetivo, porém, analisar questões mais específicas de música, tais como arranjo, qualidade vocal ou questões voltadas a esta natureza. Nesta análise, nosso intuito está em uma breve análise sumária acerca do próprio nome do grupo e no corpo enquanto uma materialidade significativa.

Um dos nossos movimentos de análise parte do que já vimos no trabalho de TCC (é retomado agora com o intuito de dar mais profundidade à análise) e coloca em questão o próprio título da música. Algo que nos chamou atenção desde o processo de escolha do objeto é que *Quebrada Queer* é o que nomeia apenas a música num primeiro momento, não o grupo. Quando do lançamento da música seus integrantes estão trabalhando juntos pela primeira vez e não se apresentam como um grupo coeso e sim como a reunião de rappers e posteriormente a música nomeia o grupo, de modo que ela funciona como uma espécie de manifesto da formação do grupo.

Embora, conforme apontado, o grupo se apresente, inicialmente, como um coletivo de rappers, existe um efeito de autoria que se constitui já neste primeiro trabalho e advém, entre outras coisas, da temática de denúncia das vivências desviadas e diversas, porém semelhantes dos sujeitos, o que nos permite olhar para a letra desde aquele momento enquanto uma construção coletiva e não uma colagem de autorias, ou seja, existe já desde o início um efeito de sujeito autor que se consolida conforme o grupo trabalha junto.

Independente, porém, dessa importância para o contexto do grupo, o título por si só já é interessante, pois, como apontamos anteriormente, traz dois significantes cujos sentidos remetem aos efeitos (de sentido) de ruptura e de marginalização nessa construção híbrida entre a Língua Inglesa e a Portuguesa. (Tose Gomes, 2021, p. 84). Desta feita, tanto “quebrada” quanto “*queer*” conjugam estes dois efeitos (ruptura e marginalização) nas relações de sentido. Quebrada enquanto quebra, ruptura, o que desloca e que é falho é um sentido que se comunica com a quebrada enquanto favela, periferia. É na quebrada que existe a possibilidade de ruptura e de resistência.

Já com o termo *queer* temos outro processo histórico tanto de significação na sua língua de origem quanto de significação no Brasil. *Queer* surge em Língua Inglesa enquanto xingamento e designação ofensiva (isto é, significando ofensa) para os “diferentes”, “estranhos” e “desviados”, relacionada majoritariamente a questões de gênero e sexualidade, mas não só. Atualmente, o termo funciona mais como uma designação “alternativa” para a comunidade LGBTQIA+, apontando qualquer identidade que desvie do padrão cis-heteronormativo<sup>2</sup>. E é justamente este o sentido mais “popular” no Brasil, que já toma o termo como resultado de algum processo de ressignificação, tanto pela “comunidade”<sup>3</sup> quanto pelo seu uso na chamada *Teoria Queer*. De toda forma, tanto em Quebrada quanto em *Queer* temos a ideia não só de comunidade, mas também uma comunidade formada por excluídos e marginalizados; sejam os excluídos no espaço urbano cuja favela é o espaço relegado de existência ou os marginalizados socialmente no que tange às questões de gênero e sexualidade.

Nosso objetivo, agora, é refletir sobre o processo de nomeação do grupo, pensar os corpos a partir da materialidade audiovisual do videoclipe em questão. Neckel aponta a especificidade de trabalhar com um corpus audiovisual, segundo a autora “Em um corpus como o audiovisual é preciso considerar as diferentes materialidades em seu entremeio. Ou seja, as tessituras da imagem, da fala, da sonoridade, do gesto em meio à tecedura de suas redes de memória, do artístico e do documental.” (Neckel, 2021, p. 181). O clipe apresenta os integrantes, cada um vestindo uma cor em destaque, como um arco-íris de cinco cores, se alternando no centro do enquadramento enquanto performam seus versos. Dizemos “performar” uma vez que além de cantar, existe a dança e toda a movimentação corporal que será também objeto de análise.

<sup>2</sup> Não existe de fato um consenso de que o termo Queer possa substituir “comunidade LGBTQIA+”, uma vez que Queer refere-se de fato a uma das identidades representadas pelo acrônimo e possui um contexto político que vai além de uma identidade não normativa. Todavia, o termo é comumente utilizado como intercambiável.

<sup>3</sup> Utilizamos aqui “comunidade” com algum nível de ressalva, não é objetivo deste texto refletir sobre o termo especificamente, porém não desejamos também cair na concepção de um certo comunitarismo social e político “que reconhece a existência das comunidades e o fato de o indivíduo pertencer antes à comunidade do que a um Estado ou uma nação” (Auroux, 2008, p. 131).

## DOS MOVIMENTOS ANALÍTICOS: A MATERIALIDADE DO CORPO

O corpo é objeto de estudo de diversas áreas do conhecimento (cf. Ferreira, 2013 e Hashiguti, 2008). A maioria das investigações, porém, tomam o corpo em sua evidência físico-biológica durante suas observações e análises, o que não é o caso da forma como a Análise de Discurso o faz. Uma teoria discursiva materialista olha para o corpo não como matéria físico-biológica, mas de maneira discursiva; ou seja, trata o corpo como uma materialidade significativa que é interpelada histórica e ideologicamente onde sentidos (e efeitos de sentido) estão inscritos.

Hashiguti, partindo da afirmação de Orlandi (1996) de que a matéria significativa “afeta o gesto de interpretação, dá forma a ele” (1996, p. 12), reflete que o corpo “em sua localização (espaço-histórico-social) determina sentidos, posições discursivas, funcionando como espessura material significativa” (Hashiguti, 2008, p. 71). A autora argumenta que o corpo enquanto objeto discursivo não é uma corporalidade, mas um corpo de linguagem, um corpo histórico e a espessura material “é estrutural, simbólica e imaginariamente constituída como linguagem” (Hashiguti, 2008, p. 71). Ainda sobre este entendimento do corpo como espessura material significativa, diz a autora, “o corpo é a forma, o espaço e o texto nos quais o sujeito se simboliza, se representa e é representado, é a linguagem em toda sua força constitutiva do sujeito, em seus aspectos de opacidade, de contradição, de equivocidade.” (Hashiguti, 2008, p. 71).

Compreender o corpo para além de sua biologia permite que olhemos discursivamente para ele no intuito de compreender as inscrições discursivas materializadas nele. *Quebrada Queer* enquanto este primeiro trabalho em grupo de seus cinco integrantes funciona como uma espécie de manifesto de formação do grupo. O videoclipe, portanto, também cumpre o papel de não somente materializar de forma audiovisual o trabalho musical, como também de dar cara – corpo – aos intérpretes durante a performance de seis minutos. Guigo, Murillo, Harley, Boombeat e Tchelo se alternam no centro do vídeo para performar em seus versos, enquanto os demais ficam ao fundo acompanhando, todos, aparentemente, sem coreografia específica<sup>4</sup>.

Visualmente, o clipe materializa os sentidos do par dicotômico unidade x diversidade. Trata-se de cinco trabalhos diferentes performados por corpos diferentes que juntos produzem um efeito de sentido de unidade, de grupo. As subjetividades diversas dos corpos, das vivências, de versos são performadas compondo conjuntamente o grupo por meio das experiências comuns entre eles: as vivências de pessoas LGBTQIA+ periféricas e negras. Os figurinos também significam neste processo para pensar o paradoxo da unidade e diversidade. Individualmente, cada um usa uma cor, corroborando com essa leitura das individualidades e das subjetividades que se unem em um projeto para formar um trabalho de autoria coletiva, coesa, para formar essa espécie de arco-íris, que por si só já é um símbolo consolidado no imaginário social como representativo e identitários das questões LGBTQIA+.

Compreender o corpo discursivamente, enquanto materialidade discursiva é um processo que requer olhar para além da biologia num “processo de de-superficialização”

<sup>4</sup> E dizemos aparentemente sem coreografia pois os movimentos parecem improvisados, frutos da conjunção da música com a performance e também pelo fato de que nenhum crédito foi dado ao departamento de coreografia, enquanto em outras produções do grupo os créditos estão definidos.

que consiste na “análise do que chamamos de materialidade linguística: o como se diz, o que se diz, o quem diz, em que circunstâncias etc. Isto é, naquilo que se mostra em sua sintaxe enquanto processo de enunciação” isto, segundo a autora, fornece ao analista as pistas “para compreendermos o modo como o discurso que pesquisamos se textualiza” (Orlandi, 2009, p. 65). Ou seja, não é do corpo biológico que falamos e sim de um corpo discursivo, ideológico. Os corpos são carregados de discursos e de memórias (Hashiguti, 2008) que falam no corpo antes que o sujeito tenha de fato a oportunidade de falar. Os corpos já são lidos de certas formas e a eles são ou não permitidos ocupar certos espaços e performar certas atividades. Os impedimentos e permissões, porém, não são intrínsecos aos corpos, resultam de processos ideológicos que perpassam a sociedade historicamente.

Um exemplo didático acerca desta questão: não existe nada na biologia do corpo negro que o impedisse de frequentar certos espaços no contexto do *Apartheid*, não existe diferença alguma entre a forma como uma pessoa negra e uma pessoa branca utilizam um banheiro, por exemplo. Todavia, existe no corpo negro uma marca social e historicamente significada como impedimento. E desta mesma forma, os corpos são lidos como pertencentes ou não, como capazes ou não antes de qualquer coisa. Acerca da leitura do corpo, Hashiguti (2008) fala sobre como o olhar como um gesto interpretativo e também como uma “espessura material que, como o corpo, significa também quando olhada no discurso” (Hashiguti, 2008, p. 68).

Os corpos em *Quebrada Queer* ocupam de forma ainda tímida um espaço que não era habitado. Não existia grupo LGBTQIA+ de rap<sup>5</sup> e a construção/ocupação desse espaço se dá de forma lenta. Os corpos no clipe habitam um lugar artificial, um estúdio praticamente vazio, uma tela em branco que vai sendo pintada com os movimentos dos corpos que “vestem o arco-íris”, conforme ilustra a Imagem 1 abaixo.



**Imagem 1: Quadro do clipe *Quebrada Queer*.**

Fonte: Rap Box – Quebrada Queer, 2018.

<sup>5</sup> Na descrição de seu canal do YouTube dizem “1º grupo de rap LGBTQIA+ do mundo!”, enquanto no Instagram dizem “1º Coletivo LGBTQIAP+ de RAP da história”.

Embora não seja objeto ou *corpus* específico desta análise, abrindo um breve parênteses, porém, e partindo dessa leitura de construção/ocupação de um espaço, o clipe do segundo trabalho do grupo *Pra Quem Duvidou*<sup>6</sup> já conta com cenários de locações reais para a gravação e não mais um fundo de cor sólida onde os integrantes se alternam. O efeito de sentido de construção de um espaço vai se tornando um processo de ocupação de fato. E tal efeito se constitui até pela mudança de veiculação na plataforma, enquanto o primeiro trabalho, *Quebrada Queer*, é veiculado no canal Rap Box, uma plataforma grande e que conta com trabalho de vários outros artistas, *Pra Quem Duvidou* é publicado já no canal do grupo, sendo tecnicamente o primeiro trabalho do grupo neste novo espaço em processo de constituição, conversando diretamente com o anterior.

E por fim, encerrando este parênteses, trazemos à memória o trabalho sobre silêncio de Orlandi (1995) que afirma, no contexto de discursos censurados, ou seja, silenciados, ser preciso “construir um outro lugar para ser ‘ouvido’, para significar” (ORLANDI, 1995, p. 108). Justamente, sobre o que este processo diz respeito; sobre a construção de um lugar novo de significação. Em outro trabalho, pensando a narratividade urbana, Orlandi aponta ainda que “Quando o espaço é silenciado, tenho dito, o espaço responde significativamente: é o caso das pichações, dos grafites, *das músicas urbanas como o rap* [...]” (Orlandi, 2014, p. 77, grifo nosso).

## CORPO E DANÇA

Diversos trabalhos já se propuseram a pensar a dança discursivamente, destacamos aqui Ferreira (1998, 2003) e Rehm (2015). Este último, por sua vez, dedica-se a pensar centralmente acerca da pergunta: qual é o corpo na/da/que dança? Partindo desta premissa e considerando o que temos colocado aqui como esse efeito de “criação” de algo, de um espaço de significação novo, da apropriação e ocupação a partir de um estilo, nos questionamos não sobre o “quais são os corpo que dançam”, mas “como estes corpos dançam neste videoclipe”?

Rehm conclui em seu trabalho que os corpos que dançam podem ser muitos e que as noções vão depender dos sujeitos e de suas interpelações (que não são evidentes e que independem da relação dos sujeitos com a dança em nível profissional ou não). Para nós, não nos cabe pensar se os corpos *podem* ou *devem* dançar, mas, sim, como a dança no clipe produz efeitos de sentido. Reiteramos aqui que a dança não estruturada em uma coreografia específica corrobora com este efeito de sentido de construção gradual, do galgar de um espaço de significação e produção de sentidos que temos defendido de algum modo. É quase como se ela derivasse da necessidade do corpo de se movimentar perante à música que está sendo composta e performada.

Os movimentos são “espontâneos” no sentido de que não obedecem a uma “escola de dança” ou a um conjunto específico predeterminado de movimentos coreografados. Mas nem tão espontâneos, pois obedecem à lógica já determinada, a uma memória discursiva, de que um videoclipe musical precisa de dança, precisa de corpos em

<sup>6</sup> Publicado de maneira independente três meses após o primeiro trabalho em 03 de setembro de 2018, contando já com a sexta integrante do grupo, a produtora musical Apuke.

movimentos dinâmicos, de modo que nos perguntamos ainda: quais efeitos de sentidos seriam construídos/materializados em um videoclipe em que os corpos não dançassem? E se não dançassem, o que estes corpos fariam? Como ocupariam esse espaço?

Estamos aqui tomando o corpo como uma materialidade discursiva “temos que ele é o lugar onde o discurso se materializa, sendo possível perceber nele as marcas da ideologia” (Rehm, 2015, p. 123) e a dança enquanto uma linguagem não verbal de ordem e especificidades próprias, conforme Ferreira e Orlandi (2001). Segundo as autoras, a dança “não se significa por si própria[;] a dança se significa porque os homens dançam e estabelecem relações de sentidos entre si, ou seja, existe uma relação do homem com o simbólico constituído pela história e pela cultura” (Ferreira; Orlandi, 2001, p. 89 *apud* Rehm, 2015, p. 125-126). Nossa interpretação da dança enquanto linguagem, apoiada nestas leituras e em nossa compreensão discursiva de linguagem, está muito próxima, portanto, ao que Rehm (2015) aponta, segundo a autora “olhar para a dança estruturada como linguagem é pensá-la igualmente não transparente, opaca; é pensar em *como* ela significa e não o que ela significa” (Rehm, 2015, p. 128, grifo da autora).

É, portanto, justamente por pensar o corpo discursivamente e a dança como linguagem que conseguimos refletir sobre como os corpos que se apresentam em conjunto pela primeira vez no clipe produzem sentidos. Temos defendido até aqui a leitura do efeito de sentido enquanto um grupo em caráter inicial, experimental, descobrindo e tateando os limites do que pode ser feito, do que está permitido a eles dizerem e significarem dentro de um espaço já existente enquanto constroem, de forma quase derivativa, um espaço novo.

O corpo é parte chave deste processo, pois é no corpo que temos materializada a falha e o equívoco, evocando o conceito de real do corpo conforme proposto por Leandro Ferreira (2011) é “aquilo que, resistindo à simbolização, instaura uma falta, uma falha que o sujeito tenta inutilmente sanar através de um deslizamento incessante de significações (imaginárias)” (Leandro Ferreira, 2011, p. 182 *apud* Rehm, 2015, p. 115). É para o corpo que olhamos, não para o corpo biológico necessariamente, mas este corpo que é inerentemente ideológico, materialidade significativa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma teoria de inquietações como a Análise de Discurso permite que trabalhemos com diversas materialidades devido sua constituição epistemológica e nossa compreensão sobre linguagem, discurso e materialidade. Tomar o corpo e o audiovisual como materialidades discursivas exigem um deslocamento que a Linguística por si só não dá conta. Todavia, não é de interesse da teoria responder ou dar suas questões por acabadas; assim como não é nosso objetivo dar por acabadas as questões que apresentamos aqui. Nossas reflexões neste artigo giraram em torno da subjetivação e da resistência como conceitos centrais para compreender o deslocamento e a criação de um lugar de significação dentro de outro lugar já consolidado. Com “lugar consolidado” pensamos aqui o Rap enquanto movimento urbano de reconhecimento e espaço já conquistado e a criação de um novo lugar trata do lugar “fundado” com o grupo enquanto primeiro grupo

LGBTQIA+ de Rap. A criação que só é reconhecidamente inédita por se tratar de um grupo necessariamente, a letra de Quebrada Queer reconhece isso em “vai ter bicha o rap sim! E eu nem sou pioneiro”. Ou seja, trata-se de um deslocamento de sentidos no Rap nacional com criação de um grupo que difere em alguns termos do que já está estabelecido, uma vez que o cenário do Rap não raramente pode ser marcado por machismo e homofobia

Pensar discursivamente sobre os corpos e como estes corpos se movimentam e ocupam um lugar ao mesmo tempo que transgridem e transformam um lugar outro para haver uma significação possível permitiu-nos refletir sobre silenciamento e resistência e nos abre as portas para questionar uma série de outros pontos, embasados por conceitos muito caros inclusive para a Análise de Discurso, como a própria ideologia ou formações discursivas, por exemplo.

E embora não seja nosso objetivo imediato neste trabalho pensar a cidade e o espaço urbano, cabe ainda, sustentados em Orlandi (2014), refletir rapidamente sobre, afinal, diz Orlandi “corpo e espaço reescrevem o sujeito, significando-o em outra ordem de relação, deslocando seus sentidos, desorganizando a ordem do urbano, em que seu modo e condições de circulação traz, em sua materialidade, sua forma de resistência, em sua formulação, sua escrita de si.” (Orlandi, 2014, p. 85). Sendo então o corpo e o espaço constitutivos na escrita e reescrita de si dos sujeitos, nos questionamos, pensando em outras possibilidades de leitura, sobre a necessidade de pensar o espaço ao considerar os efeitos de sentido sobre resistência e sobre subjetivação neste trabalho.

E para efeito de fim, considerando que “o corpo é materialidade específica de significação do sujeito em sua relação com o espaço e o movimento” (Orlandi, 2014, p. 81) é interessante observar o quanto a leitura da AD é uma leitura que abre os (efeitos de) sentidos e permite uma leitura além do que está posto como evidência e como o nosso objeto se expande quando olhamos para além da materialidade estritamente linguística presente na letra da música, olhando então outras questões postas por meio de outras materialidades.

## REFERÊNCIAS

- AUROUX, S. *A questão da origem das línguas*, seguido de A historicidade das ciências. Campinas: Editora RG, 2008.
- FERREIRA, E. L. *Corpo-movimento-deficiência: as formas dos discursos da/na dança em cadeiras de rodas e seus processos de significação*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física. Campinas, p. 243. 2003.
- FERREIRA, E. L. *Dança em cadeira de rodas: os sentidos da dança como linguagem não-verbal*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física. Campinas, p. 153. 1998.
- FERREIRA, M. C. L. O corpo como materialidade discursiva. *Redisco*, Vitória da Conquista, v. 2, n. 1, p. 77-82, 2013. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/view/2697>. Acesso em: 24 jan. 2023.
- GRIGOLETTO, E.; MARIANI, B. Entrevista com Eni Orlandi. *Revista da ABRALIN, [S. l.]*, v. 19, n. 3, p. 247–268, 2020. DOI: 10.25189/rabralin.v19i3.1778. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1778>. Acesso em: 09 nov. 2022.

- HASHIGUTI, S. T. *Corpo de Memória*. 2008. 124 p. Tese (Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- LAGAZZI, S. Delimitações, inversões, deslocamentos em torno do Anexo 3. In: LAGAZZI, S.; ROMUALDO, E. C.; TASSO, I. (orgs.). *Estudos do texto e do discurso: o discurso em contrapontos: Foucault, Maingueneau, Pêcheux*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.
- MAGALHÃES, B.; MARIANI, B. Processos de subjetivação e identificação: ideologia e inconsciente. *Linguagem em (Dis)curso*, Palhoça, SC, v. 10, n. 2, maio/ago. 2010, p. 391-408.
- NECKEL, N. R. M. Corpos em gestos de interpretação: extra-ordem-lixo ou suj(os)eitos, é preciso falar de ideologia. *Revista Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 16, n. 2, p. 175-184, jul./dez. 2021.
- ORLANDI, E. P. A leitura proposta e os leitores possíveis. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). *A leitura e os leitores*. Campinas: Pontes, 1998.
- ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios & procedimentos*. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.
- ORLANDI, E. P. Parkour: corpo e espaço reescrevem o sujeito. *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, n. 34, p. 75-87, jul./dez. 2014.
- ORLANDI, E. P. Do sujeito na história e no simbólico. In: LABORATÓRIO DE ESTUDOS URBANOS – NUDECRI. Contextos Epistemológicos da Análise de Discurso. *Escritos* Campinas, 1999. Disponível em: <https://www.labeurb.unicamp.br/portal/pages/pdf/escritos/Escritos4.pdf>. Acesso em 24 nov. 2022.
- PÊCHEUX, M. Delimitações, inversões, deslocamentos. *Cad. Est. Ling.*, Campinas, (19): 7-24, jul./dez. 1990.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP. 1995.
- REHM, A. *Corpos Possíveis: Corpo, Dança e Análise de Discurso*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, p. 163. 2015.
- ROCHA, G. L. da. *Kondzilla*, 2018. Explicando em detalhes: o que é Cypher. Disponível em: <https://kondzilla.com/explicando-em-detalhes-o-que-e-cypher/>. Acesso em 09 nov. 2022.
- TOSE GOMES, A. L.; FRAGOSO, E. A. Discurso e resistência: os efeitos de sentidos sobre a homofobia em Quebrada Queer. *RE-UNIR*, v. 8, n. 1, p. 75-94. 2021.



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180103>

Recebido em 25/05/2023 | Aprovado em 25/06/2023

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)

## CORPOS-MULHERES, CORPOS-FEMININOS: RESISTÊNCIA E CONFRONTO EM MEMES WOMEN'S BODIES, FEMININE BODIES: RESISTANCE AND CONFRONTATION IN MEMES

Marcia Ione Surdi\*

Dantielli Assumpção Garcia\*\*

**Resumo:** Neste estudo, amparadas teoricamente na Análise de Discurso pecheutiana, pretendemos analisar processos de produção de sentidos sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos, tendo em vista a investigação sobre contragramáticas. Para tanto, selecionamos 6 memes publicados no Instagram Mona Ácida. Do Museu do Louvre, como Mona Lisa, para o ciberespaço, como Mona Ácida, há movimentos de sentidos e sentidos em movimento que abrem caminho para pensarmos na relação entre discursos, corpos e memes. Nos movimentos de análise, mostramos o funcionamento de uma textualidade seriada de traço imagético; depreendemos que ao mesmo tempo em que na composição dos memes funciona uma rede de memórias que sedimenta, regula e estabiliza sentidos sobre o “mesmo”, como corpo ideal(izado), com efeitos de assujeitamento/silenciamento/interdição, também há lugar para o “novo”, aquilo que desregula, desestabiliza e agita as filiações de sentidos. Há deslizos para efeitos de resistência/confronto à interpelação da ideologia dominante patriarcal, e, assim, as contragramáticas confrontam discursos normatizadores/reguladores sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos.

**Palavras-chave:** Análise de Discurso. Corpos-mulheres. Corpos-femininos. Contragramáticas. Memes.

**Abstract:** In this study, drawing on Pecheutian Discourse Analysis, we aim to analyze the processes of meaning production regarding women's bodies and feminine bodies, with a specific focus on investigating counter-grammars. To accomplish this, we have selected six memes published on Instagram by Mona Ácida. From the Louvre Museum, like Mona Lisa, to the realm of cyberspace, like Mona Ácida, there are dynamic movements of meaning and meanings in motion that prompt us to reflect on the intricate relationship between discourses, bodies, and memes. Through our analysis, we demonstrate the functionality of serialized textuality, enriched with imagery. We posit that while the composition of memes comprises a network of memories that solidifies, regulates, and stabilizes meanings about the “same”, as an ideal(ized) body, resulting in effects of subjectification, silencing, and prohibition, it also provides space for the “new” elements that disrupt, destabilize, and challenge established

\* Professora na Universidade Comunitária da Região de Chapecó. Doutora em Letras - Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Santa Maria. Pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Email: [mah.ione@gmail.com](mailto:mah.ione@gmail.com).

\*\* Professora no curso de Graduação e de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Pós-Doutora pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto. Pós-Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Email: [dantielligarcia@gmail.com](mailto:dantielligarcia@gmail.com).

meanings. We observe instances of resistance and confrontation, that counter the interpellation of the prevailing patriarchal ideology. Thus, the counter-grammars challenge normative and regulatory discourses surrounding women's bodies and feminine bodies.

**Keywords:** Discourse Analysis. Women's bodies. Feminine bodies. Counter-grammars. Memes.

## “COMO EU SEMPRE DIGO, QUEM FALA O QUE QUER OUVE O DEBOCHE QUE NÃO QUER”: DIZERES INICIAIS

Quem nunca ouviu, leu ou foi atacada por algum ou alguns desses dizeres: “Nossa, você engordou né?”, “Nossa, você tem celulite!”, “Não gosto de cabelo curto”, “Nossa, que feio mulher que bebe”, “Você está muito mal-humorada, precisa de um namorado”, “Nossa, você cozinha bem! Já pode casar”? Quem nunca?

Seguimos com outra pergunta: que efeitos de sentido emergem quando os corpos-mulheres, corpos-femininos são interpelados por essas manifestações? Entendemos que esses dizeres apontam para o funcionamento de gramáticas com normas que implicam o assujeitamento/silenciamento/interdição dos corpos-mulheres, corpos-femininos.

Por outro lado, quando combinados com outros dizeres e imagens, podem emergir outros sentidos, na via das contrarregras:



**Figura 1: Meme “Como eu sempre digo”.**

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CijCNixjGFf/>. Acesso em: 2 maio 2023.

Neste estudo, amparadas teoricamente na Análise de Discurso pecheutiana, pretendemos analisar processos de produção de sentidos sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos, tendo em vista a investigação sobre contragramáticas constituídas, formuladas e que circulam na contemporaneidade, no ciberespaço<sup>1</sup>. Para tanto, selecionamos 6 memes publicados no perfil de Instagram Mona Ácida (@monaacida). Assim, do Museu do Louvre, como Mona Lisa, para o ciberespaço, como Mona Ácida, há movimentos de sentidos e sentidos em movimento que abrem caminho para pensarmos na relação entre discursos, corpos e memes.

<sup>1</sup> Este texto integra pesquisa de Pós-doutorado “A(s) gramática(s) dos corpos-mulheres, corpos-femininos na contemporaneidade e no ciberespaço”, financiada pela Fundação Araucária/CNPQ (proc. nº 150011/2023-7), que visa a identificar e analisar a(s) gramática(s) dos corpos-mulheres, corpos-femininos, presentes nos discursos mêmicos, que circula(m) no ciberespaço, na contemporaneidade.

A questão que buscamos responder, a partir da teoria materialista do discurso é: como em seus modos de funcionamento as contragramáticas confrontam discursos normatizadores/reguladores sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos, na tensão entre memória e atualidade?

Diante dessa questão, organizamos este texto em três momentos. No primeiro momento, “No jogo entre a repetição, a regularização e o deslocamento: a artemêmica”, apresentamos as materialidades significantes, os memes, que possibilitam a análise do funcionamento da ideologia e o batimento entre a memória e a atualidade nos processos de produção de sentidos sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos no ciberespaço. Para o segundo momento, “No deslize dos sentidos: resistir e confrontar”, abordamos a tensão entre o “mesmo” e o “novo”, sobre o que se diz, o que não se diz, como se diz e como não se diz sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos. De um lado, temos o funcionamento das gramáticas dos corpos-mulheres, corpos-femininos, com normas que implicam o assujeitamento/silenciamento/interdição desses corpos, e, de outro, as contragramáticas dos corpos-mulheres, corpos-femininos constituídas de formulações filiadas a uma rede de memórias que desregula, desestabiliza e promove agitações nas filiações de sentidos. No terceiro momento, “‘Quem pediu sua opinião’: para romper o círculo da repetição”, alinhavamos algumas considerações sobre a resistência e o confronto aos discursos normatizadores/reguladores sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos, na tensão entre memória e atualidade.

## NO JOGO ENTRE A REPETIÇÃO, A REGULARIZAÇÃO E O DESLOCAMENTO: A ARTEMÊMICA

Para o desenvolvimento deste trabalho percorremos um longo caminho pelo *feed* do Instagram Mona Ácida. Longo porque são mais de 5 mil memes publicados, conforme figura 2, para do arquivo delimitar um *corpus* composto por 6 memes.



**Figura 2: Mona Ácida.**

Fonte: <https://www.instagram.com/monaacida/>. Acesso em: 2 maio 2023.

Nesse caminho, o analista encontra, nas materialidades significantes, as pistas dos gestos de interpretação que são tecidos na historicidade e “[...] observa os efeitos da língua na ideologia e a materialização desta na língua”. (Orlandi, 2005, p. 68).

Na tentativa de extrapolar os traços linguísticos e imagéticos para chegar ao processo discursivo, selecionamos memes que possibilitam a análise do funcionamento da ideologia e o batimento entre a memória e a atualidade nos processos de produção de sentidos sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos no ciberespaço.

A partir disso, num “gesto de curadoria”, organizamos o *corpus* no formato de uma possível galeria de artemêmica. Compreendemos que o gesto de curadoria “não busca encerrar nem conter o arquivo”, mas é “um processo contínuo de interconexões tensas, com rumos vagos, que orientam a construção e a aproximação” das materialidades significantes “num ambiente de questionamentos e imprecisões” (Mittmann; Campos, 2023, p. 8). Quanto à galeria de artemêmica, em especial o significante artemêmica, compomos essa palavra na tentativa de expressar a relação arte + meme. A arte, entendida como “presença-ausência que se ‘coloca em jogo’, ponto de tensão dos diferentes funcionamentos discursivos” (Neckel, 2023, p. 21). E o meme, entendido como forma material do discurso digital (Dias, 2019), como historicidade significativa e significada, como parte da relação mais complexa não coincidente entre memória/discurso/texto, e como unidade de análise (Orlandi, 2001). Em nossa leitura, a junção arte + meme = galeria artemêmica configura-se como um “excelente observatório do funcionamento do simbólico” (p. 12), da ideologia e dos sujeitos. Segue na próxima página nossa galeria artemêmica, aberta à interpretação.

Iniciamos o gesto de leitura observando as regularidades que estão aí constituídas nas materialidades significantes, os memes, tendo em vista que o que se repete não é aleatório, porque a repetição é da ordem da memória.

Neste estudo, compreendemos os memes como forma material do discurso digital e como objeto de análise promissor para a compreensão da leitura em série, que se naturaliza no nosso cotidiano pelas tecnologias digitais, leitura em *smarthphones* por meio de aplicativos e que está ligada à “cultura das séries” (Dias, 2019).

Os memes (figuras 3 a 8) são releituras da obra *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci. Da perspectiva de Dias (2020a), são textualidades seriadas e se definem pela repetição de um elemento que forma série, por meio do qual se dá unidade e estabilidade à circulação.

Na textualização do sentido em série há um jogo entre a repetição, a regularização e o deslocamento (Dias, 2020a), e é sobre isso que vamos tratar num primeiro movimento de análise. Ao analisar os memes que compõem a galeria, entendemos que há uma série de elementos que marcam a repetição e a regularização das materialidades significantes, ou seja, “a textualidade seriada se constrói, por um lado, por um traço comum repetível, estável, facilmente reconhecido no interior de uma formação discursiva, que tende a manter a série pela conservação do conjunto do contexto” (Dias, 2020b, p. 123). Nesse sentido, nas figuras de 3 a 8, temos uma textualidade seriada de traço imagético (Dias, 2020b), em que há uma imagem predominante repetível, a *Mona Lisa*, ao mesmo tempo em que “derivas vão se produzindo e expandindo essa textualidade seriada” (Dias, 2021): na figura 3, a *Mona Lisa* segura uma fatia de pizza; na figura 4, temos uma “*Mona Frida*”; na figura 5, a *Mona Lisa* está de cabelo curto e segura um coco; na figura 6, a *Mona Lisa* segura um copo de chopp e tem um “bigode” de chopp no rosto; na figura 7, a *Mona Lisa* está de óculos, cabelos ao vento, ombros descobertos e o plano de fundo é uma praia; e na figura 9, a *Mona Lisa* está numa cozinha, em frente a um fogão, segurando uma concha, seu cabelo é ondulado e veste um casaco vermelho.

Em nossa leitura, também há “derivação para outras textualidades” (Dias, 2021) que estão na parte superior dos memes: “Nossa, você engordou né?”, “Nossa, você tem celulite!”, “Não gosto de cabelo curto”, “Nossa, que feio mulher que bebe”, “Você está muito mal-humorada, precisa de um namorado”, “Nossa, você cozinha bem! Já pode casar”.



**Figura 3: Meme “Engordou”.**

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CkUDUNeOi6F/>

Acesso em: 2 maio 2023



**Figura 4: Meme “Celulite”.**

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CqWmSqwsArw/>

Acesso em: 2 maio 2023



**Figura 5: “Cabelo”**

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CmPyKoiLMH/>

Acesso em: 2 maio 2023.



**Figura 6: Meme “Mulher que bebe”**

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CpoHvE0jJZu/>

Acesso em: 2 maio 2023.



**Figura 7: Meme “Namorado”**

Fonte: <https://www.instagram.com/p/Cozm6m8LcmZ/>

Acesso em: 2 maio 2023.



**Figura 8: Meme “Casar”**

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CoLee9fsUFB/>

Acesso em: 2 maio 2023.

Conforme nos ensina Dias (2021), essas derivas vão se produzindo e expandindo a textualidade seriada. Mas também entendemos que há uma estabilidade no formato e no tema desses dizeres, a composição se dá por um enunciado, na parte superior, que interroga ou afirma sobre o belo, o aceitável e o respeitável em relação aos corpos-mulheres, corpos-femininos, e uma possível resposta ácida que desliza para efeitos de resistência/confronto, na parte inferior, e esses elementos vão sustentando os dizeres no âmbito da série.

### NO DESLIZE DOS SENTIDOS: RESISTIR E CONFRONTAR

No primeiro movimento de análise, mostramos o funcionamento de uma textualidade seriada de traço imagético. Mesmo com as modificações apontadas, seja no imagético, seja no verbal, por uma relação de memória, sabemos que os memes são uma deriva da obra Mona Lisa, pois tem algo de “mesmo” nesse “novo” e, também, há uma tensão entre o “mesmo” e o “novo”, e é sobre isso que trataremos num segundo movimento de análise, o traço discurso (DIAS, 2020b). Assim, saímos do texto para o discurso.

De acordo com Almeida, Garcia e Sousa (2018, p. 135),

Esta tensão entre o “mesmo” e o “novo” é a força motora do movimento da língua, do discurso e da memória discursiva. Uma das formas de pensar o discurso é como língua em curso, movimento inacabado, contingente e polêmico, tal como a Memória Discursiva. Para seu funcionamento é imprescindível um movimento de apagamentos, silenciamentos, atualizações, substituições e desestabilizações.

Nesse sentido, podemos dizer que há um batimento entre uma memória e uma atualidade, a tensão entre o “mesmo” e o “novo” sobre o que se diz, o que não se diz, como se diz e como não se diz sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos.

Conforme Pêcheux (1999, p. 52),

A memória discursiva seria aquilo que, em face de um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível.

O autor também explica que a memória discursiva “[...] é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização. Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos” (PÊCHEUX, 1999, p. 56). Assim, ao mesmo passo em que a memória discursiva é regularizada, ela pode ser desregulada por um acontecimento. Quando um evento discursivo irrompe na memória pela via de novos sentidos que fragmentam uma memória sedimentada por acontecimentos anteriores, há o ponto de encontro entre memória e atualidade.

Na tentativa de compreender como, em seus modos de funcionamento, as contragramáticas confrontam discursos normatizadores/reguladores sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos, na tensão entre memória e atualidade, passamos ao segundo movimento de análise.

Vamos olhar para a galeria de “artemêmica” e tomar os enunciados que estão na parte superior de cada meme:

- “Nossa, você engordou né?” (figura 3)
- “Nossa, você tem celulite!” (figura 4)
- “Não gosto de cabelo curto” (figura 5)
- “Nossa, que feio mulher que bebe” (figura 6)
- “Você está muito mal-humorada, precisa de um namorado” (figura 7)
- “Nossa, você cozinha bem! Já pode casar” (figura 8)

Nesses enunciados, observamos como a ideologia funciona para constituir discursividades sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos, há uma interpelação ideológica do sujeito-mulher-feminino que reforça padrões relacionados ao belo, ao aceitável e ao respeitável. Esse funcionamento constitui o que compreendemos como gramáticas dos corpos-mulheres, corpos-femininos. É uma gramática com normas que implicam o assujeitamento/silenciamento/interdição dos corpos-mulheres, corpos-femininos, a partir de dizeres que podem deslizar para efeitos de depreciação/desqualificação/violência.

“E que corpo é esse, Mona (...)?!” Compreendemos o corpo como “[...] dispositivo de visualização, como modo de ver o sujeito, suas condições de produção, sua historicidade e a cultura que o constitui”. (FERREIRA, 2013, p. 105). Para a autora, é “possível conceber o corpo como um lugar de simbolização, um lugar falado pelas palavras, pela língua. Portanto, podemos considerar que essa fala produzida com o corpo acaba por nele se inscrever, afetando-o” (FERREIRA, 2013, p. 100). Assim como é possível depreender que o corpo “[...] já vem sendo significado, antes mesmo que não o tenhamos, conscientemente, significado” (ORLANDI, 2012, p. 92), pois “[...] o corpo não escapa à determinação histórica, nem à interpelação ideológica do sujeito” (ORLANDI, 2012, p. 95).

Conforme já sinalizamos em outros textos, entendemos que há gramáticas dos corpos-mulheres, corpos-femininos na contemporaneidade análoga(s) à gramática normativa de uma língua, com suas regras, privilegiando uma “norma padrão”. Assim, o que foge/desvia da norma também é visto como erro, igualmente ao que acontece na gramática normativa da língua.

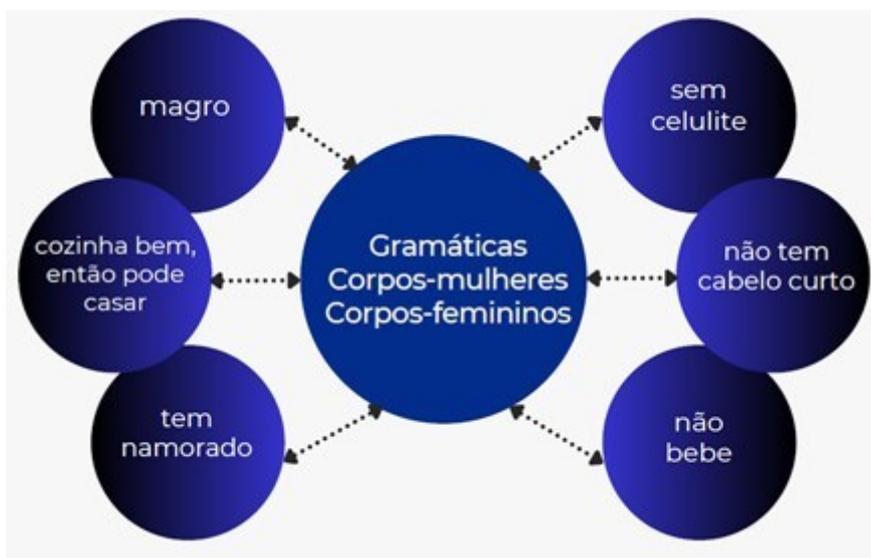
O que constitui as gramáticas com normas que implicam o assujeitamento/silenciamento/interdição dos corpos-mulheres, corpos-femininos são formulações filiadas a uma rede de memórias que regula, estabiliza os sentidos, não promove agitações e “[...] traz à tona aquilo que já foi dito e está na memória, e que tenta fazer com que um acontecimento atual seja significado segundo aquilo que já foi-dito” (Almeida; Garcia; Sousa, 2018, p. 134). Compreendemos que é o “mesmo”, o repetível que vincula o acontecimento a um efeito parafrástico que representa o retorno aos mesmos espaços do dizer em que se produzem diferentes formulações do dizer sedimentado, ou seja, se produz a variedade do “mesmo”.

Nesse viés,

[...] ao manifestar-se o sujeito só se constitui como tal porque seu dizer se inscreve de alguma forma na ordem da repetibilidade, afetado pela ideologia e sob a égide de uma determinada FD, onde o já-dito aparece reformulado e estabelece relações de paráfrase no interior do discurso que o sujeito produz. É pela constante recorrência a referentes reconhecíveis que o sujeito, com o seu dizer, pode contribuir com a cristalização do sentido [...] (Petri, 2004, p. 211).

Dessa forma, a repetibilidade, o já-dito são da ordem do interdiscurso porque sua elaboração é possível somente depois de analisar os enunciados como integrantes de domínios de memória, de atualidade e de antecipação. É nesse sentido que o interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada, ou seja, para que as palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. (ORLANDI, 2005).

A gramática do corpo é uma construção social e pode variar de acordo com diferentes contextos, culturas e períodos históricos. Ela procura normatizar sentidos sobre a maneira como os sujeitos percebem e interpretam o corpo, afetando as ideias de beleza, saúde, gênero, sexualidade e habilidades físicas. Nessa perspectiva, compreendemos que, nos enunciados analisados, há saberes filiados a uma formação discursiva gramatical normatizadora/reguladora sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos, engendrada por uma ideologia dominante patriarcal, que tentamos representar na figura a seguir:



**Figura 9: Gramáticas**

Fonte: As autoras (2023)

Ao mesmo tempo em que na composição dos memes funciona uma rede de memórias que sedimenta, regula e estabiliza sentidos sobre o “mesmo”, como corpo ideal(izado) que é magro, sem celulite, não tem cabelo curto, não bebe, tem namorado e cozinha bem, então pode casar, também há lugar para o “novo”, aquilo que desregula, desestabiliza e agita as filiações de sentidos. O “novo” é “[...] a possibilidade aberta pela contingência histórica que permite que novos sentidos possam se estabelecer e se vincular

ao acontecimento discursivo, rompendo com uma memória discursiva específica e dominante” (Almeida; Garcia; Sousa, 2018, p. 134).

Compreendemos que o rompimento com uma memória discursiva específica e dominante se dá por meio dos enunciados apresentados no formato de possível resposta ácida que desliza para efeitos de resistência/confronto, na parte inferior dos memes. É nessa esteira, que, em seus modos de funcionamento, as contragramáticas confrontam discursos normatizadores/reguladores sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos. E isso é possível, pois “Nenhum acontecimento pode estar completamente debaixo do mesmo, pois o próprio funcionamento do discurso faz deslizar novos sentidos para o interior do acontecimento, através das fissuras e incompletude constituintes da própria língua” (Almeida; Garcia; Sousa, 2018, p. 135).

Através das fissuras e incompletude constituintes da própria língua, o “novo” comparece nos memes como resistência/confronto. Ao tratar da resistência que se dá no discurso, Pêcheux (1995, p.304) formula dois primados básicos: “não há dominação sem resistência, primado prático da luta de classes, que significa que é preciso ‘ousar se revoltar’”; e “ninguém pode pensar do lugar de quem quer que seja, primado prático do inconsciente, que significa que é preciso suportar o que venha a ser pensado, isto é, é preciso ‘ousar pensar por si mesmo’”. Sobre essa questão, Ferreira (2018) explica que a resistência se dá no interior mesmo da história, na luta de classes, e no interior do sujeito, o inconsciente, e dessa forma, a resistência irrompe, torna-se visível, faz presença pela falha constitutiva no interior da língua, da história e do próprio sujeito.

De acordo com Sobrinho (2014, p. 46), “É preciso insistir, pois não basta apenas resistir; é preciso ousar se revoltar e intervir nos universos logicamente estabilizados e não estabilizados [...], acrescentamos que é preciso confrontar. A resistência está estampada nas formulações e o confronto se instaura quando as materialidades significantes circulam no ciberespaço, que hoje, conforme Dias (2012), está por toda parte, e tece novas formas de relação entre os sujeitos, identidade, subjetividade e temporalidade outra, construindo, assim, o espaço-tempo virtual.

Diante do exposto, organizamos o quadro, a seguir, para apresentar os enunciados que compõem os memes, na relação “afirmação” “resistência/confronto”:



**Figura 10: Resistir e confrontar**

Fonte: As autoras (2023)

Na relação “afirmação” “resistência/confronto”, podemos dizer que o “novo” emerge e confronta sentidos administrados ideologicamente sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos, pois “[...] todo enunciado é constituído por pontos de deriva, podendo deslizar para um outro, diferente de si mesmo, produzindo assim diferentes sentidos para diferentes sujeitos e situações, já que não há linguagem que não se confronte com o político” (Orlandi, 2007, p. 295). Nos pontos de deriva, “[...] algo do repetível sempre escapa, e uma novidade sempre desliza para o interior do discurso que cerca o acontecimento, em maior ou menor medida de atualização” (Almeida; Garcia; Sousa, 2018, p. 135-136). O deslize, na ordem do efeito polissêmico, desloca e rompe com os processos de significação (Orlandi, 2005), pois o previsível seria um possível gesto de silenciamento diante de enunciados, como “Nossa, você engordou né?” ou “Nossa, que feio mulher que bebe”.

Assim, compreendemos que o deslize rompe com os efeitos de assujeitamento/silenciamento/interdição dos corpos-mulheres, corpos-femininos por meio do engendramento de enunciados que deslizam para efeitos de resistência/confronto à interpelação da ideologia dominante patriarcal. Nesses movimentos, em seus modos de funcionamento, as contragramáticas confrontam discursos normatizadores/reguladores sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos:



**Figura 11: Contragramáticas**

Fonte: As autoras (2023)

Esse funcionamento constitui o que compreendemos como contragramáticas dos corpos-mulheres, corpos-femininos, constituídas de formulações filiadas a uma rede de memórias que desregula, desestabiliza e promove agitações nas filiações de sentido. Segundo Pêcheux (1990, p. 17), “não entender ou entender errado; não ‘escutar’ as ordens; não repetir as litanias [...] falar quando se exige silêncio [...] mudar, desviar, alterar o sentido das palavras e das frases”, corroboramos com Pêcheux, acrescentado o gesto de responder de forma ácida, “e assim começar a se despedir do sentido que reproduz o discurso da dominação, de modo que o irrealizado advenha formando sentido do interior do sem-sentido” (1990, p. 17).

Sobre essa resistência, Venturini explica que

[...] pelo viés discursivo, se entrelaçam o corpo e a memória, concorrendo para a escrita do discurso de resistência, sinalizando para a tomada de posição e para a inscrição do sujeito em formações discursivas, que dão visibilidade às suas filiações e sinalizam, para as redes de memórias, que essas filiações convocam e fazem trabalhar no discurso (Venturini, 2016, p. 66).

Assim, entendemos que as formulações com efeitos de resistência/confronto filiam-se a uma formação discursiva contragramatical não-normatizadora/reguladora que confronta discursos normatizadores/reguladores sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos. Em nossa leitura, não só os enunciados, mas as contragramáticas também marcam uma forma de resistência. Essa resistência é da ordem do político, pois “O político compreendido discursivamente significa que o sentido é sempre dividido, sendo que esta divisão tem uma direção que não é indiferente às injunções das relações de força que derivam da forma da sociedade na história” (Orlandi, 1998, p. 74). Nesse sentido, as contragramáticas resistem e confrontam as normas e expectativas convencionais/tradicionais em relação aos corpos-mulheres, corpos femininos, questiona e se contraidentifica à formação discursiva normatizadora/reguladora sobre o que é considerado belo, aceitável e respeitável em relação a esses corpos.

### “QUEM PEDIU SUA OPINIÃO”: PARA ROMPER O CÍRCULO DA REPETIÇÃO

Na busca de um possível fechamento, retomamos a questão que orientou a escrita deste texto: como em seus modos de funcionamento as contragramáticas confrontam discursos normatizadores/reguladores sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos, na tensão entre memória e atualidade?

Podemos dizer que, ao mesmo tempo em que na composição das materialidades significantes, os memes, funciona uma rede de memórias que sedimenta, regula e estabiliza sentidos sobre o “mesmo”, como corpo ideal(izado), com efeitos de assujeitamento/silenciamento/interdição, também há lugar para o “novo”, aquilo que desregula, desestabiliza e agita as filiações de sentidos.



Figura 12: Meme “Quem pediu sua opinião”

Fonte: [https://www.instagram.com/p/Cm\\_3NU2LWxi/](https://www.instagram.com/p/Cm_3NU2LWxi/). Acesso em: 2 maio 2023.

Afirmações nada despretensiosas: “Nossa, você engordou né?”, “Nossa, você tem celulite!”, quanto “nossa”, quanto espanto reverberando sobre os corpos-mulheres, corpos femininos? O círculo da repetição ressoa, a manutenção do ritual persiste e ainda assujeita/silencia/interdita os corpos-mulheres, corpos-femininos. Mas como nos ensina Pêcheux (1990, p. 17), “não há ritual sem falha, desmaio ou rachadura”, por isso:

Eis uma falha no ritual: “Quem pediu sua opinião”, uma formulação ácida, uma tentativa de romper o círculo da repetição, porque, historicamente, aos corpos-mulheres, corpos-femininos são outorgados os espaços que podem ser acessados, os lugares que podem ser ocupados e os estatutos que devem ser seguidos. Assim, compreendemos que há movimentos de sentidos e sentidos em movimento no batimento entre memória e atualidade, na tensão entre “mesmo” e “novo”, há tentativas de romper o círculo da repetição. “Meu corpo, minhas regras”: por meio da contraidentificação à formação discursiva normatizadora/reguladora, que é engendrada por uma ideologia dominante patriarcal, as contragramáticas confrontam discursos normatizadores/reguladores sobre os corpos-mulheres, corpos-femininos, na tensão entre memória e atualidade.

## BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, João Flávio; GARCIA, Dantielli Assumpção; SOUSA, Lucília Maria Abrahão. Poesia e memória discursiva na Grécia Antiga. *Diálogo das Letras*, Pau dos Ferros, v. 7, n. 1, p.132 –147, jan./abril 2018. Disponível em: <https://periodicos.apps.uem.br/index.php/DDL/article/view/570>. Acesso em: 5 maio. 2023.

DIAS, C. *Sujeito, sociedade e tecnologia: a discursividade da rede (de sentidos)*. São Paulo: Hucitec Editora, 2012.

DIAS, Cristiane. Considerações sobre o texto pelo digital. In: PFEIFFER, C.; DIAS, J. P.;

DIAS, Cristiane. Ensino e tecnologia: o texto pelo digital. *Revista ECOS, [S. l.]*, v. 28, n. 1, 2020a. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/4390>. Acesso em: 07 maio. 2023.

DIAS, Cristiane. Textualidades seriadas: entre a repetição, a regularização e o deslocamento, o caso dos memes. *RASAL Lingüística*, Buenos Aires, Argentina, n. 2, p. 55–74, 2019. Disponível em: <https://rasal.sael.org.ar/index.php/rasal/article/view/82>. Acesso em: 07 maio. 2023.

DIAS, Cristiane. *Textualidades Seriadas: o texto pelo digital*. YouTube, 23 ago. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/live/I1I\\_kdVUWTI?feature=share](https://www.youtube.com/live/I1I_kdVUWTI?feature=share). Acesso em: 13 maio. 2023.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O Corpo como materialidade discursiva. *REDISCO*, Vitória da Conquista, v. 2, n. 1, p. 77-82, 2013. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/view/2697/2242>. Acesso em: 10 maio. 2023.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Os desafios de um analista de discurso: um processo sem início nem fim. *Linguagem & Ensino* (UCPel), v. 21, p. 88-97, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/rle/article/view/15167>. Acesso em: 23 maio. 2023.

MITTMANN, Solange; CAMPOS, Luciene Jung. Gêneros e corpos em debate nas artes: apresentação de uma curadoria de textos. In: MITTMANN, Solange; CAMPOS, Luciene Jung (Orgs.). *Gêneros e corpos em debate nas artes: estudos discursivos*. Porto Alegre: Zouk, 2023.315 p.; PDF. Disponível em: <https://www.editorazouk.com.br/pd-947fc0--e-book-generos-e-corpos-em-debate-nas-artes-estudos-discursivos.html>. Acesso em: 10 maio 2023.

NECKEL, Nádia. Projeções sensíveis: imagens do feminino. In: MITTMANN, Solange; CAMPOS, Luciene Jung (Orgs.). *Gêneros e corpos em debate nas artes: estudos discursivos*. Porto Alegre: Zouk, 2023.315 p.; PDF. Disponível em: <https://www.editorazouk.com.br/pd-947fc0--e-book-generos-e-corpos-em-debate-nas-artes-estudos-discursivos.html>. Acesso em: 10 maio 2023.

SURDI, Marcia Ione; GARCIA, Dantielli Assumpção. Corpos-mulheres, corpos-femininos: resistência e confronto em memes. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 18, n. 1, p. 41-53, jan./jun. 2023.

- NOGUEIRA, L. (Orgs). *Língua, Ensino, Tecnologia*. 1. ed.– Campinas, SP: Pontes Editores, 2020b. Disponível em: [https://labeurb.unicamp.br/site/web/img/1606237444865\\_Lingua\\_Ensino\\_Tecnologia\\_20\\_11.pdf](https://labeurb.unicamp.br/site/web/img/1606237444865_Lingua_Ensino_Tecnologia_20_11.pdf). Acesso em: 07 maio. 2023.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. São Paulo: Pontes, 2005.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. Discurso e argumentação: um observatório do político. *Fórum Lingüístico*, Fpolis, n. 1 (73-81), jul.-dez. 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/download/6915/6378/20890>. Acesso em: 10 maio 2023.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso e texto: formulação e circulação de sentido*. Campinas, SP: Pontes, 2001.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. Educação em direitos humanos: um discurso. In: SILVEIRA, Rosa Maria Godoy (et al). *Educação em Direitos Humanos: Fundamentos teórico-metodológicos*. João Pessoa: Editora Universitária, 2007. p. 295 – 311. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ncdh/wp-content/uploads/2014/07/merged.compressed.pdf>. Acesso em: 10 maio 2023.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. Processos de significação, corpo e sujeito. In: ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso em análise: sujeito, sentido, ideologia*. Campinas: Pontes, 2012. p. 83-96.
- PÊCHEUX, Michel. *Delimitações, inversões, deslocamentos*. Cadernos de Estudos Linguísticos, Campinas, SP, nº 19, p. 7-24, jul./dez., 1990.
- PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, P. O. (Ed.). *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999, p. 49-58.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- PETRI, Verli. *Imaginário sobre o gaúcho no discurso literário: da representação do mito em Contos Gauchescos, de João Simões Lopes Neto, à desmitificação em Porteira Fechada, de Cyro Martins*. 2004. 322 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- SOBRINHO, Helson Flávio da Silva. O analista de discurso e a práxis sócio-histórica: um gesto de interpretação materialista e dialético. *Revista Conexão Letras, [S. l.]*, v. 9, n. 12, 2015. DOI: 10.22456/2594-8962.55120. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/55120>. Acesso em: 10 maio. 2023.
- VENTURINI, M. C. Texto/discurso no/pelo corpo como espaço de resistência, de protesto e de reivindicação (Text/discourse in/by the body as resistance, protest and claim space). *Estudos da Língua(gem), [S. l.]*, v. 14, n. 2, p. 55-76, 2016. DOI: 10.22481/el.v14i2.1314. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/estudosdalinguagem/article/view/1314>. Acesso em: 13 maio. 2023.



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



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180104>

Recebido em 26/05/2023 | Aprovado em 20/06/2023

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)

**GRAND JETÉ: O CORPO COMO FORMA DE  
SUBJETIVAÇÃO EM CONTROVÉRSIA QUE (RE)EXISTE  
NA LINGUAGEM DA ARTE NA DANÇA**  
**GRAND JETÉ: THE BODY AS A FORM OF  
SUBJECTIVATION IN CONTROVERSY THAT (RE)EXISTS  
IN THE ART LANGUAGE AND DANCE**

Ana Paula Picagevicz\*

Karla Daniel Martins de Souza Albuquerque\*\*

Dantielli Assumpção Garcia\*\*\*

**Resumo:** Neste trabalho, o nosso gesto de análise vai circundar pelo imaginário social e memória, por meio de dizeres (re)produzidos historicamente sobre os corpos que não foram/não são autorizados a dançar balé. Questionaremos discursos que regulam e naturalizam somente os corpos magros como dançantes e assim, únicos a se findarem à legitimação ao confortarem os padrões, limitações estéticas impostas socialmente, e continuarem a vincular/fixar essas imagens (corpo-magro-perfeito) como excepcional capaz para. O corpus, portanto, é composto de publicações do Instagram de uma bailarina gorda. Sendo assim, temos como objetivo refletir como o corpo gordo, por meio da dança(arte), é capaz de romper com sentidos pré-estabelecidos e “criar” espaços de resistência frente a dizeres que configuram discursos de representações por meio da arte. Para alcançar nosso intento e discutir parte desse contexto, o aporte teórico do presente estudo é a Análise de Discurso Francesa derivada de Michel Pêcheux que propõe a análise das condições de possibilidades e deslocamentos do discurso aberto ao possível da significação.

**Palavras-chave:** Corpo. Subjetivação. Resistência. Arte. Dança.

**Abstract:** In this work, our analysis gesture will go around the social imaginary and memory, through historically repeated sayings about the bodies that were/are not authorized to dance ballet. We will question discourses that regulate and naturalize only thin bodies as dancers. And, thus, the only ones to end legitimization by comforting the standards socially imposed aesthetic limitations and continuing to link/fix these images (thin-perfect-body) as exceptionally capable to. The corpus, therefore, is composed of files from Instagram posts of a fat ballerina. Therefore, we aim to reflect on how the fat body through dance (art) is able to break with pre-established meanings and “create” spaces of resistance in the face of sayings that configure discourses of representations through art. In order to reach our

\* Doutoranda da Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: [anapaula17021986@gmail.com](mailto:anapaula17021986@gmail.com).

\*\* Doutoranda da Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: [profkarladaniel@gmail.com](mailto:profkarladaniel@gmail.com).

\*\*\* Doutora, docente dos Cursos de Letras e da Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: [dantielligarcia@gmail.com](mailto:dantielligarcia@gmail.com).

*intention and to discuss part of this context, the theoretical contribution of the present study is the French Discourse Analysis derived from Michel Pêcheux, which proposes the analysis of the conditions of possibilities and displacements of the open discourse to the possible of the meaning.*

**Keywords:** *Body. Subjectivation. Resistance. Art. Dance.*

## E QUE SE ABRAM AS CORTINAS

A presente pesquisa se pauta nos pressupostos teórico-metodológicos da AD, que tem seu início na França, na década de 1960, cujo principal representante é Michel Pêcheux. No Brasil, foi desenvolvida a partir da década de 1980, difundida e ampliada por Eni Puccinelli Orlandi. Podemos dizer que a AD se caracteriza como uma disciplina de entremeio, uma vez que ela se constitui entre disciplinas, a saber: a Linguística, o Materialismo Histórico e a Psicanálise, a fim de evidenciar como os discursos funcionam.

Para essa teoria, o corpo é linguagem e não apenas *status* de forma de expressão, é resultado das relações político-histórico-simbólicas, uma vez que, de acordo com Orlandi (2012, p. 95), ele “não escapa à determinação histórica, nem à interpelação ideológica do sujeito. O corpo não é infenso à ideologia. Por isso pode ser tão afetado como o é em nossa sociedade de consumo, de mercado, de tecnologias”. Deste modo, percebemos, pois, que o corpo está atrelado às condições de cada tempo, há um imaginário social sendo construído em torno dele e, em razão disto, há discursos que estabelecem como ele pode/deve ser. Se, por um lado, temos um ideal estético propagado socialmente, por outro, os sujeitos que não atendem ao perfil do corpo magro parecem ser “convidados” a experimentar os mais variados dissabores. Ao passo que um é enaltecido, outro é inferiorizado.

Nessa perspectiva, historicamente, observamos que os padrões estéticos e de beleza corporais mudam. Nesse percurso, também se nota que as mulheres são mais afetadas pelos ditames que idealizam o que é ser bela, nos quais denotam um tipo de corpo, o magro. Contudo, neste trabalho, mesmo que o estabelecimento de um ideal de beleza e de corpo ao longo dos tempos importe, nosso intuito é observar por que, no balé, o corpo considerado gordo é/parece inviável para o sujeito-gorda ocupar o lugar de bailarina.

## QUE CORPO DEVE DANÇAR? O CORPO COMO MATERIALIDADE

O corpo, para a AD, é tomado como materialidade discursiva, um objeto de análise que, ao ser trazido para a teoria, não pode ser mobilizado apenas com um ou outro conceito sem que se agregue outros no movimento teórico-analítico.

A AD, conforme já mencionado, é uma teoria de entremeio e, como seu próprio nome sugere, ela trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em ideia de movimento: discurso é palavra em movimento, lembra Orlandi (2007). Sendo assim, buscamos compreender, fundamentalmente, a língua funcionando e produzindo sentidos. Cabe ressaltar que, hoje, dentro desse campo teórico, é possível se trabalhar com diversas materialidades discursivas e, para essa pesquisa, escolhemos tratar do discurso sobre o corpo no/do balé.

Dessa forma, lembramos que,

Para a análise de discurso o corpo surge estreitamente relacionado a novas formas de assujeitamento e, portanto, associado à noção de ideologia. Mais do que objeto teórico, o corpo comparece como dispositivo de visualização, como modo de ver o sujeito, suas circunstâncias, sua historicidade e a cultura que o constituem. Trata-se do corpo que olha e que se expõe ao olhar do outro. O corpo intangível e o corpo que se deixa manipular. O corpo como o lugar do visível e do invisível (Ferreira, 2013, p. 78).

Assim sendo, buscamos perceber, através da língua em funcionamento, as problemáticas sócio-históricas e ideológicas que pesam sobre os corpos dos sujeitos. Considerando, para isso, que, apesar dos padrões corporais mudarem no decorrer do tempo, o padrão do corpo da bailarina (de balé clássico) é praticamente o mesmo. Nesse sentido, o imaginário acerca do corpo que pode dançar balé é um em específico, pois há um padrão para o corpo da bailarina, o qual deve ser magro, curvilíneo, pernas longas, perfil com postura, firme, forte, ou seja, o “biotipo de bailarina é muito específico: músculos alongados, longilíneos, postura elegante, muita força e leveza ao mesmo tempo. O corpo fica forte, mas ainda é muito feminino, muito elegante” (Almeida, 2015). Conforme lembra Ferreira (2013, p. 77), “corpo e discurso andam próximos no campo teórico da análise do discurso”. E isso não é motivo de espanto. “Afinal, corpo é tanto uma linguagem, como uma forma de subjetivação”. Ao considerá-lo como tal, torna-se possível analisá-lo, já que há dizeres que ditam como ele pode/deve ser, quais tamanhos e formas ele deve ter para se enquadrar no que é considerado ideal para a dança. Isso posto, falamos de um corpo já significado por uma memória. Na AD, a memória discursiva é concebida como um saber, “é constituída de todo dizer já dito”, afirma Orlandi (2006, p. 18). A memória discursiva é um saber que faz com que, ao falarmos, as palavras façam sentido; ela diz respeito à recorrência de dizeres que irrompem em um determinado período histórico, sendo atualizada ou esquecida segundo o processo discursivo: ela é sempre um ‘já lá’ do discurso. Nesse sentido, Pêcheux (1999) aponta que a memória discursiva é elaborada a partir de uma esfera coletiva e social, que produz as condições necessárias para o funcionamento discursivo. É essa memória que traz à tona ao sujeito-mulher que o corpo, para ser belo, sensual, agradável, feminino e dançar, precisa ser magro.

Tomar o corpo enquanto objeto, o corpo no/do balé, é observá-lo, dessa forma, a partir de determinados lugares discursivos e sociais, de dada memória discursiva, de determinada formação ideológica, discursiva e imaginária. Um corpo enquanto materialidade, constituído historicamente, no entremeio da língua e ideologia, possibilitando-nos os efeitos de sentido para e a partir do corpo. Nesse sentido, “não há corpo que não esteja investido de sentidos”, preconiza Orlandi (2012, p. 93).

Nessa trama, o corpo significa, pois é materialidade do sujeito. E o sujeito, interpelado em sujeito pela ideologia, tem o seu corpo também interpelado por ela (ORLANDI, 2012). Ideologicamente, portanto, o corpo já é significado, ou seja, na imagem que fazemos, por exemplo, do corpo que pode ou não dançar balé. São sentidos já dados, estabelecidos e estabilizados.

Posto isso, apresentamos na próxima página o nosso primeiro recorte para análise.

A ideologia, para o campo teórico que nos embasa, é o mecanismo que estabelece o que pode ou não pode ser (Pêcheux, 2014), ou seja, a partir dela se produz um efeito de evidência quanto às coisas no mundo, naturalizando, dessa forma, que para dançar balé, o sujeito deve portar um determinado tipo de corpo, o qual não é representado no recorte 1. O corpo do nosso recorte é um corpo que rompe com o modelo ideal para dançar balé. O sujeito rompe, dessa forma, com a formação ideológica dominante, pois não vemos, nas imagens, um sujeito-bailarina magra, de corpo bem torneado, longilíneo, cuja imagem constituída socialmente representa um sujeito capaz de dançar. O sujeito-bailarina no recorte 1 não “pode/deve” dançar não só pelo fato de não corresponder ao modelo ideal de corpo, mas também porque o corpo gordo, em tese, é um corpo que não se “movimenta”, não tem “flexibilidade”, não é bonito.



**Figura 1: Recorte 1**

Fonte: <https://www.instagram.com/judelbi/>.

Nesse sentido, o sujeito-bailarina do recorte 1 nos mostra como o sentido sempre pode ser outro. Isso porque, a ideologia falha, ela é um ritual com falha, como bem lembra Pêcheux (2014), e por isso é possível haver a ruptura. A falha é lugar do possível (ORLANDI, 2012). Assim, o sujeito pode irromper com seus sentidos outros e, a partir disso, ecoar na história. Em uma sociedade como a nossa, cuja relações são assimétricas, pela hierarquização e as relações de força e de poder, produz-se um efeito de que o sujeito-gorda/gordo não pode/deve aparecer, diga-se de passagem, no palco, na ponta do pé, rodopiando, saltando. A falha é lugar para a resistência, para o possível, para uma posição-sujeito outra. Pela falha da ideologia, surge uma forma de resistência. O sujeito-bailarina resiste aos ditames sociais impostos ao corpo no balé. Há uma resistência pela arte. Nos moldes da Análise do Discurso, conforme Ferreira (2019):

A arte é tanto a forma material da ordem significativa, como modo pelo qual o sujeito expressa suas emoções, revoltas, história, cultura. Nos termos de Pêcheux, eu incluiria **a arte como objeto paradoxal** que se move e configura na direção da estabilidade, da preservação, dos valores, costumes e cultura de um povo. Mas **que também opera em sentido inverso: na destabilização, no desconcerto, na ruptura com essas referências no campo simbólico. E tudo isso se manifesta pelas formas, as quais em seus movimentos e torções produzem os equívocos, as deformações, as inversões dos padrões estéticos do belo, do equilíbrio, da perfeição, a partir da ruptura com modelos inscritos na memória e no imaginário coletivo.** (Ferreira, 2019, p. 24-25, destaques nossos).

Então, a arte dá condição para que o sujeito irrompa em um espaço já significado, mas com outros sentidos. A arte, enquanto objeto paradoxal, “reescreve” a inadequação do corpo gordo ao passo que inscreve a possibilidade de (re)constituição de margens outras para esse corpo. Um corpo que é acometido pelo (des)pertencimento ao espaço do balé. A arte escancara as portas da resistência para esse sujeito, que materializa na dança, no movimento, no rodopiar e saltar no palco, fazendo ecoar seus sentidos, (re)afirmando que é possível não reproduzir os padrões estéticos sócio-históricos-ideologicamente determinados para dançar.

## DANÇA PARA TODAS: UM MOVIMENTO DE ANÁLISE

A relação que cada sujeito tem com seu corpo como identidade é advinda de sua circulação no social e a cada “etapa” se constituindo discursivamente, o que podemos descrever que esse sujeito também passará pelo crivo de processos de subjetivação inerente, sendo assim, “para que o sujeito estabeleça um lugar possível no movimento da identidade e dos sentidos: eles não retomam apenas, eles se projetam em outros sentidos, constituindo outras possibilidades dos sujeitos se subjetivarem” (Orlandi, 2007, p. 54). Independente das condições de/pelo viés social, de controvérsias ou não, de deslegitimação ou não, o sujeito ao se movimentar condiciona formas outras para se relacionar “com seu corpo já atravessado, por uma memória, pelo discurso social que o significa e se desloca na sociedade e na história: corpos segregados, corpos legítimos, corpos tatuados, corpos excluídos” (Orlandi, 2012, p. 87).

Ao voltar para nosso recorte discursivo, temos, portanto, o corpo gordo projetado por meio da dança(arte) capaz de romper com esses sentidos pré-estabelecidos ao criar espaços de resistência, ao dançar balé. Corpo que “provocando interrupção, pode desmanchar essa ‘regularização’ e produzir retrospectivamente uma outra série sob a primeira” (Pêcheux, 1999, p. 52). Ao se tornar referência, “desvirar os discursos, de mostrar outros sentidos. De aprender a ler outras palavras naquelas palavras” (Orlandi 2017, p. 19), desliza para algo novo, rompe-se o círculo de repetições incrustado no imaginário social. Diante do exposto, voltemos a atenção para mais um recorte do nosso gesto de interpretação, apresentado na página seguinte.

A bailarina e também professora de dança Julia Del Bianco é uma “porta-voz” desse “fazer revolucionário” e, de acordo com seu dizer, “dançar balé com qualquer tipo de corpo não deveria ser tão revolucionário assim”. Por ser um corpo gordo em movimento discursivo capaz de preencher espaços de significação, mesmo com os sentidos direcionados de um discurso dominador cristalizado, é um corpo de um fazer íntimo, não de se mostrar provocativamente, mas de colocar suas identificações subjetivas para com

a arte, ou seja, pensar a “arte, analisada pelo olhar discursivo, seria também uma construção na qual o sujeito se vê protagonista e espectador, ativo e passivo, sendo desconstruído pelo impacto dos sentidos e restaurado pela costura que consegue fazer dos mesmos, após o período de suspensão” (Ferreira, 2019, p. 24).

Ainda, na Análise do Discurso, lembra Orlandi (2012, p. 90), temos a possibilidade de pensar nossa própria forma de dizer a dança: “como em movimento, dominando ‘esteticamente’ o espaço do sujeito: forma e experiência tangível/sensível”. Isso abre espaço para um deslocamento quanto ao imaginário social, nesse caso, rompendo com a ideologia dominante em relação ao corpo dançante de balé, em que o sujeito se dispõe a enfrentar o olhar do outro, o olhar social que lhe nega esse lugar.



**Figura 2: recorte 2**

Fonte: <https://www.instagram.com/judelbi/>

No recorte 2, não obstante, o dizer “tão revolucionário” parece nos mostrar o quanto é necessário para o sujeito-bailarina ressaltar esse lugar em que um corpo gordo pode dançar. O fazer revolucionário se dá justamente porque o sujeito-bailarina-gorda move os sentidos já acomodados na plateia social, em que esse corpo, da ordem do impossível, a partir da ruptura acaba movimentando, e de forma quase radical como uma revolução, a emergência do corpo gordo no palco.

Na sequência, apresentamos nosso recorte 3. Com base nesse recorte que traz à baila a problemática da confrontação da imagem/imaginário, temos um corpo que, no primeiro olhar é atravessado por concepções sociais, revestido de adereços, postura, do balé, porém que com um segundo olhar passa a ser cotejo com o que se instituiu no

imaginário por não ser um corpo magro, “esses gestos guardam a tensa relação entre o dentro e o fora, entre o corpo do sujeito e o corpo social. E aí entra a questão da alteridade, da nossa relação com o outro que hoje é: ou se aceita ou se elimina radicalmente” (Orlandi, 2010, p. 634). Temos, portanto, materializado uma postura de resistência de um corpo dado como impotente, que fora deixando à margem, (re)surgido de maneira a interferir e modificar as significações pré-estabelecidas, os já-ditos, o pré-construído, dando “nova” dimensão na organização imaginária dos sujeitos ao mesmo tempo que “se subjetiva”.



Figura 3: Recorte 3

Fonte: <https://www.instagram.com/judelbi/>

Os sentidos, à força de se repetirem, podem acabar por se modificar, de modo que as redes discursivas de formulação, formadas a partir de um regime de repetibilidade, vão recebendo novas formulações que, ao mesmo tempo em que vão se reunindo às já existentes, vão atualizando as redes de memória. (Indursky, 2011, p. 76).

Ao reconstituí-las, surgem atitudes outras, valores e normas, uma “nova” definição de um sujeito a uma dada formação social. É uma projeção no real, ainda a ser simbolizado. O fazer sentido no interior do “não-sentido” (Orlandi, 2012, p. 231). O possível que irrompe da resistência, pois ela é “práxis”, como salienta a autora, e com isso, há corpos que teimam em (r)existir e ocupar lugares antes negados.

Pela resistência, o sujeito-bailarina gorda faz do “ponto fraco”, ou seja, de um corpo incapacitado, de acordo com o imaginário social, e, ainda, esteticamente feio para o balé, seu ponto de resistência. É revolucionário resistir. O corpo, como objeto de resistência, notadamente, de classes postas às margens da sociedade, as quais têm “o próprio corpo para opor ao discurso do poder, à linguagem como instrumento para impor o silêncio dos

corpos”, como lembra Courtine (2008, p. 9). Há um movimento de resistência quando o sujeito sai da posição do domínio normatizado e passa para a posição do lugar outro, criando e trazendo a reflexão sobre o corpo, como ele é e pode ser.

Em nosso *corpus*, o corpo é lugar de luta, não de busca. O sujeito-bailarina-gorda, em nossos recortes, contrasta com as amarras sociais que objetificam e aprisionam o sujeito mulher à busca incessante em manter-se dentro do modelo ideal de corpo (para o balé) e isso é revolucionário. No diferente, no espaço que era negado, a imagem do corpo gordo, os efeitos de sentido a partir da inscrição do discurso sobre o corpo gordo no balé, ressignificam a história de apagamento deste corpo e fazem emergir um corpo que, ao instaurar uma nova memória, resiste à padronização que é imposta.

### ATO FINAL... SERÁ QUE ESSA CORTINA SE FECHA?

Mediante os gestos de análise, foi possível observar que o corpo gordo, frente a um ditame social vigente, é anulado, precarizado, impossibilitado, pois o corpo ideal, para esse momento histórico-social, é o magro. É o corpo magro que vai ser propulso como representação do belo. Ele será/é aplaudido de pé, almejado, colocado como objeto-objetivo preeminente ao feminino. Mas não há como parar os sentidos, uma bailarina gorda vai dançar, como de fato dançou. E ela vai mostrar que se identificar com uma arte está fora dessa “completude”. O seu corpo é a mais, extrapola, perpassa, faz tremer as estruturas do sólido. Ela vai compor uma linguagem cultural como e por seu corpo. “Eu quando pequena, fazia Ballet e ouvi da dona da escola que uma bailarina preta e gorda não ia chegar em lugar nenhum. Eu fui impedida de estar em alguns espaços... E acaba com esse trecho em que eu danço” (Del Bianco, 2023).

O corpo suporte como forma de linguagem está “susceptível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para outro” (Pêcheux, 2011, p.43), em que foge à padronização, ao bonito do olhar social, e passa a ser espaço de reivindicação, de resistência e denúncia, portanto, há “[...] um deslizamento de sentido que leva do corpo humano significado biologicamente (seus traços físicos) ao corpo socialmente significado (sua função/lugar na sociedade)” (Cestari, 2015, p. 172).

### REFERÊNCIAS

ALMEIDA, D. *Por que o corpo de bailarina é tão diferente e por que as pessoas querem esse tipo de corpo?* Disponível em: <http://www.mundobailarinistico.com.br/2015/01/por-que-o-corpo-de-bailarina-e-tao.html>. Acesso em: 22 abril 2023.

CESTARI, M. J. *Vozes-mulheres negras ou feministas e antirracistas graças às yabás*. Tese. Campinas: Unicamp, 2015.

DEL BIANCO, J. *Estou na @revistatpm!* 11 fev. 2023). Instagram: @judelbi. Disponível em: <https://www.instagram.com/judelbi/>. Acesso em: 17 abril 2023.

FERREIRA, M. C. L. O corpo como materialidade discursiva. *Redisco*, Vitória da Conquista, v. 2, n. 1, p. 77-82, 2013. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/view/2697/2242>. Acesso em: 15 abr. 2021.

PICAGEVICZ, Ana Paula; ALBUQUERQUE, Karla Daniel Martins de Souza; GARCIA, Dantielli Assumpção. *Grand Jeté: o corpo como forma de subjetivação em controvérsia que (re)existe na linguagem da arte na dança*. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 18, n. 1, p. 55-63, jan./jun. 2023.

- FERREIRA, M. C. L. O mal-estar do sujeito contemporâneo: político, cultura e arte. In: GRIGOLETTO, E.; DE NARDI, F. S.; SOBRINHO, H. F. da S. (org.). *Sujeito, sentido, resistência: entre a arte e o digital*. Campinas, SP: Pontes Editora, 2019, p. 19-35.
- INDURSKY, F. A memória na cena do discurso. In INDURSKY, F.; MITTMANN, S.; FERREIRA, M. C. L. (orgs). In. *Memória e história na/da Análise do Discurso*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.
- ORLANDI, E. P. Análise de Discurso. In: Suzy Lagazzi-Rodrigues & Eni P. Orlandi o (orgs). *Discurso e textualidade*. Campinas, SP, Pontes, 2006.
- ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2007.
- ORLANDI, E. P. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2012.
- ORLANDI, E. P. *Discurso em Análise: Sujeito, Sentido e Ideologia*. Campinas: Pontes, 2017.
- ORLANDI, E. P. Políticas Institucionais: a interpretação da delinqüência. In. *Boletim de Educação Matemática*, vol. 23, núm. 36, 2010, p. 625-638 Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho Rio Claro, Brasil. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=291221905004>. Acesso em 25 mai. 2023.
- PÊCHEUX, M. *Análise do discurso: Michel Pêcheux. Textos escolhidos por Eni P. Orlandi*. Campinas: Pontes editores, 2015.
- PÊCHEUX, M. O papel da memória. In: ACHARD, P. et al. *O papel da memória*. Trad. de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução Eni P. Orlandi. 5 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2014.



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



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rec.180105>

Recebido em 29/05/2023 | Aprovado em 29/06/2023

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)

## “MULHER, FAÇA O QUE FOR NECESSÁRIO PARA SOBREVIVER”: LILY E(M) INTERDIÇÕES NO INSTAGRAM

“WOMAN, DO WHATEVER IT TAKES TO SURVIVE”:  
LILY AND/IN BANS ON INSTAGRAM

Amanda da Silva Duarte\*

Elaine de Moraes Santos\*\*

**Resumo:** Neste texto, objetivamos compreender efeitos de sentidos em torno de uma publicação realizada pelo perfil *julianalossioart* no Instagram, em 9 de julho de 2020, dada a abordagem da página no que se refere à problematização da pedofilia e dos abusos contra mulheres. Para tanto, como aporte teórico-metodológico, mobilizamos os pressupostos da *Análise de Discurso francesa*, mais alinhada ao pensamento de Michel Pêcheux. Dos efeitos de sentidos possibilitados pela imbricação entre distintas materialidades significantes (Lagazzi, 2017), compreendemos que, por se alinharem a dizibilidades que produzem efeitos de reatividade e de resistência feminina contra violências sofridas, as discursividades problematizadas configuram um dos modos com que a produção artística tem sido interdita mesmo no digital.

**Palavras-chave:** Interditos. Mulher demônio. Violência contra mulheres.

**Abstract:** In this paper, we aim to understand the effects of meanings around a publication made by the profile *@julianalossioart* on Instagram, on July 9, 2020, considering the approach of the page regarding the problematization of pedophilia and abuse against women. For this, as a theoretical-methodological contribution, we mobilize the assumptions of French Discourse Analysis, more in line with Michel Pêcheux's thinking. From the effects of meanings possible by the imbrication between different significant materialities (Lagazzi, 2017), we understand, by aligning with formulations that produce effects of reactivity and resistance against violence suffered by women, that the problematized statements establish one of the ways how artistic production it has been banned even on digital.

**Keywords:** Forbidden speech. Demon woman. Violence against women.

\* Graduada em Letras – Português e Espanhol e mestrandia em Estudos de Linguagens pela pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Membro do Grupo de Pesquisa Corpo, Sujeito e(m) Discursividades (político)miédiáticas (SuDiC/CNPq). E-mail: [amandasduarte0@gmail.com](mailto:amandasduarte0@gmail.com).

\*\* Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Líder do Grupo de Pesquisa Corpo, Sujeito e(m) Discursividades (político)miédiáticas (SuDiC/CNPq). E-mail: [proflainemoraes2@gmail.com](mailto:proflainemoraes2@gmail.com).

## PALAVRAS INICIAIS

Este gesto de análise é traçado por idas e vindas no tempo, no espaço, na ordem de violações que permanecem ecoando nos cotidianos, no domínio artístico, nas matérias jornalísticas. Recobramos as pausas e as retomadas necessárias no processo de desnaturalizar dizibilidades cuja emergência e a circulação são tão doloridas quanto potentes. Inseridas em uma ordem de disputa entre ditos de violência contra mulheres e de resistência a eles, o fator que nos mobiliza foi observar que um perfil que seguíamos, enquanto usuárias do Instagram, passou a relatar que a replicação de suas artes não estava sendo realizada integralmente, uma vez que certos segmentos de suas formulações eram excluídos ao serem repostados por seguidor@s.

Configurando, portanto, uma investida, ainda muito tímida, em modos de vida mais seguros para sujeitos em vulnerabilidade, objetivamos compreender efeitos de sentidos em torno de uma publicação realizada pelo perfil *julianalossioart* no Instagram, em 9 de julho de 2020, dada a abordagem da página no que se refere à problematização da pedofilia e dos abusos contra mulheres. Para tanto, mobilizamos teórico-metodologicamente os pressupostos da Análise de Discurso francesa, mais alinhada ao pensamento de Michel Pêcheux.

Como percurso, no primeiro momento, discutimos a materialidade artística em sua emergência no espaço digital do Instagram. Na sequência, focalizamos o processo de imbricação entre diferentes materialidades significantes (Lagazzi, 2017) na produção de Juliana Lossio, sob o prisma da violação feminina. Por fim, problematizamos a Sequência Discursiva recortada para análise.

### MATERIALIDADE ARTÍSTICA E(M) DISCURSO NO INSTAGRAM

Para além do discurso político, alvo das primeiras fases de desenvolvimento da Análise de Discurso francesa, uma série de outras materialidades tem suscitado um olhar mais atento em nossa sociedade. Considerando a abertura para a circulação de dizibilidades que não se restringem ao verbal em espaços midiáticos, os discursos fílmico, imagético e musical, por exemplo, marcam-se como pontos de observação privilegiados das práticas sociais.

Nessa perspectiva, o gesto de leitura que realizamos, inclusive da dimensão sensível, é concebido a partir “[...] das relações de sentidos que se estabelecem entre o que um texto diz e o que ele não diz [...] e entre o que ele diz e o que outros textos dizem” (Orlandi, 2008, p. 11). Para atribuir sentidos a determinada materialidade, segundo Orlandi (2008), entra em jogo a posição ocupada por aqueles que a produzem, sejam autores, sejam leitores.

Assim, não é possível estabelecer linearidade no processo de interpretação. Isso porque, de acordo com Gallo (2019), o reconhecimento ou não dos sentidos depende da mobilização de saberes pré-construídos por parte dos sujeitos. Desse modo, as leituras não são indefinidas, mas instauradas a partir de “[...] formações ideológicas e discursivas, na medida em que vão se historicizando” (Gallo, 2019, p. 238), sendo que cada sujeito

mobiliza elementos diferentes para ler. Desvinculando-se de uma visada linguístico-descritiva, exercitamos, então, tomadas de posição políticas, uma vez que a análise discursiva possibilita a desestabilização de formulações estabilizadas.

O discurso artístico, especificamente, evoca redes de formulações alinhadas aos seus traços e, inclusive, tem demandado, às pesquisas vinculadas à AD francesa, a constituição de noções que permitam a sua problematização (Ferreira, 2019). Concebendo essas singularidades, Campos e Neckel (2015, p. 1) afirmam que “[...] tanto o analista do discurso quanto o artista produzem gestos de interpretação”. O jogo que incide sobre o objeto artístico decorre, portanto, de um duplo trajeto interpretativo: um articulado à sensibilidade e à estética, outro associado ao acionamento de conceitos (Campos; Neckel, 2015).

O contato entre as duas esferas repercute nas variadas dimensões que a arte pode assumir. Para Ferreira (2019, p. 24), ela “[...] é tanto a forma material da ordem significante, como o modo pelo qual o sujeito expressa suas emoções, revoltas, história, cultura”. No que tange ao campo sociocultural, a autora concebe que tal materialidade pode estabilizar as práticas de determinados povos. Por outro lado, enquanto objeto da ordem dos sentidos, se lido discursivamente, o artístico também possibilita a ruptura com modelos naturalizados, caracterizando-se a sua natureza paradoxal (Ferreira, 2019).

Em condições de produção atravessadas pelo digital, entendemos, ainda com Campos e Neckel (2015), que, com a emergência das tecnologias e suas formas de fazer disseminar as produções artísticas, já não naturalizamos mais aquilo que é da ordem das imagens. Na esteira do posicionamento das pesquisadoras, a proposição pode ser pensada a partir do próprio fluxo digital dos sentidos, o qual conjura modos específicos de ver: pela tela, em abas, com a mediação de teclados, pelo acionamento de outras ferramentas para se pensar e compartilhar os produtos artísticos.

Refletir acerca desses mecanismos de mediação nos leva à concepção de que os sentidos, também no digital, não existem previamente, mas que são tramados sócio, histórico e ideologicamente (Orlandi, 2007). Indo além, Gallo e Silveira (2017) discorrem que a interpretação produzida a partir de condições materiais digitais é afetada pelas normatizações próprias ao referido ambiente, tanto pela série de opções disponibilizadas para que o usuário interaja com o texto quanto pela interlocução que ele estabelece com outros sujeitos.

Mantendo, em nosso horizonte, as determinações que incidem sobre materialidades artísticas que circulam no digital, demarcamos que, como é possível ver na Figura I, a seguir, até o dia 22 de julho de 2022<sup>1</sup>, o perfil *julianalossioart* era seguido por, aproximadamente<sup>2</sup>, 56.400 contas, seguia 1.548 perfis e continha 1.307 publicações:

<sup>1</sup> Como afirmamos no início do texto, este gesto de leitura é formado por idas e vindas. A primeira delas foi a composição do presente tópico, desenvolvida em 22 de julho de 2022. Tendo em vista que, em maio de 2023, o perfil aparece configurado de outra maneira no Instagram, escolhemos manter a incursão inicial.

<sup>2</sup> Utilizamos o advérbio “aproximadamente” para demarcar que, embora apareça a quantia “56.4K de seguidores”, o perfil *julianalossioart* poderia ter entre 56.401 e 56.499 seguidores, visto que as casas das unidades e dos décimos são omitidas pelo Instagram nesse caso, embora seja possível acessá-la posicionando o cursor em cima da indicação numérica. Em 20 de maio de 2023, a artista conta com 56.039 seguidores.

O perfil situa Juliana Lossio como artista e publiciza seu endereço de e-mail e uma descrição que parece se relacionar com o tipo de obra ali veiculada: “[...] desenho digital, tradicional e quadrinista”. Além disso, também se disponibiliza um link de acesso “Para ler a HQ, conhecer meu apoia.se, Picpay etc.”. O “apoia.se”, especificamente, é um portal de financiamento coletivo que viabiliza a arrecadação de dinheiro para os sujeitos usuários do ambiente, seja de forma contínua, seja a partir de metas estabelecidas pelos proponentes da campanha.



**Figura 1: Perfil *julianalossioart***

Fonte: página inicial do perfil *julianalossioart*. Disponível em: <https://www.instagram.com/julianalossioart/>. Acesso em: 22 jul. 2022.

Em geral, coletivos ou artistas independentes inscrevem-se na plataforma e disponibilizam alguma recompensa aos apoiadores, como o acesso a produções inéditas, por exemplo. Em sua página do “apoia.se”, cujo link foi indexado ao perfil do Instagram, há a seguinte apresentação de Juliana:

Me chamo Juliana Lossio, sou ilustradora e pintora a 11 anos, faço arte digital e tradicional. Sou uma artista antipedofilia e utilizo da minha arte pra expor sentimentos guardados que nunca consegui verbalizar relacionados a abusos que já sofri quando criança ao mesmo tempo que tento ajudar pessoas que já sofreram do mesmo trauma do que eu e com isso criei uma personagem original chamada Lily<sup>3</sup>.

No segmento, a minibiografia inscreve uma posição antipedofilia e abre espaço para a contradição que constitui suas criações: a arte mobiliza sentidos em torno do sofrimento associado aos abusos, apontando a existência de algo que ficou “guardado”, que não alçou a esfera da verbalização.

Ao retornarmos ao perfil e levarmos em conta, com Campos e Neckel (2015), que o sujeito, na posição de artista, também interpreta, não nos desvinculamos da concepção de que ele é “[...] o sujeito do inconsciente, estruturado na língua e, assim, interpelado pela ideologia através das práticas discursivas” (Campos; Alquatti, 2020, p. 281).

<sup>3</sup> Disponível em: <https://apoia.se/julianalossioart>. Acesso em: 4 jun. 2022.

Demarcada a natureza teórica de que nos valemos, ressaltamos que isso não significa apagar o traço autobiográfico que emerge na produção artística.

Discutindo a questão, Ferreira (2013, p. 135) discorre que, “[...] mesmo que as referências da artista estivessem ancoradas em episódios de sua biografia, os efeitos de sentido de suas obras acabam ressoando no corpo e na memória de qualquer espectador”. Assim, longe de remeter a uma pretensa “intencionalidade” de quem elaborou uma obra, focalizamos a abertura para deslizamentos de sentidos no domínio artístico.

Aliada ao relato da artista, está a menção à personagem Lily, adjetivada “original”, que estampa grande parte do Instagram de Juliana. No mesmo espaço do “apoia.se”, Lily é descrita como uma “[...] personagem criada para representar todos os sentimentos ruins que eu ou qualquer sobrevivente de abuso sexual infantil já sentiu. A raiva, o ódio e o principalmente o desejo de vingança”<sup>4</sup>. Então, no efeito de apoio às vítimas que sofrem com o mesmo trauma, a personagem funciona enquanto forma de dar vazão a “sentimentos ruins”. Consecutivamente, o processo de elaboração da História em Quadrinhos, inspirada na personagem, é situado, na dimensão de um resumo da trajetória de Lily:

Lily quando criança perde a mãe e sofre abusos por parte do padrasto. Depois de sofrer por anos na mão dele ela se vinga, o matando. Sua aparência começa a mudar assim que os abusos começam na vida dela e aos poucos ela começa a se enxergar como um demônio mesmo que na realidade sua aparência seja de uma menina normal<sup>5</sup>.

No trecho, além de denunciar crimes que são praticados contra crianças no ambiente doméstico e por sujeitos próximos, aparecem as metamorfoses representadas pela personagem: quando menina, Lily passa a ser abusada e, no decorrer do tempo e com a intensidade das violações, começa a se visualizar com a aparência de um demônio, mesmo que continue adotando forma humana.

Assumindo, com Fontana e Ferrari (2017, p. 9-10), que “[...] as identificações de gênero configuram as práticas discursivas ao mesmo tempo que se configuram nelas, como efeito de um processo de interpelação complexo e contraditório”, a imagem que o sujeito menina pode fazer de si é deslocada para o texto artístico, materializando efeitos de uma caracterização demoníaca que apenas ela conseguiria visualizar. É a partir dessa premissa e dos desdobramentos do discurso artístico que problematizamos a circulação das obras vinculadas à Lily, considerando, sobretudo, os conflitos que envolvem crimes cometidos contra vítimas de violência sexual. A escolha desse objeto assenta-se na compreensão de como

[...] diversos movimentos de feições criativas e contestatárias [...] têm colocado em primeiro plano o caráter político e, ao mesmo, tempo ético e estético das demandas e denúncias que envolvem as questões de gênero, chamando para a mobilização setores da população que não se reconhecem nas formas tradicionais de representação político-partidária e sindical e que se relacionam de maneira contraditória com os movimentos feministas. Neste sentido, o poder de convocação das redes sociais e de outras plataformas virtuais tem se mostrado como um novo espaço de construção de coletivos de identificação (Fontana; Ferrari, 2017, p. 7).

<sup>4</sup> Disponível em: <https://apoia.se/julianalossioart>. Acesso em: 4 jun. 2022.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://apoia.se/julianalossioart>. Acesso em: 4 jun. 2022.

Isso porque a descrição e a construção do perfil podem acumular ou dispersar os seguidores, tão requeridos por quem se inscreve na (des)ordem dos *likes*. Sob tais condições, acreditamos que, quando se trata das redes digitais, formadas a partir da possibilidade de seguir, compartilhar, replicar, printar, bloquear, excluir e engajar, por exemplo, a maneira como o artístico se esculpe é relevante.

## PRECISAMOS CULPAR QUEM?

Situada parte das especificidades em torno do discurso artístico, ressaltamos que, somando às vozes de artistas que produzem em espaços digitais, o perfil *julianalossioart*, vinculado ao Instagram, publiciza, além do cotidiano da artista responsável pelas publicações, ilustrações da personagem Lily. Um dos traços principais da protagonista dos desenhos, como já dissemos neste texto, é o enfrentamento a homens abusadores, sobretudo aqueles que cometem pedofilia.

No que diz respeito ao caráter técnico-normativo do Instagram, é possível compartilhar uma série de imagens, em uma mesma postagem, a partir do agrupamento designado, popularmente, como “carrossel”, no qual são permitidos de 2 até 10 arquivos imagéticos. Em 14 de janeiro de 2020, sete imagens, alocadas na forma de sequência em uma mesma postagem, foram publicadas na conta *julianalossioart*. Delas, contemplamos, a seguir, as seis primeiras<sup>6</sup>:

O quadro elaborado na Figura 2 emerge a partir dos *prints* e da organização que realizamos. Para manter a ordem de visualização, considerando-se o funcionamento de uma postagem-carrossel, ele pode ser lido horizontalmente, da esquerda para direita. Nesse caso, a primeira linha deve ser observada antes da segunda.

A dizibilidade artística é constituída por linguagens imagéticas e verbais, além de ser perpassada pelo domínio jornalístico. De acordo com Lagazzi (2017, p. 35), objetos simbólicos materialmente heterogêneos devem ser compreendidos como compósitos, não complementares, uma vez que seu funcionamento marca uma “[...] relação pela contradição entre as diferentes estruturas materiais constitutivamente falhas e incompletas”. Essa “imbricação”, em constante movimento, articula a falha e a incompletude de cada materialidade, tanto quanto aciona as outras associações que elas possibilitam no eixo da formulação (Lagazzi, 2017).

No primeiro quadro, os homens são definidos no delineamento da própria organização sintática do enunciado. No bojo de um período composto, a primeira oração subordinada, do tipo adjetivo restritivo, é inaugurada pelo verbo “abusar”. Junto dele, mais dois verbos, circunscritos em uma esfera de sentido de agressão, têm a natureza transitiva violada, já que seus objetos diretos não comparecem no âmbito desse dizer, pulverizados em outros quadros, sob um primado intertextual e interdiscursivo com a ativação do domínio jornalístico, por meio da qual vítimas infantis ou adultas são textualizadas.

<sup>6</sup> A última imagem, postada no carrossel de 14 de janeiro de 2020 e repostada em 9 de julho de 2020, será a Sequência Discursiva analisada no tópico “LILY NAS VIRAGENS DO INSTAGRAM: MENINA, MULHER, DEMÔNIO”.



Figura 2: Sequência de imagens postada no dia 14 de janeiro de 2020

Fonte: quadro elaborado pelas autoras a partir de postagem no perfil *julianalossioart*. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7UUA-IloNH/>. Acesso em: 5 jun. 2022.

Ressoando a dinâmica capitalista de nossa sociedade, a postagem nos permite lembrar que a “[...] organização da reprodução social se baseia no gênero: ela depende dos papéis de gênero e entrincheira-se na opressão de gênero” (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 53). Nessa direção, com a imbricação das materialidades significantes (Lagazzi, 2017) verbal e imagética do primeiro quadro, a publicação tematiza a dualidade homem *versus* monstro na discursivização de sujeitos do gênero masculino que violam física e sexualmente outros corpos. A negação da monstruosidade do verbal é confrontada pelo desenho desfigurado e rabiscado, o qual pode ser associado à figura de um monstro, que comparece com um balão de interrogação. A mencionada formulação aponta para um efeito de desvinculação entre o “homem” e a criatura comumente narrada nas histórias infantis.

Antes de problematizar a emergência dos objetos esboçados no parâmetro noticioso de diferentes espaços-tempo, cabe percorrermos, no fio intradiscursivo, como a oração principal do primeiro enunciado inaugura, com a negação da metáfora “não são monstros”, a irrupção de uma afirmação pouco consoladora. No segundo quadro, no regime de predicativo do sujeito – “são homens comuns” – o aporte a uma configuração de “comum” quebra perfis tradicionalmente concebidos como monstruosos/anormais/incomuns. Rompe, ainda, a esfera estabilizada dos estereótipos de “malandro” e “mau-caráter”, tão presentes nos programas sensacionalistas de notícias, e o faz aludindo, em fonte menor, aos “homens de família”, que remetem às ordens familiar, religiosa e moral.

Também no segundo quadro, estão títulos noticiosos de estupros cometidos pela figura paterna contra filha(s). Se o abuso é maximizado com o estatuto informacional, no discurso relatado “era rapidinho”, por exemplo, a violência sexual é minimizada, pois emprego do diminutivo produz um efeito de abrandamento da prática. Assim, as suas gravidade e intensidade passariam a ser associadas à duração de sua execução, não ao estupro em si. Já na materialidade significativa (Lagazzi, 2017) imagética, há um reforço da humanidade instaurada pelo verbal, na constituição de um sujeito com camiseta social e expressão séria, típica da representação associada à formulação “pai de família”.

Do primeiro para o terceiro quadro, promove-se, também, uma espécie de efeito de escalação, saindo-se do lugar de “monstro” e atingindo o de “homem comum”, o qual é exemplificado pelas figuras do “pai” e do “amigo”, outro vínculo que também deveria ser de afeto. A alternância, pelo gesto de interpretação estético-sensível da artista (CAMPOS; NECKEL, 2015), como consta no fio da formulação, advém da desnaturalização de relações das quais “ninguém nunca suspeitou”. Pensando no que Courtine e Haroche (1988) situam como a história do rosto, aqui, estamos lidando com uma face pedófila/abusiva que não é a monstruosa ou maquiavélica, mas um rosto do qual emerge, regularmente, confiança, fidelidade, intimidade, e que tem marcado manchetes, denúncias ou dados que circulam desses abusos.

Seguindo a cadeia de violadores, uma nova aresta é aberta: a da fama-sedução – em “ou o famoso”. A complexidade dessa dinâmica é vislumbrada, no mínimo, pela articulação entre as opressões de classe e de gênero, uma vez que, socialmente, as vítimas são determinadas pela condição de fãs/admiradoras, mesmo quando são as próprias companheiras/parceiras/familiares – como nos títulos “**Filha adotiva** de Woody Allen volta a acusar pai de abuso sexual e cineasta vira alvo de protestos”; “Chris Brown revela detalhes de agressão a **Rihanna**: ‘Ela cuspiu sangue’”; e “Record mostra vídeo de agressão de cantor Victor **contra ex-mulher**” (destaques nossos). Desse desnível de posições deriva, historicamente, já-ditos como “interesseira” e “proveitadora” que, se associados ao domínio do abuso, são mobilizados com frequência tanto para culpabilizar as vítimas quanto para descredibilizá-las.

Considerando, com Orlandi (2015, p. 30), que “[...] efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz”, pela formulação “eu vou continuar sendo famoso!”, a emergência do infinitivo marca, na permansividade do aspecto verbal, a fixação da posição de fama, a manutenção desse lugar social. Logo, ainda que as denúncias funcionem com o estatuto de legítimas, o status do sujeito permanece inalterado – o que retroalimenta a expressão facial despreocupada, que esboça um sorriso.

Em distintas esferas sociais, portanto, vemos a materialização de um dos exercícios do patriarcado, enquanto “[...] regime da dominação-exploração das mulheres pelos homens” (Saffioti, 2011, p. 35). Nessa cadeia formada por “homens comuns”, “homens que não são monstros”, “homens que são pais”, “homens que são amigos”, “homens que são famosos”, abre-se, no entanto, um deslizamento. De um lado, a ideia de “comum” performa o caráter humano, como sujeito que existe no mundo, em oposição à noção do par “incomum”, ligado a uma esfera monstruosa. De outro, o que separa a palavra primitiva – comum – de sua derivação pelo prefixo é a remissão à peculiaridade da fama em contraposição aos “não famosos”, enquanto vínculo de (não) proximidade com essas meninas/mulheres/vítimas.

Esse deslizamento, que integra a contradição constitutiva da imbricação entre materialidades significantes distintas (Lagazzi, 2017), é possibilitado pela produção do equívoco a partir da configuração do tamanho das letras: as formulações “homens que abusam, estupram ou agridem não são monstros”, “são homens comuns” e “ou um famoso” se marcam com letras maiores; e as categorias de exemplificação “por ex: um pai de família” e “ou um amigo” são escritas com letras menores, o que pode gerar um efeito de correspondência.

O quinto quadro, em seu turno, constitui um efeito de fortalecimento da existência de homens abusadores na sociedade, a partir da quebra da oposição entre “homem de verdade não faz esse tipo de coisa” e “monstro faz esse tipo de coisa”. Assim, o “homem de verdade”, alinhado a uma formação discursiva patriarcal, desliza para “homem real” na formulação verbal.

Em distintos lugares, na composição artística antipedofilia que vai sendo construída na Figura II, a presentificação das vítimas de abuso, sejam meninas, sejam mulheres, sejam meninos, é realizada apenas periféricamente nas manchetes. Sua visibilidade é localizada na parte inferior de três quadros, e o recurso ao âmbito jornalístico confere um efeito de legitimidade às denúncias.

No último, temos, no verbo “precisamos”, o campo da necessidade ativado pela primeira pessoa do plural, com a desinência “mos”, aludindo à voz de várias vítimas de abuso. Na irrupção de um enunciado como “precisamos culpar quem realmente tem culpa e nos defender”, interrogamos quanto ao papel da categoria do poder e situamos as bases para a análise que empreendemos, no próximo tópico, a partir da Sequência Discursiva I.

### LILY NAS VIRAGENS DO INSTAGRAM: MENINA, MULHER, DEMÔNIO

A postagem que recortamos para este gesto de interpretação foi realizada no dia 9 de julho de 2020, quase cinco meses após a publicação printada na Figura II, que discutimos no tópico anterior:



#### Sequência Discursiva I (SD I): publicação no perfil *julianalossioart*

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CCcDrJ511hq/>. Acesso em: 5 jun. 2022.

Na legenda, irrompe a seguinte justificativa para a publicação:

[...] parte de uma tirinha feita a uns meses atrás. gosto muito desse desenho em particular e do que eu senti quando eu o fiz. e interessante sempre ver essa tirinha sendo repostada e as pessoas TIRANDO esse último quadro dela então acho q ele merece um momento só dele aki

7.

Nos dizeres da SD I, a postagem é demarcada como produção anterior – “parte de uma tirinha feita a uns meses atrás” – cuja reatualização decorre de um apreço entre artista e obra – “[...] gosto muito desse desenho em particular e do que eu senti quando eu o fiz”. Para além do caráter afetivo traçado em uma instância mais autoral, o acionamento do advérbio “sempre”, em “[...] interessante sempre ver essa tirinha sendo repostada”, abre espaço para as condições de emergência de como a mesma dizibilidade vira novas no manuseio realizado por seguidores.

Apesar de se tratar de um efeito de recorrência, comum ao digital, a frequência de compartilhamentos no Instagram também decorre na assunção de formulações que evocam condições de produção distintas, sobretudo quando as repostagem funcionam pela exclusão do último quadro. Na contramão de tais apagamentos é que o desenho é discursivizado como fruto de seleção para veiculação exclusiva – “[...] então acho q ele merece um momento só dele aki”.

Para além do afeto de natureza autoral, narrado intradiscursivamente, a menção à exclusão do quadro aponta para o empreendimento de um gesto de resistência da artista. Isso porque a nova postagem só foi possível em função da observação do apagamento material: “[...] pessoas TIRANDO esse último quadro”. A partir da remoção relatada, a reserva de um espaço apenas para o quadro que estava sendo excluído é discursivizada enquanto prática necessária da quadrista, outorgando-lhe o mesmo estatuto, no perfil da rede social, que a sequência com 7 quadros obteve em termos de visibilidade.

Desnaturalizar o apagamento material é necessário, na perspectiva discursiva a qual nos vinculamos, porque o silêncio é entendido como constitutivo do dizer. Ao refletir sobre as formas do silêncio, Orlandi (2007, p. 73) estabelece uma distinção fundamental quanto aos modos de compreendê-lo: “[...] a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em(por) si mesmo”. Desse modo, uma política do silêncio trabalha pela exclusão do não-dito, justamente porque, nela, o silêncio local (Orlandi, 2007) é expressivo dessa interdição do dizer.

Partindo de tal lógica, o apagamento material do quadro configura, também, um silenciamento discursivo da reatividade, da resistência, do enfrentamento. Como discutimos na segunda seção deste texto, a formulação do lugar do homem pedófilo/abusador foi esboçada, na publicação anterior, seja na materialidade significativa verbal, seja na imagética. Já no quadro que compõe a SD I, a mulher, que não é centralizada na Figura II, tendo em vista que as vítimas incluem crianças violentadas por pedófilos, finalmente comparece, possibilitando efeitos de sentido outros.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/julianalossioart>. Acesso em: 6 jun. 2022.

Na postagem recortada, é possível visualizar, novamente, a composição entre a materialidade imagética e a verbal, com a seguinte afirmação: “[...] mulher, faça o que for necessário para sobreviver”. Ao centro, dividindo o vocativo “mulher” do resto da formulação, está a ilustração de Lily, pintada com a cor vermelha, uma personagem que, além de carregar chifres, é marcada por expressões que podem remeter à forma com que a irritação humana tem potencial de perfazer o rosto também no universo ilustrativo.

Verbalmente constituída na formulação, a mulher é aludida no vocativo que fala com outras mulheres: a mulher configurada na assinatura da artista; a mulher performada no desenho, enquanto demônia; a mulher diabólica; a mulher diabolizada; a mulher usuária do Instagram; a mulher violentada; a mulher em risco as mulheres analistas que empreendem este gesto de leitura. O vocativo, então, ao mesmo tempo em que opera na natureza isolada da sintaxe, separado pela vírgula no âmbito oracional, abre espaço, discursivamente, para uma sororidade calcada “[...] no comprometimento compartilhado de lutar contra a injustiça patriarcal, não importa[ndo] a forma que a injustiça toma, [já que a] solidariedade política entre mulheres sempre enfraquece o sexismo e prepara o caminho para derrubar o patriarcado” (hooks, 2018, p. 23, acréscimo nosso).

A materialidade significativa imagética, no interior do funcionamento do *Aparelho Ideológico de Estado Religioso* (Althusser, 1985), pelo qual o cristianismo é disseminado, retoma a figura do diabo. Isso se dá a partir de como opera a memória discursiva, resgatando sentidos em torno de um personagem frequentemente dizibilizado enquanto responsável pelo mal do mundo e por punir as pessoas que cometem erros na concepção divina.

Como ressalta Pêcheux (2015), não podemos deixar de considerar que o discurso se filia a redes de memória e aos efeitos do social, mas não se detém a eles. Com o estatuto de acontecimento, não de estrutura, o discurso marca tanto os desdobramentos da memória, quanto as suas atualizações. Nessa visada, a própria representação diabólica materializa a contradição, pois, ao mesmo tempo em que a figura mística é má e espalha a maldade, ela também violenta os sujeitos considerados pecaminosos, tal como ela. Aqui, chama-nos a atenção por que não é possível configurar-se, como *paráfrase plausível* (Pêcheux, 2015), excertos como mulher-mãe, mulher-rainha, mulher-princesa, mulher-guerreira, mulher-trabalhadora ou qualquer outra designação.

Retomando a imagem bíblica de Eva, Souza (2004) exemplifica como, em uma formação discursiva religiosa, a mulher é associada à manifestação do mal. Para a autora, “[...] a mulher encarna desde então a figura do demônio [...] As imagens de magas, bruxas, feiticeiras, médiuns encerram em si a imagem da mulher sedutora, maléfica, chamariz, que engoda os homens em suas artimanhas” (Souza, 2004, p. 45). Esse funcionamento discursivo, regularmente, reativa-se na desresponsabilização de sujeitos homens cis héteros dos atos violentos que podem empreender e outorgam, às mulheres, culpa por “terem provocado” ira e desejos não retribuídos, por exemplo.

Na mesma linha, Biondo (2021) afirma que a caça às bruxas, folclorizada e silenciada historicamente, segue em curso e é central para a compreensão das práticas opressoras vinculadas ao primado do capital. Conforme a estudiosa, entre a passagem do feudalismo para o capitalismo, mais especificamente na alta Idade Média, o diabo “[...] passa a se desenhar como o agente universal de todo o mal, por meio de uma visão de

mundo absolutamente dualista, impregnada no Cristianismo e estruturada pelos opostos monoteístas Deus *versus* diabo, bem *versus* mal, ortodoxia *versus* heresia [...]” (Biondo, 2021, p. 222). Com isso, pela junção do Estado com a igreja, mulheres passaram a ser atacadas, perseguidas e mortas publicamente, sob a justificativa de serem intermediadoras de demônios na sociedade.

Então, ao longo do tempo, o recurso à demonização das mulheres possibilitou o silenciamento, o enclausuramento e o controle de seus corpos, fatores fundamentais para assegurar o desenvolvimento de trabalhos domésticos não remunerados como alicerce do capitalismo e da manutenção de estruturas de poder opressivas (Biondo, 2021). Pelas redes de memória acionadas, a evocação do perigo, no sentido estrito (Orlandi, 2015) da materialidade, pode sinalizar, pois, um deslocamento no modo como as mulheres se dirigem ao homem: não mais atacam atraindo pela sedução e pelo desejo, mas revidam, em um confronto direto, o mal que eles lhes causaram.

Assim, no interior de uma formação discursiva religiosa e no batimento entre a materialidade significativa verbal e imagética, emerge outro efeito de contradição: na mesma medida em que a mulher deve fazer o necessário para sobreviver, ou seja, enfrentar quem a fizer mal, ela também é associada a uma representação considerada maligna. Então, os equívocos da composição material podem produzir, a nível parafrástico (ORLANDI, 2015), outra formulação possível: “[...] mulher, morra para continuar sendo uma boa pessoa”.

Entrecruzar o funcionamento do domínio artístico e do digital favorece a produção de sentidos a partir do que a materialidade demanda, e um dos elementos que ela suscita é pensar a relação de violação e metamorfose da menina/mulher com os homens. Essa metamorfose nos convoca a assumir diferentes posições-sujeito para o feminino, instadas em função da violação que se estabelece como ordem discursiva. Na multiplicidade de interdições que atingem sujeitos femininos socialmente, é necessária a mobilização de uma mulher que, distante da humanidade, deve ser malévola, diabólica e com chifres, caso contrário, não será possível a esse corpo denunciar, resistir à violação, sobreviver.

No interior dos desdobramentos da história, para além da demonização, chama atenção o sujeito focalizado, que é a menina/mulher Lily. Aqui, a construção da mulher é cruzada pela existência dos homens, afetada pelas relações de gênero, marcada pelas práticas em uma sociedade que é misógina, machista, sexista. Essa configuração não é a de uma mulher que pode ser aquela que quiser, e sim de um sujeito que precisa fazer o necessário para sobreviver, o que inclui diabolizar se for o caso – acionando outros poderes.

Trata-se de ocupar um lugar diferente no mundo contemporâneo, assumindo uma posição que desvia daquela “[...] por tanto tempo restrita ao espaço da casa e às instâncias do casamento e da maternidade” (Garcia; Lunkes; Silva, 2019, p. 242). Considerando o longo período em que os corpos femininos existiam apenas nos lares ou nos compromissos que envolviam a família, tal composição material é passível de ser associada às inúmeras violências a que as mulheres são submetidas diariamente.

Nesse escopo, a demonização das mulheres, embora vinculada à figura de punição que é o diabo, pode funcionar como mecanismo de culpabilização que fomenta a ocorrência das agressões. Por outro lado, a postagem-recomendação também pode

funcionar como um modo de destemerizar as internautas, tanto quanto de incentivar e resguardar a luta por sua própria proteção, ainda que custe a vida de quem as violentou ou resulte em uma consequência jurídico-penal. Nessa medida, Lily, perpassada pela associação com demônios, assume as posições de incentivadora, heroína, porta-voz e defensora de outras mulheres.

Considerando o sentido amplo (Orlandi, 2015) das condições de produção da postagem, com o aumento de práticas misóginas e violentas no Brasil, entendemos que o silêncio local (Orlandi, 2007), em relação à circulação da SD I, é justificado pelo controle dos dizeres de vingança contra violências físicas e sexuais, seja pela ênfase crescente em preceitos religiosos que determinam a submissão da mulher, seja pelo aumento na desvalorização da vida de sujeitos femininos.

Desse modo, os seis primeiros quadros da postagem realizada em 14 de janeiro de 2020, constituídos igualmente pelo equívoco, pela contradição e pelo silêncio constitutivo, não são interditos, uma vez que se relacionam à denúncia de violações. O sétimo quadro, por sua vez, repostado, posteriormente, em 9 de julho de 2020, com o estímulo à vingança e à resistência, torna-se alvo de interdição, posto que aciona a dimensão da reação, por parte das mulheres, às violências que sofrem.

## PALAVRAS FINAIS

Ao longo deste gesto de interpretação, objetivamos compreender efeitos de sentidos em torno de uma publicação realizada pelo perfil *julianalossioart* no Instagram, em 9 de julho de 2020, dada a abordagem da página no que se refere à problematização da pedofilia e dos abusos contra mulheres. Para tanto, como aporte teórico-metodológico, mobilizamos os pressupostos da Análise de Discurso francesa, alinhada ao pensamento de Michel Pêcheux.

Com a análise realizada, compreendemos que, por se alinharem a ditos que produzem efeitos de reatividade e de resistência de mulheres contra violências sofridas, as discursividades que circulam a partir da SD I são interditadas, no âmbito das repostagens, ou reafirmadas, do lugar do qual fala a artista. Integrando o funcionamento de que tratamos, a discursivização das mulheres enquanto diabólicas remete, de um lado, ao empoderamento e, de outro, rememora ditos patriarcais de culpabilização de sujeitos femininos.

Assim, como há uma regulação do que pode ser dito em termos de denúncia, também se seleciona o que circula ou não no que se refere à revolta. A interdição no digital funciona, portanto, de modo a operar imposições de efeitos sociais outros, demandando um enfrentamento sempre atento às distintas formas materiais de silenciamento das mulheres. Nessa medida, enquanto proposição para reflexões futuras, questionamos: quais outras posições poderiam ser acionadas, enunciativamente, para romper com essa lógica violadora que ainda impera em nossa sociedade?

## REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, L. *Aparelhos ideológicos de estado: notas sobre os aparelhos ideológicos de estado* (AIE). Tradução: Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ARRUZZA, C.; BHATTACHARYA, T.; FRASER, N. *Feminismo para os 99%: um manifesto*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.
- BIONDO, F. Sobre bruxas, letramentos e feminismos. In: ROCHA, Patrícia Graciela da (org.). *Línguas e linguagens na universidade: ensino, pesquisa e extensão*. Campinas: Pontes Editores, 2021. p. 205-230.
- CAMPOS, L. de; NECKEL, N. Olhares táteis: corpo atravessado, o sujeito que resta. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 7., 2015, Recife. *Anais [...]*. Recife: SEAD, 2015. p. 1-9.
- CAMPOS, L. J. de; ALQUATTI, R. Sujeito. In: FERREIRA, M. C. L. (org.). *Glossário de termos do discurso: edição ampliada*. Campinas: Pontes Editores, 2020. p. 281-285.
- COURTINE, J. J.; HAROCHE, C. *História do rosto: exprimir e calar suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*. Tradução: Ana Moura. Teorema: Lisboa, 1988.
- FERREIRA, M. C. L. Discurso, arte e sujeito e a tessitura da linguagem. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (org.). *O acontecimento do discurso no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 2013. p. 127-139.
- FERREIRA, M. C. L. O mal-estar do sujeito contemporâneo: político, cultura e arte. In: GRIGOLETTO, E.; DE NARDI, F. S.; SOBRINHO, H. F. da S. (org.). *Sujeito, sentido, resistência: entre a arte e o digital*. Campinas: Pontes Editores, 2019. p. 19-35.
- FONTANA, M. G. Z.; FERRARI, A. J. Apresentação: uma análise discursiva das identificações de gênero. In: FONTANA, M. G. Z.; FERRARI, A. J. (org.). *Mulheres em discurso: gênero, linguagem e ideologia – volume 1*. Campinas: Pontes Editores, 2017. p. 7-19.
- GALLO, S. M. L. O Novo Ensino Médio e a linguagem: uma reforma, muitos sentidos. *Revista Ecos*, [S. l.], v. 27, n. 2, p. 229-248, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/4376>. Acesso em: 20 maio. 2023.
- GALLO, Solange Maria Leda; SILVEIRA, Juliana. Forma-discurso de escritorialidade: processos de normatização e legitimação. In: FLORES, Giovanna Gertrudes Benedetto; GALLO, Solange Maria Leda; LAGAZZI, S.; NECKEL, N. R. M.; PFEIFFER, C. C.; FONTANA, M. G. Z. (orgs.). *Análise de discurso em rede: cultura e mídia*. 3. ed. Campinas: Pontes Editores, 2017. p. 171-194.
- GARCIA, D. A.; LUNKES, F.; SILVA, S. D. O sujeito mulher no poder e(m) processos de silenciamento. In: GRIGOLETTO, E. et al (org.). *Silêncio, memória, resistência: a política e o político no discurso*. Campinas: Pontes Editores, 2019. p. 241-259.
- HOOKE, B. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.
- LAGAZZI, S. Trajetos do sujeito na composição fílmica. In: FLORES, G. G. B.; GALLO, S. M. L.; LAGAZZI, S.; NECKEL, N. R. M.; PFEIFFER, C. C.; FONTANA, M. G. Z. (org.). *Análise de discurso em rede: cultura e mídia*. 3. ed. Campinas: Pontes Editores, 2017. p. 23-39.
- ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 12. ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.
- ORLANDI, E. P. *As formas de silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ORLANDI, E. P. Observações sobre análise de discurso. In: ORLANDI, Eni Puccinelli. *Terra à vista, discurso de confronto: velho e novo mundo*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008. p. 31-44.
- PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento?* Tradução: Eni Puccinelli Orlandi. 7. ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.
- SAFFIOTI, H. I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. 2. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.
- SOUZA, A. de F da C. *O percurso dos sentidos sobre a beleza através dos séculos – uma análise discursiva*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rec.180106>

Recebido em 25/05/2023 | Aprovado em 25/06/2023

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)

## CONTINUIDADES E RUPTURAS: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA FIGURA DA PRINCESA NO FILME VALENTE CONTINUITIES AND RUPTURES: AN ANALYSIS OF THE FIGURE OF THE PRINCESS IN THE MOVIE BRAVE

Carlos Eduardo Barbosa\*

Evandra Grigoletto\*\*

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo refletir, a partir do referencial teórico-metodológico da Análise do Discurso, sobre a figura da princesa. Advinda de contos de fadas onde é retratada como bela e indefesa, essa figura tem sofrido mudanças: ela não é mais apenas um prêmio para o herói. Partindo desse contexto, tomamos como corpus de análise o filme *Valente*, no qual temos uma rebelde princesa que luta contra as tradições que lhe são impostas, uma vez que deseja trilhar seu próprio caminho e escolhas. Sendo a princesa Mérida o foco da história, observamos, nas nossas análises, a supressão do par romântico e a abertura de territórios poucos explorados nos filmes da Disney, os quais produzem como efeitos outros caminhos para uma nova geração de princesas. Ainda que falando do lugar social de princesa, concluímos que Merida se inscreve num lugar discursivo feminista, produzindo rachaduras nos dizeres da FD real.

**Palavras-chave:** Discurso. Sujeito. Heroína. Contos de fadas.

**Abstract:** This article aims to reflect, from the theoretical-methodological framework of Discourse Analysis, on the figure of the princess. Coming from fairy tales where she's portrayed as beautiful and defenseless, this figure has been changing. She's no longer just the hero's prize. On this context, we take the film *Brave* as a corpus of analysis, in which we have a rebellious princess who fights against the traditions that are imposed on her, since she wants to follow her own path and choices. With Princess Mérida being the focus of the story, we observe, in our analyses, the suppression of the romantic couple and the opening of territories little explored in Disney films, which produce other paths for a new generation of princesses. Although talking about the social place of a princess, we conclude that Merida is inscribed in a feminist discursive place, producing cracks in the sayings of the royal FD.

**Keywords:** Discourse. Subject. Heroine. Fairy Tales.

\* Mestre em Linguística pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Atualmente faz o curso de Doutorado na área de Análise do Discurso pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. E-mail: [carlos.eduardofreitas@ufpe.br](mailto:carlos.eduardofreitas@ufpe.br).

\*\* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005). Pós-doutora pelo programa de Linguística da Unicamp (2020). É professora Associada II da Universidade Federal de Pernambuco e coordena o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. E-mail: [evandra.grigoletto@ufpe.br](mailto:evandra.grigoletto@ufpe.br).

## INTRODUÇÃO

Os filmes de princesas há muito são famosos, sendo não somente o ponto inicial do sucesso da empresa Disney, como também sua salvação em um momento de crise. Sendo a franquia *Princesas* uma das mais lucrativas franquias da empresa, as figuras das princesas chamam atenção por permanecerem relevantes mesmo após mais de 80 anos do lançamento do primeiro filme animado da franquia – criada, de fato, somente nos anos 2000. Lançando tais filmes por mais de oito décadas, vemos que algumas coisas parecem mudar na representação das personagens: as princesas da Disney tomaram o protagonismo em alguns de seus filmes.

Para falarmos desses avanços, trazemos o filme que compõe o objeto de estudo desta pesquisa<sup>1</sup>, a animação *Valente* (2012), que retrata a vida de uma jovem e rebelde princesa prestes a ser entregue para casamento. O que chama atenção no filme é a recusa do ideal de amor romântico, bem como a ausência do típico príncipe que vai em busca da donzela. Assim, temos uma princesa que não se importa com o ideal da realeza, nem parece se importar com sua aparência. Partimos, então, da ideia de que os valores de nossa sociedade mudaram com o tempo; assim, tomamos como hipótese que as histórias, por mais que mantenham sua essência mágica de um conto de fadas, começaram a atender a uma demanda popular para um maior aprofundamento de suas personagens, assim como um maior desenvolvimento e empoderamento histórico e social, dando mais voz às suas personagens femininas, as quais não dependem mais ou vivem na busca de um príncipe.

Do ponto de vista teórico-metodológico, inscrevemo-nos no referencial da Análise do Discurso pecheutiana, mobilizando noções como sujeito, condições de produção, entre outras. Para o recorte das sequências discursivas analisadas, printamos imagens de determinadas cenas do filme, seguidas da transcrição das falas das personagens, o que compõe uma materialidade significativa, de acordo com Lagazzi (2007). A seleção das sequências discursivas analisadas se pautou nas (ir)regularidades em torno da representação da princesa no filme.

### SOBRE AS CONDIÇÃO DE PRODUÇÃO: A PRINCESA INDEFESA?

Para começar a explorar a figura da princesa, iremos tratar da condição de princesa em si e do reflexo que essas obras fazem da sociedade na qual estão inseridas, apresentando, então, algumas condições de produções nas quais se inscrevem os discursos sobre as princesas. Para concebermos o que é entendido como condições de produção, precisamos retomar a condição do sujeito para AD: o sujeito é interpelado de indivíduo em sujeito, sendo duplamente afetado, dotado de inconsciente e interpelado pela ideologia. Essa interpelação dos indivíduos em sujeitos é marcada por dois esquecimentos, os quais, segundo Pêcheux e Fuchs (1975), são compreendidos como o esquecimento nº 1 e o esquecimento nº 2. Enquanto o esquecimento nº 1 é da ordem do inconsciente, o nº 2 é da ordem do pré-consciente-consciente relacionando-se, portanto, às condições de produção.

<sup>1</sup> O presente artigo se constitui através de um recorte da minha dissertação de mestrado, a qual é intitulada “Entre continuidades e rupturas: uma análise discursiva da figura da princesa no filme *Valente*”

Pêcheux ([1969] 2014, p. 73) afirma que existe uma normalidade local que controla a produção dos discursos, que diz respeito não somente “a natureza dos predicados que são atribuídos a um sujeito, mas também às transformações que esses predicados sofrem no fio do discurso”. Esse processo de produção dos discursos é definido como “mecanismos formais que produzem um discurso de um tipo dado em “circunstâncias” dadas”. Ou seja, compreender as ligações existentes entre “circunstâncias” e seu processo de produção é compreender as condições de produção desses discursos, sobre o qual diz o autor:

Um discurso é sempre pronunciado a partir de *condições de produção* dadas: por exemplo, o deputado pertence a um partido político que participa do governo ou a um partido da oposição; é porta-voz de tal ou tal grupo que representa tal ou tal interesse, ou então está ‘isolado’ etc. Ele está, pois, bem ou mal, situado no interior da *relação de forças* existentes entre os elementos antagonistas de um campo político dado. O que diz, o que anuncia, promete ou denuncia, não tem o mesmo estatuto conforme o lugar que ele ocupa; a mesma declaração pode ser uma arma temível ou uma comédia ridícula segundo a posição do orador e do que ele representa, em relação ao que diz. Um discurso pode ser um ato político direto ou um gesto vazio, para ‘dar o troco’, o que é uma outra forma de ação política (Pêcheux, [2014] 1969, p. 77)

As condições de produção, então, são compreendidas como o intercruzamento das relações socio-históricas e ideológicas dos discursos, relacionando as imagens que os sujeitos fazem de si e dos outros. Essas imagens são determinadas pelas posições sociais que os sujeitos ocupam, produzindo perguntas que são respondidas nesse processo de produção dos discursos, o que determina as possibilidades do que é dito e os efeitos de sentido nesse jogo discursivo entre os sujeitos. Dessa forma, a teoria pecheutiana não pensa a relação da linguagem como presa a um sistema, em que as condições de produção, de algum modo, restringiriam as possibilidades do discurso; pelo contrário, pensar esse processo é colocar a linguagem em relação com os aspectos sociais, históricos e ideológicos que são representados no discurso, relacionando-os com os esquecimentos constitutivos dos sujeitos.

Pensando, assim, nas condições de produção em que os filmes de princesa da Disney se inscrevem, trazemos a fala de Sabat (2003, p. 28), que afirma que as princesas tendem a ser “rebeldes, diferentes, corajosas, de alguma forma se destacando das demais, para, no final da história, terminarem, quase sempre, no altar”<sup>2</sup>. Diante dessas imposições feitas pelos filmes, perguntamo-nos se toda essa construção e idealização de um príncipe como final feliz seria algo a ser tão louvado e propagado ao mundo todo durante décadas.

Com tantas vertentes e influências possíveis, perguntamo-nos se, após tantos anos, a franquia das princesas partilha dos mesmos ideais que a tríade sob a qual o império nababesco da Disney foi construído. Se podemos perceber leves mudanças no que diz respeito à criação das personagens femininas que buscam se alinhar com o social de sua época de lançamento, será que podemos ver mudanças efetivas — ou pensar em efeitos de mudança — que refletem no imaginário da princesa e nos discursos dela? Será que

<sup>2</sup> Não defendemos aqui que a mulher deva ser proibida de casar, apenas destacamos a limitação de sua representação quando o casamento é a única opção possível e cogitada.

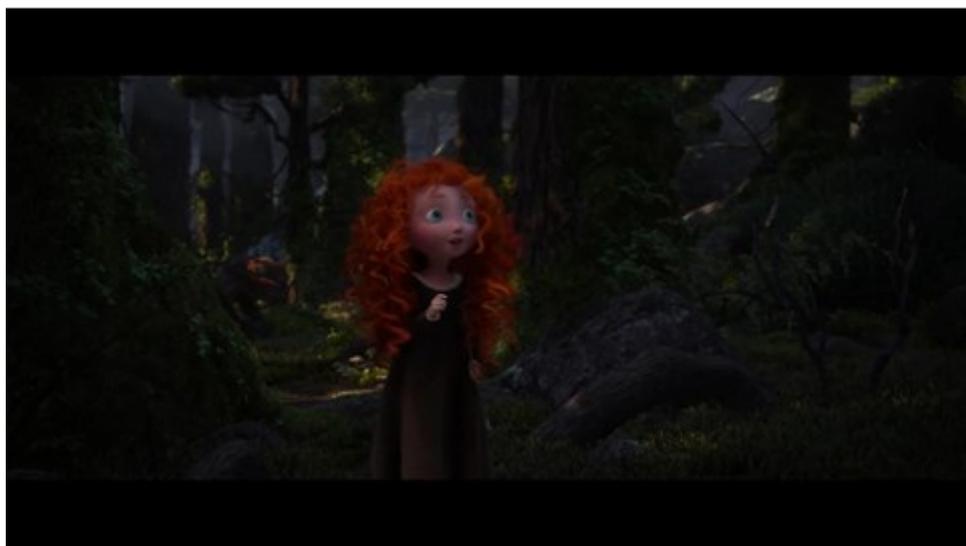
tamanha adoração por princesas, principalmente de crianças e mulheres que crescem sob a luz da promessa de um príncipe, advém puramente de uma ideologia patriarcal disfarçada de final feliz que encabeça os discursos das personagens?

A partir dos questionamentos acima, compreendemos, então, que as condições de produção podem ser entendidas como “circunstâncias”, sendo o processo de produção de um discurso um conjunto de mecanismos formais que vem a produzir um discurso de um tipo dado, em condições de produção dadas, o que nos faz retomar o caráter sócio-histórico e ideológico dos discursos. Portanto, notamos que a trindade das princesas da Disney constrói-se sob as figuras da Branca de Neve, Cinderela e da Aurora, sendo elas a representação dos ideais clássicos dos contos de fadas postergados pela empresa. Nas histórias do trio original das princesas, vemos moças indefesas, femininas, belas e que se originam de família real ou se casam com algum príncipe, o que pressupõe uma imposição sobre os gêneros masculino e feminino e o que se espera deles: as meninas devem ser as princesas que esperam indefesamente por um amor nunca experimentado que irá salvá-las; já, aos meninos fica reservado o papel do galã, o homem alfa salvador das mulheres, sendo impossível outro papel atribuído a tais personagens.

Segundo Barbosa (2019, p. 22), ao tratar da figura das princesas, “entendemos que essas representações das imagens das princesas seguem as condições de produção — tratadas por Pêcheux — acerca da imagem da mulher em cada época que os filmes chegavam às telas dos cinemas”, o que nos leva a fazer o seguinte questionamento: seria mesmo tão impossível essa quebra de paradigmas ideológicos ou uma (re)organização das imagens de uma memória social já cristalizada acerca da figura da princesa? Não podemos ter heroínas que partem para a salvação e príncipes que esperam por uma jovem que lhes vai salvar?

É a partir de tais questionamentos que damos início às nossas análises, explorando essa subversão do papel da princesa/heroína na próxima sessão deste artigo.

## A PRINCESA CONTESTADORA: AS ANÁLISES



**Figura 1: Merida corre pela floresta**

Fonte: Valente (2012).

SD 1: Merida: Eu me tornei irmã de três novos irmãozinhos! Os príncipes: Hamish, Hubert e Harris. Estão mais para pestinhas. Eles podem fazer qualquer coisa, eu nunca posso fazer nada. / Merida: Eu sou a princesa! Eu sou o exemplo! Eu tenho deveres, responsabilidades, expectativas... Minha vida inteira foi planejada, me preparando para o dia que me tornarei minha mãe. Ela manda em cada dia da minha vida. / Merida: Sim, Robin, alegre Robin, tu deverás prevalecer... / Elinor: Projete! / Merida: Tu deverás prevalecer! / Elinor: Articule, você deve ser compreendida de qualquer lugar desse salão! Ou não valerá para nada. / Merida: Já não vale para nada. / Elinor: Eu ouvi isso. Do início. / Elinor: Uma princesa deve mostrar conhecimento de seu reino. Ela não faz desenhos. / Elinor: É um Dó, filha. / Elinor: Uma princesa não ri assim! Não enche muito a boca! Deve cedo levantar! Deve ter compaixão. É paciente! Cautelosa. Asseada. E acima de tudo, uma princesa busca a... bom, a perfeição.

A Sequência Discursiva acima traz a apresentação inicial do filme: Merida, uma jovem princesa, filha do rei Fergus e da rainha Elinor, em meio à — uma representação da — sociedade da Escócia medieval. Inicialmente, vemos que a jovem se mostra aventureira desde pequena: com seus longos cabelos ao vento, seu interesse pela aventura e gosto pelo arco e flecha são motivos de preocupação de sua mãe. Ao observarmos a caracterização de seus pais, temos a rainha, que representa toda a graça e delicadeza da mulher, enquanto seu marido é brincalhão, forte e másculo. Ao presentear a filha com um arco, o rei recebe desaprovação da rainha, que diz “*Um arco, Fergus? Ela é uma dama!*”. Esse discurso mostra um sujeito que fala de um lugar conservador, no qual não seria bem-visto uma dama ter interesse em armas, revelando uma plena identificação com o sujeito universal da Formação Discursiva conservadora,<sup>3</sup> que aqui chamaremos de FD Real, servindo, assim, de referência à realeza. Assim, na imagem acima, temos a apresentação da princesa Merida.

Ao propormos questionar a imagem da princesa e, conseqüentemente, da mulher enquanto donzela indefesa, levantamos a seguinte questão: qual seria o interesse de uma dama? De acordo com a rainha Elinor, os interesses de uma princesa devem estar voltados para aprendizados sobre o reino, sobre sua aparência, sendo ela sempre incitada a servir a alguém ou alguma coisa. Dito de outra forma, a princesa pode se interessar por coisas que sirvam ao seu reino ou ao seu marido, o que reforça a diferenciação de Merida para com as princesas que seguem uma construção estereotipada.

Na SD1, temos o discurso inicial de Merida, no qual podemos ver a imagem que ela faz de si mesma, a partir desse local que precisa ocupar enquanto princesa<sup>4</sup>. Ao nos questionarmos sobre o que é esse *ser princesa*, buscamos compreender como tal papel é entendido e discutido no filme. Podemos perceber que, para Merida, ser uma princesa é

<sup>3</sup> Quando falamos aqui em Formação Discursiva (FD) e sujeito universal, estamos retomando o que propõe Pêcheux (1975) acerca dessas noções. Para o autor, a formação discursiva é “aquilo que, uma formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito.” (PÊCHEUX, 2009, p. 147). E é da relação de desdobramento entre o sujeito universal de uma FD (aquele que regula o pode/deve entrar na FD) e o sujeito enunciativo que resultam as três modalidades de tomadas de posição do sujeito: identificação, contra-identificação e desidentificação.

<sup>4</sup> Destacamos que Merida ocupa o posto de princesa por ser filha da realeza.

um fardo que demanda ser “o exemplo, ter deveres, responsabilidades e expectativas”, impostas sobre ela, o que resultaria na sua transformação em sua mãe, visto que essa é a responsável por sua criação. Mas a princesa não se mostra identificada com esse discurso da realeza que lhe é imposto; para ela, a imagem produzida por sua mãe sobre sua posição é inválida em relação ao que ela se identifica. Pensando nisso, evocamos, para nossa discussão, o proposto por Grigoletto (2005) acerca do lugar social e lugar discursivo, que resultam nos movimentos de (des)identificação que o sujeito produz. Considerando tais lugares, a autora propõe pensar o lugar social que o sujeito empírico ocupa e como as determinações externas afetam sua inscrição num determinado lugar discursivo, que é constitutivamente heterogêneo e abriga a presença de diferentes sujeitos, vozes e ordens de saberes.

Tomando o que propõe Grigoletto (2005), compreendemos que o lugar social é aquele que o sujeito empírico ocupa, lugar este que irá ter implicações no seu discurso, ao passar para sujeito do discurso. Nesse caso, Merida, enquanto filha da realeza, ocupa o lugar social de princesa, o qual lhe impõe formações imaginárias sobre o que é esperado dela enquanto sujeito empírico. Visto que a autora compreende que o lugar discursivo se encontra nesse entremeio entre a forma sujeito de uma FD e a posição sujeito, podemos dizer que, a partir desse lugar social de princesa, temos, na relação do lugar social de princesa com a forma sujeito da realeza de uma FD Real e a posição sujeito ocupada por Merida, um deslizamento no que diz respeito ao lugar discursivo ocupado pela jovem. Em outras palavras, embora ocupando esse lugar de princesa socialmente, e se inscrevendo na FD Real, Merida é afetada pelos saberes de outra FD, identificando-se com saberes outros – não contemplados no interior da FD Real, inscrevendo-se num lugar discursivo feminista e ocupando uma posição sujeito contestadora. Retomando as palavras de Grigoletto (2005, p. 6)

podemos pensar que o lugar discursivo é determinado não só pelo lugar social, mas também pela estrutura da língua, materializada no intradiscurso. Assim, tanto o lugar discursivo é efeito do lugar social, quanto o lugar social não é construído senão pela prática discursiva, ou seja, pelo efeito do lugar discursivo. Isso significa dizer que ambos, lugar social e lugar discursivo, se constituem mutuamente, de forma complementar, e estão relacionados à ordem de constituição do discurso.

Podemos, então, constatar que, mesmo ocupando a posição social de princesa, existe uma negação desse papel de princesa, que demonstra um deslize entre a forma sujeito da FD e a posição sujeito ocupada pela princesa, mostrando que o sujeito do discurso se contra-identifica, contesta os saberes da FD Real, inscrevendo-se, assim, em um lugar discursivo outro, visto que é atravessada por saberes de outra formação discursiva: a FD2, ou FD Contestadora. É notável o funcionamento ideológico que dita o papel da princesa, afirmando como ela deve agir, se vestir, se portar, comer etc., impondo os padrões a serem seguidos. A ideologia da sociedade patriarcal se mostra presente no discurso da rainha Elinor, que reproduz os saberes que uma vez lhe foram ensinados, e retoma sentidos cristalizados sobre esse lugar da princesa, apontando para o que é permitido dentro de uma sociedade regida pela ideologia patriarcal. Assim, podemos perceber que Elinor, ocupando esse lugar social de rainha, identifica-se com a forma sujeito da FD Real, a qual se encontra alinhada com a posição sujeito que ocupa e lugar

discursivo no qual se inscreve. Ao retomar esses saberes, Elinor impõe uma conduta a ser seguida por Merida, a qual precisa aceitar a imposição que lhe é feita por sua posição real, não havendo, assim, espaço para que a jovem tenha outros interesses e escolhas que não os que vão ao encontro com os da ideologia da sociedade patriarcal que vive, atendendo às expectativas que lhe são postas pela realeza.

O que notamos, nesse primeiro momento, é que Merida não se mostra identificada com os saberes da FD Real nem com o lugar social que ocupa, isto é, ela (des)identifica-se com esse lugar da princesa, o que acarreta a negação e futura segregação do seu lado feminino e da figura materna, culminando em uma maior identificação com os ideais masculinos de força e luta, os quais a fazem se mostrar mais próxima de seu pai. A partir dessa negação do feminino, esse ideal de princesa, já presente no imaginário social, começa a ser corrompido, uma vez que a princesa não se identifica como tal, baseada nos critérios que lhe são impostos por sua mãe. Sobre essa troca do feminino pelo masculino, trazemos o que diz Beauvoir (2009. P. 65-66):

o sentimento de frustração da menina é tanto mais doloroso quanto, amando o pai, gostaria de assemelhar-se a ele; e, inversamente, essa tristeza de não poder fortalecer seu amor; é pela ternura que inspira ao pai que ela pode compensar sua inferioridade. A menina sente em relação à mãe um sentimento de rivalidade, de hostilidade.

Ou seja, a menina é condicionada a amar o pai, querendo se assemelhar a ele, o que nos lembra os ideais atribuídos ao homem: força, coragem e agilidade. Isso, por sua vez, causa uma reação inversa para com a mãe, ela é o motivo de tristeza, uma rivalidade, visto que a mãe tenta fazer a filha ser uma réplica de sua imagem. Tal ciclo leva a busca do pai para a consolação, fazendo com que o mundo feminino seja cada vez mais rejeitado, estando no mundo masculino — nos ideais desse mundo, não na figura do homem em si — a satisfação que ela tanto busca. Julgamos, então, que essa troca, essa inversão dos valores, é advinda da própria sociedade patriarcal, a qual julga a mulher como inferior, e também a julga por não ser feminina. Essa busca pelo mundo masculino é, então, uma forma de resistir a tais imposições, para que, uma vez assegurando seu lugar na sociedade, possa haver um agente de mudança que ponha um fim na binaridade que divide a sociedade.

A partir dessa primeira SD, podemos estabelecer que os sujeitos do discurso que falam da posição social de rainha e princesa — as quais deveriam ocupar uma mesma posição sujeito, e estar identificadas com uma mesma formação discursiva — mostram-se antagônicos em seu discurso: um discurso conservador que busca manter a tradição em oposição a um discurso contestador que deseja romper com o tradicionalismo. Essas diferenças ressoam — e retomam — nas formações imaginárias que perguntam: como as mulheres são vistas nessa sociedade? Como elas veem a si mesmas?

a mulher é valorizada por sua aparência, é antes de tudo uma imagem, ela é feita de aparências. A beleza serve como um capital na troca amorosa. Esta troca é desigual, pois o homem exerce o papel sedutor ativo e a sua parceira deve contentar-se como objeto de sedução. Desta forma, as feias são “rejeitadas” até que o século XX apareça com a tópica: todas as mulheres podem ser belas. É apenas uma questão de maquiagem e cosméticos, como dizem revistas femininas (Perrot, 2007, p. 49).

Para respondermos a essas perguntas, recorremos às palavras acima de Perrot (2007) a respeito da imagem da mulher, nas quais, segundo ela, as mulheres são valorizadas por sua aparência, pela sua beleza, uma objetificação que serve como moeda na troca amorosa. Ao pensarmos o ideal do príncipe clássico, aquele homem forte, viril e másculo, que tem a mão da donzela como prêmio por sua jornada, vemos que seu papel é de conquistador, sendo reservada à mulher a posição passiva de conquista — ideais masculinos estes adotados por Merida. Essa imagem da mulher apenas como bela permeia nossa sociedade por muito tempo, e é a partir desse “apenas” que podemos formular uma resposta para as perguntas feitas acima. As mulheres em destaque no filme não são retratadas como feias nem como apenas dotadas de beleza; pelo contrário, elas são astutas e com diferentes domínios de conhecimento: Elinor, em sua posição de rainha, identifica-se com a beleza e delicadeza da mulher, mostrando-se atenta e inteligente, preocupada com as implicações diplomáticas do comportamento da jovem princesa; Merida, em sua posição de princesa, ainda que refute os ideais de beleza e comportamento que são esperados desse lugar social, não é retratada como feia, mas, sim, como desarrumada, aventureira, destemida e contestadora, com conhecimentos do mundo.

Concebemos então, que, ocupando uma posição social real (de princesa e rainha), os sujeitos do discurso não falam do mesmo lugar discursivo, uma vez que a rainha Elinor, de seu lugar social de rainha, identificada com a forma sujeito da FD Real, ocupa uma posição de plena identificação com os saberes dessa FD, sendo ela o bom-sujeito da FD Real; já, no caso da princesa, temos um movimento diferente, mesmo ocupando esse lugar social de princesa — lugar que deveria inscrever seu discurso e mostrar sua identificação com a FD Real —, o que constatamos é um deslocamento no processo de identificação de Merida, inscrevendo seu discurso em outro lugar discursivo, visto que ela é afetada por saberes da FD Contestadora, o que a faz ocupar uma posição sujeito contestadora. Dessa forma, ambos os sujeitos são afetados pela FD Real, contudo Merida se contra-identifica com essa formação discursiva, o que permite que seu discurso carregue saberes que não são permitidos na FD Real.



**Figura 2: Merida aguarda a chegada dos pretendentes**

Fonte: Valente (2012)



**Figura 3: Mulan arruma seu cabelo**

Fonte: Mulan (1998).

SD2: Elinor: Foi demais, você passou dos limites, mocinha. / Merida: Mas foi você que quis... / Elinor: Você os envergonhou, você envergonhou a mim. / Merida: Eu obedeci às regras. / Elinor: Não sabe o que fez. / Merida: O que você não... / Elinor: Vão começar uma guerra se isso não for reparado. / Merida: Me escuta. / Elinor: Eu sou a rainha, você ouve a mim! / Merida: Isso é muito injusto. / Elinor: Como é? / Merida: Você não se importa comigo, essa história de casamento é o que você quer. Você já pensou em perguntar o que eu quero? Não! Você sai por aí me dizendo o que fazer ou que não fazer, tentando me fazer ser como você, mas eu não vou ser como você. / Elinor: Está agindo feito uma criança. / Merida: E você é... um monstro, isso é o que você é... / Elinor: Merida! / Merida: nunca serei como você é. / Elinor: Não! Pare com isso. / Merida: Eu prefiro morrer do que ser como você; / Elinor: Merida, você é uma princesa, e eu espero que haja como tal. / Elinor: Merida! Merida! / Elinor: Não. O que eu fiz?

Damos continuidade às análises a partir das imagens acima, através das quais estabelecemos um paralelo entre Merida e Mulan. A figura 2 apresenta um momento que dá início ao texto transcrito na SD2, ao ignorar as tradições a jovem princesa entra em uma briga com sua mãe. Na figura referida, temos Merida prestes a conhecer os pretendentes de cada clã, portanto ela é arrumada por sua mãe para parecer uma verdadeira dama/princesa. Novamente, temos a questão da imagem, sendo a imagem que sua mãe faz desse lugar (re)produzida na jovem, o que a leva a usar um vestido apertado com uma espécie de capuz que esconde seu cabelo — cabelo este que insiste em escapar. Essa construção mostra-se tão importante, pois seu cabelo diz muito sobre sua personalidade: grande, livre e sem restrições. Ele faz parte de sua identidade e é contido para se adequar aos saberes julgados corretos na FD Real.

Exatamente esse momento remete-nos a outra princesa que também sofre imposições do aparelho ideológico familiar: Mulan. Com bases narrativas semelhantes, a história da jovem chinesa em muitos aspectos aproxima-se da história de Merida, uma vez que ambas são vistas como não aceitáveis, fora dos padrões femininos e interessadas em atividades tidas como masculinas. O que percebemos é esse funcionamento

interdiscursivo, ou seja, no tecer dos fios do discurso, encontramos a intertextualidade com o filme *Mulan*. A partir do que afirma Neckel (2010, p. 138), “Interdiscurso e intradiscurso funcionam na imbricação material entre a memória e o texto (matéria significante). Dessa forma, instala-se um movimento polissêmico/ policrômico no jogo entre imagens fixas e móveis que mobilizam o interdiscursivo.”, podemos compreender esse funcionamento com outras materialidades.

Pensando nesses fios que constroem o tecido discursivo, trazemos as questões da Tessitura e Tecedura, propostas por Neckel (2009), que são entendidas como parte da estrutura e do acontecimento do/no *corpus* em análise. Para a autora, a Tecedura é o “tecer dos dizeres no fio do discurso, na trama dos sentidos, no jogo polissêmico e no interdiscursivo.” E a tessitura “o funcionamento próprio da materialidade discursiva em sua estrutura, na forma material ou, na imbricação da matéria significante.” (Neckel, 2009, p. 107). Desta forma, a perspectiva discursiva no processo de leitura e interpretação em discursos artísticos consegue abarcar a produção e deriva de sentidos presentes nas materialidades mais singulares, como os vídeos. Ao propor essas noções de Tecedura e Tessitura, a autora cria um suporte que dá conta de trabalhar as diferentes materialidades significantes que compõem a cena filmica, ou seja, conseguimos compreender o funcionamento dos elementos em sua construção em uma rede de sentidos tecidos no fio discursivo, apresentando, assim, relações polissêmicas e o papel da memória no discurso.

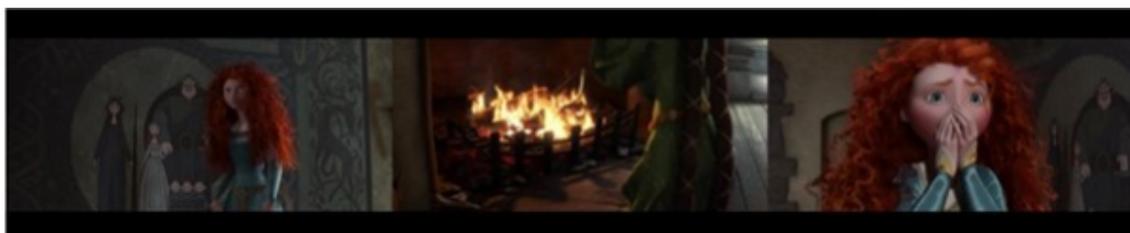
Pensar a Tessitura e a Tecedura nos permite ver o funcionamento dessa costura dos sentidos no discurso, trabalhando com materiais tão singulares como o vídeo. A autora diz que os sentidos que são produzidos no Discurso Artístico (DA) são “gestos de interpretação de acontecimentos outros” (Neckel, 2009, p. 29), que podem se encontrar relacionados com diferentes formações discursivas e produtos de discursos outros. Assim, é, através desse confronto dos outros discursos, que os efeitos de sentido do artístico são determinados, sendo este o *acontecimento próprio do DA*, ou seja, o ponto onde acontece a tensão do igual e do diferente, o estranhamento, a contradição.

Por meio dessa relação entre imagem e movimento, temos a mobilização de um saber no interdiscurso, ou seja, na relação interdiscurso com intradiscurso, temos a imbricação material — novamente, o cabelo, a reação de desarrumar sua imagem — e o papel da memória no interdiscurso que permite recuperar a relação entre Merida e Mulan. Atentamos, ainda, que essa imbricação material é entendida pela autora como a relação entre matéria histórica e matéria plástica, retomando o que é proposto por Pêcheux (1983) como estrutura e acontecimento.

Desse modo, nessa relação entre o histórico e o material, vemos que esse processo interdiscursivo que faz a memória de Mulan aparecer se sustenta pela imbricação das materialidades que se movem por meio da tessitura audiovisual. Temos, então, não somente a relação com outro filme, mas com a resistência e luta de movimentos contra as imposições da sociedade patriarcal, as quais reverberam no discurso de Merida. Pelo viés da memória, ao recuperar os sentidos presentes nessa mecha de cabelo que Merida insiste em manter fora da touca, conseguimos recuperar a imagem de Mulan, que faz exatamente o mesmo ato da jovem escocesa. Essa relação, no filme *Mulan*, a partir dessa mecha de cabelo:

é uma resistência por parte da jovem que mesmo precisando se submeter a tais costumes, encontra um jeito de se impor perante tais práticas: em toda a perfeição e submissão buscada, o fio de cabelo fora do lugar representa para Mulan uma maneira de lutar, de se impor, de ousar se revoltar perante as tradições (Barbosa, 2019, p. 45).

Essa luta de Mulan é retomada e reverbera em Merida, que também luta contra imposições familiares e a ideia de um par romântico. Nas imagens expostas abaixo, temos a continuação direta da narrativa mostrada na SD anterior, na qual vemos as consequências das ações de Merida. Ao lutar pela sua própria mão, ela liberta a ira de sua mãe, que mostra seu domínio sobre a jovem: “*passou dos limites, envergonhou, começar uma guerra, você ouve a mim, eu sou a rainha*” são algumas das marcas lexicais que trazem à tona esse discurso de uma autoridade dominante. Esse discurso advém não somente da posição de mãe, mas também da posição de rainha que Elinor ocupa, implicando na infantilidade da filha, que tende a resistir às tradições e expectativas que lhe são impostas.



**SD 3: Figura 4: Merida briga com sua mãe**

Fonte: Valente (2012).

Vemos que essa divisão feita entre mãe e filha se completa nas imbricações das materialidades significantes<sup>5</sup> e nas dicotomias que são produzidas, bem como na dominação imposta pelo aparelho ideológico familiar. Assim, temos as oposições entre mãe e filha, rainha e princesa, adulto e criança etc., as quais se encontram imbricadas na construção dos sentidos no fio do discurso. Nessa oposição, vemos que Merida rejeita esse discurso advindo da FD Real, bem como rejeita essa visão de princesa como mulher submissa, o que a faz, ao buscar uma espada — o símbolo da masculinidade e força do guerreiro/herói — rasgar a tapeçaria que era tecida por sua mãe — um símbolo da delicadeza, do cuidado e da feminilidade da mulher, como podemos ver na SD 3.

Esse dano causado à tapeçaria carrega vários sentidos, na medida em que, assim como o tecer dos fios, o sentido é tecido discursivamente por entre suas materialidades, o feminino e o masculino entram em guerra, os valores são postos à prova, apontando para a inscrição desses discursos em duas FDs antagônicas: ao rasgar o tapete, Merida mostra-se (des)identificada com a FD Real, sendo atravessada pelos saberes da FD Contestadora. Do mesmo modo, há a destruição de outro elemento simbólico: o arco de Merida. Ao se enfurecer com a atitude da princesa, a rainha Elinor toma-lhe o arco e o

<sup>5</sup> Tomamos aqui a noção de materialidades significantes proposta por Lagazzi (2007, p. 3), que entende que as diferentes materialidades (imagéticas, sonoras, textuais, verbais) não se complementam, “mas se relacionam pela contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude da outra.”

joga no fogo, mostrando sua dominância, sua imposição e desaprovação das ações da garota e da imagem que ela cultua; o arco é a ressignificação do mundo masculino na princesa, é a segregação com o seu lado feminino, e com tudo que é aceitável para uma mulher; ele é uma forma de resistência à imposição da posição de princesa. Como diz Del Priore (2011, p. 156):

A valorização da força física como fator de desenvolvimento da sociedade engendrava outras formas de práticas, agora também fundadas em conceitos estéticos. O corpo musculoso e forte tornava-se signo de beleza e era revelador de boa saúde. Entravam em cena halteres e pesos. Valores como resistência, autoridade e competição simbolizavam a afirmação da masculinidade. [...] a imprensa promovia a nova masculinidade, associando-a a “caráter, trabalho duro e integridade”. O bom macho era também pai de família e provedor.

Retomando o exposto pela autora, podemos ver que o masculino é compreendido pela força física, pelo corpo musculoso e pela autoridade e competição. O funcionamento desse discurso faz retomar o ideal heroico clássico, que recupera essa imagem do herói/príncipe como fonte de força e bravura. O que temos aqui é uma ressignificação dos elementos do universo masculino, os quais mobilizam um já dito, da ordem do interdiscurso — em sua relação com a ideologia contestadora — que permite que retomemos a luta das mulheres e a não masculinização do feminino pela identificação com esses elementos citados. Merida identifica-se com os ideais de luta, competição e resistência, sendo esses elementos parte do social no qual vivemos, em que as mulheres há muito lutam pela igualdade e liberdade, valores que são ressignificados em seu discurso.

Posto que existe uma relação antagonicamente imbricada das ideologias vigentes nos discursos, afirmamos que os padrões que são impostos à Merida por sua mãe, advindos da ideologia de uma sociedade patriarcal, no âmbito da realeza, podem ser caracterizados como parte da ideologia dominante existente na luta de classes. Assim, ao desejar romper com tais padrões, percebemos que Merida já se mostra atravessada por saberes advindos de outras formações ideológicas, indicando que as filiações de sentido são outras, o que resulta em uma posição sujeito antagônica a de sua mãe. Falando de um lugar social de princesa, o sujeito do discurso se identifica com outra filiação ideológica, mostrando, assim, que sofre atravessamentos de outra ideologia e inscreve seu discurso em um lugar discursivo feminista, o qual questiona, contesta e deseja romper com os sentidos da FD Real. Nesse sentido, por meio das imposições do aparelho ideológico familiar, temos como resultado a sua resistência aos saberes que preenchem a forma sujeito da FD Real. A resistência se dá por meio da luta contra o imposto que a posição-princesa precisa ocupar, posição esta que parece ter lugares antagônicos em meio a essa relação ideológica.

SD 4: Fergus: O que está fazendo, querida? / Merida: Está tudo bem, pai. / Merida: Eu... é... estava... eu estava... em uma conferência com a rainha. / Lorde Dingwall: É mesmo? / Merida: É sim. / Lorde MacGuffin: Bom, onde ela está? / Lorde Macintosh: Como não sabemos se isso é um truque? / Merida: Eu nunca... / Merida: CHEGA! / Merida: Havia um reino muito antigo. / Lorde MacGuffin: O que é isso? / Merida: Esse reino se desfez em guerra, caos e ruínas. / Lorde Macintosh: Todos já ouvimos esse conto, do reino perdido. / Merida: Sim,

mas é verdade, agora eu sei como um ato egoísta pode mudar o destino de um reino. / Lorde Macintosh: Ah, é só uma lenda. / Merida: Lendas são lições. Elas carregam a verdade. Nosso reino é jovem, nossas histórias ainda não viraram lendas. Mas nelas, nossa aliança foi feita. Nossos clãs já foram inimigos. Mas quando invasores nos ameaçaram do mar, nos juntamos para defender nossas terras. Vocês lutaram, um pelo outro. Arriscaram tudo, um pelo outro. / Merida: Lorde MacGuffin, meu pai o salvou desviando uma flecha quando você ia ao auxílio de Dingwall. / Lorde MacGuffin: E nunca me esquecerei disso. / Merida: E Lorde Macintosh, você salvou meu pai quando cavalgou seu cavalo e conteve o avanço dos oponentes. / Merida: E todos sabemos como Lorde Dingwall quebrou a linha inimiga... / Lorde Macintosh: Com o arremesso da sua lança poderosa. / Lorde Dingwall: Estava mirando em você, seu estrupício. / Merida: A história do nosso Reino, é bem poderosa! Meu pai comandou suas forças e vocês o fizeram seu rei. Foi uma aliança forjada em valentia e amizade plena, e ela vive até hoje. / Merida: Mas eu fui egoísta, eu criei uma grande rachadura em nosso reino, a culpa é somente minha, e agora eu sei que é preciso reparar meu erro, e remendar a união. E então chegamos à questão do meu noivado. / Merida: Eu decidi fazer o que é certo, e... e... quebrar a tradição. Minha mãe, a rainha, sente em seu coração que eu... que nós estamos livres para escrever nossa própria história. Seguir nossos... corações, e encontrar o amor no tempo certo. / Lorde Dingwall: Isso é muito bonito. / Merida: A Rainha e eu passamos a decisão a vocês milordes, poderiam nossos jovens decidir por si mesmos a quem deveriam amar? / Lorde Macintosh: Olha, já que obviamente estão decididas em relação a isso, eu só tenho uma coisa a dizer: Isso é... / Filho Mac: Uma ideia grandiosa, dar a nós o direito de escolhermos nosso destino! / Lorde Macintosh: O que? / Filho Din: Sim, por que não poderíamos escolher? / Lorde Dingwall: Mas ela é a princesa! / Filho Dingwall: Mas eu não a escolhi, a ideia foi sua. / Lorde MacGuffin: E você? Também pensa dessa forma? / Lorde MacGuffin: Bom, está decidido, que esses jovens tentem conquistar seu coração antes que conquistem sua mão. Se puderem.

Na SD4 podemos ver que, ao decidir enfrentar os clãs e resolver a eminente guerra, Merida assume essa posição de princesa, sendo interpelada pelos saberes da FD Real, fazendo com que a imagem da princesa que precisa se casar seja algo com a qual ela se identifique, embora resista a tal imagem, visto que, como diz Indursky (2007), as FDs são porosas em seus limites. Nas imagens abaixo temos representado o discurso de Merida.



**Figura 5: SD 5 – Merida faz seu discurso**

Fonte: Valente (2012)

Na materialidade linguística de seu discurso para os clãs, podemos perceber esse atravessamento do conservador: “*Havia um reino muito antigo. Lendas são lições. Elas carregam a verdade*”; ao contar a lenda do reino antigo, retomamos a fala de sua mãe, que conta a mesma lenda e mostra a importância da tradição. Tal atravessamento dá-se pela interpelação do sujeito, uma vez que o indivíduo, ao assumir seu lugar de princesa, identificado com os saberes da FD Real, é ainda atravessado por saberes de outra FD. Assim, como nem sentido nem sujeitos são completos, vemos que Merida é atravessada por outros saberes da FD Contestadora, responsáveis por sua resistência ao casamento

arranjado. Notamos ainda que, ao ocupar essa posição de princesa, seu discurso vai ao encontro da ideologia do aparelho ideológico familiar, posto que diz “*Mas eu fui egoísta, eu criei uma grande rachadura em nosso reino, a culpa é somente minha, e agora eu sei que é preciso reparar meu erro, e remendar a união. E então chegamos à questão do meu noivado*”. Tal fala recupera o já dito por sua mãe, que ecoa, ainda, vozes anteriores que firmaram tal tradição, tal responsabilidade que tanto lhe foi imposta.

Retomamos aqui a noção de tessitura (e consequentemente tecedura), pensando a construção dos sentidos da cena, na qual Merida pretende abraçar as tradições contra as quais tanto lutou para resistir, e sua mãe a incentiva a quebrar tais tradições, havendo, assim, uma quebra da expectativa da narrativa e uma — retomada da — (des)identificação com os saberes da FD Real. Essa tessitura se dá pela imbricação da materialidade singular, que imbrica os discursos, os gestos e as ações. Assim, vemos essa organização desse discurso retomando discursos passados e construindo essa possibilidade de libertação do casamento. Começamos a explicar sobre esse tecer discursivo da cena a partir das materialidades que se imbricam e constroem esse discurso. Em meio à eminente luta dos clãs, vemos seu cabelo se mover delicadamente, ao contrário de seu agitado movimento regular, seu andar é em pose e levemente compassado, remetendo à postura da sua mãe. A projeção de sua voz se imbrica com a mímica “ursal” de sua mãe, em um jogo de adivinhação que mostra tanto a sua postura de princesa quanto seu jeito mais relaxado de ser, elementos que tecem esse discurso sentimental que propõe o rompimento da tradição que tanto perturba a jovem princesa. Retomando as lutas que os clãs tiveram em conjunto de um bem maior, vemos as filiações da memória para a construção de um sentido de união, de ajuda, parte da grande teia de sentidos que constroem esse discurso, fazendo vir à tona que, mesmo uma vez inimigos, os clãs juntaram-se e forjaram uma aliança baseada em valentia e amizade.

Através das imbricações das diferentes materialidades, cada uma fazendo trabalhar a incompletude da outra, Merida busca compreender os gestos que sua mãe faz, o que permite que ambas proponham uma quebra com a tradição. Aqui, chegamos em um dos pontos mais significantes de nossa análise, visto que talvez estejamos diante do que chamamos de desejo de ruptura. Chamamos de desejo de ruptura essa vontade aparente de romper os moldes tradicionais e com as imposições que a figura da princesa cristalizou no social — a princesa é tida ainda como a figura indefesa e, por sua própria posição, é limitada a tal imagem. Mas, então, como isso reverbera no discurso de Merida? Tal desejo é mostrado por todo o processo de independência, ou autonomia, que a princesa percorre, passando pela exigência de ser ouvida, pela fuga das responsabilidades, chegando, então, na aceitação de seu cargo. O que identificamos é que, por meio de tal processo, há uma fagulha que tenta fazer com que a princesa rompa com todo esse sistema real, acabando com a tradição do casamento e toda a instituição da realeza, culminando em sua total liberdade. Entretanto, não é bem isso que ocorre e, para evitar uma guerra, a jovem decide se submeter a tal casamento, sendo impedida por sua mãe. Dessa forma, é estabelecida uma possibilidade no lugar de uma certeza. E o que implica tal movimento nessa tradição? Acima de tudo, esse movimento se relaciona com o movimento de direitos das mulheres, a partir dos quais elas podem escolher com quem casar e se, de fato, querem casar.

Libertar a mulher é recusar encerrá-la nas relações que mantém com o homem, mas não as negar; ainda que ela se ponha para si, não deixará de existir também para ele: reconhecendo-se mutuamente como sujeito, cada um permanecerá entretanto um outro para o outro; a reciprocidade de suas relações não suprimirá os milagres que engendra a divisão dos seres humanos em duas categorias separadas: o desejo, a posse, o amor, o sonho, a aventura; e as palavras que nos comovem: dar, conquistar, unir-se conservarão seus sentidos. Ao contrário, é quando for abolida a escravidão de uma metade da humanidade e todo o sistema de hipocrisia que implica, que a “divisão” da humanidade revelará sua significação autêntica e que o casal humano encontrará sua forma verdadeira (Beauvoir, 2009, p. 789)

Através da citação de Beauvoir (2009), vemos que a autora defende o fim da limitação da mulher pelo homem, ou seja, não é negar a existência do matrimônio, mas não delimitar o casamento como o destino e a necessidade da mulher. Esse movimento deve ser mútuo e reconhecido por ambas as partes, uma vez que, quando tal união é imposta, mostra que metade da humanidade é escrava da outra metade. Assim sendo, as mulheres são escravas dos homens e do sistema patriarcal que visa a defini-las e limitá-las. Diante de tal proposta, retomamos, então, um aspecto importante na organização desse discurso: em nenhum momento, é mencionado por Merida que ela pretende se casar com um homem. O que vemos é uma materialidade linguística que mostra a neutralidade, e não marcas de figuras de gênero e/ou sexualidade, deixando em aberto a sexualidade da princesa (Ex: *nós estamos livres para escrever nossa própria história. Seguir nossos... corações, e encontrar o amor no tempo certo; poderiam nossos jovens decidir por si mesmos a quem deveriam amar?; Sim, por que não poderíamos escolher?; eu não a escolhi, a ideia foi sua.*).

Assim, ao retomarmos o filme, podemos perceber que Merida não aceita tal posição de mulher, de submissa, de apenas uma princesa (ex: *Mas eu fui egoísta, [...] e agora eu sei que é preciso reparar meu erro, e remendar a união. E então chegamos à questão do meu noivado.; decidi fazer o que é certo, e... e... quebrar a tradição.*); pelo contrário, a jovem se mostra disposta a muito mais do que isso, em um desejo de ruptura, que segue em movimentos que flertam com a assexualidade, com a homossexualidade, as quais podem ser subentendidas, ainda que não cheguem a ser tratadas de maneira explícita. “E qual é a importância disso?”, perguntamo-nos ainda. A importância desses movimentos que buscam se estender aos limites das fronteiras das FDs é mostrar que, ainda que levado por um interesse comercial, existe um início, uma tentativa de cruzar barreiras até então não exploradas na Disney. De fato, a personagem não chega a romper com os moldes firmados na memória social do patriarcado, mas cria rachaduras nessa carapaça, por meio das quais são trilhadas novas rotas para as princesas futuras.

## CONCLUSÃO

Através de nossas análises, pudemos identificar um processo de heroicização da princesa. Esse processo se dá no filme de duas formas: a primeira, com a supressão do herói masculino; e a segunda, através do engajamento apresentado pela princesa, que é tanto a razão quanto a solução para sua aventura. Dizer que a princesa pode ser também uma heroína é retomar toda a luta feminista, e impor a presença da mulher; ela não mais se contenta com rótulo da sociedade patriarcal, ela é capaz de muito mais do que apenas estar bonita à espera de um príncipe. A princesa não mais é uma donzela, ela é uma guerreira e uma contestadora.

Notamos, então, dois discursos predominantes, com ideologias opostas que lutam pela dominância entre si. Notamos que, mesmo no aparelho ideológico familiar, as posições e ideologias podem se mostrar antagônicas, como no caso da rainha e da princesa, como também podem se mostrar mais próximas, a exemplo da princesa e do rei. O que queremos destacar aqui é que os discursos, defendidos e proferidos por Merida, buscam retomar a igual e maior participação da mulher na sociedade, criando, assim, uma representação do mundo no qual vivemos hoje, onde podemos notar uma supressão da figura romântica masculina e uma possível abertura para uma sexualidade nunca explorada na Disney.

Uma vez que falamos de rupturas, podemos recuperar duas possíveis rupturas que traçamos no início deste trabalho. A primeira, atrelada à figura da princesa clássica, que, como mostrado nas análises, apresenta certas continuidades, não configurando então uma ruptura em toda a conjuntura da palavra. A segunda ruptura se refere ao herói clássico, o grande homem salvador da princesa. Sobre essa figura do herói, entendemos que há uma ruptura por dois pontos-chaves: a supressão da figura heroica masculina — não existe um príncipe para salvar Merida — e a supressão dessa figura romântica que ganha a mão da princesa em casamento — ainda que tenha pretendentes para um casamento, ambos os lados dizem não querer se casar, fazendo com que Merida não tenha necessidade de um par romântico. Assim, estabelecemos como uma ruptura aquela atrelada ao herói que chamamos de “clássico” e que se mostra através da falta de um herói que busca a mão da donzela, enfrentando perigos que lhe garantiriam o matrimônio com a princesa. Tal ruptura é reforçada através da assertividade com a qual a personagem age, enfrentando perigos e seguindo por caminhos desconhecidos. Entre flechas e espadas, Merida mostra que não há necessidade de uma figura masculina como par romântico para que ela atinja seus objetivos, tomando para si os ideais de força e coragem, sem precisar ser masculinizada para tal feito.

Desse modo, defendemos esse desejo de ruptura com a FD Real no sentido que, a partir de pré-construídos que permeiam a memória social, advindos de uma ideologia patriarcal, movimentos são feitos acerca da imagem do herói, o qual é completamente posta de lado diante da conjuntura clássica de sua figura, ou seja, não existe um príncipe que parte em direção à donzela indefesa. Sobre essa donzela, retomamos — *grosso modo* — a fala de Merida, que diz que “não está pronta e talvez nunca esteja pronta para um casamento”, abdicando da maior imposição que é feita para a princesa, já que tal imposição que foi feita à sua mãe um dia. Assim, ao não aderir ao funcionamento ideológico patriarcal e da realeza, por interromper com a dependência do par romântico, Merida mostra que, embora socialmente ocupe o lugar de princesa, a posição que ocupa não é a mesma da princesa clássica, mas uma princesa moderna, uma princesa independente e autossuficiente, que deriva de um lugar discursivo feminista em que inscreve seu discurso, produzindo deslocamentos no interior da FD Real, mostrando o atravessamento produzido pela FD Contestadora.

Assim, notamos que a posição-sujeito contestadora ocupada por Merida mostra que o papel da princesa pode ser ressignificado, fruto de atravessamentos da FD Contestadora nos sujeitos interpelados pela FD Real. Desse modo, concluímos que o lugar da princesa, bem como o lugar da mulher tem um novo espaço no filme *Valente*, abrindo caminhos para um novo normal cristalizado socialmente. Contestar essa figura da princesa é

importante não somente para reacender os debates da desigualdade que sofre a mulher socialmente, mas também para explorar os limites que podem ser explorados, ou até rompidos, pela Disney. Podemos — de maneira breve — pensar na possibilidade de ruptura que seguem os filmes lançados após *Valente*, sendo Moana um deles.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, C. E. de F. *Entre o leque e a espada: uma análise discursiva de Mulan*. 2019. 85f. Monografia de Especialização (Especialização em Linguística Aplicada a Práticas Discursivas) – Faculdade Frassinetti do Recife, Recife, 2019.
- BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.
- DEL PRIORE, M. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.
- GRIGOLETTO, E. *Do lugar social ao discursivo: o imbricamento de diferentes posições sujeito*. In: Seminário de Estudos em Análise do Discurso UFRGS, 2005, Porto Alegre. *Anais eletrônicos...* Porto Alegre: UFRGS, 2005, p. 154-164. Disponível em: [www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/.../EvandraGrigoletto.pdf](http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/.../EvandraGrigoletto.pdf). Acesso em: 10 mar. 2021.
- LAGAZZI, S. O recorte significante na memória. Apresentação no III SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso, UFRGS, Porto Alegre, 2007. In: *O discurso na contemporaneidade. materialidades e fronteiras*. INDURSKY, F., FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (org.). São Carlos: Claraluz, 2009.
- Mulan*. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Produtora: Walt Disney Pictures. 1998. (87 min), filme online, son., cor.
- NECKEL, N. R. M. Tecedura e tessitura do discurso artístico da/na produção audiovisual: materialidades fronteiriças. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (org.). *O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. São Carlos: Claraluz, 2009.
- NECKEL, N. R. M. *Tecedura e Tecedura: Movimentos de compreensão do Artístico no Audiovisual*. 2010. 226f. Tese de Doutorado (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- PÊCHEUX, M. (1969) Análise Automática do Discurso. In: GADET, F.; HAK, T. (org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.
- PÊCHEUX, M. (1975) *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 4ª Ed., Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2009.
- PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. (1975). A propósito da análise automática do discurso: atualizações e perspectivas. In: GADET, F.; HAK, T. (org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução a obra de Michel Pêcheux*. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.
- PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- PRECIADO, B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas da identidade sexual*. São Paulo: N-1 edições, 2014.
- SABAT, R. *Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade*. 2003. 185f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação – PPGEDU, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- VALENTE*. Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Produtora: Walt Disney Pictures. 2012. (93 min), filme online, son., cor.



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



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rec.180107>

Recebido em 25/05/2023 | Aprovado em 26/06/2023

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)

## RASGADURAS DA IMAGEM CORPO-SUJEITO PARADOXAL E-FEITO ANGÚSTIA DISCURSIVIZADO EM PELES

### RENDS OF THE PARADOXICAL ANGUISH-EFFECTED SUBJECT-BODY IMAGE DISCURSIVIZED IN SKINS

Renata Marcelle Lara\*

**Resumo:** *Pela intrincação material entre Análise de Discurso pecheutiana, Psicanálise lacaniana e Estudos da Imagem hubermanianos, este artigo analisa a discursivização do corpo-sujeito paradoxal e-feito angústia no filme espanhol Pieles (Peles, 2017) e interroga como tal corpo (se) significa (n)as contradições do social que o encurrala no jogo (do avesso) do imaginário. Para tanto, mobiliza o dispositivo discursivo o artístico como rasgadura da imagem (Lara, 2022) que (se) materializa (n)o jogo poético-político, fazendo rasgar/fissurar a imagem especular na emergência de corpos-sujeitos reais.*

**Palavras-chave:** *Discurso filmico-artístico. Imagem. Rasgadura. Peles. Real do corpo.*

**Resumo:** *Through the material intertwining of Pecheudian Discourse Analysis, Psychoanalysis and Hubermanian Image Studies, this article analyses the discursivization of the paradoxical anguish-effected subject-body in the Spanish film Pieles (Skins, 2017) and interrogates how such body (is) signifies(ed) (in) the contradictions of the social that corners them within the (reversed) imaginary play. To do so, the discursive device the artistic as a rend of the image (Lara, 2022) is convened, which (is) materializes(ed) (in) the poetic-political play, rending/fissuring the specular image in the emergence of real subject-bodies.*

**Palavras-chave:** *Filmic-artistic discourse. Image. Rend. Skins. Real of the body.*

## UM CORPO ABERTO

Birman (2021, p. 180) chama atenção para o fato de que, “na cultura da estetização do eu, o sujeito vale pelo que parece ser, mediante as imagens produzidas para se apresentar na cena social [...]”. Mas ao mesmo tempo em que a cultura do visual e o culto ao visual alimentam a necessidade universal(izante) de um mundo *semanticamente normal(izado)*, que passa pela relação primeira do sujeito com *seu próprio corpo*, retomando Pêcheux (1997a), o artístico, como potência po(i)ética estruturante da arte que é língua(gem) e(m) discurso, materializa o jogo poético-político no ponto de *(des)encontro* da imagem corporal especular, de um *eu ideal*, com a imagem escópica, no devir do corpo-sujeito.

\* Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora Associada da Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: [rmlara@uem.br](mailto:rmlara@uem.br).

Em um mundo normali[ti]zado, em que não há espaço para a alteridade, *Pieles* (Peles, 2017), filme espanhol de Eduardo Casanova, nos confronta com a *angústia* (Lacan, [1962-1963] 2005) de corpos-sujeitos estigmatizados socialmente por “ferir/ameaçar” padrões de normalidade na emergência discursiva de corpos-sujeitos reais (constituídos na/pela falta).

Entre a angústia dos sujeitos personagens que se emaranha à angústia do sujeito na *espectação*, há mais do que um desconforto. Nesse drama artístico de um imaginário social que aprisiona corpos-sujeitos identificados a patologias físico-psíquicas (deformações corporais, Transtorno de Identidade e Integridade Corporal, entre outras), eles são discursivizados e discursivizam em cenários “cor-de-rosa” e “roxo-lilás”. Enquanto nos espaços discursivos logicamente estabilizados é impossível que se tenha o ânus no lugar da boca e vice-versa, e se veja beleza em um rosto *disforme* daquilo que regula a normalidade estética para os sujeitos sociais, ou, ainda, que se deseje não ter pernas e tê-las represente amputação do sujeito e motivo de sua infelicidade, em *Peles* (2017), nos deparamos com: Samantha, a moça cujos orifícios do ânus e da boca são invertidos; Cristian, adolescente desejante de um “corpo pleno”, sem pernas; Ernesto, o homem atraído por mulheres fisicamente deformadas, como Ana, que vê beleza em Guille, seu amante, cujo rosto e pescoço são desfigurados por queimaduras.

O tensionamento das “aparências da coerção lógica disjuntiva” (Pêcheux, 1997a, p. 30) promovido na/pela discursividade fílmica configura os sujeitos de *Peles* como corpos-sujeitos paradoxais (entre vítima-culpado; protetor-carcereiro; belo-horrendo), em sua constância contraditória e ambígua, “[...] simultaneamente, idênticos consigo mesmos e [que] se comportam antagonicamente consigo mesmos” (Pêcheux, 2011, p. 115, grifo do autor), em meio a contradições que tensionam a(s) tonalidade(s) dos sentidos.

O interesse por tais corpos como objeto discursivo de investigação levou-me à observação, pelos personagens recortados na configuração do *corpus* de análise, do que (*des*)regula a imagem especular: um corpo-imagem cuja “anomalia/disfunção” corporal é *visível* aos olhos, pela exposição do ânus no enclausuramento da boca, e que materializa uma perturbação anômala do *eu ideal*; um corpo-imagem parcialmente *visível* aos olhos, cujo Transtorno de Identidade e Integridade Corporal, como patologia psíquica, produz cortes do/no sujeito, materializando distorções do *eu ideal*; um corpo-imagem que engana o *eu ideal*, pois é, aparentemente, *invisível* aos olhos, mas materializa a ameaça (pelo fantasma do despedaçamento) desse *eu* ao ser estigmatizado também por uma patologia psíquica: sentir/ver beleza em disfunções estético-corporais, e desejar mulheres desse perfil; um corpo-imagem *in-visível* aos olhos, já que à *de*-formação responde diferentemente o *olhar/ser olhado*, “fazendo-se presa de um suspense, um instante antes mas já diante da terrível, inquietante e estranha percepção” (Rivera, 2011, p. 58-59).

Foi pelo olhar para esse corpo-sujeito paradoxal discursivizado em *Peles*, na condição de objeto artístico-discursivo, “como uma estrutura a que se tem acesso pelas falhas” e “*se submete à irrupção da falta, que lhe é constitutiva* (Leandro-Ferreira, 2013, p. 128, grifos da autora), da perspectiva pecheutiana em entremeios lacaniano e hubermiano, que cheguei à angústia. Em âmbito psicanalítico, ela é resultante da relação do sujeito com o objeto causa de desejo, como o sinal, dentre todos, que “não engana” (Lacan [1962-1963], 2005, p. 178), por ser sinal do real. Tal como fazem Sobral e Viana

(2019, p. 225), apoio-me na compreensão lacaniana, que ele sustenta no texto-conferência *A terceira* (1974), “[...] de que o que angustia o sujeito é o corpo, uma vez que ele porta um saber ignorado pelo sujeito, o saber inconsciente no nível da pulsão”.

Sendo a pele o “invólucro do corpo”, conforme Jeudy (2002, p. 83), o “eu-pele” como resposta “à necessidade de um envelope narcísico” (Anzieu, 1989, p. 44) protetor de uma imagem do *eu ideal* (estádio do espelho) sofre fissuras na emergência da opacidade do corpo. Assim, a pele é o ponto (*im*)preciso em que a imagem-corpo especular é *rasgada* (Didi-Huberman, 2015) pelo olhar, este “furo iluminado que no Outro meduseia o sujeito” e é “presença que espreita o sujeito da angústia” (Quinet, 2004, p. 291).

O objetivo de analisar o corpo-sujeito paradoxal e-feito angústia em *Peles*, tomado como objeto artístico-discursivo de investigação, levou-me à pergunta norteadora do *corpus*, que indaga *como* tal corpo significa(-se) (n)as tensões do social que o encurrala no jogo (do avesso) da visibilidade. Trata-se, assim, de um *sujeito-feito* e *efeito-de-linguagem*, como compreende Leandro-Ferreira (2013, p. 128): “um sujeito assujeitado, da ideologia, e um sujeito desejan-te, da psicanálise. Um sujeito que tem um traço de determinação dupla, uma determinação constitutiva, que é revestido de existência histórica e interpelado em um ritual que o captura num processo sem início nem fim”. Sujeito de *Peles* que é tanto *feito-angústia* quanto é *efeito-de-angústia*.

A discursividade desestabilizadora de *Peles* (2017) ganha corpo no/pelo trabalho do artístico na *com*-posição, jogando com o poético (como deriva) e o político (como divisão/disputa) na torção desses corpos paradoxais tensionados por contradições do social que retornam a angústia. Histórias aparentemente paralelas envolvendo os personagens se cruzam, se atravessam e se afetam. São, ao mesmo tempo, fragmentos e emaranhamentos sociais, independentes e consequentes entre si, produzidas como fissuras da ilusão de individualidade, que põem em relação os sujeitos de *Peles* na medida em que, de forma intrincada, sofrem ou provocam dor, medo e angústia.

Os cenários saturados de rosa e de roxo-lilás em meio a tons pastéis inquietam pela *in*-consistência da suavidade ao atravessarem e serem atravessados pelos corpos-sujeitos estigmatizados por deformações e transtornos psíquicos. Inscritos em aprisionamentos psicossociais, buscam sobreviver à *a*-normalidade, dando-se de encontro com a angústia, a encontrando. Tematizada por Lacan no *Seminário 10*, a angústia, como explicam Sobral e Viana (2019, p. 234), diz respeito à “invasão do real no imaginário e no simbólico, afetando diretamente o corpo no qual presentificam-se alguns de seus sinais, como: sensação de esfriamento, aceleração cardíaca, tremores, suores, vertigens”. Sinais estes que não funcionam como sintomas de algo recalcado, mas sim apontam para a “relação do sujeito com o objeto *a*, no nível da pulsão, nível do gozo, efeito de um retorno ao corpo da incidência do real” (SOBRAL; VIANA, 2019, p. 234, grifo das autoras).

*Peles* nos *des*-conforta ao *rasgar*, pelo trabalho do artístico que movimenta a angústia na discursividade filmica, “o espetáculo da imagem em seu lado belo” que “faz suspirar o sujeito do desejo devido à sua pulsão e brilho”, encobrendo “a falta que lhe é constitutiva”. Assim, dá a ver o espetáculo da imagem como “sede do mal-estar na cultura ao presentificar o supereu com suas imagens impregnadas pelo real impossível de suportar que provocam o sentimento de culpa no sujeito” (Quinet, 2004, p. 281).

## O ARTÍSTICO COMO DISPOSITIVO DISCURSIVO DE ANÁLISE

A noção de *rasgadura da imagem* mobilizada no meu trajeto de pesquisa advém do historiador da arte e estudioso da imagem Didi-Huberman (2015), e é movimentada em entremeios lacanianos, com interesse discursivo, intrincado ao *artístico* – tomado em seu potencial estruturante da arte.

Rasgar a imagem é, nos termos de Didi-Huberman (2015, p. 185), “abrir a imagem, abrir a lógica”, “romper alguma coisa”. Como diz, essa *alguma coisa* está “no lugar de uma abertura e de uma cisão: a visão ali se rasga entre ver e olhar, a imagem ali se rasga entre representar e se apresentar” (Didi-Huberman, 2015, p. 205, grifos do autor).

Rasgadura que o autor potencializa ao mobilizar a noção freudiana de sonho – mas “de olhos bem abertos” (Didi-Huberman, 2015, p. 205) – e laciana de olhar, pela qual comparece o inconsciente, princípio da incerteza, o próprio anacronismo da imagem perturbando a organização vigente. *De olhos bem abertos*, porque, como explica Didi-Huberman (2015, p. 205), no trabalho da rasgadura *alguma coisa* que não é possível (se) apreender (inteira e duradouramente), já que não se está sonhando, e atinge o sujeito “na visibilidade do quadro como um acontecimento de olhar, efêmero e parcial”.

Aproprio-me da noção de “rasgadura da imagem” no sentido discursivo de abertura ao processo (em seus *descontínuos*) *deslinearizante*, *desconcertante*, *deslogicizante*, em que comparecem a historicidade, o paradoxo, a contradição, pelo trabalho poético-político do artístico – este que, de fato, é a *potência estruturante da arte*. Apropriação tomada aqui pela designação pecheutiana de “[...] tornar seu um conceito proveniente de outro lugar”, sendo que “isto só pode ocorrer pelo processo de teorização”, como esclarece Indursky (2005, p. 187). E é justamente pelo trabalho de teorização que chego à noção de *artístico como rasgadura da imagem* (Lara, 2022) na condição de dispositivo discursivo de análise, que venho sustentando em recentes trajetos investigativos<sup>1</sup>.

### UM ROSTO SEM FACE/IDENTIDADE

Samantha, a personagem que tem o sistema digestivo invertido (ânus no lugar da boca e vice-versa), mora com o pai, de aparência albina, em uma casa ambientada e ocupada por objetos de tonalidades roxo-lilás, cores estas que também predominam nas vestimentas dos dois. Há uma superproteção paterna, no sentido de resguardá-la num “mundo de fantasia”, em que a “normalidade”, de outra ordem, se instala como “lar”. Observa-se, ao longo do filme, a orientação paterna para que a filha não saia de casa com o rosto exposto/descoberto. Em uma das cenas de comemoração do seu aniversário, o pai lhe presenteia com uma máscara de cabeça de unicórnio: “Uma máscara de unicórnio para quando sair na rua. Gostou? [...]. Ual! Está linda!”.

Vasconcelos e Pena (2019, p. 29) explicam que a fantasia seria uma de “tela de proteção” pela qual o sujeito busca “driblar a falta primordial, que se encontra no campo

<sup>1</sup> Além do texto de Lara (2022), outros cinco da mesma autoria, que se encontram no prelo, abordam o *artístico como rasgadura da imagem* na condição de dispositivo discursivo de análise.

do insuportável – a inconsistência do Outro”. Retomando Lacan em seu *Seminário, livro 10: a angústia*, os autores apontam que “[...] a presença do objeto *a*, enquanto angústia, pode se manifestar por meio da relação fantasmática ou por um encontro não esperado com o real, no qual o objeto se presentifica sem a proteção da fantasia” (Vasconcelos; Pena, 2019, p. 29).

O “mundo de fantasia” criado pelo pai de Samantha põe-se constantemente em choque com as contradições sociais que fazem furo no “mundo semanticamente normal”, e das quais não há como escapar. Aproximadamente entre os 8 e 10 minutos do filme, em casa, Samantha tira uma *selfie* e publica no seu perfil do Instagram. Posteriormente, quando estava em uma lanchonete para uma refeição líquida (somente o que podia ingerir), ela recebe a seguinte notificação, em letras garrafais: “HEMOS ELIMINADO TU PUBLICACIÓN PORQUE NO CUMPLE NUESTRAS NORMAS COMUNITARIAS” (“REMOVEMOS SUA POSTAGEM POR VIOLAR OS TERMOS E CONDIÇÕES”, tradução legendada em português<sup>2</sup>).

Nos *Termos de Uso* do Instagram, em **Remoção de conteúdo e desativação ou encerramento de sua conta**, lemos a seguinte informação:

Poderemos remover qualquer conteúdo ou informação que você compartilhar no Serviço se acreditarmos que esse conteúdo viola estes Termos de Uso ou nossas políticas (incluindo nossas [Diretrizes da Comunidade do Instagram](#)) ou estivermos autorizados ou obrigados por lei a fazê-lo (INSTAGRAM, 2023, online, grifos do autor).

Ao clicarmos em **Diretrizes da Comunidade do Instagram**, retorna, entre outras, a seguinte mensagem: “**não permitimos nudez** no Instagram. Isso inclui fotos, vídeos e alguns conteúdos criados digitalmente que mostram **relações sexuais, genitais e foco em nádegas** totalmente expostas”. No entanto, “[...] **fotos** [...] em situações **relacionadas à saúde (por exemplo, pós-mastectomia, conscientização sobre câncer de mama ou cirurgia de confirmação de gênero)** ou como ato de protesto **são permitidas**” (Instagram, 2023, online, grifos meus).

Althusser (1980, p. 110) explica que a estrutura de toda ideologia é *especular e duplamente especular*, assegurando o seu funcionamento.

O que significa que toda a ideologia é *centrada*, que o Sujeito Absoluto ocupa o lugar único do Centro, e interpela à sua volta a infinidade dos indivíduos como sujeitos, numa dupla relação especular tal que *submete* os sujeitos ao Sujeito, embora dando-lhes, no Sujeito em que qualquer sujeito pode contemplar a sua própria imagem (presente e futura) a *garantia* de que é efectivamente [sic] deles e Dele que se trata [...] (Althusser, 1980, p. 110-111, grifos do autor).

Nessa direção, Pêcheux (1997b, p. 117, grifos do autor) mostra que é pela *identificação* que “[...] todo sujeito ‘se reconhece’ como homem, ou também como operário, empregado, funcionário, chefe etc., [...] e como é organizada sua relação com

<sup>2</sup> Optei por trazer os recortes discursivos relativos a trechos de falas dos personagens conforme transcrição legendada em português.

*aquilo que o representa*”. Também esclarece que a *identificação imaginária* depende da *identidade* que é o “fundamento da imputação e da responsabilidade”, tocando no simbólico pela remissão ao nome próprio e à lei – o que significa, de acordo com o autor, que a interpelação, ao mesmo tempo em que é ideológica, é jurídica (Pêcheux, 1997b, p. 265).

Mas e quando algo falha na identificação, seja por parte do sujeito ou por parte do outro sobre o sujeito? No caso de Samantha, a identificação com *ser uma pessoa* é perturbada pela imagem que retorna todas as vezes que se olha e é olhada por outras pessoas. Ao ter o ânus situado no local da boca, o rosto de Samantha é identificado, na condição de imagem fotográfica lida e interpretada pelo Instagram, como imagem inapropriada por ferir as Diretrizes da Comunidade do Instagram, e, portanto, proibida de postagem e circulação nessa rede social. Além disso, a “máquina” não identifica/reconhece o rosto de Samantha como um rosto de um sujeito qualquer e tampouco reconhece a foto dela enquadrada nas exceções de **“fotos [...] em situações relacionadas à saúde (por exemplo, pós-mastectomia, conscientização sobre câncer de mama ou cirurgia de confirmação de gênero) [...] [, que] são permitidas”**. O ânus no lugar da boca, como retorno do *estranho* (Freud, 1919) que tangencia o *indizível* “[n]o encontro com o real, com aquilo que não tem inscrição na linguagem” (Mariani, 2017, p. 41), é lido, pelo Instagram, como “nudez”, logo, impossível de ser aceito.

De fato, não se trata apenas de uma proibição de fazer circular uma imagem fotográfica, postada por Samantha, por violar as Diretrizes da Comunidade do Instagram. Trata-se de uma *interdição*, como *silenciamento* do sujeito, ao se barrar a sua existência *especular* (imaginária), pela qual os sujeitos se relacionam com os outros, na *sociedade escópica* – “[...] comandada pelo olhar que conjuga a *sociedade do espetáculo* descrita por Guy Debord e a *sociedade disciplinar* descrita por Michel Foucault” (Quinet, 2004, p. 280, grifos do autor). Dessa forma, o silenciamento, como *política do sentido/silêncio*, se manifesta como *silêncio local* enquanto interdição do dizer/do significar, como “produção do interdito, do proibido”, nos termos de Orlandi (1997, p. 77).

Na antropologia, Le Breton (2019, p. 189-190; p. 191) aborda a ambivalência do rosto, este que é tanto um provável “primeiro motivo de admiração”, no Ocidente, para aquele que se olha em um espelho ou fotografia, como, “[...] para si mesmo, o lugar mais próximo do Outro”. E exemplifica:

“Não me pareço comigo”, comenta a pessoa que, sem complacência, passa demasiado tempo diante do espelho. Questionada por seu rosto, o abalo experimentado, em vez de ser de ordem estética (achar-se feia ou banal), reside mais profundamente na estranheza de ter este rosto, e não outro (Le Breton, 2019, p. 191).

O rosto como *o estranho* que assombra Samantha e que não permite o reconhecimento de si na relação com os outros e desses com ela tem a ver com a causa de desejo de se ter aquilo que não pode ter: a boca no rosto. Quanto ao desejo, Maliska (2017) explica que é preciso considerar a diferença entre o objeto *a*, objeto causa de desejo, que tem a ver com a falta, e objeto de desejo, que tem a ver com a presença, na tentativa de suprir essa falta primordial. E é justamente na relação do sujeito com o objeto

*a*, causa de desejo, que a angústia advém. Como diz Lacan ([1962-1963] 2005, p. 98), “a manifestação mais flagrante desse objeto *a*, o sinal de sua intervenção, é a angústia”, esta que é, retomando explicação do psicanalista, *sinal do real*, e por isso, dentre todos os sinais, justamente o que *não engana*.

Em uma das cenas, quando está saindo de uma lanchonete, onde sofre deboche da atendente (esta que também é motivo do deboche de outros, em cenas outras, por ser obesa), Samantha é abordada e assediada na rua por dois rapazes, quando estava para entrar em seu carro. Enquanto tomam-lhe a bolsa e os objetos que estavam com ela – como um funil roxo preso a uma mangueira, que utiliza para se alimentar, injetando-o na boca, situada no local do ânus, e um caderno, onde cola bocas de tons rosa, lilás e roxo, recortadas de revistas –, um dos rapazes pergunta: “Se você tem a bunda na cara, tem a boca na bunda?”. Após pega à força e jogada no chão, ao lado do carro, com o objetivo de ser filmada, com o celular, para exposição do que estaria no lugar do ânus, ela desfere um chute e consegue escapar. Assustada e chorando, foge do local dirigindo, quando seu carro sofre um impacto e para. Ao som externo de gritos, ela observa, pela janela do carro, perplexa, a cena que só mais tarde é dada a ver: Cristian, o adolescente que não queria ter pernas, está estirado no asfalto, e agora sorri.

Em casa, sentados à mesa, o pai conduz uma comemoração pelo aniversário de Samantha, com velinhas sobre um bolo, que são apagadas por flatulências soltadas do ânus da aniversariante, como se fosse um sopro comum de apagar velas. Então, ouvem o noticiário: “Cristian, o garoto de 17 anos que foi atropelado há alguns dias na região de Lucero, acabou de morrer. Suas pernas foram separadas do corpo e apesar da hemorragia controlada, não resistiu à infecção. Ainda não se sabe nada sobre o motorista que fugiu”. Em reação à notícia, o pai diz a Samantha: “Que horrível! Como pode ter pessoas assim?”. Mais à frente, quando retorna à cena dos dois, o pai afirma: “Ficou chocada com a notícia, né filha?, Pessoas assim não deveriam viver”. E então presenteia a filha com a máscara de unicórnio, em comemoração ao seu aniversário.

Em contínua angústia, Samantha sai outra vez de casa sem a “proteção” da máscara, e se depara novamente com os dois rapazes que a abordaram da outra vez. Eles a levam para um beco, a deixam de quatro e um deles retira a sua calça para ver o que há no lugar do ânus, quando vê a boca e estupra a moça. Sem a proteção da fantasia, “a presença do objeto *a*, enquanto angústia”, se dá no encontro não esperado com o real, assim como já observado por Vasconcelos e Pena (2019, p. 29) acerca do pensamento lacaniano. Discursivamente, como explica Pêcheux (1997a, p. 29), “não descobrimos, pois, o real: a gente se depara com ele, dá de encontro com ele, o encontra”.

## O REAL DO CORPO É A FALTA

Cristian, o adolescente que deseja não ter pernas, têm uma relação conflitante com a mãe, Claudia, estabelecida diante do abandono do pai. O recorte seguinte é de uma consulta com a psiquiatra, que conversa a sós com a mãe de Cristian, e, em seguida, também com ele, na presença de Claudia.

Seu filho tem Síndrome [Transtorno] de Integridade Corporal.  
Que diabos é isso?  
Seu filho não reconhece as pernas como elas são.  
Está louco?  
Não, só precisa de ajuda.  
Por que ele tem isso?  
Pessoas com SIC.../ [interrupção por Claudia].  
O que é isso?  
[...]  
Eles veem um amputado e os toma como modelo ou não se sentem amados e acham que como amputados conseguirão o afeto que precisam.

Em seguida, a psiquiatra diz a Claudia para chamar Cristian, que estava na sala de espera, sentado em uma cadeira de rodas, cortando-se acima do joelho com um canivete.

O que acha que há de errado com seu filho?  
Ele diz que não quer ter pernas.  
Não é isso [, intervém Cristian].  
Então, o que é? [, pergunta a Psiquiatra].  
Estas pernas não são minhas.  
Como assim? Quer outras pernas?  
Não, não quero outras. Não quero ter pernas, não quero andar. Quero me livrar delas.  
Não é possível. Suas pernas estão saudáveis.  
Mas elas não são minhas. É o meu corpo, não é?  
Você é feliz? Cristian, você é feliz?  
E acha que será feliz sem pernas?  
Sim.  
E por que acha isso?  
Sereias não têm pernas e são felizes.

A falta, como *real do corpo* (Leandro-Ferreira, 2013), no caso do personagem adolescente, tem a ver com a ausência do pai, que os deixou, a ele e à sua mãe, assim que Cristian nasceu. O abandono do pai foi motivado pelo medo em fazer mal ao filho, tendo em vista o transtorno pedofílico que o levava a desejar sexualmente crianças – quadro de parafilia do pai que era desconhecido por Claudia e Cristian. Como lembrança do pai, Cristian guardava uma foto dele em que se vê uma sereia da cor roxa tatuada no braço direito.

Como abordado, a angústia, como sinal do real, se dá na relação do sujeito com o objeto *a*, causa de desejo. É por isso que “o real do corpo se descortina na angústia, que não é sem objeto. Isso se pode testemunhar na experiência do estranhamento de si mesmo, de seu corpo” (Fleig, 2004, p. 138). Na compreensão lacaniana, como abordam Vasconcelos e Pena (2019, p. 27), “e, ainda que não se apreenda a angústia, que não se possa traduzi-la em palavras, ela se presentifica enquanto uma certeza avassaladora no corpo”.

Cristian, que se veste em tons roxo-lilás e tem os cabelos igualmente tingidos, se corta frequentemente acima dos joelhos e em vários lugares de suas pernas, movido pelo desejo de não ter pernas, já que tê-las angustia o sujeito, desejanste de afeto paterno, de ser cuidado. A experiência com adolescentes que se auto escarificam, segundo relatam Vilas Boas, Amparo e Almeida (2019, p. 195, grifos dos autores), levou-as a indagar sobre uma formulação recorrente entre eles: “*‘eu me corto para aliviar uma dor interna’*”. Na mesma página, parafraseando outro autor, e instigadas por uma cartografia que ligue dor corporal à dor psíquica, apontam que cortes autoprovocados por jovens, sendo a parte superior das pernas uma das partes alvo do corpo – como ocorre com o personagem Cristian em *Peles* –, são significados por eles como um “ato inevitável” que “provoca um grande alívio”. Tais cortes na pele, que são produzidos pelo sujeito adolescente de forma intencional, resultam em uma cicatriz que não pretende inscrever uma “imagem como essencial” (Vilas Boas; Amparo; Almeida, 2019, p. 195). No caso de Cristian, o corte marca o sujeito desejanste da presença do pai, que é falta.

As autoras explicam que a escarificação, a recorrência à dor corporal, é uma forma do sujeito não se perder na dor psíquica. “O envelope de sofrimento paga pela continuidade do *eu*. A escarificação coloca a questão da dor na necessidade interior do ato, é um jogo de proteção do sujeito. [...]. O sujeito quer mesmo é cortar o sofrimento e, na dor, busca um alívio” (Vilas Boas; Amparo; Almeida, 2019, p. 203, grifo das autoras).

Quanto ao significante sereia, este aparece como representação simbólica que vem tamponar a falta do pai. Enquanto as pernas, para Cristian, se apresentam como interdição, aprisionamento do sujeito, sofrimento, o *objeto de desejo* cauda de sereia, com a qual podia encobri-las, permitiam-no sentir-se livre/protegido. Nesse sentido, a falta e o desejo, segundo Mariani (2017, p. 40-41), “escrevem a fantasia estruturante, constitutiva da realidade psíquica na qual o sujeito supõe que poderá recuperar o que falta”.

Em determinado momento, angustiado, Cristian sai correndo do consultório pelas ruas, quando então para entre duas caçambas de lixo, deitando-se no asfalto com as pernas estendidas para a rua, ao avistar um carro que vinha em sua direção. Sem notar sua presença, Samantha, que dirigia assustada, fugindo do local do assédio, passa com o carro sobre as pernas de Cristian. Ele grita de dor. Seus olhares se fixam. Samantha está perplexa e Cristian sorri. Ao passo que a angústia de Samantha se intensifica, a de Cristian é *superada* pela fantasia: tornar-se uma sereia e, assim, não ter pernas – imagem esta que se materializa ao final, depois de perder as pernas, o que o leva à morte.

No texto “Rasgaduras do *artístico* em intrincações performáticas da imagem corpo-sujeito”<sup>3</sup>, eu trago a compreensão discursiva de corpo como *cicatriz da falta/do sujeito*. Cicatriz no sentido de existência de uma ferida sempre aberta, por mais que se busque/tenha buscado tamponar. Como materialidade do sujeito e, portanto, materialidade discursiva, o corpo jamais poderia representar uma completude ou satisfação plena. Sendo a falta o seu real, o corpo é sempre desejanste, ferida aberta em busca de suturas que se desdobram em outras feridas e suturas.

<sup>3</sup> Texto inédito escrito para o livro *O corpo na Análise do Discurso: conceito em movimento*, organizado por Maria Cristina Leandro Ferreira e Luciana Iost Vinhas, que se encontra no prelo.

## PELE INVÓLUCRO DO CORPO CICATRIZ DA FALTA

“A pele já é escrita. Seus traços, suas marcas, suas cicatrizes, suas rugas tanto são sinais visíveis e palpáveis que revelam toda a ambigüidade [sic] da apercepção do corpo” (JEUDY, 2002, p. 85), como observa-se em *Peles* (2017). Ernesto, o homem atraído por mulheres fisicamente deformadas, namora Ana, uma mulher que tem uma das faces desfigurada, com depressão da pele sobre os olhos, parte do nariz e boca. Ao mesmo tempo em que namora Ernesto, Ana se relaciona com Guille, um homem que no passado se enquadrava nos padrões de beleza masculina, mas teve a cabeça/rosto/pescoço desfigurados por queimaduras, e com quem ela aparentemente se identifica, dizendo amá-lo, e se encontra às escondidas. Guille, por sua vez, não se conforma com sua atual aparência, desejava de reaver o rosto de antes, enquanto Ana vivencia a aceitação de si mesma, tal como se apresenta.

Acerca da pele, Rivera (2013, p. 249), em uma parte do livro *O avesso do imaginário*, em que aborda sobre o trabalho artístico de Ernesto Neto, envolvendo a pele e o espaço, afirma que a pele, sendo o fora, delimita, traça bordas e marca fendas na direção do mundo. Mas ao mesmo tempo que se espera “que eu fique ‘dentro’ de minha própria pele, encarnando uma unidade localizável em um dado local”, há “algo que pode vir me revirar no espaço, tirando-me subitamente do lugar e apresentando a pele fora de mim, *im-própria* – e no entanto, tão profundamente íntima”.

Ana e Guille materializam esses sentidos de pele descritos por Rivera e sentidos de cicatriz abordados por Jeudy (2002): no caso de Ana, tal significação tem a ver com o fato de a cicatriz inspirar uma “estética da visão” em uma relação amorosa, quando não percebida como machucado, sendo “o olhar do Outro” o responsável por subtrair dela “a sua monstruosidade aparente” (Jeudy, 2002, p. 85). É assim que Ana vê beleza em Guille, assim como também vê beleza nela mesma, como aceitação. Quanto a Guille, a cicatriz pesa como ferida aberta no “idealismo da beleza baseado na integridade do corpo, representada pela superfície lisa da pele” (Jeudy, 2002, p. 85). A desfiguração do rosto/pescoço de Guille, com a pele enrugada pelas queimaduras sofridas, leva ao não reconhecimento do *eu* na projeção especular. Conforme Jeudy (2002, p. 85), “pelo fato da cicatriz se tornar um sinal pessoal, um sinal exclusivo do ego, é preciso que o olhar do Outro não seja de reprovação, manifestando o que se chama comumente como o horror de um desastre”. No caso de Guille, o olhar que retorna reprova e nega, causa horror, ao mesmo tempo que move o sujeito em busca do *eu*.

Em uma cena em que Ernesto dialoga à mesa de jantar com Ana, na casa dela, tomada por tonalidades do pastel ao rosa, ele justifica o fato de ter sido expulso de casa pela mãe, após ter sido flagrado por ela se masturbando diante de um porta-retrato de Ana: “É que eu nunca cheguei a dizer para a minha mãe que eu não gostava das mulheres normais”. Então Ana, já decidida a terminar com Ernesto, revida: “Eu sou mais do que uma mulher deformada”. / “[...] porque a única coisa que você gosta em mim é o meu físico. Isso é uma doença”. / “As peles mudam. Ou sofrem cirurgia. Se transformam. A aparência física não é nada”. De fato, a relação que Ana estabelece com seu corpo, enquanto sua materialidade, bem como com o corpo do outro, também como materialidade do sujeito, sinaliza que “[...] a pele retira do corpo seu *status* de objeto, no momento em que ela não é mais percebida como o invólucro das formas” (Jeudy, 2002, p. 84, grifo do autor).

A relação de Ana com Guille também não é sem inquietações. Guille deseja reaver o rosto de antes, enquanto Ana, até então, deseja-o tal como o vê. Seguidamente a uma discussão com ela, Guille depara-se, na saída do prédio de Ana, com uma pasta repleta de dinheiro ao lado de um corpo morto. Apropriando-se do dinheiro, decidido a submeter-se a uma cirurgia de reconstrução da pele. A forma como Guille se marca em sua decisão movimenta parte de uma mesma formulação, que dita em momentos distintos, de formas diferentes, ora por Ana, ora por ele, deriva para a sua negação. “Fomos feitos um para o outro”, dita por Ana, quando reafirma sua decisão em terminar com Ernesto e ficar com Guille, e “Fomos feitos um para o outro”, dita por Guille, quando da decisão pela cirurgia, deriva para “Não fomos feitos um para o outro”, quando, de fato, Ana *olha* para Guille e (não mais) o (re)conhece, ao passo que olha para si mesma e se *des*-conhece. “Tal qual uma superfície com seus próprios relevos, ela [a pele] transforma o corpo-objeto em corpo-texto” (Jeudy, 2002, p. 84).

Sobre o *reconhecimento* ideológico que se dá nos rituais cotidianos mais elementares, e que está na dimensão da “consciência” dessa prática incessante, Althusser (1980, p. 98) explica que de forma alguma ele nos dá o *conhecimento* de como tal mecanismo funciona. Na relação entre Ana e Guille, algo *falha* nesse mecanismo de *reconhecimento*, vindo perturbar a identificação do eu-outro, de modo que sujeitos e sentidos se movimentam dentro das formações discursivas com as quais se identificavam e para fora delas, encontrando novamente onde se “agarrar”, já que não há como estar fora da ideologia.

O desfecho filmico sobre esse “triângulo amoroso” mostra uma mulher em busca de si mesma, livre da objetificação doentia de Ernesto, com quem termina o relacionamento, bem como da insatisfação narcísica de Guille, de quem também se afasta, ou mesmo do controle da mãe, que a mantinha no mundo “cor-de-rosa” das paredes de sua casa.

Enquanto corre pelas ruas da cidade, os tons rosa de seu moletom ganham outros sentidos, à medida que ouvimos sua voz na leitura muda de Guille do bilhete que ela afixou no espelho da penteadeira do seu quarto, apoiando a decisão de Guille pela cirurgia plástica, torcendo pela sua felicidade, e manifestando a sua decisão: “Decidi que também vou ser feliz. Mas farei isso sozinha. Pela primeira vez, sem minha mãe [que a “protegeu” em um cenário cor-de-rosa] ou qualquer homem”. Por mais que surpreenda [não pareça], Guille, não fomos feitos um para o outro”. Guille, então, submete-se à cirurgia reconstrutora da imagem especular de antes e Ana apaga os contados dele e de Ernesto do celular, passa batom em frente ao espelho e emborca o porta-retrato da mãe vestida de rosa, que se encontrava na sua penteadeira. Como explica Jeudy (2002, p. 127), “o corpo é o lugar desse jogo entre o idêntico e o diferente”, e “quando a identificação narcisista asfixia nossa existência, buscamos uma violação da obscenidade, e quando a obscenidade do outro se torna de difícil aceitação, refugiamos-nos na complacência especular”.

## O ARTÍSTICO FAZ RASGADURA NA IMAGEM

A imagem *arde com o real, arde pelo desejo, arde pela destruição, arde pelo movimento, arde pela dor, arde pela memória*, nos ensina Didi-Huberman (2012). Em *Peles* (2017), a forma como o artístico, discursivamente, mobiliza o olhar para o corpo-

sujeito paradoxal como *e-feito* angústia em meio a contradições do social no jogo (do avesso) do imaginário vai produzindo fissuras nas imagens de corpos-sujeitos especulares na emergência de corpos-sujeitos reais. O que, de fato, angustia o sujeito não é a deformidade ou doença em si, mas o tamponamento das contradições do social em um mundo normalizad[o] que “não acaba nunca de *se dividir em dois*” (Pêcheux, 1990, p. 12, grifos do autor). Isso porque, “[...] suturar a angústia não consiste senão em recalcar, ou seja, acreditar preencher o vazio pondo cada termo da cisão num espaço fechado, limpo e bem guardado pela razão – uma razão miserável, convém dizer”, afirma Didi-Huberman (2014, p. 38).

Para Pêcheux, os processos de reprodução ideológicos, tais como os que observamos em *Peles*, são também local de “*resistência múltipla*” e emergência do “imprevisível contínuo”, já que os rituais ideológicos estão sujeitos a “rejeições e atos falhos” que levam a questionar as reproduções (Pêcheux, 2011, p. 115, grifos do autor). Nesse caminho da resistência, Lagazzi (2011, p. 289) lembra da insistência pecheutiana acerca da possibilidade de realização do alhures pela contradição, o que significa, conforme explica a analista, deixar “trabalhar a diferença” para que o “deslocamento” se faça possível.

Enquanto o imaginário e o real são o avesso um do outro, o simbólico é a tentativa de articular o real e o imaginário, como explicam Jorge e Ferreira (2014). É justamente ao dar movência às contradições que o trabalho do artístico em *Peles* produz rasgaduras da imagem de corpos-sujeitos paradoxais, em suas contínuas angústias, fazendo irromper corpos-sujeitos reais na relação com a *falta*, já que há uma “ligação radical da angústia com o objeto como aquilo que sobra”, sendo “sua função essencial”, de fato, “ser o resto do sujeito, o resto como real” (Lacan, [1962-1963] 2005, p. 184).

Pela mobilização do dispositivo discursivo *o artístico como rasgadura da imagem*, o trajeto analítico apontou para a angústia como desencadeadora de uma torção do sujeito na rasgadura da imagem especular pela imagem escópica, do olhar (do) Outro, que tangencia a morte, mas não funciona como o seu motor. Torção como *indistinção dos limites*, desfazendo a “finitude das fronteiras” e possibilitando a irrupção do inconsciente, sendo passagem do “possível ao impossível” e do “visível ao invisível”, como explica Leandro-Ferreira (2013, p. 130).

Já nas partes finais do filme, Samantha sai correndo a pé por um viaduto de grades roxas, depois de ter sido estuprada, e desmaia antes de conseguir se jogar lá de cima. Ernesto, deixado por Ana, surge no mesmo lugar e é contido de sua tentativa de também se atirar do viaduto ao ouvir o toque de um celular caído no chão: era o pai de Samantha, ligando para a filha. Quando desperta, Samantha e Ernesto se olham, e ela pede ao desconhecido: “Não me machuque, por favor”. E Ernesto sorri, admirado. Já em sua casa, levada por Ernesto, que conversa com o pai dela, Samantha, deitada no sofá, ouve a notícia sobre as investigações da morte do garoto Cristian, relatando que o depoimento da psiquiatra à polícia revelou que o adolescente sofria de Transtorno de Identidade Corporal, doença que o fazia desejar não ter pernas. Logo, a suspeita era de suicídio, sendo que os pais seriam investigados por abuso infantil.

Não é a morte biológica que materializa a superação da angústia dos corpos-sujeitos paradoxais em *Peles*, pois “só há superação da angústia quando o Outro é nomeado” (Lacan, [1962-1963] 2005, p. 366), como ocorreu com Cristian. A discursividade filmico-artística aponta, tal como Blanchot (2011, p. 266) nos possibilita pensar, a partir de sua

menção a Freud, que “aquele que busca esclarecer a repetição pela morte é também levado a quebrar a morte como possibilidade, a encerrá-la no encantamento da repetição”.

Na cena final de *Peles*, Samantha e Ernesto, este agora vestindo camisa roxa e não mais rosa, materializam o beijo *im*-possível, *im*-pensável, *in*-desejado. E como “[...] todo grande poema é o lugar linguageiro de uma confrontação radical com o real” (Badiou, 2017, p. 40), a arte, inquietantemente, nos leva a *dar de encontro com ele, o encontrar*, relembrando Pêcheux (1997a).

## REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. Lisboa: Editorial Presença, 1980.
- ANZIEU, D. *O eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.
- BADIOU, A. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BIRMAN, J. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. 1. reimpr. São Paulo: Editora 34, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed., 2. reimpr. São Paulo: Editora 34, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, nov. 2012.
- FLEIG, M. O mal-estar no corpo. In: KEIL, I.; TIBURI, M. (org.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004. p. 131-139.
- FREUD, S. O ‘estranho’ [1919]. In: SALOMÃO, J. (dir.). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII. p. 235-267.
- INDURSKY, F. Remontando de Pêcheux a Foucault: uma leitura em contraponto. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO-FERREIRA, M. C. (org.). *Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar*. São Carlos: Claraluz, 2005. p. 183-194.
- INSTAGRAM. *Termos de uso*. Disponível em: [https://help.instagram.com/581066165581870/?helpref=hc\\_fnav](https://help.instagram.com/581066165581870/?helpref=hc_fnav). Acesso em: 18 maio 2023.
- JEUDY, H-P. *O corpo como objeto de arte*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JORGE, M. A. C.; FERREIRA, N. F. *Lacan, o grande freudiano*. 4 reimpr. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- LACAN, J. *O seminário, livro 10: a angústia (1962-1963)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LAGAZZI, S. Análise de discurso: a materialidade significativa na história. In: RENZO, Ana Di; MOTTA, A. L. A. R. da; OLIVEIRA, T. P. de (org.). *Linguagem, história e memória: discursos em movimento*. Campinas: Pontes, 2011. p. 275-290.
- LARA, R. M. A cidade é passar(ela) de corpos-sujeitos errantes. In: FERNANDES, Célia Bassuma; GARCIA, D. A. (org.). *Materialidades e(m) discurso*. Campinas: Pontes, 2022. p. 93-113.
- LE BRETON, D. *Rostos: ensaio de antropologia*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- LEANDRO-FERREIRA, M. C. Discurso, arte e sujeito e a tessitura da linguagem. In: INDURSKY, F.; LEANDRO-FERREIRA, M. C.; MITTMANN, S. (org.). *O acontecimento do discurso no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 2013. p. 127-139.
- MALISKA, M. E. *Gozo(s): do sintoma ao sinthome*. Campinas: Pontes, 2017.
- MARIANI, B. (In)dizível, in(dizível), in(visível): linguística, análise de discurso, psicanálise. In: MARIANI, B. et al. (org.). *Indizível, ininteligível e imperceptível: o sujeito contemporâneo e seus arquivos*. Icarai-Niterói: Eduff, 2017. p. 31-47.
- ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PÊCHEUX, M. Delimitações, inversões, deslocamentos. *Caderno de Estudos Linguísticos*, Campinas, n. 19, p. 7-24, jul./dez. 1990.

PÊCHEUX, M. Ideologia – Aprisionamento ou campo paradoxal? In: PÊCHEUX, Michel. *Análise de discurso*: Michel Pêcheux. Textos escolhidos por Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 2011. p. 107-129.

PÊCHEUX, M. *O discurso*: estrutura ou acontecimento. 2. ed. Campinas: Pontes, 1997a.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. 3. ed. Campinas: Pontes, 1997b.

PIELES [PELES]. Direção: Eduardo Casanova. Espanha, 2017. 77 min, son., color.

QUINET, A. *Um olhar a mais*: ver e ser visto na psicanálise. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

RIVERA, T. *Arte e psicanálise*. 2. reimpr. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

RIVERA, T. *O avesso do imaginário*: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SOBRAL, P. O.; VIANA, T. de C. O corpo, o irrepresentável e a angústia. In: CHATELARD, D. S.; MAESSO, M. C. (org.). *O corpo no discurso psicanalítico*. Curitiba, Apris, 2019. p.

VASCONCELOS, A. C. P.; PENA, B. F. Angústia: afeto que não engana. *Reverso*, Belo Horizonte, ano 41, n. 78, p. 27-34, dez. 2019. Disponível em:

<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/reverso/v41n78/v41n78a03.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2021.

VILAS BOAS, L. M.; AMPARO, D. M. de; ALMEIDA, S. F. C. de. A dor na carne apazigua a outra dor: “Eu me corto para fazer parar de doer”. In: CHATELARD, D. S.; MAESSO, M. C. (org.). *O corpo no discurso psicanalítico*. Curitiba, Apris, 2019. p. 195-205.



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rec.180108>

Recebido em 25/05/2023 | Aprovado em 25/06/2023

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)

## FOTOGRAFIAS QUE NARRAM HISTÓRIAS: O PROJETO FOTOGRAFICO *DIECISIETE*, DE EDUARDO RAWDRÍGUEZ PHOTOGRAPHS THAT TELL STORIES: THE *DIECISIETE* PHOTOGRAPHIC PROJECT, BY EDUARDO RAWDRÍGUEZ

Antonio Carlos Batista da Silva Neto\*

Wanderlan Alves\*\*

**Resumo:** *Através de uma leitura crítica dos procedimentos artísticos em contatos-contágios e da relação entre corpo, fotografia e discurso na série fotográfica cubana Diecisiete (2009-2010), de Eduardo Rawdríguez, analisamos os procedimentos estéticos e os transbordamentos entre o literário e o fotográfico, com base em Freund (1976), Sontag (1983), Brizuela (2014) e Butler (2015). Em seguida, discutimos a sexualidade como uma questão central para o debate em torno da noção de biopolítica (Foucault, 1988) e do controle das sexualidades e dos corpos conforme emerge no projeto. Assim, discutimos acerca de políticas e práticas censoras de subjetividades, como a abjeção dos corpos (Butler, 2000, 2002; Giorgi, 2014), uma vez que o projeto fotográfico apresenta a problemática sobre subjetividades, violência e poder em certo contexto cubano das últimas décadas.*

**Palavras-chave:** *Fotografia. Diecisiete. HIV. Cuba. Eduardo Rawdríguez.*

**Abstract:** *Through a critical reading of the artistic procedures in contact-contagions and the relationship between body, photography and discourse in the Cuban photographic series Diecisiete (2009-2010), by Eduardo Rawdríguez, we analyze the aesthetic procedures and the overflows between the literary and the photographic, based on Freund (1976), Sontag (1983), Brizuela (2014) and Butler (2015). Then, we discuss sexuality as a central issue for the debate around the notion of biopolitics (FOUCAULT, 1988) and the control of sexualities and bodies as it emerges in the project. Thus, we discuss policies and practices that censor subjectivities, such as the abjection of bodies (BUTLER, 2000, 2002; GIORGI, 2014), since the photographic project presents the problematic about subjectivities, violence and power in a certain Cuban context of the last decades.*

**Keywords:** *Photographic. Diecisiete. VIH. Cuba. Eduardo Rawdríguez.*

\* Mestre em Literatura e Interculturalidade, pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), e doutorando em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: [ac.neto07@gmail.com](mailto:ac.neto07@gmail.com).

\*\* Doutor em Letras, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UEPB) e professor da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mail: [alveswanderlan@yahoo.com.br](mailto:alveswanderlan@yahoo.com.br).

## INTRODUÇÃO

*Diecisiete*, projeto de Eduardo Rodríguez Sardiñas, também conhecido pelo nome artístico Eduardo Rawdríguez, revela uma relação entre a linguagem e a fotografia. Surgida para o artista cubano de forma orgânica e natural, esta relação se inicia quando Rawdríguez, graduado em Língua Inglesa pela Universidad de La Habana, se aproxima da fotografia através da Fototeca de Cuba, e logo inicia uma oficina organizada pelo fotógrafo e estudioso Rufino Del Valle.

Com desejo de experimentar, gradua-se na Academia de Arte y Fotografía Cabrales del Valle, uma das escolas que promovem o ensino da fotografia como ofício na ilha, e passa a dedicar-se à profissão. Atualmente, dedica-se à fotografia de moda e publicidade, mas entre seus quatro projetos fotográficos individuais destaca-se os de nus masculinos: *Diecisiete*, projeto ganhador da bolsa de Creación Fotográfica Raúl Corrales, no ano de 2017; e o mais recente projeto pessoal *The Dark Room*, ou *El cuarto oscuro* (2019). Nas poucas entrevistas concedidas, quando questionado sobre por que trabalha com o nu masculino, o fotógrafo cubano é categórico: “Mi cámara es solo un medio para generar múltiples relatos a partir de cada uno de los objetivos que frente a esta se encuentran en el transcurso de mi carrera” (Hernández, 2017) e “hago este tipo de fotografía porque me gusta el cuerpo, todos mis desnudos son masculinos porque con este encuentro la forma más eficiente para expresarme [...]” (Valdés, 2015, p. 59).

Por sua vez, idealizado entre 2009-2010, *Diecisiete* é criado 17 anos após o falecimento de seu irmão, diagnosticado como uma pessoa que viveu com o HIV. A partir desta experiência pessoal sobre a qual o fotógrafo decide não falar muito e tampouco fazer publicidade<sup>1</sup>, o projeto se compõe, inicialmente, de dezessete fotografias em preto e branco, em um formato de 60 cm x 80 cm, e tem como local para sua primeira exposição o Primer Seminario Internacional para la Prevención de VIH en HSH (homens que fazem sexo com homens)<sup>2</sup>, organizado pelo projeto HSH-Cuba del Centro Nacional de Prevención de ITS/VIH/SIDA. As fotografias dos corpos masculinos nus procuram tematizar a homossexualidade, o HIV e a AIDS em Cuba, e os tomam como ponto de partida para refletir sobre os preconceitos a respeito desta população; e denunciar a violência psicológica sofrida pelos seus corpos homossexuais e o estigma que recaem sobre os sujeitos que se relacionam afetivo-sexualmente com outros do mesmo sexo<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> “no hablé mucho sobre esto y no suelo hacerlo, no hice publicidad de esto, siempre busqué la forma de darle un enfoque diferente y llevar la atención por otro lado” (Rawdríguez, 2020, Informação fornecida pelo próprio artista em uma entrevista realizada remotamente, no dia 13 de maio de 2020).

<sup>2</sup> O termo HSH é usado para definir homens que fazem sexo com outros homens, mas que não são considerados ou não se consideram homossexuais. Em sua maioria, são homens que se identificam como heterossexuais e/ou bissexuais e que ocasionalmente transam com outros homens sem envolvimento afetivo, desenvolvendo sexualmente o papel de ativo, como exemplo: os profissionais do sexo, atores de filmes pornográficos.

<sup>3</sup> Álvarez (2003) e Tejo Veloso (2018) denunciam este estigma ao salientarem que, para a sociedade cubana, o exercício do papel sexual como passivo é exclusivo da orientação homossexual. Deste modo, a distinção entre “HSH – homens que fazem sexo com outros homens” e “homens que se relacionam afetiva-sexualmente com outros homens” torna-se operativa dada sua abordagem teórica e tem como objetivo pontuar estas diferenças e apresentar os limites que foram impostos no contexto estudado.

Deste modo, no decorrer do texto aqui apresentado, realizamos uma leitura crítica dos contatos-contágios entre as fotografias de nus masculinos e os escritos (poéticos e jornalísticos) que constituem o projeto *Diecisiete*, objetivando: i) analisar os transbordamentos do literário para o fotográfico, a partir das discussões de Freund (1976), Sontag (1983), Brizuela (2014) e Butler (2015); ii) problematizar as relações entre subjetividades, violência e poder em contexto latino-americano, especialmente em Cuba; e iii) debater acerca de políticas e práticas censoras de subjetividades, com Butler (2000, 2002) e Giorgi (2014).

### A FOTOGRAFIA EM CUBA: UMA BREVE APRESENTAÇÃO TEÓRICA

Inventada também no século XIX, a fotografia surge como meio de expressão de uma sociedade em crescimento tecnológico e, devido a sua técnica, como instrumento de reprodução do “real” (Benjamin, 1987). Capaz de reproduzir com certa fidelidade e imparcialidade a vida social, a fotografia adquire o caráter de documento social (Freund, 1976; Sontag, 1983), e o corpo assume uma nova configuração, “torna-se uma imagem transportável e totalmente adaptável aos sistemas de circulação e mobilidade que a modernidade exigia” (Gunning, 2004, p. 37).

Com o domínio público da invenção da fotografia, proposto em 15 de junho de 1839, na França, seu desenvolvimento técnico em expansão e dentro da nova lógica de circulação, a comercialização das fotografias transformou noções de espaço e tempo. Em termos benjaminianos, este processo de comercialização e reprodutibilidade técnica do fotográfico configura-se como seu próprio declínio e decadência da aura artística – conceituada pelo autor como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais” (Benjamin, 1987, p. 101). Por sua vez, um ano após o domínio público de sua invenção na França, a fotografia chega, em 1840, ao território cubano e assume, de forma semelhante ao seu uso na Europa, um papel de reconhecimento de identidades através do retrato.

Objeto de diversos usos e reações, a fotografia assume um valioso papel na relação entre o homem e o mundo. Há quem atribua a ela um caráter documental/testemunhal e há quem note suas possibilidades dentro do panorama artístico. Não à toa, Rufino Del Valle (2016) apresenta mudanças nas abordagens e tendências estéticas da fotografia cubana ao traçar perfis de aproximação entre os projetos das gerações de 1970 a 2010. Segundo o fotógrafo e estudioso do tema, inicialmente acreditou-se na existência de duas vertentes na fotografia cubana, a documental (direta, *fotodocumentalismo*, ou de testemunho, *fotoperiodismo*) e a conceitual (criativa ou manipulada). Hoje, vê-se a fotografia da ilha, a partir dos critérios de Magaly Espinosa, em três grandes tendências: a antropológico-etnológica; a sociológico-crítica; e a experimental-criativa.

As duas primeiras, a antropológico-etnológica e a sociológico-crítica, se assemelham às antigas atribuições de fotografia documental com algumas diferenças sutis. A antropológico-etnológica se predispõe a documentar os acontecimentos de maneira antropológica, ou seja, tem como objeto privilegiado o homem e seus costumes, hábitos, processo histórico, linguagem etc., como exemplo uma das fotografias que compõem a série *Made in Cuba*, de Lissette Solorzano. Já a sociológico-crítica documenta a crítica social, deste modo, o foco está em eliminar o belo ampliando o

“grotesco”, o “feio”, o “sujo”. É importante ressaltar que na fotografia contemporânea não há a distinção entre a documental direta ou de testemunho (o fotojornalismo), deste modo, o fotojornalismo pode aparecer como parte integrante tanto da tendência antropológico-etnológica quanto da sociológico-crítica, suas diferenças consistem em uma abordagem mais intuitivo-subjetiva e outra mais pragmática-impessoal, respectivamente.

Por sua vez, a tendência experimental-criativa da fotografia cubana apresenta o uso de composições e técnicas como: o autorretrato; o nu; a manipulação; a *collage* fotográfica; o uso de elementos semióticos e simbólicos, o irreal, e as crenças afrocubanas – este último uso foi encabeçado pelos fotógrafos da geração de 90: Marta María Pérez Bravo, Juan Carlos Alom, Cirenaica Moreira e Eduardo Hernández Santos.

Rufino Del Valle (2016) reconhece que, a partir de 2010, com novos talentos surgindo, nota-se que a fotografia não é somente constituída por técnicas e que são necessárias, no mínimo, noções das regras e leis das artes visuais. Deste momento em diante, os artistas que começam a sair das escolas de pinturas e fotografias passam a utilizá-las como ferramenta artística-estética, “son los que emergen de la necesidad de expresarse o tal vez, influenciados por el empuje arrebatador de los cambios estéticos del postmodernismo que los anima a estudiar, con una fuerza creativa tal que arrastra y descontrola, todos los parámetros pre-establecidos” (Del Valle, 2016, p. 06).

### DO PROJETO À FOTOGRAFIA: UMA LEITURA DE *DIECISIETE*

Expoente da tendência experimental-criativa da fotografia cubana, Eduardo Rawdríguez destaca-se nesta tendência por meio dos seus projetos fotográficos individuais de nu masculino: *Diecisiete* (2009-2010) e *The Dark Room* (2019). Seja em *Diecisiete* ou em *The Dark Room*, suas séries de nu masculino buscam (quase) sempre desmistificar preconceitos ligados ao sujeito gay, utilizando como traços estéticos: o jogo de luzes dos estúdios, o uso do preto e branco e o discurso homoerótico. Suas fotografias de nus masculinos têm como referência o fotógrafo estadunidense Robert Mapplethorpe, conhecido pela abordagem de temas controversos e os registros da cena homossexual americana das décadas de 1970 e 1980, e dialogam, em especial, com as fotografias da série *Male Nudes*<sup>4</sup>.

Com dezessete fotografias<sup>5</sup> em preto e branco que tematizam a homossexualidade, o HIV e a AIDS em Cuba, *Diecisiete* utiliza o corpo como ponto de partida para refletir sobre os preconceitos a respeito desta população e da exposição ao HIV na ilha. Além do nu, o projeto traz consigo o uso preciso e marcado das luzes de estúdio, a manipulação na pós-produção, a projeção de textos que marcam a pele dos corpos masculinos, a utilização de elementos simbólicos (tronco de árvore, espelho, plástico, martelo, corda, braceletes de couro), e um forte apelo homoerótico. Na medida que os cobrem da nudez, os textos,

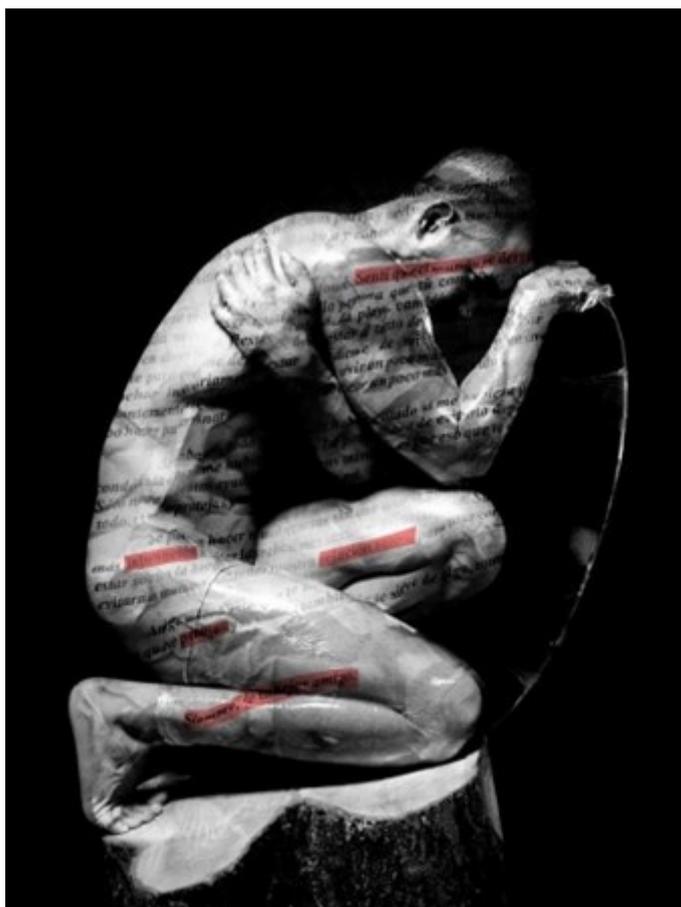
<sup>4</sup> Disponível em: <http://www.mapplethorpe.org/portfolios/male-nudes/>. Acesso em: 20 maio. 2023.

<sup>5</sup> As dezessete fotografias que compõem o projeto podem ser encontradas na dissertação *Expansões estéticas: gênero e sexualidades em “La parte de los crímenes”, de Roberto Bolaño, e Diecisiete, de Eduardo Rawdríguez*, escrita por Antonio Carlos Batista da Silva Neto, orientada pelo Prof. Dr. Wanderlan Alves e defendida em 2021.

provenientes de materiais promocionais de Prevenção das IST's/HIV, projetados no e sobre o corpo, denunciam as violências psicológicas sofridas e problematiza o estereótipo/estigma causado pela atribuição da epidemia do HIV, em Cuba, à homossexualidade. Assim, apresenta uma sociedade que discrimina as relações afetivo-sexuais entre sujeitos do mesmo sexo e os conflitos de uma identidade masculina abordada a partir da orientação homossexual.

É preciso ratificar que embora a análise proposta neste texto seja a do projeto *Diecisiete*, e devido a impossibilidade de uma leitura de todas as fotografias que o compõem, optamos por trazer como amostra de seu potencial estético a fotografia homônima “Diecisiete”.

Sobre um pedestal, representado pelo tronco de árvore, o corpo emerge como escultura (Krauss, 2008)<sup>6</sup> e apresenta uma configuração híbrida (fotografia–escultura) potencializada pela focalização do corpo esculturalmente másculo e nu. Essencialmente, na fotografia homônima ao projeto (Figura 1), há uma referência às posições clássicas esculturais, nas quais se pretendia usar a imagem do homem viril como símbolo de personalidade e importância – para ilustração, *Doríforo* (c. 450-440 a. C.) de Policleto e *David* (1501-1504) de Michelangelo.



**Figura 1: “Diecisiete”.**

Fonte: RAWDRÍGUEZ, 2009.

<sup>6</sup> Indicada por Krauss (2008) ao referir-se às novas representações escultóricas modernistas, a absorção do pedestal para si retira a escultura do lugar, anteriormente, concebido e a torna mutável.

Como procedimento estético, quando se olha para os pés do modelo nota-se a presença de uma sombra que é indicativa do uso da luz zenital e tem como objetivo criar um efeito de maior dramaticidade – um uso semelhante acontece no teatro. Já em oposição ao corpo masculinizado e nos padrões sociais impostos, intensificado pela luz e pelas marcas do papel amarrotado que dão uma certa sensação de textura à imagem, ao mesmo tempo, que o define e o torna esteticamente ainda mais másculo, transparece em “Diecisiete” a fragilidade representada pelo modelo, ao colocar-se quase em posição fetal sobre um tronco de árvore: ambas as pernas flexionadas, o braço direito sustenta o espelho e o esquerdo abraça apertado seu peito, a cabeça baixa e o seu tronco encurvado completam a imagem que cria com o corpo. Enquanto superfície que reflete, Chevalier explica que o espelho é capaz de refletir “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (Chevalier, 2020, p. 454), deste modo, o espelho surge, na fotografia em questão, como um símbolo da verdade, revelando a realidade aparente e refletindo através de sua imagem a dor (e a delícia) de ser o que é. Além disto, a focalização no corpo masculino nu projeta no espectador da fotografia um modo de ver *queer*, uma performance do corpo e sobre ser homossexual, que, reforçada pelo texto sobreposto em seu corpo, amplia a narrativa do projeto. Desta maneira, enquanto linguagem fotográfica, tal contração – que pode remeter à escultura *L’Homme penché* (1886), de Camille Claudel, ou até mesmo à gravura *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer –, apresenta um corpo reflexivo e frágil, quase melancólico.

Além disto, os destaques em vermelho sobre o corpo podem remeter, também, aos sarcomas de Kaposi<sup>7</sup> ou ao laço vermelho símbolo de solidariedade e de comprometimento na luta contra o vírus. Deste modo, atrelado ao discurso projetado no trabalho do Rawdríguez, manifesta-se na fotografia a imagem da AIDS como “peste gay” e sua associação com a homossexualidade, ao mesmo tempo em que o projeto a denuncia.

Ainda no que refere aos elementos simbólicos, segundo Chevalier, a árvore é um dos elementos com mais significados e com os significados mais ricos, ligado, quase sempre, ao *cosmo vivo* seu simbolismo evoca a ascensão ao céu e verticalidade, mas também apresenta “o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração” e é “universalmente considerada símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu” (Chevalier, 2020, p. 132). Por conseguinte, ligado ao cosmo, a árvore se comunica igualmente com seus três níveis: o subterrâneo, a partir de suas raízes; a superfície da terra, por meio do seu tronco e seus galhos inferiores; e as alturas, com seus galhos superiores e seu cima. Deste modo, dialogando com tais simbologias, é possível ler o tronco da árvore surgindo como o elemento ligado ao mundano, ao social na imagem, à leitura preconceituosa e superficial que se tem deste corpo e de que é difícil se desvincular.

Já no plano verbal, o texto sobre o corpo representa as problematizações oriundas dos comportamentos preconceituosos da sociedade cubana. Não por acaso, no texto projetado, vemos realçado em vermelho *sentí que el mundo se derribaba, información, relación sexual, protejan, siempre de tu mejor amigo*, no qual o verbo *sentir* em primeira pessoa e seu sentido confessional convida o sujeito a enfrentar-se consigo e com sua

<sup>7</sup> O sarcoma de Kaposi é um tipo de câncer nas camadas mais internas dos vasos sanguíneos e que provoca lesões na pele, nos gânglios linfáticos, nos órgãos internos e nas membranas mucosas que revestem a boca, o nariz e a garganta. Geralmente, afeta pessoas com deficiências imunológicas, e por vezes, acaba sendo relacionado diretamente às pessoas que convivem com o HIV.

condição, e o pronome possessivo *tu* na sentença *siempre de tu mejor amigo* permite pensar em uma carta entre amigos, possivelmente um sendo uma pessoa que vive com HIV alertando a outra sobre seus riscos de infecção. Neste trecho, há, também, reforçada pela frase *sentí que el mundo se derribaba*, o fardo e pavor que a exposição ao vírus e seu diagnóstico têm, principalmente, nas vidas dos homens que se relacionam com outros homens, no contexto abordado no projeto.

Foucault (1988) esclarece que antes mesmo do surgimento do vírus, o tratamento da homossexualidade como patologia tornou-se uma desculpa para oficializar a repressão a essa orientação. Por sua vez, as políticas públicas cubanas se utilizaram das exposições ao vírus para intensificar o controle em torno da homossexualidade e a trataram como debilidade, escândalo e, até mesmo, covardia – basta recordar todas as associações existentes à homossexualidade desde a formação do Estado Cubano, já que da homofobia social surge sua institucionalização<sup>8</sup>; e à época de sua epidemia atribuem-se aos homossexuais passivos (os que supostamente se encontravam mais dentro do grupo de risco) a proliferação do vírus na ilha. Consequentemente, todos estes argumentos baseados no papel sexual reforçaram a associação do homossexual passivo com o HIV, o que, por sua vez, estereotipou o homem afeminado e o colocou como inferior ao homem viril.

Não por acaso, traços desta guerra militarizada contra o HIV estão presentes nos textos provenientes dos materiais promocionais do Centro Nacional de Prevención de las ITS/VIH/SIDA que compõem o projeto *Diecisiete* e que, na tentativa de aconselhar, alertar ou prevenir, “provocam uma mobilização excessiva, uma representação exagerada” (Sontag, 1989a)<sup>9</sup> e contribuem para a estigmatização da HIV e daqueles que vivem com o vírus, visto que

The obvious consequence of believing that all those who "harbor" the virus will eventually come down with the illness is that those who test positive for it are regarded as people-with-AIDS, who just don't have it . . . yet. It is only a matter of time, like any death sentence (Sontag, 1989b, p. 32)<sup>10</sup>.

Em outras palavras, acredita-se que todos aqueles infectados com o vírus contraíram (ou contrairão) a doença e “daí em diante, estar contaminado significa estar doente” (SONTAG, 1989a)<sup>11</sup>.

Assim, ao fixar a sexualidade, projetando o texto verbal sobre o corpo, e ao colocar em enquadramentos a realidade perceptível da população gay cubana, a fotografia exposta

<sup>8</sup> Com a criação de órgãos como os Comités de Defensa de la Revolución (CDR), as Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), e suas inúmeras leis criadas, a exemplo a Ley 1249 de 1973 e a Ley de Ostentación Homosexual prevista pelo el Código Penal Cubano de 1979, Art. 359

<sup>9</sup> Sem número de páginas na versão consultada.

<sup>10</sup> A consequência óbvia em acreditar que todos(as) aqueles(as) que “abrigam” o vírus acabarão pegando a doença é que aqueles que testam positivo são considerados pessoas com AIDS, quando simplesmente não a têm ... ainda. É apenas uma questão de tempo, como qualquer sentença de morte (SONTAG, 1989b, p. 32, tradução nossa).

<sup>11</sup> É necessário pontuar que, na tentativa de combater as metáforas indesejáveis, a própria tradução da obra da autora recorre equivocadamente ao adjetivo *aidético* – usado, em sua maioria, genérica e pejorativamente para denominar pessoas que vivem com HIV.

formula sobre nós, por intermédio de sua função transitiva (Butler, 2015), respostas às dores dos outros e interpretações quanto aos papéis político-sociais destes homens gays e do Estado, uma vez que, ao emoldurar certa realidade, “esse ato de delimitação é sem dúvida interpretativo, como o são, potencialmente, os vários efeitos de ângulo, foco, luz etc.” (Butler, 2015, p.105).

Se, por um lado, as palavras surgem como uma capa que protege a nudez com sua materialidade gráfica e visual, por outro são elas que expõem e revelam os riscos, os medos desse sujeito fotografado. Paralela e contrariamente, as palavras desnudam o corpo, o corpo desnuda as palavras e ambos desnudam o discurso marginalizante e excludente para com pessoas que vivem com o HIV.

## CONCLUSÃO

As fotografias que fazem parte da série *Diecisiete* não são apenas retratos de um contexto histórico datado, mas um posicionamento político e uma espécie de enunciação sobre o vírus – semelhante ao praticado pelo ACT UP, nos EUA, entre o final dos anos 80 e início dos 90, no qual seu lema SILENCE = DEATH, representou e representa até os dias de hoje o compromisso da ação direta coletiva para combater o estigma associado do vírus.

Vendo a nudez dos corpos fotografados, Eduardo Rawdríguez sentia a necessidade de “refugiarles y cubrirles” (Rawdríguez, 2020) e, inicialmente, deseja projetar sobre os corpos estatísticas reais de pessoas vivendo com o vírus e resultados clínicos dos testes de anticorpos do HIV. Entretanto, sabendo da dificuldade de ter acesso a este tipo de material e almejando um meio para que as informações ali presentes cheguem a todos de uma outra forma, afinal via “lo que muchos hacían con ellos cuando se hacían campañas, lo estrujaban, lo envolvían y lo tiraban” (Rawdríguez, 2020), recorre aos textos de materiais promocionais do Centro Nacional de Prevención de las ITS/VIH/SIDA.

No que se refere ao projeto como um todo, o corpo nu aparece com o objetivo cênico, para um jogo entre o verbal e o não verbal, e nota-se, por exemplo, o uso de procedimentos técnicos comuns na escultura e no teatro; a utilização de escritos (poéticos ou não) que subvertem qualquer noção de especificidade pensada para uma experiência visual; referências ao BDSM e à subcultura *leather*. Na esfera da representação do corpo e da violência, revelam-se pautas político-sociais a respeito do histórico de homofobia estatal e social para os homens gays em Cuba, mas também questões de saúde e política públicas como a prevenção de IST’s.

Havendo quase sempre a figuração de um corpo que sangra, seja pelas marcas que remetem aos sarcomas de Kaposi ou do léxico sinalizado de vermelho que deixa marcas, fissuras e estigmas, a violência aparece nas fotografias de modo simbólico. Deste modo, em Rawdríguez há certo tratamento universalizado em torno da ideia do que é ser um homem gay e, especificamente, do que é ser um homem gay vivendo em Cuba, dado que o passado histórico perfura e marca esse homem dissidente.

## REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ, I. El discurso sexual como valor de identidad nacional de lo cubano. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, n. 14, p. 13-36, 2003.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 165-196. (Trabalho original publicado em 1935-1936)
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 91-107. (Trabalho original publicado em 1931)
- BRIZUELA, N. *Depois da fotografia*. Uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, G. L. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 151-172.
- BUTLER, J. *Cuerpos que importan*: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós, 2002. (Trabalho original publicado em 1993)
- BUTLER, J. Tortura e a ética da fotografia: pensando com Sontag. In: BUTLER, J. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 99-149.
- CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. (Trabalho original publicado em: 1969)
- DEL VALLE, R. *Nueva y novísima fotografía cubana*. Disponível em: [www.lajiribilla.cu/articulo/nueva-y-novisima-fotografia-cubana](http://www.lajiribilla.cu/articulo/nueva-y-novisima-fotografia-cubana). Acesso em: 20 maio. 2023.
- ESPINOSA, M. Nadal, un mundo de imágenes que habitan en lo minúsculo. *Revista electrónica Art Crónica*, n. 4, 2014.
- FARBER, S. Los homosexuales cubanos después de la Revolución. *Havana Times*, Havana, 16 dez. 2011.
- FOUCAULT, M. 17 de janeiro de 1979. In: FOUCAULT, M. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 39-69.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Grall, 1988. (Trabalho original publicado em 1976)
- FRENKEL, E. Artes em contato, experiência e afecção. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 9, n. 2, p. 52-67, jun./dez., 2017
- FREUND, G. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comunes*: animalidade, cultura, biopolítica. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- GUNNING, T. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 33-65.
- HECHAVARRÍA POUYMIRÓ, N. La seducción del instante: Siglo y medio de fotografía documental en la Isla. *Revolución y Cultura*, Havana, n. 2, p. 36-45, abr./jun. 2004.
- HERNÁNDEZ, G. Hombres: Desnudos y humanos. *IPS Cuba*, Havana, 10 mar. 2017. Disponível em: <https://www.ipscuba.net/archivo-espacios/setenta-x-70/diario-fotografico/hombres-desnudos-y-humanos/>. Acesso em: 20 maio. 2023.
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.17, p. 128-137, 2008. (Trabalho original publicado em 1979)
- LENSCULTURE. Eduardo Rawdriguez: [entre 2009 e 2020]. Disponível em: <https://www.lensculture.com/eduardo-rawdriguez>. Acesso em: 20 maio. 2023.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte e ensaios*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 32, p. 122-151, 2016.
- SILVA NETO, A. C. B. da. *Expansões estéticas: gênero e sexualidades em "La parte de los crímenes", de Roberto Bolaño, e Diecisiete, de Eduardo Rawdriguez*. 2021. 167 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2021.
- SONTAG, S. *A AIDS como metáfora*. São Paulo: Schwarcs Ltda., 1989a.
- SILVA NETO, Antonio Carlos Batista da; ALVES, Wanderlan. Fotografias que narram histórias: o projeto fotográfico *Diecisiete*, de Eduardo Rawdriguez. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 18, n. 1, p. 111-120, jan./jun. 2023.

SONTAG, S. *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

SONTAG, S. *AIDS and Its Metaphors*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1989b.

SONTAG, S. *Sobre a fotografia: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1983. Disponível em: <http://www.mobilizadores.org.br/wp-content/uploads/2016/09/Sobre-fotografia-Susan-Sontag.pdf>. Acesso em: 20 maio. 2023.

TEJO VELOSO, C. Nadando contra corrente: prática artística y homosexualidad en la Cuba contemporánea. *Athenea Digital*, v.18, n. 1, p.223-254, mar. 2018.

VALDÉS, Y. H. Noveles: Cuerpos inocentes. Fracturación de taxonomías sociales. *Negra*, Havana, v.13, n.1, p. 52-59, jul. 2015.



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

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, podemos 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 trabalho<sup>1</sup> 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).

<sup>1</sup> 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 Carne 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 significante 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 pasteis, 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 memória<sup>2</sup>. 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?

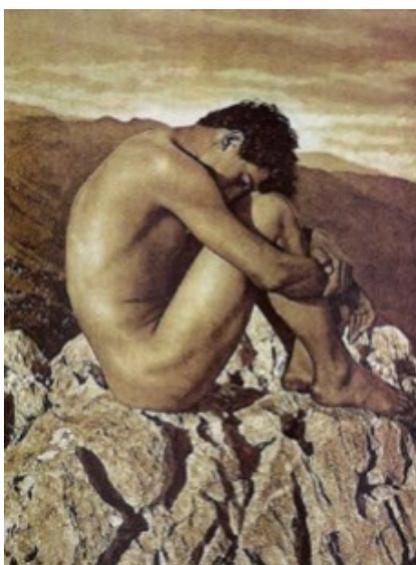
Neckel (2010) nos lembra que os movimentos artísticos não acontecem gratuitamente “soltos no ar”, eles estão imbricados ou por uma relação de confronto ou por momentos de identificação. Mesmo de forma breve, tentaremos, aqui, desvelar alguns sentidos que esse corpo nu masculino representou em determinados 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).

<sup>2</sup> 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 construírem, 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 Agitto 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 hipersexualidade 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.

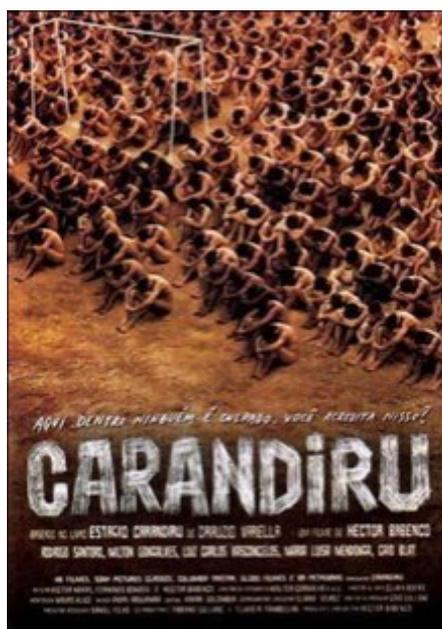


Figura 5: Peça publicitária: Aqui dentro ninguém é culpado. Você acredita nisso? Carandiru. (1992) Imagem de Walter Carvalho

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 Figura7, 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.

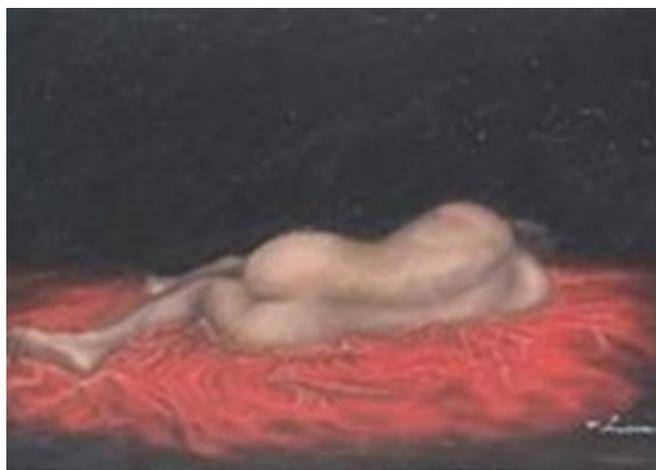
Por fim, a terceira pintura de Pedro, a Figura 8, denominado *Ninar*, traz o seu corpo deitado de costas em um pano vermelho: um corpo deitado e retorcido, quase em posição fetal. O tamanho do corpo agora é menor em proporção ao tamanho da tela, de fundo negro. Seus músculos, agora relaxados, não demonstram 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: BRASÍLIA, UnB (ed.). *Brasília – gestão urbana: conflitos e cidadania*. Brasília: 1998.



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



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rec.180110>

Recebido em 23/05/2023 | Aprovado em 23/06/2023

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)

## DUETOS LIBRAS-PORTUGUÊS E AS MÚLTIPLAS LINGUAGENS: CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS DE SEUS POSSÍVEIS INTERLOCUTORES

### MULTILINGUAL DUETS IN LIBRAS AND PORTUGUESE: MEANING CONSTRUCTION BY THEIR POTENTIAL AUDIENCES

Neiva de Aquino Albres\*

Marilyn Mafra Klamt\*\*

Rachel Louise Sutton-Spence\*\*\*

**Resumo:** Apesar do crescente corpus de literatura de línguas de sinais, o estudo referente à estruturação de duetos para apresentação artístico-cultural ainda é praticamente ausente. Dentro deste contexto, o artigo descreve a produção de um dueto poético formado por um surdo e um ouvinte. Tomamos como base os estudos de Bakhtin e o círculo (Volochinov, 2017; Bakhtin, 2010). Para a metodologia, empregamos os princípios da Análise Dialógica da Linguagem (ADD). O poema analisado tem duas línguas e modalidades envolvidas, assim são diferentes as condições do público que o assiste: falante de libras, falante de português ou bilingue. Quais as possibilidades de compreensão desses distintos públicos? Concluimos que a construção de sentidos dos diferentes interlocutores, apreciadores da poesia, depende não só da competência linguística, mas também do quanto o interlocutor tem de conhecimento do tema, da esfera do discurso e quanto consegue entender de alguns elementos visuo-gestuais que fazem parte da Libras.

**Palavras-chave:** Dueto. Poesia. Libras. Bilíngüismo. Bimodalidade. Dialogia.

**Abstract:** Despite the growing corpus of sign language literature, there is still very little research on artistic-cultural performances of duets. Given that fact, this article describes the production of a poetic duet formed by one deaf and one hearing person. Our theoretical approach is informed by the studies of the Bakhtin Circle (Volochinov, 2017; Bakhtin, 2010). Our methodology used the principles of Dialogical Analysis of Language (ADD). The analyzed poem involves two languages and modalities, so the conditions under which audiences watch it vary, depending on whether they know Libras, Portuguese or both languages. We ask, what are the possibilities for understanding for these different audiences? We conclude that the construction of meanings by the different interlocutors depends on linguistic competence, and on how much the interlocutors know about the theme, the sphere

\* Doutora em educação especial pela Universidade Federal de São Carlos – UFSCar (2013). Docente e Pesquisadora da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – PGET, Departamento de Libras – DLSB. Docente do curso de graduação em Letras Libras Presencial. E-mail: [neivaaquino@yahoo.com.br](mailto:neivaaquino@yahoo.com.br).

\*\* Professora adjunta da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora (2018) em Lingüística pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: [marilyn.mafra@ufsc.br](mailto:marilyn.mafra@ufsc.br).

\*\*\* Professora e pesquisadora no departamento de Língua Brasileira de Sinais na Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em linguística aplicada em BSL (Língua de Sinais Britânica) da Universidade de Bristol (1995). E-mail: [suttonspence@gmail.com](mailto:suttonspence@gmail.com).

*of discourse and how much they can understand of some visual-gestural elements that are part of Libras.*

**Keywords:** Duets. Poetry. Libras. Bilinguality. Bimodality. Dialogism.

## INTRODUÇÃO

Nas diferentes esferas de atividades humanas há formas comuns de expressão. Assim também, a literatura, particularmente a poesia como um campo específico, utiliza-se de linguagem, forma de apresentação e recepção não cotidianas para tratar de assuntos da vida real ou conteúdo fictício, tanto materializada em línguas de sinais quanto em línguas vocais auditivas.

Nesse sentido, os elementos estéticos fazem parte da poesia de qualquer língua. O objetivo dos poetas nas línguas vocais-auditivas, muitas vezes, é criar palavras na página ou na fala que agradem os leitores pelo som. O objetivo dos artistas de línguas de sinais é produzir uma experiência visual que satisfaça o público pelos elementos estéticos reconhecidos pelas comunidades surdas.

As línguas de sinais são reconhecidas como línguas de modalidade visual-gestual utilizadas em todo o mundo por comunidades surdas, envolvendo pessoas surdas e ouvintes. Embora sua existência seja longínqua, só mais recentemente alcançaram o status linguístico e foram apreendidas como objeto de estudo, no início dos anos 1960 (Stokoe, 1960). A literatura destas comunidades linguísticas foi reconhecida pelos pesquisadores apenas a partir dos anos 1970 e, pelas próprias comunidades, muitas vezes o reconhecimento foi ainda mais recente, por causa da opressão social e cultural das línguas (Mourão, 2016). A literatura surda em Libras começou a ser pesquisada no final do século XX, mas recebeu um avanço acadêmico em 2008 a partir da implementação do curso de Letras Libras da UFSC em 2006, com disciplinas de Literatura Surda. Hoje, a literatura surda está bem estabelecida tanto dentro da comunidade surda brasileira quanto no ambiente acadêmico, especialmente, nas áreas de estudos culturais, pedagogia e estudos de tradução. Entre os gêneros literários já conhecidos na literatura em Libras, se encontram os duetos literários. Na poesia destinada apenas à comunidade surda, os duetos se compõem de duas pessoas sinalizando. Porém, nos duetos apresentados a um público de ouvintes e surdos, existe a possibilidade de os membros das duplas sinalizarem e falarem, simultaneamente ou consecutivamente.

O dueto envolve expressão em qualquer linguagem, assim como toda a gestualidade da performance corpóreo-facial. Em sua apresentação, tendo em vista um público presencial, múltiplas linguagens coocorrem e se sobrepõem. Dito de outro modo, em duetos há a criação/composição de poesia para dois executantes em qualquer língua. Particularmente, neste trabalho, analisamos um dueto utilizando-se de duas línguas de modalidades diferentes, a Libras e o português. A performance é expressa a fim de integrar elementos corpóreo-faciais e vocais-auditivos ou mesmo as legendas em vídeos que congregam múltiplas possibilidades de sentidos.

Diante deste contexto de expressão da linguagem, construímos algumas questões para serem respondidas nesta pesquisa. Quando a performance é bilíngue e bimodal<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> Neste contexto, usamos o termo bimodal para nos referir às modalidades - oral e sinalizada - presentes no discurso poético.

quais as construções de sentidos dos possíveis interlocutores? O que surdos podem acessar em Libras no poema apresentado? O que os ouvintes podem acessar das palavras faladas e de toda a expressão corpóreo-facial? O que um público bilíngue, que pode ouvir a fala ou ler as legendas e ver a sinalização, teria disponível para fazer a integração entre as diferentes linguagens?

Após uma breve evocação deste contexto histórico (seção 1), indicaremos como os estudos do discurso, principalmente, de gêneros discursivos caracterizam a poesia em línguas de sinais relacionando com os estudos sobre duetos poéticos em língua de sinais (seção 2). Este artigo examina os efeitos de sentidos disponíveis para os diferentes interlocutores que usufruem a apreciação de duetos (Libras-português). Para tanto, apresentamos o nosso percurso metodológico (seção 3), passando à descrição detalhada da performance, apresentada por Leo Castilho e André Rosa em dueto (seção 4). Finalizamos o artigo com alguns pontos encontrados nesta pesquisa, mostrando como o dueto envolve os diferentes públicos e o impacto do dueto na condição de diferentes interlocutores.

## GÊNERO DISCURSIVO POESIA E AS LÍNGUAS DE SINAIS

Bakhtin (2011), no texto “Os gêneros do discurso”, afirma que o uso da linguagem se dá por meio da relação dialógica entre enunciados, e é um fenômeno compartilhado pelas diversas esferas da atividade humana. Por extensão, gêneros discursivos são “tipos relativamente estáveis de enunciados” (Bakhtin, 2011, p. 262).

O gênero discursivo, para além dos aspectos linguísticos, tem relação estabelecida com as esferas de atividade, os contextos sociais e históricos e o papel social dos enunciadorees. “Do ponto de vista dos objetivos extralinguísticos do enunciado todo, o linguístico é apenas um meio” (Bakhtin, 2010, p. 313) constatado em qualquer enunciado, visto que ele é construído por meio da interferência de diferentes elementos verbais ou visuais do espaço enunciativo.

Gêneros do discurso é um dos muitos conceitos propostos pela perspectiva bakhtiniana de estudos da linguagem e resultam em formas-padrão “relativamente estáveis” de um enunciado, determinadas sócio historicamente. Compõem a nossa comunicação, ou seja, como falamos e escrevemos. Assim, podem ser tanto um conteúdo escrito, quanto um discurso oral, uma obra de ficção cinematográfica, ou uma aula, como também um poema.

A tradição linguística de descrição das línguas de sinais por níveis de análise ou por “parâmetros” tem grande incidência, conseqüentemente escassas são as pesquisas que se dedicam ao estudo da língua em sua esfera discursiva e em sua organização por gêneros discursivos (Sallandre; Balvet; Besnard; Garcia, 2019). Os autores acima trabalharam com o estudo da língua de sinais francesa (LSF) com os gêneros narrativo, explicativo, argumentativo e dialógico. Interessante observar que os pesquisadores se fundamentam em uma abordagem semiológica (Cuxac, 2000) analisando a partir de gêneros discursivos as estruturas parcialmente lexicalizadas e estruturas mais livres e corporificadas.

Os estudos que focam no discurso consideram ser de fundamental importância as relações entre a língua e a enunciação, sendo imprescindível o local, tempo e papel dos interlocutores; como também a cognição e gestualidade (Risler, 2018). A autora

menciona sobre a virada linguística quando Benveniste (a partir do final dos anos 1950) lançou as bases de uma linguística enunciativa, que trataria da descrição da língua, não apenas como um repertório de signos cujo sistema combinatório deve ser analisado, mas também como uma atividade humana manifestada em instâncias de discurso.

Quando se foca no discurso e nas instâncias situacionais do enunciado e da produção da língua, o gesto, entonação e posturas não podem ser negligenciados. Quando um leitor ou interlocutor aprecia um discurso, para a sua compreensão considera as múltiplas semioses<sup>2</sup> no processo de construção de sentido. Assim,

nenhum enunciado em um diálogo pode ser interpretado completamente sem levar em conta o tecido gestual e entoacional da sua produção. [...] Longe de estar além da linguagem, os gestos e a entonação são parte ativa dela. [...] É porque cada uma dessas modalidades tem propriedades semióticas particulares que em sua conjunção aumenta as possibilidades de significar (Bouvet, Morel, 2002, p. 7 *apud* Risler, 2018, p. 6, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Nessa perspectiva a fala é inseparável do corpo do falante, da mesma forma que os sinais das línguas de sinais são inseparáveis do sujeito que enuncia. A compreensão de qualquer discurso requer considerar mais que as palavras ou sinais, ou seja, há uma rede de relações com múltiplos elementos significantes que contribuem para a interpretação do discurso, inclusive aspectos contextuais e socioculturais que os interlocutores compartilham.

Russo (2004) compara três tipos de discursos em Língua de Sinais Italiana (*Lingua Italiana dei Segni*, ou LIS): poemas, narrações e palestras, relacionando-os com diferentes tipos e graus de iconicidade<sup>4</sup>. Russo considera que a iconicidade afeta potencialmente todos os níveis da linguagem, desde o nível sublexical até o nível discursivo. Contudo, encontrou maior incidência no gênero poético (53,4%) e no gênero narrativo (43%) e menos frequente (13,5%) em palestras.

A iconicidade é definida como um mapeamento regular entre a forma expressiva e o significado que pode estar ativo na forma de citação dos signos e/ou no discurso. Consequentemente, dois tipos principais de iconicidade são concebidos em línguas faladas e sinalizadas: (1) Iconicidade Congelada, que afeta as formas de citação e (2) Iconicidade Dinâmica, que é ativa no discurso<sup>5</sup> (Millet, 2019).

<sup>2</sup> A linguística, tradicionalmente, estuda a expressão por meio de signos, especificamente, linguísticos. A semiótica se atém aos aspectos linguísticos e extralinguísticos, ou aspectos gerais, que correspondem às diversas e diferentes linguagens (musical, matemática, corporal, gestual, verbal, entre outras), ou seja, caracterizadas como todo tipo de expressão humana que possibilite a comunicação de ideias, que se pode atribuir um significado. Dentro dessa tipologia geral, há níveis mais específicos, por exemplo, a linguagem corporal, que pode se desdobrar em: dança, pantomima e mímica (Souza, 2018, p. 5).

<sup>3</sup> Aucune énonciation dans un dialogue ne peut s'interpréter complètement hors de la prise en compte du tissu gestuel et intonatif de sa production. [...] Loin d'être au-delà du langage, les gestes, et l'intonation en sont une partie active. [...] C'est parce que chacune de ces modalités a des propriétés sémiotiques particulières que leur conjonction permet d'augmenter les possibilités de signifier (no original)

<sup>4</sup> Iconicidade pode ser definida pela forma do sinal em língua de sinais e seu significado serem motivados pela experiência com o mundo real. Muitos sinais se originam como altamente icônicos, muitas vezes usando a metáfora como base para a iconicidade (ver: Wilcox 2000; Taub, 2001)

<sup>5</sup> A iconicidade congelada consiste no uso das mãos, como em um nível fonológico, em que uma configuração de mão representa algo relacionado ao objeto designado. Passando do nível fonológico ao

O gênero poesia tem suas características particulares. Os primeiros autores que se referem à poesia em língua de sinais são os norte-americanos Klima e Bellugi (1976) que vivenciaram o surgimento de uma nova tradição poética entre os membros do *National Theater of the Deaf* (Teatro Nacional de Surdos – EUA). Os autores se apoiam no conceito de função poética de Jakobson (1960), defendendo que esta é predominante em várias formas de arte baseadas na língua, como a poesia. Na poesia, a forma linguística se torna a base para os padrões que constituem múltiplas camadas de estrutura de um poema. Os autores explicam que a poesia tem uma estrutura interna e outra externa. Na Estrutura Poética Interna, estão todos aqueles elementos do próprio sistema linguístico, com dois subtipos importantes: a Estrutura Poética Convencional (que vem da tradição) e a Estrutura Poética Individual (que é particular de um poema). Já a Estrutura Poética Externa foi identificada pelos autores em dois subtipos que são específicos da poesia em língua de sinais: A Estrutura Poética Externa, que consiste na criação do equilíbrio entre as duas mãos, de uma fluidez no movimento entre os sinais e na manipulação dos parâmetros dos sinais, além da Superestrutura Imposta, um tipo de desenho no espaço com padrões rítmicos e temporais que estão sobrepostos à sinalização.

Outros estudos estadunidenses sobre poesia incluem o de Valli (1993), que destaca os principais elementos estéticos nos poemas em ASL, sugerindo um paralelo aos conceitos já conhecidos na literatura inglesa, tais como versos, rima e aliteração, criados pela repetição dos elementos sublexicais dos parâmetros, como a configuração de mão, locação, movimento e elementos não manuais.

Blondel e Millet (2019) examinam as propriedades do gênero poético nas línguas de sinais, com base na teoria da “dinâmica icônica” proposta por Millet (2019). Consideram que a poesia em língua de sinais permite inscrever relações (semânticas)-sintáticas no espaço de maneira pictórica. Constrói-se certo número de marcadores formais, que possam explorar o potencial das estruturas linguísticas representativas da LSF, especialmente em suas dimensões “face a face”. Compreendendo a poesia como um gênero discursivo, exploram as características desse gênero, descrevendo que em poemas emprega-se: 1) **padrões rítmicos** e espaciais diferentes da linguagem cotidiana, composto pelo ritmo, geralmente desacelerado, construção de “melodia no espaço” com a expansão dos sinais ou alternância e simetria na disposição das mãos; e 2) **Invenções lexicais**. Aos poetas são permitidas criações lexicais cuja interpretação varia de um interlocutor para outro. Essas formas de invenções morfo-lexicais estão presentes em muitos poemas em LSF; e 3) **Imprecisão semântica**, ocasionada, principalmente, pela quebra de padrão na produção de sinais e pelos usos espaciais ambíguos, mudanças sutis em perspectivas e sinais colocados sem referência explícita de quem enuncia.

Constatamos nessa breve revisão de literatura que os estudos que tomam a poesia como gênero discursivo desenvolvem a integração entre o pólo fonológico e o nível de análise semântico. Os temas abordados são diversos. Contudo, Bartlett, Clark, Ferris e Weise (2014) consideram que a poesia é um eficiente uso da linguagem para protestar.

nível de significação. Por sua vez, a iconicidade dinâmica consiste em um fenômeno corporal ou manual de imitar a realidade (o que se chama de “iconicidade”) e de inscrever seu corpo no espaço (o que se chama de “espacialidade”). (Millet, 2019). Esses deslocamentos de um fonema por uma configuração da mão que “imita” um objeto ou de um “movimento corporal” que imita um objeto são chamados de “dinâmicas icônicas”. Dessa forma, são esses deslocamentos sucessivos para diferentes níveis linguísticos que estabelecem o que se chama de dinâmicas icônicas.

Afirmam que os poetas surdos, por muitos anos, têm criado para - contrariamente ao que se afirma - mostrar o quão belos e felizes podem ser os surdos, sendo tema recorrente nos encontros de “Deaf American Poetry”. Citam o poema de James Nack de 1827 “The Music of Beauty” como um dos pioneiros em usar a poesia como enfrentamento. Indicam como a poesia produzida por surdos têm enfrentado a ideia de que a surdez é degradante. Além disso, em esferas sociais, os surdos continuam sendo marginalizados, o que fomenta novas criações. Da mesma forma, os slams e a arte popular produzem poemas para enfrentar as discriminações sociais. Há ainda uma forma especial de produção poética em línguas de sinais, que são os duetos conceituados na próxima seção.

## DUETOS POÉTICOS EM LÍNGUA DE SINAIS

Poemas em línguas de sinais vêm sendo estudados desde os anos de 1970 (Klima; Bellugi, 1976). Por sua vez, Sutton-Spence e Pedroni (no prelo, np<sup>6</sup>) definem dueto como uma “performance artística de duas pessoas que coordenam suas ações para produzir um trabalho que é visivelmente diferente do apresentado por uma pessoa” (Sutton-Spence; Pedroni, no prelo, np, tradução nossa)<sup>7</sup> e afirmam que existem duetos em língua de sinais nas comunidades surdas ao redor do mundo. Estes duetos poéticos misturam duas formas de arte existentes nas comunidades surdas: poesia e sinais coordenados em duetos, que já existiam como jogos de linguagem em uma longa tradição de sinalização colaborativa em grupo, em contos e piadas surdas. As autoras afirmam que há registros em vídeos de surdos americanos em eventos sociais entre os anos de 1920 e 1950 sinalizando em dueto ou em grupo e performances coletivas colaborativas do Teatro Nacional de Surdos em 1971.

Até onde sabemos, os primeiros poemas duetos em Libras registrados em vídeo e disponibilizados como material literário a partir de 2014 são provenientes de um curso de poesia da UFSC, em Florianópolis - SC, no qual os estudantes criaram duetos utilizando modelos de poemas de outras línguas de sinais. São mais de 1.100 vídeos publicados na coleção Corpus Libras - Literatura em Libras<sup>8</sup>. Os Slams, em que poetas surdos e ouvintes construíram duetos bilíngues-bimodais em Libras e português e apresentaram suas performances, no 1º Sarau do Corpo (2012) e no “1º Slam dos surdos e ouvintes do Brasil” (2014) em São Paulo<sup>9</sup>, não possuem registro e publicação dos poemas apresentados.

Os duetos poéticos carregam traços da poesia em língua de sinais, como configurações de mão selecionadas, ritmo e tempo, uso simétrico do espaço, classificadores e ação construída e ainda podem ser metafóricos. No entanto, quando duas pessoas apresentam juntas, existem características específicas deste tipo de poema: elas podem escolher se vão apresentar frente-trás, lado a lado ou em cima-embaixo, quantas

<sup>6</sup> Artigo a ser publicado na revista Sign Language Studies, 23, 1, 2023

<sup>7</sup> No original: “an artistic performance by two people who coordinate their actions to produce a work that is noticeably different from one performed by one person.”

<sup>8</sup> Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/176559>. Acesso em 13 ou. 2023.

<sup>9</sup> Depoimento do grupo Corpo Sinalizante no Festival do Corpo, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2021. Disponível em: [https://youtu.be/iPn93\\_JbT8M](https://youtu.be/iPn93_JbT8M). Acesso em: 22 de fev. 2023.

mãos irão sinalizar, se o rosto da pessoa de trás aparece, se os artistas se tocam e, tudo isso, cria efeitos poéticos distintos. (Sutton-Spence; Pedroni, no prelo).

As autoras referem-se, ainda, a algumas apresentações de Slam, em que um poeta sinalizante co-apresenta junto a um poeta ouvinte, criando uma forma de arte acessível em duas línguas em diferentes modalidades. Quando surdo e ouvinte apresentam juntos, a performance em dueto é produzida em duas línguas.

No Brasil, os Slams crescem no final dos anos 2000. Em dezembro de 2008, Roberta Estrela D’Alva traz o *Poetry Slam* para o Brasil, fundando o *Zap! Slam* em São Paulo (Neves, 2017). O poeta surdo Léo Castilho e a poeta ouvinte Erika Mota<sup>10</sup> explicam que o grupo Corposinalizante visitou o Zap! Slam com o intuito de apresentar os seus poemas em duetos de surdo e ouvinte, mas a regra era de que apenas uma pessoa apresentasse o poema em língua oral no palco. Identificada esta lacuna, o grupo funda o Slam do Corpo. Lucena (2017), conta que desde 2014 o Slam do Corpo é apresentado pelo grupo Corposinalizante de São Paulo no qual, em duplas de poetas de surdo e ouvinte experimentam performances poéticas em uma composição de línguas e corpos, em língua portuguesa e língua de sinais. Nas palavras da autora, a performance acontece na interlíngua, um jogo de línguas e potências, de diferenças, “discordâncias, roubos, disputas” (Lucena, 2017, p. 103).

Lucena afirma que as duplas de poetas decidem se o texto em português ou em Libras é o caminho para criação da performance ou se o poema é criado nas duas línguas ao mesmo tempo, “movidos pelo desejo de invenção de um território livre de assujeitamentos, daí ambos se afetam pelas potências que cada um carrega e pela possibilidade de habitá-las e traduzi-las” (Lucena, 2017, p. 101). A autora explica que é um esforço de coexistência das duas línguas em que uma renova, amplia e coopera com a outra, sem, no entanto, perder seus contornos.

No processo de coexistência das línguas em performance, a organização e disposição dos corpos dos artistas difere em cada dueto. Pedroni (2021) observou que 64% dos duetos em línguas de sinais são apresentados frente-trás e apenas 34% lado a lado. Dessa forma, a maioria é frente-trás. Por sua vez, em slams temos observado que a dinâmica lado a lado é mais evidente, por exemplo nas performances do grupo Corposinalizante participando do *Slam do Corpo*<sup>11</sup>.

## RECEPÇÃO E COMPREENSÃO DA POESIA PERFORMÁTICA

Bakhtin (2011) nos explica que as obras especializadas, como as pertencentes aos gêneros literários, são unidades de comunicação verbal e exigem, assim como um diálogo, uma resposta do outro - “uma compreensão responsiva ativa” - na medida em que buscam ensinar algo, convencer, estimular uma apreciação crítica do leitor.

Com relação ao texto literário, nos estudos literários considera-se o leitor entre os seus fatores constitutivos. O texto poético, em especial é um

<sup>10</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=iPn93\\_JbT8M](https://www.youtube.com/watch?v=iPn93_JbT8M). Acesso em: 15 fev. 2023.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://bit.ly/3PTYWNg> . Acesso em: 15 fev. 2023.

tecido perfurado de espaços brancos, interstícios a preencher [...]. Diante desse texto, no qual o sujeito está presente, mesmo quando indiscernível: nele ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela dúvida que carrega em si, nós, perturbados, procuramos lhe encontrar um sentido (Zumthor, 2007, p. 53).

O encontro da obra com o autor é estritamente individual. A obra, independente de seu meio de transmissão, produz encontros diferentes, porque diferentes são os ouvintes e os leitores da mesma (Zumthor, 2007)

Para Blondel e Millet (2019), as indeterminações dos sujeitos, as criações lexicais e a “iconicidade dinâmica” e metafórica favorecem a multiplicidade de interpretações, sendo este um grande desafio para os tradutores, por exemplo. As línguas de sinais são baseadas na modalidade visual-espacial-cinética, produzidas por “ação corporal visível” (Kendon, 2004, 2017), principalmente, acima da cintura e percebidas visualmente. As línguas têm estruturas gramaticais e sinais simbólicos convencionais e é necessário aprender qualquer língua de sinais para entender as produções. Porém, mesmo sem saber nada da língua, uma pessoa ouvinte vidente pode ver as articulações e compreender as emoções expressas pelo rosto e corpo, quanto alguns movimentos das mãos motivados por iconicidade, tais como gestos concretos, deícticos, metafóricos ou rítmicos (MCNEILL, 1992). A iconicidade não é transparente para uma pessoa que não sabe a língua, mas quando ela entende a base da motivação do sinal, pode entender o que significa.

Na literatura em línguas de sinais, as obras frequentemente priorizam a produção de “estruturas altamente icônicas” (Cuxac; Sallandre, 2007). Por isso, conforme Spooner et al. (2018) muitas vezes basta um intérprete dar apenas algumas dicas para facilitar a compreensão de um público ouvinte.

Nestas páginas, abordaremos as diferenças de recepção considerando as modalidades das línguas e as possíveis construções de sentidos segundo aquilo que denominamos “compreensão ativa” – termo que pretende sintetizar a base dialógica.

## PERCURSO DA PESQUISA

Esta pesquisa filia-se às investigações qualitativas que tomam os fenômenos sociais como objeto de estudo. O uso da linguagem como essencialmente social e situada configura-se como objeto, mais especificamente produções artístico culturais em Libras, como os poemas preparados para serem apresentados performativamente.

O espaço virtual elencado foi o Youtube como uma grande comunidade do ciberespaço, mais especificamente a partir da busca por projetos culturais e espaços de arte. Dessa forma, o “Sapoti Projetos Culturais” enquadra-se como um espaço que publica produções do CCBB Educativo<sup>12</sup>. Após assistir diversos vídeos dessa rede social, optamos por analisar neste artigo um vídeo que nos tocou, produzido e compartilhado

<sup>12</sup> O CCBB Educativo é um programa de mediação cultural que desenvolve ações presenciais e digitais para aproximar os públicos da programação em cartaz e do patrimônio cultural do Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB. Ver <https://cbb.com.br/sao-paulo/cbb-educativo/>.

publicamente no Youtube pelo Sapoti<sup>13</sup>, a partir do qual nos propomos a desenvolver uma análise linguístico discursiva (Brait, 2006, 2008). Nesse sentido, seguimos os princípios da análise dialógica do discurso (Pereira-Acosta, 2016)

## APRESENTAÇÃO RÁPIDA DO CORPUS EM LIBRAS E PORTUGUÊS

Publicado no canal do youtube de “Sapoti Projetos Culturais”<sup>14</sup>, com a descrição Slam em Libras - “Estação Sensorial para a exposição Jean-Michel Basquiat obras na coleção Mugrabi”. CCBB Educativo São Paulo (2018). O vídeo é composto por diferentes duplas, que fazem parte da sequência de poemas. A performance em poesia de Leo Castilho e André Rosa analisada está no tempo 00:10 até 1:13 segundos.



**Figura 1: SLAM em Libras - CCBB Educativo São Paulo**

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=W180UjFiWK8&t=12s>.

## SISTEMATIZAÇÃO ANALÍTICA

Para distinguir a ação dos artistas e descrever a expressão e interlocução dos dois utilizamos o EUDICO Linguistic Annotator – ELAN. Na figura 2 apresentamos o processo de transcrição utilizando o Elan.



**Figura 2: Visão geral do Elan**

Fonte: Autoria própria, 2023

<sup>13</sup> Apesar do conteúdo analisado estar postado em modo público no canal do Sapoti, optamos por elaborar um “Termo de ciência e autorização de uso de imagem e discurso”, onde especificamos os objetivos do estudo e que foi assinado virtualmente pelos artistas, atestando a concordância com o uso para fins da presente pesquisa.

<sup>14</sup> Uma produtora de conteúdo da área da educação não formal. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/SapotiProjetosCulturais/featured>.

Nessa visão epistemológica, não há categorias de análise à priori, elas emergem das relativas regularidades dos fenômenos sociais observados e apreendidos durante a realização da pesquisa (Brait, 2008). Os signos de um enunciado devem ser analisados na sua realidade material, jamais isolados dela; nas formas concretas da comunicação social, nunca desvinculados delas; e na relação entre a comunicação e suas formas de base material (Volóchinov, 2017, p. 110). Respeitados esses preceitos, é possível alcançar a interpretação do enunciado em sua natureza social.

## PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

A partir das considerações teórico-metodológicas de Bakhtin e o círculo, podemos compreender que a análise ancora-se, sobretudo, na situação de interação, “[...] a enunciação só se realiza no curso da comunicação verbal, pois o todo é determinado pelos seus limites, que se configuram pelos pontos de contato de uma determinada enunciação com o meio extraverbal e verbal (isto é, as outras enunciações).” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV; 2006 [1929], p. 129).



**Figura 3: Esquema proposto por Volochinov (1993, p. 247).**

Fonte: Acosta-Pereira (2016, p. 09)

A análise da língua se realiza a partir dos enunciados concretos e da esfera comunicativa para, então, descrever as formas desses enunciados. A expressão é determinada pela situação de interação, e a nossa análise segue esse princípio, como esquema apresentado na figura abaixo.

Para a análise, então, seguimos a descrição da esfera discursiva, definição do gênero discursivo, apresentação dos autores e interlocutores. Na categoria construção de sentido, elaboramos uma sequência de cenas seguindo a enunciação do poema em dueto, descrevendo de forma detalhada o que fora enunciado em Libras e expressão corporal, e o que foi enunciado em português pelos dois artistas, seguido da análise dos efeitos de sentido de cada cena.

## PRECEITOS ÉTICOS

Estalella e Ardèvol (2007) advertem sobre o uso de materiais providos de espaços virtuais, sendo necessária a conferência de propriedades específicas (público ou privado). Como um segundo aspecto, propõem delimitar o tipo de interação que está ocorrendo e o escopo de participantes particulares. Como diretrizes éticas, canais do Youtube são publicações de acesso aberto, mas conferem autoria.

O corpus desta pesquisa foi produzido pelo **CCBB Educativo** que desenvolve ações presenciais e digitais para aproximar os públicos da programação em cartaz e do patrimônio cultural do Centro Cultural Banco do Brasil, conferindo um caráter público e de investimento governamental para o fomento à arte e à cultura. Nesse sentido, não requer a solicitação do consentimento livre informado. No entanto, há decisões éticas a serem tomadas como pesquisadoras, pautadas no fato de que apesar de o *corpus* ser público, há presença explícita e aberta de pessoas que devem ser nomeadas e reconhecidas como artistas, ou seja, a quem deve ser atribuída autoria da produção poética. Assim, optamos pelo uso de nome verdadeiro dos artistas. Em respeito aos autores do poema, conforme Estalella e Ardèvol (2007), os indivíduos podem ser informados de que sua produção será utilizada para pesquisa. Dessa forma, procedemos com o envio de um e-mail aos autores para ciência.

## ANÁLISE LINGUÍSTICO-DISCURSIVA

O objetivo deste trabalho é desenvolver uma análise linguística do discurso poético de Leo Castilho e André Rosa. Envolve, então, o enfoque na noção de gênero discursivo, conceito nuclear presente no projeto epistemológico de Bakhtin e do Círculo. Na proposta de análise da construção composicional do discurso desse poema, em dueto, a mensagem proferida é de desconstrução da ideia de arte elitizada. Tem como objetivo detalhar o que foi produzido em Libras, em português ou simultaneamente nas duas línguas pelos dois autores, contribuindo com a compreensão sobre a construção do dueto bilíngue-multimodal.

Para tanto, essa parte do artigo está dividida em quatro seções: 4.1- esfera discursiva, 2 - gênero discursivo, 3 - autores, 4 - sentidos do poema, a) explorando os momentos do poema, b) efeitos de sentido em dueto.

## ESFERA DISCURSIVA

Como mencionado na introdução, este discurso/poema foi enunciado em meio a uma apresentação de poemas. A apresentação aconteceu no Slam em Libras (2018) realizado em duplas formadas por uma pessoa surda e uma ouvinte para que “a Libras e o português se encontrassem”, conforme divulgação do evento.

O poema em dueto Libras-português analisado assemelha-se à esfera discursiva de slams. Apesar de o poema analisado não ser uma batalha, ele assemelha-se à esfera dos slams pela forma, temática e pelo fato de os slams em Libras/Português serem apresentados no formato surdo/ouvinte.

## GÊNERO DISCURSIVO

A poesia é um gênero literário já consolidado em nossa cultura. O caráter de novidade está na poesia falada, mas não apenas escrita e lida em voz alta. Para Zumthor (2007), uma poesia vocal, recitação que requer a presença constante do corpo, músculos, vísceras e sangue, lugar central e único modo vivo de comunicação poética, engloba, então, a performance. “O termo e a ideia de *performance* tendem [...] a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda “literatura” não é fundamentalmente teatro? (Zumthor, 2007, p.18 – grifos do autor).

Dessa forma a poesia preparada para ser apresentada em um Slam tem suas particularidades. Outro aspecto a ser acrescentado consiste na possibilidade de apresentação individual em duetos, promovendo uma verdadeira interação entre os poetas. Os poemas podem ser criados circunscrevendo diversos temas. Mas, fica evidente uma tendência a tratar de temas como racismo, repressão policial e violência do Estado, empoderamento de mulheres e jovens negros, exclusão de direitos, sexualidade e temática LGBTQIAP+, feminismo, machismo. (Neves, 2017).

O *corpus*, configura-se como um dueto poético, criado e apresentado por dois artistas (um surdo e um ouvinte) que dividem o palco e dividem diferentes funções para compor o poema. Um dueto é executado lado a lado, na maioria do tempo.

## AUTORES

Diante dessas considerações sobre o contexto do discurso, caracterizar os autores do poema se faz essencial (ver quadro 1).

<p>André Rosa</p>  <p>Fonte: <a href="https://bit.ly/3ZRSXNr">https://bit.ly/3ZRSXNr</a>.</p> <p>Formado Letras Língua-portuguesa em Instituto Superior de Educação de São Paulo Singularidades. É Arte-educador na empresa Centro Cultural TCU, intérprete de Libras e Professor de língua portuguesa. Artista ouvinte.</p>	<p>Leonardo Castilho</p>  <p>Fonte: <a href="https://bit.ly/3QfsViX">https://bit.ly/3QfsViX</a>.</p> <p>Fez dança, teatro e estudou artes de diferentes épocas. Trabalhou no Museu de Arte Moderna de São Paulo, como arte-educador, explicando arte em todas suas formas para visitantes surdos. Artista surdo.</p>
---	---

### Quadro 1: Os autores do poema.

Fonte: Autoria própria, 2023

Os dois artistas têm um engajamento social de popularização da arte surda, coadunam com o intuito de difusão da Libras e de transformação social para tornar os espaços públicos mais acessíveis. Ambos são arte-educadores e trabalham no projeto Slam do corpo participando do grupo Corposinalizante.<sup>15</sup>Trabalham no Sarau do Corpo desde 2012.

Em síntese, esse discurso-arte provém de dois artistas que no encontro criam, produzem, ensaiam e apresentam um poema em dueto. Eles estão na centralidade da análise, visto que esse enunciado é único e singular, mas também reverbera o discurso de outros artistas que buscam o reconhecimento de sua arte. Nesse sentido, pode-se dizer que refletem e refratam um discurso de resistência, por meio da poesia, em dueto, a apresentação similar ao slam materializa esse acontecimento da linguagem em análise.

Construímos um esquema (figura 4) para representar a esfera discursiva desse poema.

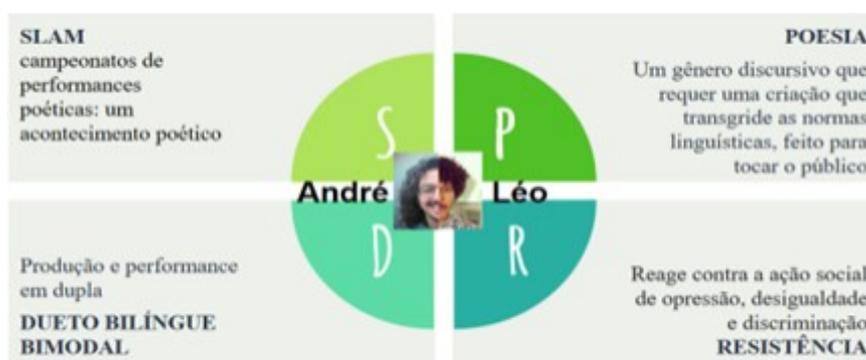


Figura 4: Análise linguístico-discursiva.

Fonte: Autoria própria, 2023

## CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS AO APRECIAR O POEMA EXPLORANDO OS MOMENTOS DO POEMA

A organização do discurso poético evidencia a intenção de sensibilizar o interlocutor, apresentando uma espécie de choque sobre a produção artística da periferia. Assim, os autores do discurso contrapõem o cotidiano e o chique, o simples e o rebuscado, a infância e a vida adulta, cenas do vivido na rua e cenas de uma galeria de arte, como fatos da produção de grafiteiros.

Sua característica principal reside no objetivo de expor e informar ao interlocutor sobre as condições da desigualdade de reconhecimento social da arte produzida pela periferia, pela arte popular do grafite. Além disso, tematiza a apropriação do espaço urbano por jovens e setores marginalizados da sociedade. O poema traz como fio condutor a biografia do artista Jean-Michel Basquiat. A seguir apresentamos o quadro 2, com o texto em português e frames da expressão em Libras, que compõem o dueto poético.

<sup>15</sup> Página - comunidade no facebook: <https://www.facebook.com/Corposinalizante>. Página com registro dos trabalhos do grupo: <https://bit.ly/3PTYWNg>.

CENAS	PORTUGUÊS	LIBRAS (EM FRAMES) <sup>16</sup> Acesse o vídeo aqui: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=W180UjFiWK8&amp;t=12s">https://www.youtube.com/watch?v=W180UjFiWK8&amp;t=12s</a>
Cena 1	Latinha firme! Pino pronto! Pixo chique e sem desconto	
Cena 2	Cês quer arte? Não tá pronto E nem nunca vai estar  Quem viveu a leite e pera É difícil de acessar	
Cena 3	Por que eu sou <u>King</u> desde novo Negra realeza aqui A mistura que eu tenho É Porto Rico e Haiti	
Cena 4	Fatalidade <i>Pum pá pum pá</i> O carro me pegou em cheio Desce o sangue, eu paro longe É só isso que eu vejo	
Cena 5	Eu abro os olhos e tenho um livro Foi a minha mãe que trouxe Traqueia, crânio e fígado Aprendi tudo isso hoje	
Cena 6	a rua é tela, grito nosso Era tudo que eu queria Antes eu era o <u>rei</u> da rua Hoje ... Eu sou o rei da galeria	

**Quadro 2: Composição bimodal do poema**

Fonte: Autoria própria, 2023

## EFEITOS DE SENTIDO VIA AS DIFERENTES LÍNGUAS: UMA ANÁLISE

Delimitamos como objetivo para este artigo descrever e analisar os possíveis sentidos do poema, considerando seus interlocutores, os modos em que se apresentam as línguas e demais semioses. O público que acessa este tipo de poema bilíngue e bimodal é diverso e irá atribuir diferentes sentidos de acordo com seu conhecimento linguístico e experiência de recepção poética. Desta forma, possíveis interlocutores são: 1. um público

<sup>16</sup> Uma descrição mais detalhada dos elementos poéticos produzidos em Libras está sendo registrada em outro artigo. Este artigo tem como foco aspectos do sentido e não cabe o detalhamento aqui, visto o pequeno espaço de exposição da pesquisa, de no máximo 20 laudas.

ouvinte que não conhece a Libras, mas poderá ouvi-lo em língua portuguesa e ver o poema em Libras, apreendendo a expressão corpóreo-facial dos poetas; 2. um público surdo que acessa o poema em Libras, a legenda em português e toda a expressão de ambos os poetas; 3. um público ouvinte bilíngue que acessa o poema em ambas as línguas e modalidades, com a possibilidade de fazer a integração entre as diferentes linguagens.

Procuramos problematizar as construções de sentidos possíveis, diferenças e desequilíbrio em meio ao fluir da linguagem em grande contravenção linguístico-discursiva, como no gênero poesia.

Pudemos apreender que André (o artista ouvinte) expressa em português todas as palavras do poema em alto e bom tom, ou seja, explorando a entonação e melodia para criar efeitos de expectativa poética. Por sua vez, Leo Castilho (o artista surdo) expressa em sons vocais os objetos e ruídos quando, por exemplo, emite o som da latinha apertando o pino para projeção da tinta. Assim, na divisão de expressões coordenam o poema falado por André e as onomatopeias por Léo, que expressa sons ou ruídos.

A descrição das possíveis construções de sentido para cada público baseia-se no discurso poético, na corporeidade dos poetas e nas informações externas buscadas para a compreensão do poema. Como referência externa, a biografia de Jean-Michel auxilia na compreensão do poema, que traz informações biográficas nas duas línguas do dueto, como: a origem da família do artista (a mãe é de Porto Rico e o pai do Haiti); o atropelamento que Basquiat sofreu quando ainda era criança; o livro de anatomia que recebe da mãe quando ainda está no hospital; a coroa, que o poeta sinaliza na cabeça, que é símbolo conhecido da obra de Basquiat. A seguir apresentamos a descrição cena a cena.

## CENA 1<sup>17</sup>

**Libras e expressão corpóreo facial:** Um dos poetas descreve a ação de preparar a latinha e fazer o grafite no ambiente. Quando agita a latinha, olha com entusiasmo para o ambiente. Quando põe a latinha na palma de sua mão, a expressão é do artista focado na tarefa. O poeta ouvinte também contribui para a expressão de colocar o “pino” na latinha. Depois o artista pixa com intensidade, olha para o ambiente e articula um movimento da boca icônico mostrando como a tinta sai da latinha. Quando sinalizam GASTARDINHEIRO em Libras, sinal sobreposto à expressão em português “sem desconto”, a expressão do corpo e da face é de satisfação. Há uma mudança de papel do artista para o apreciador da arte. A expressão em Libras CHIQUE, que em português foi pronunciada anteriormente, é produzida apenas por Leo, com a expressão de satisfação.

**Português:** *Latinha firme/ Pino pronto! / Pixo chique e sem desconto.* A primeira parte do poema disponível em português oral e escrito descreve a ação do grafiteiro, ao agitar uma latinha de spray e fazer o grafite em um ambiente. Após, passa a se referir ao público apreciador de arte, ao mesmo tempo mostra a desvalorização da arte periférica e afirma que a arte das ruas é tão valiosa quanto aquela vendida na galeria.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://youtu.be/ulBFswHC2Rs> Acesso em 13 out. 2023.

**Articulação dos poetas e construção de possíveis sentidos:** Os poetas narram, em conjunto, o processo de criação dos grafiteiros, desde o preparo da latinha, a criação artística em si (o pixo) e a etapa em que o produto artístico chega ao público. Enquanto em português o termo pronunciado é “latinha firme”, em Libras a latinha está sendo agitada e colocada sobre uma plataforma firme (enquanto uma das mãos do poeta Léo reproduz a forma da latinha, a outra mão representa a superfície em que está sendo posta). A expressão “pino pronto” é articulada nas duas línguas: Léo tem as duas mãos ocupadas representando a lata e a superfície e André, ao mesmo tempo em que pronuncia a expressão em português, coloca o pino na latinha que Léo está sinalizando. Essa expressão, com quatro informações simultâneas, só é possível em dueto, já que foram necessárias três mãos e um aparato vocal para produzi-la. Outro momento interessante é quando articulam o sinal GASTAR-DINHEIRO em Libras de forma sincronizada, mas em português a expressão é “sem desconto”, afirmando que a arte não terá desconto - e esse sentido é possível acessar na integração entre as duas línguas.

## CENA 2<sup>18</sup>

**Libras e expressão corpóreo facial:** Cada poeta assume um papel. O poeta que assume o papel do grafiteiro diz que o outro (o público/ o apreciador/ a sociedade) vê sua arte como algo caótico, “bagunçado”. Neste momento, o artista olha para a pessoa ao lado e o convida para apreciar sua obra - produzindo o classificador de pessoa se deslocando -o olha com desdém e, depois, com expressão de intensidade, sinaliza o caos que ele parece ver. Quando direciona o sinal de “zero” na cabeça do outro, também mostra sua língua (expressão de “bobo”), podendo significar que o outro não entende nada desta arte.

**Português:** *Cês quer arte? Não tá pronto pronto/ E nem nunca vai estar/ Quem viveu a leite e pera/ Difícil de acessar.* Nesta passagem, o poeta, incorporando o artista, diz para o público que este não está preparado para acessar a arte da periferia por estar acostumado à arte elitizada. Viver à leite com pera, na expressão popular, significa que o sujeito teve acesso a tudo com facilidade em sua casa, mas não está preparado para a realidade, para a vida.

### **Articulação dos poetas e construção de possíveis sentidos:**

Quando se trata do excerto “*Quem viveu a leite e pera. É difícil de acessar*” André, o artista branco assume o sujeito elitizado que não compreende a arte popular. Leo Castilho sinaliza um “zero” na cabeça do André, produzindo uma expressão metafórica. A articulação entre os dois artistas está na mão de Léo, produzindo o sinal na cabeça de André, indicando ser ele um desconhecedor da arte. A metáfora “Zero na cabeça” é reconhecida em diferentes regiões do Brasil.

A motivação icônica desse sinal talvez seja por conta de que ZERO popularmente não tem valor, não significa, não soma. Logo, o ZERO na cabeça significa que nada sabe, fazendo até relação com a nota ZERO, de nada saber sobre algo. A cabeça é considerada o local em que pensamos, raciocinamos, entre outras ações cognitivas. Sinalizar ZERO na cabeça é metafórico, pois nossa experiência cultural permite associar que ZERO na cabeça é nada ter na cabeça. (Correa, 2014, p. 115).

<sup>18</sup> Disponível em: <https://youtu.be/TV9F42iIga8>. Acesso em 13 out. 2023.

A produção comum é do sujeito que sinaliza produzindo o sinal em seu próprio corpo. Todavia, como transgressão e como articulação entre os dois poetas, Léo produz o sinal em André. Atribuindo aí um sentido de que os membros da comunidade popular consideram que os membros da elite não apreciam a sua arte por desconhecimento, por ignorância.

### CENA 3<sup>19</sup>

**Libras e expressão corpóreo facial:** O poeta surdo sinaliza PORTO-RICO com uma mão; sinaliza HAITI com a outra<sup>20</sup>; olha para cada uma das mãos e faz o sinal de MISTURAR olhando para baixo. O outro poeta produz o mesmo sinal MISTURAR em canon. Léo passa as mãos pelos braços e os percorrem até chegar à cabeça, enquanto o outro poeta, André, enfatiza com as mãos o que Léo expressa. Este sinaliza, então, em sua própria cabeça uma coroa, com expressão de orgulho, finalizando com sinal CHIQUE.

**Português:** *Porque eu sou King desde novo/ negra realeza aqui/ A mistura que eu tenho/ É Porto Rico e Haiti.* O português informa como o artista valoriza a sua origem afrodescendente, indicando os países que o constituem.

#### **Articulação dos poetas e construção de possíveis sentidos:**

Quando trata do sujeito que vem da mistura de raças representado por povos latinos o corpo do Leo Castilho, sujeito negro, assume a sinalização. O poeta Leo, ao incorporar Basquiat, produz “a *mistura que eu tenho*”, pelo toque de seus braços, de sua pele, enquanto André apenas fala em português e aponta para Léo. A informação do corpo do poeta ser negro aparece apenas porque o poema é sinalizado - caso fosse produzido em escrita de sinais isto não seria evidenciado. Nesta passagem, os poetas se referem às origens dos pais do artista Basquiat e a mistura, que constitui sua identidade como negro. “*Eu sou King desde novo Negra realeza aqui*” é correspondente em Libras à coroa colocada por Léo e, pela expressão corpóreo facial integrada à expressão em português, é possível inferir que a coroa representa o próprio valor do poeta. A coroa é tema recorrente na obra de Basquiat, conforme apresentado no quadro 3, mais adiante. O cabelo do artista remete à forma da coroa e, em várias de suas obras, a coroa é empregada. O sentido da poesia é construído a partir das informações linguísticas e extralinguísticas.

Nas duas cenas descritas anteriormente, observamos o emprego de duas metáforas próprias da Língua Brasileira de Sinais, que correspondem ao que foi enunciado em inglês ou português. Nesse sentido, pensemos no poema estudado enquanto polifônico, no que tange à questão de diferentes níveis de enunciação, ou seja, há diferentes vozes sendo proferidas simultaneamente (Fiorin, 2006).

<sup>19</sup> Disponível em: <https://youtu.be/ttgfQR8ZY-I>. Acesso em 13 out. 2023.

<sup>20</sup> Esses sinais podem não ser muito conhecidos do público brasileiro.



Fonte: <https://bit.ly/46PTqBQ>



Fonte: <https://bit.ly/3ttWnK5>



Fonte: <https://bit.ly/46GhIP2>

### Quadro 3: Imagens do artista Basquiat que representam a coroa

Fonte: Autoria própria, 2023

<p>Em português: criado a leite e pera Em Libras: ZERO NA CABEÇA</p>	<p>Em inglês: King Em Libras: COROA</p>

### Quadro 4: Corpos dos artistas representam os sujeitos do poema utilizando metáforas

Fonte: Autoria própria, 2023

Nesse excerto, cada artista assume um personagem e logo em seguida enuncia expressões distintas que se complementam, intercalando com a enunciação de uma mesma expressão. Essa instabilidade ao assumirem papéis discursivos distintos gera em quem aprecia a obra um esforço para a compreensão e evidencia as diferentes vozes na poesia. Quando é a voz do artista incompreendido, de quem não consegue compreender a arte, de quem aprecia a arte, do Basquiat narrando acontecimentos de sua biografia ou os poetas descrevendo o espaço onde as cenas acontecerão?

### CENA 4<sup>21</sup>

**Libras e expressão corpóreo facial:** Nesta cena é representado um atropelamento de carro. Os dois poetas sinalizam juntos e, enquanto o poeta surdo incorpora uma pessoa que passa de uma expressão tranquila a assustada, o poeta ouvinte produz o classificador de uma pessoa de pé e o mantém enquanto o outro produz o classificador de carro. As expressões corporal e facial mostram outros detalhes: o corpo representa o movimento do carro, a bochecha inflada a velocidade do carro e a expressão facial é do motorista olhando assustado, havendo aqui então uma nova mudança de papel. O carro dá a ré com velocidade (bochechas infladas) como se mostrasse um *flashback*, enquanto o olhar assustado é a representação do motorista na cena.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://youtu.be/DmwUGvx7VWU>. Acesso em 13 out. 2023.

**Português:** *Fatalidade pum pa pum pa/ um carro me pegou de cheio/ desce o sangue eu paro longe/ é só isso que eu vejo.* A onomatopeia “pum pa pum pa” é o som do movimento do corpo caindo após se chocar com o carro. As palavras “sangue”, “fatalidade” e “paro longe” remetem a um acidente grave.

#### **Articulação dos poetas e construção de possíveis sentidos:**

Em português, a expressão fatalidade remete à algo que aconteceu com o artista e que mudou sua vida. A cena do carro batendo nele e do sangue que vê após o atropelamento são a última visão que o artista teve antes de chegar ao hospital.

Uma leitura distanciada do contexto da exposição e sem referência à biografia de Basquiat, nos levou a compreensão de que um artista que trabalha na rua havia sido atropelado, um acidente. Todavia, quando nós como espectadoras aprofundamos a leitura sobre a vida e obra de Basquiat, a compreensão volta-se para a cena vivida pelo artista Basquiat em sua infância. O enunciado em português explicita o verbo “pegou”, no passado e em Libras o mesmo poeta explicita a ação de cair do personagem sem referência ao passado.

Na mesma cena, as palavras “fatalidade” e “desce o sangue” remetem a algo forte, a gravidade do acidente. Contudo, em Libras é enunciada a ação de cair por André e o carro a bater no sujeito por Leo. A expressão facial do Leo no papel de motorista do carro que tensiona a cena. Em português, a cena é descrita apenas utilizando a voz da pessoa que sofre a acidente, enquanto em Libras, há troca de papéis entre o atropelado, o carro e o motorista. Também não é explicitado sangue em Libras e o fato de o atropelado perder a consciência, enunciado em “*é só isso que eu vejo*”.



**Figura 5: Composição em dueto.**

Fonte: Autoria própria, 2023

Além da cena, do vivido, na ordem da composição da linguagem em dueto, os dois artistas trabalham conjuntamente para enunciar o acidente, um faz o carro e outro o sujeito atropelado (figura 5). Dessa forma, o leitor precisa integrar a Libras produzida pelos dois artistas, o português enunciado simultaneamente ou apresentado na legenda e correlacionar com o seu conhecimento de mundo sobre a arte e biografia do Basquiat.

Libras e expressão corpóreo facial: A expressão em Libras é composta pelos dois poetas. Enquanto André faz o classificador de livro em frente a Leo, este incorpora o acidentado e faz o classificador de abrir os olhos, direciona os próprios olhos para baixo, com expressão de surpresa e resignação. Depois, Leo se mantém imóvel e assume uma expressão neutra lendo, enquanto André retira algo do pescoço, cabeça e barriga de Leo e coloca no livro. Novamente, com as duas mãos de André o classificador de livro continua posicionado em frente a Leo, que retira algo do livro e aplica no seu desenho e na sua pixação, com expressão entusiasmada.

Português: eu abro os olhos e tenho um livro/ foi minha mãe que trouxe/ traqueia crânio e fígado/ aprendi tudo isso hoje. Este trecho descreve o momento em que o acidentado chega ao hospital e se depara com um livro trazido por sua mãe. Ele nomeia alguns órgãos do corpo que estão no livro, e diz que aprendeu com a leitura.

Articulação dos poetas e construção de possíveis sentidos:

A articulação entre os poetas incorporando, nessa cena, a mãe e o acidentado remetem ao acesso ao livro com figuras de órgãos do corpo humano. O livro era sobre anatomia e a leitura lhe proporcionou conhecimento. A conclusão que se trata de um livro de anatomia e que o acidente envolveu o próprio artista só é possível ao conhecer a biografia de Basquiat.

Uma leitura do poema desconhecendo o acidente sofrido por Basquiat conduz o leitor a fazer uma generalização, como se qualquer artista tivesse passado por essa situação. Mas, quando da leitura da biografia, sabe-se que estando no hospital, recebeu um livro de anatomia de sua mãe. Isto é dito no poema quando os poetas apresentam a cena do acidente e quando um deles incorpora o grafiteiro lendo o livro, mostrando “traqueia, crânio e fígado”. A informação da mãe é apresentada apenas em português, em Libras há a incorporação do André apresentando o livro e relacionando os órgãos ao corpo do Leo. André “segura” o livro, o poeta surdo Léo, incorpora o artista que usa o conhecimento do livro sobre anatomia e produz sua obra relacionada a essa temática.

Para ter uma compreensão mais global do sentido do poema, foi necessário acessar elementos extralinguísticos que não estavam explícitos em um primeiro olhar.

O discurso é como o ‘cenário’ de um certo acontecimento. A compreensão viva do sentido global da palavra deve reproduzir esse acontecimento que é a relação recíproca dos locutores, ela deve encená-la, se pode dizer; aquele que decifra o sentido, assume o papel de ouvinte; e, para sustentá-lo, deve igualmente compreender a posição dos outros participantes. (BAKHTIN, 1981 [1926], p. 199).

Um estudo biográfico de Basquiat revela que este livro, *Gray’s Anatomy*, veio a influenciar a sua obra, tanto que alguns personagens são apresentados com os órgãos internos à mostra, como uma transparência a evidenciar internamente corpo humano (quadro 5).

<sup>22</sup> Disponível em: <https://youtu.be/kJGYtV-tc7A>. Acesso em 13 out. 2023.



Fonte: <https://bit.ly/402id3B>.



Fonte: <https://bit.ly/3ZT5eB4>.



Fonte: <https://bit.ly/3ZT5eB4>.

### Quadro 5: Obras do artista Basquiat que representam os órgãos humanos.

Fonte: Autoria própria, 2023

### CENA 6<sup>23</sup>

**Libras e expressão corpóreo facial:** Nesta cena, todas as expressões são compostas em conjunto pelos dois poetas. O poeta ouvinte André estende seu braço esquerdo, que representa a rua, em direção ao poeta surdo Leo. Leo usa o braço de André como apoio para localizar a mão direita com o classificador representando uma “pessoa de pé”, enquanto a mão esquerda, com o dedo indicador flexionado, mostra a pixação. O olhar de Leo é de expressão travessa, a boca e a bochecha inflada representam o “som” do spray saindo da latinha na pixação. André mantém uma expressão neutra. Em seguida, a mão esquerda aberta de Leo, com movimento circular, mostra o espaço onde foi feita a pixação e seu olhar é direcionado para este espaço com expressão de muito entusiasmo.

Enquanto André continua com o braço esquerdo estendido, agora Leo usa suas mãos com o classificador para representar diversas pessoas passando e olhando as obras, enquanto a expressão é de entusiasmo e o olhar de Leo representa o artista orgulhoso. André continua com o braço estendido e Leo, então, muda para outro classificador que significa várias pessoas olhando (ele produz esse sinal de forma repetida, dando a ideia de que várias pessoas passaram pelas obras, admirando).

Leo incorpora o público, demonstrando a expressão de admiração descrita anteriormente. Neste momento, André produz com as duas mãos simétricas o classificador para tela, em direção a Leo, com expressão neutra, ao mesmo tempo em que Leo continua com o classificador de pessoas e seu olhar e expressão de admiração são direcionados para as telas. Os dois poetas usam o classificador para tela de forma simétrica, posicionando as telas em diferentes pontos do espaço e Leo, incorporando o artista, olha para elas com admiração.

Leo muda novamente para o classificador de pessoas olhando - para cima e para baixo - enquanto seu corpo e olhar acompanham esses movimentos manuais. André segue Leo produzindo o mesmo classificador e movimento e ambos caminham para frente com satisfação, finalizando o vídeo.

**Português:** *a rua é tela, grito nosso/ era tudo o que eu queria/ antes eu era o rei da rua/ hoje eu sou o rei da galeria.* Quando André diz que “a rua é tela, grito nosso”,

<sup>23</sup> Disponível em: <https://youtu.be/z2ONLWlregQ>. Acesso em 13 out. 2023.

parece referir que a rua é o espaço de expressão dos grafiteiros e é um grito de resistência em mostrar o valor dessa arte. A expressão “Era tudo o que eu queria” mostra a conquista do artista, que antes era rei da rua, mas depois ganha novo espaço e um público distinto ao passar a expor na galeria - e passa a ser rei da galeria - alcançando prestígio no meio artístico.

### ARTICULAÇÃO DOS POETAS E CONSTRUÇÃO DE POSSÍVEIS SENTIDOS:



**Figura 6: Expressão produzida em conjunto pelos dois artistas.**

Fonte: Autoria própria, 2023

Os poetas contrapõem dois ambientes em que o artista expôs sua obra: no início da carreira nas ruas, em que as pessoas passam e olham admiradas a sua pixação e depois em uma galeria com o público apreciando sua arte. Aqui se nota que os corpos dos poetas em dueto se complementam para a expressão. Enquanto André responsabiliza-se por enunciar o poema em português falado, também contribui com o braço para formar a rua e a tela, e Léo assume o papel do pixador e do público, incorporando toda a encenação. A teatralidade ocorre na fusão entre Libras, português e a expressão corporal dos dois artistas.

### DISCUSSÃO

O *slam* é um grito, atitude de “reexistência”, termo criado com a fusão das palavras existência e resistência (SOUZA, 2011). O sentido do discurso ecoa as vozes da periferia, da necessidade de reconhecimento por quem faz uma arte desvalorizada e recriminada. É possível ver essa resistência não só pela literatura marginal das línguas vocais-auditivas, mas também pelas línguas de sinais, pelo corpo em ação conjunta para reexistir, ressignificar, reverberar sentidos embrionários das comunidades surdas como uma comunidade marginalizada historicamente.

Há presença de diferentes elementos semióticos. Como analisado na performance em dueto, os efeitos de sentido são instaurados a partir da integração desses diferentes elementos semióticos, da leitura e interpretação dos enunciados coordenados pelos dois poetas. Dessa forma, os leitores trabalham ativamente para a compreensão dos sentidos do poema.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos perguntamos: Quais as construções de sentidos dos possíveis interlocutores dessa performance bilíngue e bimodal? Pela análise dialógica do poema, interpretamos que a expressão dos artistas se complementa na exposição simultânea da fala em português e em Libras; se integra na execução dos sinais; se constitui dialogicamente com a situação da enunciação; e tem seus sentidos revelados com a exposição de Jean-Michel Basquiat e toda a história do artista.

O entendimento do poema também varia para o público que o assiste. O poema atende a diferentes públicos com diferentes funções. O público que conhece as duas línguas pode conseguir ter acesso ao poema na sua completude, porque existem elementos que são apresentados na língua de sinais que não são apresentados na língua portuguesa e vice-versa. A pessoa que só conhece a língua portuguesa vai ouvir as palavras em português e ter acesso aos gestos e à expressão corporal, mas acessa apenas parte da informação. No caso dos surdos, eles terão acesso aos sinais na sua completude e alguns elementos em português por meio das palavras articuladas pela boca. Portanto, é um tipo de poema que tem diferentes leituras possíveis.

A partir da análise descritiva, vimos que há pouca sobreposição nas produções das duas línguas. São articuladas juntas e coordenadas, mas há poucas das mesmas proposições em português e Libras. A informação extralinguística contribui para construção do sentido, como também a coordenação das duas línguas. O leitor pode apenas apreciar o poema, mas para um entendimento mais profundo é necessário que o leitor compreenda a alusão. Ver as imagens em Libras e ouvir o português mostra outra perspectiva, a partir dessa coordenação.

Um fator que deve ser tomado em consideração refere-se à manifesta biografia de Basquiat exposta neste poema e tudo aquilo que poderíamos esperar de uma obra preparada para uma exposição em sua homenagem. Assim, passamos de uma leitura mais superficial e atingimos a profundidade da significação empreendida no projeto discursivo dos poetas.

De fato, a tarefa do interlocutor/leitor é interpretar. Na busca incessante pelo sentido, as primeiras interpretações podem ser atreladas ao momento atual, mas com o estudo e reflexão, passa-se para a história do artista Basquiat e sua relação com o hoje.

Na apreciação do poema, podemos acessar diferentes elementos, sendo eles a inspiração para a sua criação, ou seja, a sua história; os sujeitos que criam (poetas); as duas línguas em cooperação; a materialidade escolhida, ou seja, o gênero poesia; o momento histórico-social em que é enunciado ou performado; e o conhecimento extralinguístico. Estão aí os interlocutores em potencial.

Não conhecer a obra de Basquiat não significa que não se possa apreciar a poesia em dueto, mas a construção de sentidos será significativamente diferente. De qualquer forma, acessar o poema pelo português, pela Libras ou pelas duas línguas, gera uma experiência estética e agradável para quem assiste.

## REFERÊNCIAS

- ACOSTA-PEREIRA, R. A orientação sociológica para a análise da língua: Posições metodológicas nos escritos do círculo de Bakhtin. *Letra magna*. v.12, n.19, p. 3-22, Edição Especial 2016. Disponível em: <https://ojs.ifsp.edu.br/index.php/magna/issue/view/156/208>. Acesso em: 03 abr 2023.
- BAKHTIN, M. *Le discours dans la vie et dans la poésie* (1926). In: TODOROV, T. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p. 261-306.
- BLONDEL, M.; MILLET, A. Marqueurs du genre poétique en langue des signes française : quelles libertés prises avec les règles de la langue ? Dossiê Langues des signes et genres discursifs. *LIDIL – Revue de linguistique et de didactique des langues*, n. 60, p. 124-141, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/lidil.7129>. Acesso em: 25 fev 2023.
- BRAIT, B. Análise e Teoria do Discurso. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 9-31.
- BRAIT, B. Uma perspectiva dialógica de teoria, método e análise. *Gragoatá*, v. 11, n. 20, p.47-62, 30 jun. 2006. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33238>. Acesso em: 25 fev. 2023.
- CORRÊA, F. S. *Língua Brasileira de Sinais: Expressões inovadoras*. 141 f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/30405105.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2023.
- CUXAC, C. *La langue des signes française: Les voies de l'iconicité*. Paris: Ophrys, 2000.
- CUXAC, C.; SALLANDRE, M-A. Iconicity and arbitrariness in French sign language – highly iconic structures, degenerated iconicity and diagrammatic iconicity. In: PIZZUTO, Elena; PIETRANDREA, Paola; SIMONE, Raffaele (Org.). *Verbal and Signed Languages: Comparing Structures, Constructs and Methodologies*. Berlim: Mouton de Gruyter, 2007. p.13-33.
- ELAN (Versão 6.0) [Computer software]. (2020). Nijmegen: Max Planck Institute for Psycholinguistics, The Language Archive. Disponível em: <https://archive.mpi.nl/tla/elan>. Acesso em: 03 mar. 2021.
- ESTALELLA, A.; ARDÈVOL, E. Field Ethics: Towards Situated Ethics for Ethnographic Research on the Internet. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, [S.l.], v. 8, n. 3, n.p., set. 2007. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-8.3.277>. Acesso em: 2 julho 2020.
- FIORIN, J. L. Enunciação e semiótica. *Letras*, n. 33, p. 69-97, dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11924/7345>. Acesso em: 05 mar. 2023.
- KLIMA, E. S.; BELLUGI, U. Poetry and song in a language without sound. *Cognition*. v. 4, n. 1, p. 45-97, 1976. Disponível em: [https://doi.org/10.1016/0010-0277\(76\)90010-X](https://doi.org/10.1016/0010-0277(76)90010-X). Acesso em: 15 dez. 2022.
- LUCENA, C. T. *Beijo de línguas: quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram*. 2017. 154 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia: Psicologia Clínica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia: Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/20478>. Acesso em: 01 dez. 2022.
- MCNEILL, D. *Hand and mind: What gestures reveal about thought*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- MILLET, A. Du lexique à la syntaxe : les dynamiques iconiques In: MILLET, A. (Org.) *Grammaire descriptive de la langue des signes française : Dynamiques iconiques et linguistique générale*. Grenoble: UGA Éditions, 2019. p.101-122. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.16064>. Acesso em: 16 dez. 2022.
- NEVES, C. A. de B. Slams - letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha D'Água*, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v30i2p92-112> Acesso em: 04 fev. 2023.
- RISLER, A. Changer de regard et de discours sur la langue des signes française. *TIPA. Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage*, v. 34, p. 1-23, 2018. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/329110905\\_Changer\\_de\\_regard\\_et\\_de\\_discours\\_sur\\_la\\_langue\\_des\\_signes\\_francaise](https://www.researchgate.net/publication/329110905_Changer_de_regard_et_de_discours_sur_la_langue_des_signes_francaise) Acesso em: 05 mar. 2023.
- SALLANDRE, M-A.; BALVET, A.; BESNARD, G ; GARCIA, B. Etude exploratoire de la fréquence des catégories linguistiques dans quatre genres discursifs en LSF. Dossiê Langues des signes et genres
- ALBRES, Neiva de Aquino; KLAMT, Marilyn Mafrá; SUTTON-SPENCE, Rachel Louise. Duetos libras-português e as múltiplas linguagens: construção de sentidos de seus possíveis interlocutores. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 18, n. 1, p. 135-159, jan./jun. 2023.

discursifs. *LIDIL – Revue de linguistique et de didactique des langues*. n.60. n.p., 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/lidil.7136>. Acesso em: 4 maio 2023.

SOUZA, A. L. S. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, R. B. de. *Língua brasileira de sinais – Libras II*. Indaial: Uniasselvi, 2018.

SPOONER, R.A.; SUTTON-SPENCE, R.; NATHAN LERNER, M.; LERNER, K. Invisible No More: Recasting the Role of the ASL-English Literary Translator. *Translation and Interpreting Studies*. v.13, n.1, pp 110-129. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1075/tis.00007.spo>. Acesso em: 30 nov. 2022.

STOKOE, W. C. *Sign Language Structure: the first linguistic analysis of American Sign Language*. Silver Spring, MD: Linstok Press. 1960.

SUTTON-SPENCE, R.; PEDRONI, V. Duets in sign language poetry – a new form from old traditions. *Sign Language Studies*, no prelo.

TAUB, S. F. *Language from the body: Iconicity and metaphor in American Sign Language*. Cambridge: Cambridge University Press. 2001.

VOLÓCHINOV, V. N. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

WILCOX, P. P. *Metaphor in American Sign Language*. Washington, DC: Gallaudet University Press. 2000.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



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



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rec.180111>

Recebido em 23/05/2023 | Aprovado em 23/06/2023

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)

## UM CORPO-PALHAÇA QUE LUTA – ARTE, GÊNERO E PROTESTO A CLOWNETTE-BODY THAT FIGHTS – ART, GENDER, AND PROTEST

Romulo Santana Osthues\*  
Laís Virginia Alves Medeiros\*\*

**Resumo:** Este trabalho tem como ancoragem teórica a Análise do Discurso Materialista e toma como operação a descrição-interpretação de duas fotografias produzidas durante a manifestação de rua denominada “Palhaceata Ele Não”, realizada no Rio de Janeiro (RJ), às vésperas do segundo turno das eleições presidenciais de 2018. Estruturadas por diferentes materialidades significantes em composição (Lagazzi, 2009, 2012, 2013), as fotografias têm em comum a formulação visual que destaca a imagem de corpos femininos segurando um cartaz com o enunciado “Lute como uma palhaça!”. A partir das fotografias, reconhecemos o atravessamento de discursos que remetem aos saberes dos movimentos sociais, dos estudos de gênero e das práticas artísticas, em particular, aquelas que se desenvolvem no território das artes cênicas e circenses. Na análise, questionamos como o nariz de palhaça, a palavra palhaça e, por fim, o corpo-palhaça, imbricados materialmente, podem ser significados de um ou outro modo e produzir efeitos de protesto.

**Palavras-chave:** Corpo. Feminismo. Fotografia. Palhaça. Protesto.

**Abstract:** This work is theoretically anchored in Materialist Discourse Analysis and takes as its operation the description-interpretation of two photographs taken during the street demonstration called “Palhaceata Ele Não”, held in Rio de Janeiro on the eve of the second round of the 2018 presidential elections. Structured by different signifying materialities in composition (Lagazzi, 2009, 2012, 2013), the photographs share a visual formulation that highlights the image of female bodies holding a sign with the statement “Fight like a clownette!” From the photographs, we recognize the intersection of discourses that refer to the knowledge of social movements, gender studies, and artistic practices, particularly those developed in the territory of theater, performance, and circus arts. In the analysis, we question how the clownette nose, the word clownette, and ultimately the clownette-body, materially intertwined, can be signified in one way or another and produce protest meaning effects.

**Keywords:** Body. Clownette. Feminism. Photography. Protest.

\* Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Unesp (2006). Doutorando em Linguística no Instituto de Estudos da Linguagem-Unicamp (conclusão prevista: junho de 2023). Mestre em Divulgação Científica e Cultural pelo Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo-Unicamp (2017). Assessor Sênior (editor de publicações multimídia) na Área de Comunicação da ARTIGO 19 Brasil e América do Sul. E-mail: [romulo.osthues@gmail.com](mailto:romulo.osthues@gmail.com).

\*\* Bacharela em Letras – Francês (UFRGS), licenciada em Letras – Português (Centro Universitário Claretiano), mestra em Letras - Estudos da Linguagem (UFRGS) e doutora em Linguística (Unicamp). Integrante do grupo de pesquisa Mulheres em Discurso e do grupo de trabalho Alhures - Análise de Discurso, Linguagem, História, Urbano e Resistência. E-mail: [lais.v.medeiros@gmail.com](mailto:lais.v.medeiros@gmail.com).

## INTRODUÇÃO



Figuras 1 e 2: Fotografias produzidas durante a *Palhaceata Ele Não* (2018)<sup>1</sup>

Faltavam dois dias apenas para que, em 28 de outubro de 2018, os eleitores brasileiros pudessem decidir o nome daquele que ocuparia o posto representativo do maior cargo executivo da política institucionalizada no País. No pleito em segundo turno, estavam Fernando Haddad, candidato pelo Partido dos Trabalhadores (PT), e Jair Bolsonaro, candidato pelo Partido Social Liberal (PSL). “Uma escolha muito difícil”<sup>2</sup> Para alguns veículos de imprensa, parecia que sim. Já para os participantes da “palhaceata” (isso mesmo: *palhaceata*, uma passeata de palhaças e palhaços) que ocorreu .Bolsonaro, e se tornou um emblema de oposição à perspectiva de sua eleição. O próprio enunciado passou a ser usado como designação para essa passeata, que tomou as ruas centrais do Rio de Janeiro, tornando-a conhecida como “Palhaceata Ele Não”. Entre as inúmeras motivações, a recusa de se eleger Jair Bolsonaro como presidente do Brasil se sustentava em uma vida pública marcada por ações e declarações polêmicas, racistas e misóginas, que feriam os direitos humanos, especialmente aqueles que tocam os direitos das mulheres, e a diversidade de gênero.<sup>3</sup> Essas declarações e o efeito por elas produzido podem ser pensados a partir do questionamento de Neckel (2020, p. 187):

<sup>1</sup> Fotos Natasha Melman. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BpaqBIH13jM>. Acesso em: 11 jul. 2021.

<sup>2</sup> “Uma escolha muito difícil” foi o título de um editorial publicado no jornal Estadão, em 08 de outubro de 2018, no qual ambas as candidaturas eram comparadas, sendo tratadas como partes de dois lados de um antagonismo que dividia a sociedade brasileira. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/opiniao/uma-escolha-muito-dificil>. Acesso em: 21 maio 2023

<sup>3</sup> A título ilustrativo, mencionamos duas dessas declarações: um discurso no plenário, no qual o então deputado Jair Bolsonaro declarou que só não estupraria a deputada Maria do Rosário porque ela não merecia (Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/504802/noticia.html>. Acesso em: 21 maio 2023), e diferentes declarações de apologia a ditaduras militares, elencadas pelo site UOL e disponibilizadas no link: <https://congressoemfoco.uol.com.br/temas/direitos-humanos/onze-declaracoes-de-bolsonaro-em-defesa-da-ditadura>. Acesso em: 21 maio 2023.

Talvez possamos nós nos perguntarmos sobre quais corpos políticos são reclamados por estes corpos poéticos? E, talvez, na obviedade das respostas... permaneçamos sem respostas e nos deparando com o óbvio, nos debatendo, dando de encontro com um real. É justamente esse embate que se coloca na ordem do insuportável àquele que hoje chamamos, ironicamente, de “cidadão de bem”.

A *Palhaceata Ele Não* foi promovida por sujeitos formulando seus corpos poeticamente, aludindo aos corpos comumente atacados por “Ele”, um autoproclamado “cidadão de bem”. Nesse sentido, a manifestação artística reverbera como uma tomada de posição nesse embate, evocando, pela metáfora da materialidade visual (Lagazzi, 2009, 2012, 2013), os corpos políticos que sofrem diferentes movimentos de silenciamento nas mencionadas declarações e retornam ali projetados em resposta a elas.

Os materiais que analisamos neste trabalho<sup>4</sup> foram recortados do arquivo de registros visuais produzidos durante a referida palhaceata. Mais precisamente, recortamos para nossa análise duas fotografias (figuras 1 e 2) nas quais as formulações intradiscursivas são constituídas pelas imagens de corpos de sujeitos vestidos como palhaças e segurando um cartaz em que há a inscrição do enunciado “Lute como uma palhaça!” Diante delas, reconhecemos o atravessamento de discursos que remetem aos saberes dos movimentos sociais, dos estudos de gênero e das práticas artísticas, em particular, aquelas que se desenvolvem no território das artes cênicas e circenses. Se o cenário que se desenhava no momento das eleições presidenciais já apontava para uma possível vitória do então candidato Jair Bolsonaro, em relação ao qual os sujeitos presentes na manifestação se contrapunham, a promoção de uma palhaceata, lançando mão de performances palhacescas e circenses (malabarismos, acrobacias, fanfarras etc.) numa passeata “espetacular”, se fez um modo extracotidiano de chamar a atenção dos votantes ainda indecisos. Foram construídos, dessa forma, gestos/atos (no nível simbólico) que tomassem espaços de direito e reivindicação, por nós compreendidos, na esteira de Neckel (2020, p. 195), como “espaços de re-existência, espaços de testemunho, pela arte, pela política, pelo social”.

Sabemos que, nas fotografias, diferentes *materialidades significantes em composição* (Lagazzi, 2009, 2012, 2013) produzem sentidos sobre os diversos saberes dos campos aos quais remetem – e, aqui, entram o político, o jurídico e o social. Sabemos também que os referidos sentidos e sua circulação são possibilitados ou interditados pelas condições de produção e pelo funcionamento da memória discursiva. Portanto, para nossa análise, questionamos como o nariz de palhaça, a palavra *palhaça* e, por fim, o corpo-*palhaça*, imbricados materialmente, podem ser significados de uma ou outra maneira e produzir efeitos de protesto. Avancemos agora à análise dos materiais apresentados anteriormente.

Ambas as fotografias têm em comum a formulação visual que destaca corpos lidos socialmente como femininos segurando um cartaz com o enunciado “Lute como uma palhaça!”. A partir delas, mobilizamos o dispositivo teórico-analítico da Análise de Discurso para compreender a produção de sentidos, em dadas condições de produção, da

<sup>4</sup> A presente reflexão teve início quando da apresentação da comunicação “Lute como uma palhaça” – Uma análise do corpo investido de arte numa manifestação de rua, no Simpósio IX - Real, arte, corpo, durante o X Seminário de Estudos em Análise do Discurso, em 2021.

*imbricação material* (Lagazzi, 2012) entre tal enunciado e os corpos das manifestantes, inserindo-se numa rede interdiscursiva que investe de sentidos de *palhaça* um *corpo-arte*, conforme Neckel (2019, 2020), produzindo efeitos de protesto.

Na perspectiva discursiva, entendemos que somos sujeitos de linguagem e sujeitos à linguagem, daí dizer que o corpo, como materialidade discursiva, é um efeito. Um corpo se constitui de muitos outros corpos. Digamos que a arte marca muito bem tal movimento; o corpo-arte é por natureza um corpo citação, corpo que se textualiza entre os processos de paráfrase e polissemia (Neckel, 2019, p. 68 e 69).

Que outros corpos são citados pelos corpos-arte formulados como palhaças que compareceram nas ruas do Rio de Janeiro durante a *Palhaceata Ele Não?* Nesse batimento entre o mesmo (paráfrase) e o diferente (polissemia), quais são as possibilidades de produção de sentidos quando um corpo-arte se formula um corpo-*palhaça* e se imbrica à formulação verbal “Lute como uma *palhaça!*”?

A noção de imbricação material, proposta por Lagazzi (2012), permite-nos observar que a relação entre os constituintes das fotografias, em suas diferentes materialidades significantes, não se dá por complementaridade. De acordo com a autora, a falha que estrutura cada uma das materialidades significantes demanda rearranjos e, por isso, o que ocorre é uma remissão contraditória entre elas. Desse modo, não há uma soma, e sim uma composição entre as materialidades significantes que formulam determinado material de análise. No caso das fotografias que nos interessam particularmente, nosso trabalho analítico se dá pela descrição-interpretação da formulação visual intradiscursiva (o formulado) de cada fotografia (nas quais as materialidades verbal e visual se imbricam), remetendo-a ao interdiscurso (o formulável), chegando a imagens que são seus desdobramentos possíveis na memória discursiva, desdobramentos textualizados diversamente nos materiais como paráfrases.

Voltamos nosso olhar a diferentes textualizações dos discursos feministas tanto no espaço de circulação digital quanto fora dele, e foi assim que observamos a viralização do enunciado “lute como uma garota”. Nas redes sociais, em manifestações de rua ou em quaisquer outros espaços de circulação, é possível encontrar o enunciado em cartazes, camisetas e acessórios. Remetemos o início de sua ampla circulação à Marcha Mundial das Mulheres que aconteceu em março de 2017, quando uma *designer* curitibana reproduziu esse enunciado em cartazes e camisetas que circularam na manifestação de rua. Desde então, o enunciado foi registrado como propriedade da marca de produtos de moda, papelaria e utensílios diversos Peita (ver figura 3, mais adiante).

As restrições jurídicas, no entanto, não impediram que o enunciado seguisse sendo replicado em itens comercializados fora do registro da Peita, bem como enunciados derivados dele. Quanto à formulação verbal, em rápida pesquisa por imagens no Google, encontramos exemplos de duas regularidades: uma que mantém o “como uma garota” e substitui o verbo (conforme imagem abaixo) e outra que mantém o verbo “lutar” e substitui o “como uma garota”. A partir do enunciado “lute como uma garota”, desdobra-se uma rede parafrástica.

**peita (•)**

**MARCA REGISTRADA** © A frase "Lute como uma garota", suas variações e as outras frases presentes em nossos produtos são de propriedade da PEITA, devidamente registrados perante o INPI e órgãos responsáveis. Como detentora dos registros de design, qualquer derivação da frase ou semelhança com o layout estão proibidos. O uso indevido, reprodução e comercialização estão sujeitos a responsabilização judicial, pois configuram crime ao direito autoral e à propriedade industrial e induzem o consumidor ao erro.

Figura 3: Reprodução de aviso legal no site da marca Peita<sup>5</sup>

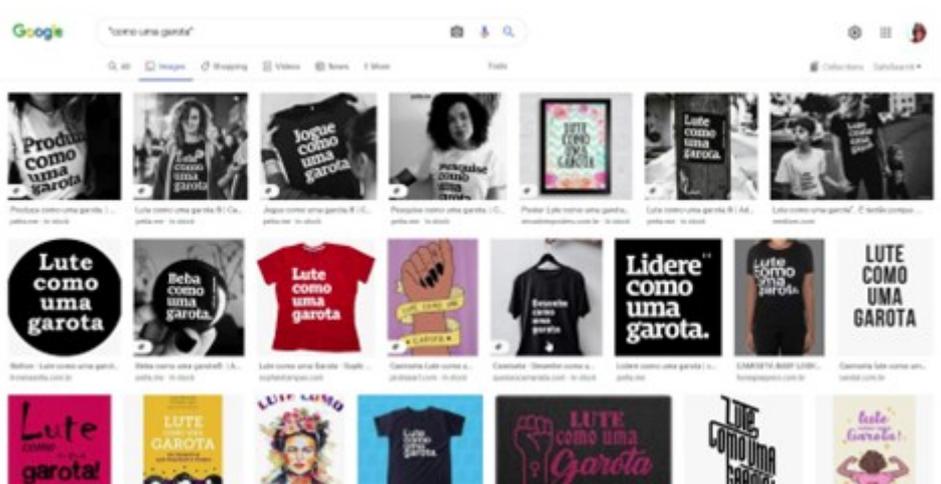


Figura 4: Paráfrases da formulação "Lute como uma garota" com o verbo "lutar" sendo substituído por produzir, jogar, pesquisar, beber, desenhar, liderar etc.



Figuras 5-8 (sentido horário): Fotogramas extraídos do documentário *Lute como uma menina* (2016)

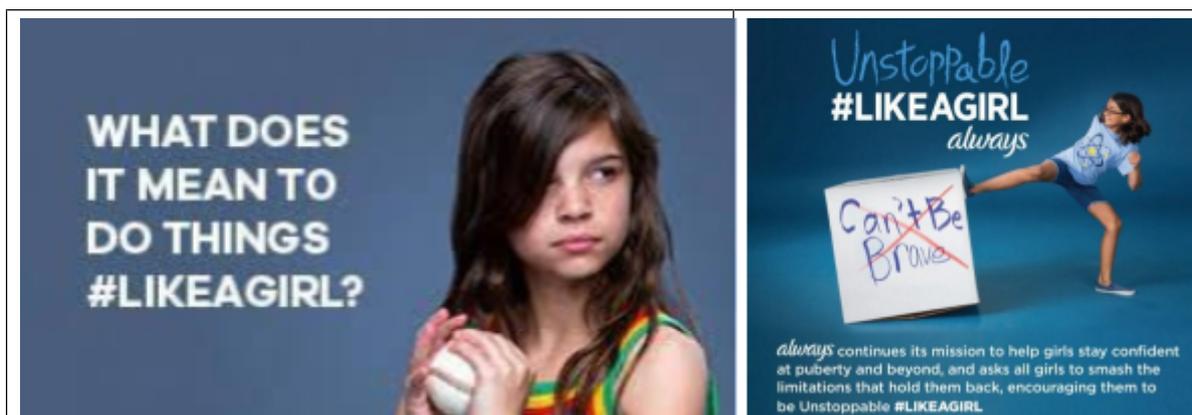
<sup>5</sup> Disponível em: <https://peita.me/pages/politica-de-privacidade>. Acesso em: 18 maio 2023.

Entre os constituintes da composição material das fotografias (figuras 1 e 2), tomemos, a princípio, a materialidade verbal, por meio da qual o enunciado “Lute como uma *palhaça!*” se materializa. Em nossa leitura, “lute como uma *palhaça*” funciona como um desdobramento que remete ao enunciado “lute como uma garota”.

Ainda a respeito dos movimentos parafrásticos em análise, retomamos um episódio de 2015, quando estudantes secundaristas de São Paulo ocuparam centenas de escolas estaduais como reação à proposta do governo paulista para uma “reorganização do ensino”, que fecharia mais de 90 escolas, afetando cerca de 300 mil estudantes. As ocupações, que tiveram cobertura midiática nacional, destacaram-se pelo protagonismo feminino, inspirando o documentário *Lute como uma menina* (2016), de onde recortamos algumas imagens emblemáticas das manifestações (figuras 5-8).

Ao destacarmos esse momento, não procuramos uma origem do enunciado propriamente, mas indicamos dada ocasião de 2015 apenas como um marco temporal da circulação abundante de “lute como uma garota” – e sua paráfrase “lute como uma menina”, entre outras. O protagonismo feminino observado nesse episódio se inscreve num movimento crescente de agitação dos sentidos sedimentados para o gênero feminino e a feminilidade; se, por um lado, “como uma menina”, “como uma garota” e suas variações assumem sentidos pejorativos sob a dominância de uma ideologia machista (experimente dizer a um menino que *ele joga futebol como uma menina*, por exemplo, e observe as consequências), a convocação “lute como uma menina” se abre para novos sentidos.

Não mais a fragilidade, o recato, a submissão, mas sim o afronte, a coragem, a valentia. Tal agitação dos sentidos se inscreve naquilo que está sendo denominado como *primavera feminista* (Nascimento, 2018), e seus efeitos atravessam desde os movimentos sociais até as campanhas publicitárias. É digna de destaque, nesse sentido, a campanha #LikeAGirl, da marca de produtos de higiene menstrual Always, que sugere repensar o viés pejorativo implícito em “fazer as coisas como uma garota” e transformar essa descrição “em coisas incríveis” (figuras 9 e 10, a seguir).



Figuras 9 e 10: Campanha publicitária da marca de absorventes íntimos Always<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.always.com/en-us/about-us/our-epic-battle-like-a-girl>. Acesso em: 20 mai. 2023.

É nessa rede de sentidos em disputa que identificamos no enunciado “lute como uma garota” e suas variações um funcionamento semelhante àquele da Marcha das Vadias, movimento já amplamente analisado pela perspectiva discursiva – podemos citar, por exemplo, os trabalhos de Chaves (2015) e Rassi (2012). No confronto entre diferentes formações discursivas, “vadia” oscila entre o dizer pejorativo do outro e o dizer enaltecido de si. De forma semelhante, dentre os sujeitos identificados com os feminismos, “como uma garota” assume sentidos que remetem às conquistas protagonizadas pelas mulheres, trazendo em sua materialidade verbal o discurso do outro de forma contestatória, inscrevendo-se numa regularidade de deslizamento dos sentidos até então dominantes.

Diante dessa rede traçada por alianças e disputas de sentidos, como podemos ler a formulação verbal “Lute como uma *palhaça*!” emergindo das condições de produção da *Palhaceata Ele Não?* Em uma manifestação de rua, que outros sentidos de *palhaça* são possíveis<sup>7</sup> além dos que circulam produzindo o efeito pejorativo referente ao sujeito que “foi feito de tolo”? Como esses sentidos se inscrevem nas discursividades produzidas a partir do significante *palhaça* quando é, especificamente, o discurso artístico que está em jogo em uma manifestação de rua, quando é uma “ativista” que está em cena? Que efeitos de protesto pode produzir um corpo-arte investido de sentidos de *palhaça* numa palhaceata?



Figuras 11<sup>8</sup>, 12<sup>9</sup> e 13<sup>10</sup>: *Corpos-palhaça* que não são corpos-arte

O sujeito, em diferentes manifestações de rua no Brasil, ao formular seu corpo como o de uma palhaça, recorre a gestos e objetos que remetem ao significante *palhaça*, atualizando memórias, possibilitando que sentidos de *palhaça* se metaforizem entre diferentes

<sup>7</sup> Referimo-nos, entre outros exemplos possíveis, às performances dos integrantes das *Tropas de Nhoque*, formadas por coletivos de artistas que, por meio de corpos-*palhaço*, parodiavam, durante as chamadas “Jornadas de Junho de 2013”, os batalhões de choque das polícias militares (ver BENAYON; OSTHUES; LAGAZZI, 2019).

<sup>8</sup> Manifestação promovida pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) em frente ao Copacabana Palace, no Rio de Janeiro (RJ), em 31 de março de 2006, demandando a atenção do então Ministro das Relações Exteriores, Celso Amorim. Foto: Agência Brasil. Disponível em: <https://bit.ly/3ZUt7s1>. Acesso em: 7 ago. 2017

<sup>9</sup> Manifestação contra arquivamento de investigação do então prefeito de Cascavel (PR) por fraude em compra de uniformes escolares, em 13 de agosto de 2011. Foto: Luiz Carlos da Cruz/Gazeta do Povo. Disponível em: <https://bit.ly/45xgTXN>. Acesso em: 10 fev. 2021

<sup>10</sup> Estudantes de medicina em manifestação contra as medidas do Governo Federal quando do lançamento do Programa Mais Médicos, em São Paulo, em 3 de julho de 2013. Disponível em: <https://bit.ly/45xh6Kz>. Acesso em: 5 jun. 2016

sujeitos presentes nas fotografias acima, por exemplo, dadas as condições de produção das manifestações de rua nas quais compareceram, ao usarem narizes vermelhos, produzem o efeito de que são *palhaças* por terem sido enganadas de algum modo: por não terem tido suas demandas referentes à terra atendidas (figura 11); por se sentirem prejudicadas pela corrupção na gestão pública (figura 12); e por se sentirem ameaçadas pela entrada de profissionais estrangeiros no País (figura 13). Nesses casos, ao se afirmar *palhaça*, por meio do gesto de vestir um nariz vermelho, contraditoriamente, o sujeito o faz para negar o gesto de seu interlocutor criticado, gesto tal que o fez “se sentir como uma *palhaça*”: o sujeito formula seu corpo feito o de uma palhaça para refutar o dolo provocado contra si.

Embora cientes de que um *corpo-palhaça* não seja exclusivamente uma possibilidade de formulação para o sujeito que atua no campo da palhaçaria, reafirmamos a especificidade do corpo-arte nas fotografias em análise (figuras 1 e 2) em contraposição à formulação de *corpos-palhaça* apenas, como os que estão presentes nas formulações visuais das figuras 11, 12 e 13, em cujas condições de produção tais corpos não estão executando performances artísticas propriamente.

Diferentemente de outros *corpos-palhaça* que podem se formular em uma manifestação de rua pelo uso de objetos que remetem ao significante *palhaça* (como bolinhas vermelhas de plástico e outros acessórios), no caso das figuras 1 e 2, a formulação do corpo do sujeito como um *corpo-arte*, conforme a noção proposta por Neckel (2019, 2020), é determinada pela relação do *corpo-palhaça* com a *palhaçaria*<sup>11</sup>, prática artística na qual esse corpo se inscreve. O corpo-arte que se formula *palhaça*, dentre os vários corpos em performance nas condições de produção da *Palhaceata Ele Não*, é um corpo objeto da própria arte do sujeito, um objeto de sua palhaçaria. Ou seja, as imagens dos corpos materializadas nas figuras 1 e 2 são de *corpos-palhaça-em-arte* especificamente.

A partir dos materiais analisados neste trabalho, a virada feminista, marcada nas palavras que compõem o enunciado “Lute como uma *palhaça!*”, ocorre pelo significante *palhaça* que constitui a formulação verbal, sendo ela uma paráfrase de outras formulações que já circularam em outros espaços, em outras ocasiões: “lute como uma *garota*”, “lute como uma *menina*”, “lute como uma *professora*”, “lute como uma *pesquisadora*” etc.

E se a arte do sujeito é a palhaçaria, há um modo muito específico de um *corpo-palhaça-em-arte* se formular. Mario Bolognesi (2013) nos dá pistas para essa compreensão: o palhaço, ele diz,

dá ao corpo o estatuto de um fazer artístico que não encontra nas ideias de sublime e de belo os suportes para o seu entendimento. Não se trata de um corpo harmonioso. Ao contrário, ele é disforme, distorcido, desfalcado e incompleto, tudo para evidenciar o ridículo e o despropositado. É um corpo que deixa transparecer os seus dilemas e a sua luta interna e, em tom de jocosidade, escancara e desafia os seus próprios limites. O palhaço almeja unicamente o riso do público, com o exagero do corpo, dos adereços, da roupa e da maquiagem, alocados em situações dramáticas hiperbólicas. O exagero extrapola os limites do verossímil e se aloja no terreno do fantástico. Esse movimento é garantido unicamente pelo jogo cênico, prioritariamente improvisado (Bolognesi, 2013, p. 184).

<sup>11</sup> Nomeação regularmente dada ao ofício do profissional das artes cênicas que interpreta palhaços.

Nas figuras 1 e 2, as imagens dos corpos dos sujeitos que estão investidos de sentidos de *palhaça* se formulam de um modo tal que, na imbricação material com o enunciado verbal “Lute como uma *palhaça!*”, resultam em um gesto que textualiza a crítica, a demanda, a luta. É um corpo lido como feminino e que, pela arte palhacesca, se formula risível, jocoso e provocativo a fim de oferecer uma oposição ao candidato **impossível**, ao “Ele Não”, e a tudo o que com ele viria a rebote caso eleito. Um corpo-*palhaça* que, ao produzir efeitos de protesto, atualiza memórias da luta feminista e da luta de mulheres palhaças por respeito e visibilidade, lutas que atravessam os muitos períodos da história.

Noemi Luna (2020) relata que, a partir dos anos 1960,

paralelamente ao movimento que promoveu a expansão dos direitos das mulheres, uma onda de mulheres palhaças surgiu em todo o mundo, buscando novas formas de comédia, próprias do humor feminino, afastando-se aos poucos das limitações que suas predecessoras tiveram que enfrentar: trajes masculinos, estruturas criadas para serem interpretadas por homens, comportamentos “adequados” ao seu gênero ou assumir papéis consagrados pela sociedade, sejam eles decorosos ou não. As contribuições dessas mulheres palhaças, tanto no campo artístico quanto social, têm sido tão importantes ao longo da história quanto as dos homens, porém muito menos visíveis. Todas elas foram fundamentais para abrir caminho para cada uma das mulheres que hoje se dedicam ao humor: desafiaram suas famílias, a sociedade, as tradições e formas artísticas dominadas pelos homens (Luna, 2020, p. 09, tradução nossa).<sup>12</sup>

No caso dos materiais em análise, além do sentido de *palhaça*, o gênero está em questão. As fotografias, observadas como paráfrases uma da outra, nos dão a ver outras possibilidades de sentido para o significante *palhaça*. Na primeira delas (figura 1), como plano de fundo, a cenografia urbana do centro comercial adornado com balões, bandeiras e gente de toda sorte. Montada sobre os ombros de outro, a manifestante em destaque está vestida com roupas coloridas, usa maquiagem e nariz de palhaça e tem seus cabelos presos no topo da cabeça. Sorrindo para quem a fotografava, ela exhibe o enunciado “Lute como uma *palhaça!*”, escrito em tons de lilás e laranja sobre o branco da cartolina.

Na segunda (figura 2), a manifestante carrega o mesmo cartaz, que se articula ao corpo formulado de tal maneira a produzir o efeito de ira, provocação, convocação à contenda. O rosto prescinde do nariz de palhaça para se formular cômico: olhos arregalados, boca arqueada para baixo, lábios tensionados, narinas expandidas como quem diz “vai encarar?” No figurino, vestido acima dos joelhos, bolsa a tiracolo, lenços e outros acessórios. No cabelo cujo penteado não é nada convencional, um arranjo de flores disputa atenção com os bobs, que, para o efeito cômico, foram “propositalmente esquecidos”.

<sup>12</sup> Original em espanhol: “*en paralelo al movimiento que promovió la ampliación de los derechos de las mujeres, comenzó una ola de mujeres payaso en todo el mundo, que buscaban nuevas formas de comicidad, propias del humor femenino, alejándose poco a poco de los condicionamientos a los que tuvieron que ceñirse sus predecesoras: vestimentas masculinas, estructuras hechas para ser actuadas por hombres, comportamientos ‘adecuados’ para su género o asumir roles consagrados por la sociedad, fueran decorosos o no. Las contribuciones de estas mujeres payasas, tanto en el terreno artístico como social, han sido tan importantes a lo largo de la historia como las de los hombres, sólo que mucho menos visibles. Todas ellas fundamentales para abrir camino a cada una de las mujeres que hoy nos dedicamos al humor: retaron a sus familias, a la sociedad, a las tradiciones y formas artísticas dominadas por los hombres*” (Luna, 2020, p. 9).

De novo, observadas lado a lado, há um nuançamento no modo de o riso emergir como efeito de sentido daquela que se põe como palhaça numa manifestação, de um corpo que se formula palhaça, de uma discursividade artística que conforma um corpo-*palhaça*. A articulação que o sujeito promove entre o cartaz, o corpo e as indumentárias é um modo de enunciar seu descontentamento. Trata-se do feminino na posição de agente: *palhaça* significando, metaforicamente, não mais aquele sujeito contra quem se produz algum gesto com efeito de enganação; o significante *palhaça*, então, formulado em um corpo-arte, passa a significar o sujeito que produz um gesto de afronta a um interlocutor criticado.

Nesse sentido, retomamos a citação de Neckel (2019) a respeito do corpo-arte e de sua textualização entre os processos de paráfrase e polissemia. Ao mesmo tempo em que “lutar como uma *palhaça*” estabelece um movimento parafrástico com “lutar como uma *garota*”, o corpo-arte que materializa essa palhaça que luta estabelece um movimento de polissemia, de emergência de novos sentidos tanto para *palhaça* quanto para *garota*. Por meio dos corpos-*palhaça* e do enunciado “Lute como uma *palhaça!*”, ocorre uma sobreposição de sentidos, via memória discursiva, das designações “*menina* que luta” e “*garota* que luta” frente ao “*palhaça* que luta”. De sujeitos “que se sentem *palhaças*” (por terem sido enganados, feitos de tolos), passamos a observar sujeitos que, por meio de seus corpos-arte, requerem a designação de “*palhaças* que lutam”. Desse modo, na composição entre as diferentes materialidades significantes imbricadas, as memórias do que é ser *palhaça* (e “ser feito de *palhaça*” ou “fazer alguém de *palhaça*”) e do que é ser *garota* ou *menina* se atualizam, e os sentidos vão se materializando, produzindo discursividades em torno do que é ser “uma mulher *palhaça* que luta”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De que modo a formulação verbal “lute como uma *palhaça!*”, imbricada à formulação do corpo-*palhaça*, produz efeitos, então, em uma palhaceata? Entre as tantas possibilidades de argumentação, neste trabalho, destacamos os movimentos de visibilização da palhaçaria feminina, por muito tempo não reconhecida, e de oposição à eleição de um candidato à presidência sabidamente misógino, machista e conservador. “Lutar como uma *palhaça*” é lutar pelo protagonismo feminino em quaisquer dos campos de atuação das mulheres, inclusive o artístico e o político.

Ser *palhaça*, em “como uma *palhaça*”, é se inscrever na rede de memórias da figura cômica que, pelo riso, objetiva apontar o erro, o desvio, a falha. No caso em tela, é pelo próprio corpo-arte que se denunciam a falha e o desvio alheios, retomando um funcionamento típico da palhaçaria como ponto de escape e de eclosão daquilo que não pode e não deve ser dito. Pelo corpo formulado como o de uma palhaça, na composição com o enunciado “Lute como uma *palhaça!*”, aponta-se a nudez das estruturas patriarcais e suas contradições. Estruturas que estavam na base de uma possível vitória – que se consolidou posteriormente – daquele candidato a presidente referido como *Ele Não* e que, por isso mesmo, não poderiam deixar de ser contestadas em suas diferentes formas de dominação.

## REFERÊNCIAS

- BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- CHAVES, T. V. *Da Marcha das Vadias às vadias da marcha: discursos sobre as mulheres e o espaço*. 2015. 145 p. Dissertação (mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/271053>. Acesso em: 27 ago. 2021.
- LAGAZZI, S. A imagem do corpo no foco da metáfora e da metonímia. *REDISCO*, Vitória da Conquista, Edições UESB, v. 2, n. 1, jan/jun, 2013, p. 104-110. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/view/2699>. Acesso em: 23 mai. 2023.
- LAGAZZI, S. O exercício parafrástico na imbricação material. *Encontro Nacional da ANPOLL*, 27, 2012, resumo expandido, Rio de Janeiro, 2012, p. 1-3. Disponível em: <https://www.labeurb.unicamp.br/anpoll/resumos/SuzyLagazzi.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2023.
- LAGAZZI, S. O recorte significante na memória. In: INDURSKY, F.; LEANDRO FERREIRA, M. C.; MITTMANN, S. (org.). *O discurso na contemporaneidade*. Materialidades e fronteiras. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 67-78.
- LUNA, N. E. *Mujeres en la historia del clown – Payasas*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura/Centro Nacional de las Artes, 2020.
- LUTE como uma menina! [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (76 min). Publicado pelo canal *Lute como uma menina!* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8OCUMGHm2oA>. Acesso em: 20 mai. 2023.
- NASCIMENTO, A. C. do. A primavera feminista. Vozes de luta da emancipação feminina no Brasil e Uruguai. *Revista Estudos Feministas*, v. 26, n. 2, p. e57191, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/57191>. Acesso em: 23 mai. 2023.
- NECKEL, N. Corpo imagem – corpo arte: materialidades discursivas. In: HASHIGUTI, S. T. *O corpo e a imagem no discurso: gêneros híbridos* [on-line]. Coleção Linguística em foco, v. 12. Uberlândia: EDUFU, 2019. p. 61-72. Disponível em: <http://www.edufu.ufu.br/catalogo/ebooks-gratuitos/o-corpo-e-imagem-no-discurso-generos-hibridos>. Acesso em: 23 mai. 2023.
- NECKEL, N. Corpo-poético-corpo-político da/na arte. In: FARIA, J. P. de; SANTANA, J. de C.; NOGUEIRA, L. (org.). *Linguagem, Arte e o Político*. Campinas: Pontes Editores, 2020. p. 181-202.
- RASSI, A. Do acontecimento histórico ao acontecimento discursivo: uma análise da “Marcha das vadias”. *Revista de História da UEG*, v. 1, n. 1, p. 43-63, 2012. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/599>. Acesso em: 20 mai. 2023.
- SALLES, A. C. *Discurso e performance*. Campinas: Pontes, 2018.



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



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rec.180112>

Recebido em 25/05/2023 | Aprovado em 25/06/2023

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)

## CONTRADIÇÕES ENTRE O ARTÍSTICO E O JURÍDICO-POLÍTICO: DISCURSO E RACIALIDADE NO CORPO TATUADO CONTRADICTIONS BETWEEN THE ARTISTIC AND THE LEGAL-POLITICAL: DISCOURSE AND RACIALITY IN THE TATTOOED BODY

Luciana Iost Vinhas\*

Jael Sânera Sigales Gonçalves\*\*

**Resumo:** *O presente trabalho objetiva analisar o funcionamento discursivo de uma imagem de uma criança negra tatuada no corpo de uma pessoa branca. O caso teve repercussão após a família da criança denunciar o uso sem autorização da fotografia do menino na tatuagem. A análise se desenvolve pela abordagem teórica da Análise Materialista de Discurso, tensionando questões sobre corpo e raça na relação entre o artístico e o jurídico-político. Pela compreensão do corpo como materialidade discursiva, entendemos que o funcionamento da tatuagem no eixo da formulação de sentidos materializa contradições entre os campos discursivos, cuja determinação pode ser observada pela racialidade.*

**Palavras-chave:** *Corpo. Análise materialista do discurso. Ideologia jurídica. Tatuagem.*

**Abstract:** *The present work aims to analyze the discursive functioning of an image of a black child tattooed on the body of a white person. The case gained attention after the child's family reported the unauthorized use of the boy's photograph in the tattoo. The analysis is developed through the theoretical approach of Materialist Analysis of Discourse, addressing issues of body and race in the relationship between the artistic and the legal-political domains. By understanding the body as discursive materiality, we comprehend that the functioning of the tattoo in the axis of meaning-making materializes contradictions between discursive fields, whose determination can be observed through raciality.*

**Keywords:** *Body. Materialist Analysis of Discourse. Legal ideology. Tattoo.*

---

\* Professora adjunta no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Email: [lucianavinhas@gmail.com](mailto:lucianavinhas@gmail.com).

\*\* Doutora e Mestre em Letras pela Universidade Católica de Pelotas Pesquisadora de pós-doutorado no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas e atua como professora colaboradora em nível de graduação e pós-graduação stricto sensu na mesma instituição. Coordenadora substituta da Coordenação Regional de Gestão Estratégica da Advocacia Geral da União em São Paulo. E-mail: [jaelgoncalves@gmail.com](mailto:jaelgoncalves@gmail.com).

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Denominada como “a maior convenção de tatuagem do mundo”<sup>1</sup>, a Tattoo Week é um evento mundial que ocorre anualmente em uma cidade brasileira, sendo que, em 2022, aconteceu em São Paulo. Ao longo do evento, são feitos concursos das melhores tatuagens produzidas durante a convenção. Na edição do ano de 2022, um tatuador brasileiro de São Paulo chamado Neto Coutinho recebeu duas premiações; uma delas, uma tatuagem de um menino negro de quatro anos, acabou gerando muita repercussão devido ao debate que se instaurou em torno do direito de uso da imagem da criança para a realização da tatuagem. A família da criança, residente do Rio de Janeiro, exigiu que a imagem fosse apagada do corpo da pessoa que a recebeu (Patriarca, 2022a).

Segundo o tatuador, a imagem foi obtida livremente na internet através de uma rede social de compartilhamento de fotos chamada Pinterest. Alega, portanto, desconhecimento sobre a exigência de autorização sobre o uso da imagem e pediu desculpas por ter realizado a tatuagem sem a autorização da família da criança nem do fotógrafo profissional, Ronald Santos Cruz, reconhecido internacionalmente por fazer fotos de pessoas negras no Brasil. A família, por outro lado, mantém a posição de que o uso da imagem foi indevido e de que a sua remoção do corpo da pessoa tatuada, aparentemente um homem, deve ser realizada. Não foram divulgadas informações sobre a pessoa que recebeu a imagem em seu corpo, sendo ela mantida em sigilo pelo tatuador.

O caso apresenta elementos importantes para serem considerados pela abordagem da Análise Materialista do Discurso (AD), segundo a tradição de estudos desenvolvidos a partir das pesquisas de Michel Pêcheux e grupo de colaboradores, na França. Com inscrição nessa abordagem, nosso interesse parte da composição da imagem como forma material que, conforme os pressupostos da teoria, produz sentido em relação com a ideologia. Nossa preocupação, portanto, pela tomada de posição materialista assumida, é em compreender como a imagem produz sentidos, ao invés de tentar desvelar quais sentidos estariam subjacentes ao texto em análise, o que não seria condizente com uma perspectiva comprometida com o caráter material do sentido, dependente de relações com a história, o sujeito e a ideologia.

Para realizar nossa proposta, construímos um texto dividido em duas seções. Na primeira seção, trazemos trabalhos referentes ao corpo pela perspectiva da AD, remontando a alguns estudos fundamentais que tratam dessa teorização. Em seguida, empreendemos nosso gesto de análise, no qual, tendo a imagem da tatuagem da criança como objeto, desenvolvemos o batimento entre descrição e interpretação do corpus. Tendo em conta as condições de produção da discursividade ora sob análise, que se instaura sob e em disputa do corpo no embate entre o artístico e o jurídico – disputa determinada pelo trabalho de interpelação da ideologia jurídica – consideramos que o estudo somente pode ser desenvolvido com uma abordagem voltada para o funcionamento jurídico-político no processo de produção dos sentidos no e sobre o corpo, sendo necessário, portanto, desenvolver a análise no trabalho com tal questão.

<sup>1</sup> Disponível em: <https://tattooweek.com.br/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

## CORPO E TATUAGEM NA ANÁLISE DE DISCURSO

Os estudos em Análise Materialista de Discurso (AD) têm tomado como objeto de análise diferentes materialidades significantes (Lagazzi, 2009) para compreender como se dão os processos de significação. Na pesquisa aqui apresentada, buscamos analisar como o corpo produz sentidos, também considerando-o como forma de existência material. Tomamos, para isso, o corpo tatuado como objeto de discussão. Contudo, não se trata de qualquer corpo nem de qualquer tatuagem: nosso investimento se dá na discussão sobre um corpo branco tatuado com uma imagem de uma criança negra.

Nosso empreendimento teórico-analítico necessita, portanto, de uma breve apresentação sobre os estudos já desenvolvidos no campo da AD sobre o corpo<sup>2</sup>, e, mais especificamente, sobre a tatuagem. Começamos a realizar tal resgate por Orlandi (2004, p. 121). Em um dos primeiros textos a tratar do corpo pela perspectiva discursiva, a autora refere que “o corpo é o lugar material em que acontece a significação, lugar de inscrição, manifestação do grafismo. Pintura. Texto”, ou seja, entende que o corpo também se configura como materialidade na qual ocorre a formulação dos sentidos, sendo lugar material de significação e de inscrição do sujeito. Podemos compreender, a partir dessas considerações iniciais, que o processo de interpelação ideológica também se relaciona ao corpo, ou seja, o corpo é parte do processo de interpelação-identificação, também afetado pela relação ideologia-inconsciente que sustenta a constituição subjetiva.

Ainda com Orlandi (2004), podemos compreender que o piercing e a tatuagem seriam uma formação de metaforização do próprio sujeito em busca de uma unidade, no mesmo sentido de que o texto possui um começo, um meio e um fim imaginários. Essas duas inscrições simbólicas no corpo podem ser consideradas tentativas de realizar uma pontuação, um fechamento impossível, na inacessibilidade de algo interior pela vontade de transparência. Para a autora, “de um lado, a tentativa (vã) de enquadrar o corpo em seus limites, de outro, agora voltado para fora, o da denúncia de um mal-estar simbólico em seu confronto com o político, uma forma de reivindicação” (Orlandi, 2004, p. 124). Nesse sentido, observa-se uma relação determinante entre corpo e língua para que se possa compreender a relação entre corpo, sujeito e sentido: há o “transbordamento de um excesso de linguagem o tempo todo visível sobre o sujeito, que passa à necessidade de um excesso de marcas visíveis em si mesmo” (Orlandi, 2004, p. 126).

Com isso, pode-se compreender, na esteira dos estudos de Orlandi (2006), que o corpo é materialidade significativa. Dentre as diferentes possibilidades de materialização dos sentidos, o corpo se coloca como materialidade do próprio sujeito. As escritas no corpo, como a tatuagem, reproduzem sentidos relacionados à divisão subjetiva em ideologia e inconsciente, da qual não se pode escapar. Nessa divisão, marcada por tensões que orientam os sentidos em certa direção, no corpo pode se marcar, pela tatuagem, um ordenamento significativo não previsto pela ideologia dominante, e, com isso, a resistência se coloca ao sujeito em seu próprio corpo. O que não ganha corpo pela palavra pode ganhar corpo na própria carne. É por isso que, conforme Costa (2003), as tatuagens podem ser interpretadas como a necessidade de produzir traços no real e podem individualizar o sujeito como, também, coletivizá-lo.

<sup>2</sup> Em Vinhas (2021), encontramos um panorama de pesquisas que abordam o corpo sob a perspectiva discursiva da AD. Neste trabalho, retomamos parte desse panorama na medida do que julgamos interessante à discussão.

O funcionamento da contradição pode ser observado na formulação de imagens em corpos que dão suporte material à constituição do texto: para Baldini e Souza (2012, p. 77), o corpo é vivido pelo ser falante como parte de sua subjetividade; no caso das tatuagens, o corpo opera como um suporte de um discurso, sendo que o “discurso é sujeito e sujeito é corpo”. Silva e Cazarin (2018, p. 434) também compreendem a tatuagem na forma como a contradição ganha corpo. Segundo as autoras, “na pele que é transformada em texto, em uma junção de palavras, imagens e cores, podem ser materializadas as contradições e os enfrentamentos do sujeito, funcionamentos estes que evidenciam sua resistência e produzem sentidos inesperados à ordem imposta”.

A noção de corpo-poético-político de Neckel (2021, p. 2) nos ajuda na compreensão de tal funcionamento. Para a autora, o corpo-poético-político pode ser pensado como

um corpo que tensiona o campo de luta dos/nos discursos. Corpos Poéticos, afetados pelos acontecimentos do social, corpo que vaza, escapa e milita, por meio de dispositivos outros que burlam (ou, pelo menos, tentam burlar), “dar o drible”, nos processos de disciplinarização e naturalização das violências de Estado sobre os corpos.

No entanto, ao mesmo tempo em que emerge da resistência no corpo, considerando que “cada tatuagem guarda em si sua diferença: elas não são iguais, visto estarem relacionadas a momentos e experiências particulares desses sujeitos” (Azevedo, 2014, p. 330), a tatuagem também pode ser compreendida como forma de pertencimento: “a marcação no corpo é também marca de pertencimento a um grupo, uma vez que sinaliza a sociabilidade, marca o laço social” (Azevedo, 2014, p. 329).

Mesmo que se objective, após a realização da tatuagem, apagá-la, a marca desenhada na pele não mais deixa de produzir efeitos. Como cicatriz, segue presente, como resto de algo que segue significando, insistentemente, no sujeito. O apagamento da tatuagem não apaga os seus efeitos, pois segue existindo materialmente no corpo, como marca da ausência (Vinhas, 2015).



**Figura 1: Imagem da fotografia, à esquerda, e imagem da tatuagem, à direita<sup>3</sup>**

<sup>3</sup> A imagem apareceu em reportagem do G1, tendo seu uso sido autorizado pela mãe da criança (na reportagem).

Por essas vias de compreensão das formas de escrita no corpo, que vêm sendo construídas na AD, podemos tomá-lo como lugar da e para a resistência e para a insistência nos processos de identificação do sujeito. A imagem do menino negro mobiliza elementos referentes ao corpo no corpo: o corpo negro tatuado no corpo branco. Essa condição de produção de sentidos no corpo e do corpo nos convoca a trabalhar as formas equívocas de significar a imagem nessas materialidades específicas.

Podemos considerar essas duas imagens como “formulações visuais intradiscursivas” (Lagazzi, 2015) que têm condições de produção e funcionamento discursivos distintos. O que, na fotografia, pode ser significado como uma forma de resistência, relacionado ao funcionamento do artístico no corpo através da mobilização artística, dando visibilidade ao corpo negro, também pode derivar para outra rede de sentidos, na qual a opressão ao corpo negro se reproduz e se cria. Na formulação visual da tatuagem, é o traço de pele branca, suporte para a imagem do rosto da criança negra, que dá sustentação material para essa rede de significação.

O efeito de liberdade diante do próprio corpo (o corpo branco, que tudo pode tatuar) encontra limite - ou efeitos de limite - nos sentidos possíveis produzidos sobre o corpo do outro (o corpo do menino, negro), momento em que o funcionamento do discurso jurídico parece ser determinante para compreender a forma como se dão tais tensões, colocando-se no agenciamento das relações de dominação em nossa formação social. O que se reproduz como tentativa de visibilização do corpo negro pode, sob o jurídico, operar como denegação do racismo sustentado pelo próprio jurídico-político, como será visto a seguir.

## O ARTÍSTICO E O JURÍDICO NA ESCRITA DO/NO CORPO

A tatuagem da criança negra no corpo de uma pessoa branca, realizada sem autorização da família da criança, provoca um debate a respeito não somente dos mecanismos jurídicos referentes à reprodução da imagem, mas, da nossa perspectiva, sobre as relações entre o jurídico e o político no uso da imagem em um texto considerado artístico. Todo esse processo tem relação com o funcionamento discursivo na relação entre o discurso artístico, o discurso jurídico e o discurso político.

Para desenvolver essa reflexão, começamos pela produção da imagem, realizada por um fotógrafo profissional com o consentimento da mãe.

A imagem do menino Ayo, criança negra de quatro anos, passou a circular em redes sociais após a divulgação da imagem pelo fotógrafo por ela responsável. Estamos, aqui, no eixo da formulação, ao ser produzido o texto imagético como fotografia, e da circulação, quando a imagem passa a ser lida em diferentes espaços enunciativos, prioritariamente no âmbito da internet. Quando passa a circular, a imagem, ao ser lida por sujeitos não alheios ao processo de interpelação ideológica, é interpretada por tais sujeitos em relação com as determinações ideológicas. Essa interpretação está, portanto, vinculada a uma tomada de posição que está determinada por classe, gênero e raça.

O que parece óbvio, como uma mercadoria a ser consumida fora das suas relações de sobredeterminação, é efeito da constituição do sentido em um movimento muito singular, vinculada ao artístico-poético. O que antes fora produzido como um gesto poético, na fotografia, formulando a imagem de uma criança negra brasileira para

reproduzir sentidos vinculados à racialidade a partir de uma posição dominada, torna-se propriedade de todos os que têm acesso à imagem quando ela passa a circular na internet. A imagem da criança negra, desde sempre uma mercadoria, por um efeito de deslocamento de sentidos, passa a circular vinculada a posições-sujeito que reproduzem a dominação de raça, pois se torna, metaforicamente, controlável e manipulável por quem detém sua propriedade.

É aqui que tomamos a tatuagem da fotografia da criança negra como discurso racializado, no sentido de Modesto (2021). Não se trata, como explica o autor, de um tipo ou tema do discurso, mas uma categoria discursiva que contempla o “processo de racialização das condições de produção, formulação e circulação dos discursos”, processo que atravessa os processos de significação, “ainda que por efeitos do silenciamento, da contradição, da metáfora, da paráfrase, da paródia etc.” - e da arte pretendida pela tatuagem, acrescentaríamos. É uma noção que ressalta a compreensão de que a tensão racial é um problema constitutivo à formação social brasileira, tendo em vista o modo de produção que a domina. Uma premissa fundamental e que deve ser trabalhada de modo a abalar nossa leitura e nosso entendimento na mobilização teórica das noções de luta de classes, condições de produção, interpelação, sujeito e processos de identificação (Modesto, 2021).

Cabe reconhecer, inicialmente, que a imagem da criança, mesmo no campo do artístico, ainda assim é uma mercadoria, ou seja, ela não está alheia ao processo de apropriação e mercantilização do capitalismo neoliberal pelo fato de ser formulada como arte. Analisar o modo como a fotografia é capturada como forma jurídica no modo de produção capitalista nos traz elementos para compreender o modo como o discurso jurídico sustenta a disputa de sentidos em torno da imagem na tatuagem. Trata-se de pensar a forma como o sujeito de direito se apropria e se sobre-apropria do real. Nesse caso, o real objeto de apropriação é o corpo negro, de modo que o debate atualiza uma memória em que se disputa a propriedade (da imagem) do corpo negro.

Aqui, é oportuno tensionar a relação entre a imagem e a propriedade, ou, melhor, entre o criador da imagem (fotografada ou tatuada) e a propriedade, a partir do conceito de *sobre-apropriação do real*, de Edelman (1976, p. 31). Por esse conceito, o autor entende o “conteúdo contraditório da propriedade literária e artística que apresenta este carácter estranho, único, original de ser uma propriedade adquirida por sobreposição sobre uma propriedade já estabelecida”. No caso da fotografia, o fotógrafo se faz proprietário (da imagem fotografada) de uma propriedade que já tinha dono - o próprio corpo da criança.

Esse efeito de propriedade do fotógrafo aparece significado na reportagem do G1 (Patriarca, 2022b), no enunciado “A imagem usada não teve autorização dos pais e nem do fotógrafo responsável”, em que a “propriedade” é parafraseada por “responsabilidade” pela fotografia. É nesse sentido que entendemos, na fotografia, esse jogo de sobre-apropriação: o fotógrafo se apropria (se faz proprietário) de um objeto (o rosto da criança negra) que já tem dono (a criança, no caso representada pelos pais). Existe aí um (re)conhecimento da existência de limites impostos pela forma sujeito de direito: o fotógrafo pode muito bem fotografar um rosto, mas este rosto pertence a alguém, o fotografado, que é seu proprietário. A produção do sujeito encontra assim a sua necessária limitação no próprio sujeito. Esta tese exigirá o seu conceito: a forma sujeito de direito (Edelman, 1976, p. 51).

E o direito, nos rituais ficcionais das práticas jurídicas, se esforça para tentar saturar as formas dessa autorização, de modo que, “Historicamente, a ideia de criatividade nos produtos culturais foi discursivizada pelo Direito na relação estabelecida entre originalidade, personalidade e propriedade” (Adorno, 2015, p. 67).

Direito de imagem, direitos de uso da imagem, direitos autorais, direitos de propriedade intelectual... não são poucas as categorias jurídicas índices desse constrangimento do direito com seu próprio paradoxo diante da liberdade e da igualdade dos sujeitos de direito em torno da propriedade da imagem. Uma questão de base que se impõe, que justamente mostra ali onde o direito falha na sua pretensão de falar de tudo, é a seguinte: e se a imagem é a tatuagem do corpo do outro?<sup>4</sup> E se a imagem é tatuagem, num corpo branco, do corpo de uma criança negra? É aí que “a criação a partir da imagem do outro”, como formula Adorno (2015, p. 77), entra em questão na medida em que, “se cada um detém o poder da própria imagem, como utilizar a imagem de outro para sua criação? Uma limitação na produção do sujeito que esbarra no próprio sujeito” (Adorno, 2015, p. 77).

O Estado, via Aparelho Repressivo (Althusser, 2008), promove a gestão jurídico-administrativa dessa instância privada da subjetividade. A Constituição Federal fala na inviolabilidade da imagem (artigo 5º, inciso X); na proteção à reprodução da imagem humana (artigo 5º, inciso XXVIII); no respeito à criança (artigo 227), objeto de regulamentação própria no Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, que, inclusive, prevê “a preservação da imagem, da identidade, da autonomia, dos valores, idéias e crenças, dos espaços e objetos pessoais” (artigo 17) como objeto do direito a esse respeito à criança. A fotografia é protegida como propriedade intelectual (artigo 7º, inciso VII; artigo 79) pela Lei de Direitos Autorais – LDA; e, tomada como obra, sua utilização depende de autorização prévia em uma série de modalidades que a lei conseguiu prever (artigo 29), inclusive “quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas”.

Veja-se a insistência do direito, por meio de suas formas abstratas e universalizantes, de cercar e resolver as disputas em torno da propriedade da imagem. É por isso que, para nós, desde a nossa posição discursiva, não basta tomar o jurídico por si só, senão sempre-já afetado por redes de sentidos em disputa que justamente escapam à vocação resolutiva das práticas jurídicas. É por isso que a disputa em torno da tatuagem não autorizada do rosto da criança negra na pele do homem branco é jurídico-política; ideológica, portanto, sobredeterminada pela relação entre raça, gênero e classe, fundante da reprodução das condições de produção-exploração capitalistas.

<sup>4</sup> O discurso jurídico doutrinário tem investido esforço no que denomina “autodeterminação corporal”, elemento da autonomia do sujeito que sustenta, por exemplo, práticas como as de pessoas que “se submetem a práticas invasivas e, para um sem-número de pessoas, deformantes” (Serra Vieira, 2018, p. 1). Daí os exemplos de “homem-lagarto”, “mulher-gato”; “homem-cavalo” que aparecem na doutrina e o subsequente debate sobre os limites da autonomia da vontade e da intervenção do Estado na gestão dessa autonomia. Discursividades que se apresentam como terreno fértil para pensar o modo como o jurídico opera nas práticas discursivas no e pelo corpo, ponto que extrapola as pretensões deste nosso trabalho, mas de menção interessante para o debate discursivo em torno da relação entre o discurso artístico e o jurídico-político. Escuta discursiva sempre atenta à doutrina jurídica, “lugar privilegiado onde se estrutura o discurso ideológico e onde se elabora a defesa e a ilustração do direito” (Edelman, 1976, p. 17).

Daí outra insistência, no discurso sobre a imagem: a da *autorização*, ponto-chave, no nosso entendimento, para a compreensão dos efeitos de sentido produzidos pela imagem da foto e pela imagem da tatuagem, justamente porque forma material da ilusão subjetiva da autonomia da subjetividade jurídica.

A tatuagem da foto produz uma *sobre sobre*-apropriação desse real - na duplicação mesma da preposição *sobre* -, na medida em que, nesse acontecimento, o tatuador, desautorizado, se apropria da foto do rosto, que já é efeito da sobre-apropriação do fotógrafo. O que cabe questionar, no nosso empreendimento teórico-analítico, é como uma imagem de uma criança, ao ser um objeto-a-ler que mobiliza diferentes efeitos de sentido, possui um funcionamento discursivo específico na relação com o jurídico-político por se tratar de uma criança negra. Tomando as palavras de Pêcheux (2009, p. 147, grifos do autor), podemos compreender que a mesma imagem, portanto, pode produzir diferentes efeitos de sentido: “*as palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas [...] nas quais essas posições se inscrevem*”.

O corpo do menino negro, tomado como uma imagem que circula na internet, passa a funcionar metafórica e metonimicamente. Enquanto metáfora, está em relação com outros significantes de uma rede, podendo ser referida a outras pessoas negras que poderiam estar ocupando o mesmo lugar no corpo da pessoa branca tatuada. Em relação, essas pessoas passam a significar como raça explorada e oprimida em nossa formação social, e, assim, emerge o funcionamento metonímico, como se a criança fosse um recorte operado para significar a totalidade do povo negro brasileiro. No entanto, esse duplo funcionamento pode reproduzir tanto o que, da posição da branquitude, pode ser compreendido como uma “homenagem” às pessoas negras, mas, ao mesmo tempo, quando a “homenagem” é realizada, mais uma vez se reproduz o controle sobre os corpos das pessoas negras, como se fossem objetos manipuláveis por quaisquer sujeitos que desejem tornar seus corpos mercadorias.

Nesse funcionamento metonímico, lembramos do trabalho de Lagazzi (2010, p. 179), quando analisa o filme *Linha de passe*, de Walter Salles. A autora nomeia de “metonimização das imagens” o funcionamento da remissão de imagens ao conjunto do filme, considerando esse processo importante “no modo como materializa a contradição do social na equivocidade que se faz visível nas imagens desses objetos simbólicos”. As imagens tornam visíveis a equivocidade no social, o que aponta para os efeitos da contradição na relação entre o social e a materialidade fílmica.

Da nossa parte, podemos compreender que a imagem do corpo tatuado da criança negra também significa em um trabalho metonímico da imagem, na medida em que há uma relação com o racismo constitutivo da formação social brasileira. A imagem tatuada, presente intradiscursivamente no corpo branco, como formulação visual, expõe, ao mesmo tempo, o racismo que atravessa os processos sociais e, também, a própria negação do racismo, ao se imaginariamente identificar com sentidos de corpo negro objetificável a ponto de ser tatuado sem consentimento.

O que funciona metaforicamente aqui é, assim, a reconfiguração do corpo negro como mercadoria, que, durante boa parte da história do Brasil, configurou o sistema

escravagista, quando os corpos eram vendidos e comprados, possuindo tanto valor de uso quanto valor de troca. O que não pode nem deve mais acontecer em ato, ou seja, a escravização de pessoas negras, devido à forma como o jurídico produz efeitos na nossa formação social, pode acontecer em uma formulação artística, como campo daquilo que foge às formulações reguladas pelo trabalho opressor do Estado. O corpo negro da criança, tatuado no corpo branco, marca um processo de individualização, de visibilização e de determinação que se esgarça quando a forma histórica da subjetividade passa a ser a forma sujeito de direito, produzindo efeitos materiais na língua (na gramática) e nos corpos. Fica-se, então, impressionado pela analogia com processos arquiteturais utilizados, no fim do século XVIII, nos edifícios disciplinares<sup>5</sup>; esses procedimentos de observação procuram tomar o indivíduo visível em seu corpo, seu comportamento, seus atos: eles se fundam sobre um *princípio de visibilidade que isola cada sujeito de todos os outros*. Tal visibilidade está ligada em profundidade à exigência de transparência e de legibilidade que isolam do mesmo modo o sujeito em seu propósito (Haroche, 1992, p. 23, grifos da autora).

A visibilização do corpo negro na pele branca, como efeito da sobre-apropriação do rosto que, fotografado, ganha circulação na internet o domínio público, apaga a existência concreta daquele sujeito, daquele corpo. E não é qualquer corpo, mas um corpo negro, de uma criança negra, que é apropriado, razão por que, para nós, funciona aí o mecanismo jurídico-político de desconhecimento ideológico: o discurso jurídico, imbricado ao discurso artístico, sob efeito do direito de disposição do corpo e do direito de expressão da arte expressos na tatuagem, mascara a racialização do discurso. A tatuagem atualiza a memória de objetificação, reificação do corpo negro, constitutiva da formação social brasileira. O corpo e a arte, que se apresentam como espaço de (re)existência de sujeitos e sentidos, também se apresentam aí como espaço para a reprodução da exploração e da dominação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esta proposta, nos dispusemos a analisar o funcionamento discursivo de duas formulações visuais interdiscursivas, na relação entre a fotografia e a tatuagem, como sobre-apropriação de um real específico: a imagem do rosto de uma criança negra. Ao tomarmos o corpo como materialidade discursiva e levando em conta as condições de produção das formulações, interpretamos que a tatuagem materializa contradições entre os campos discursivos da arte e do jurídico-político, cuja determinação pode ser observada pela racialidade. O discurso jurídico, nas insistentes tentativas de cercar a gestão dos corpos, da sua disposição e reprodução em imagem, faz o que lhe é de costume: nega o político que lhe é constitutivo, e é na circulação da materialidade que o discurso racializado se sustenta, se atualiza e se reproduz. É daí que entendemos como a noção de discurso racializado escapa do óbvio do tema raça-racismo e abre o caminho para uma escuta propriamente materialista – não imanente ou empiricista – das formas materiais contraditórias que a racialização pode assumir em diferentes discursividades.

<sup>5</sup> Claudine Haroche retoma aqui o panóptico de Jeremy Bentham.

O corpo negro da criança se alia à rede de formulações sobre o corpo negro escravizado quando da transposição da imagem fotografada para a imagem tatuada em um corpo branco. A mesma formulação, em diferentes suportes e formas de circulação, produz sentidos diferentes. Aquilo que poderia ser interpretado como uma homenagem passa a produzir efeitos da dominação sobre os corpos negros: não se sabe a identidade da criança, não se sabe se houve a autorização dos pais da criança para a produção da tatuagem; o que se sabe é que o corpo negro é manipulável, é objetificável, é possível de ele mesmo, ser transformado em mercadoria - efeito de dupla sobre-apropriação -, e, aí, parece que a identificação do sujeito com a forma-sujeito de direito falha. Ela falha onde o racismo intervém e torna naturais processos de dominação do corpo negro e de proteção do corpo branco (a lei de proteção somente vale, portanto, para as crianças brancas). É por isso que não falamos somente em “jurídico”, mas em “jurídico-político”, pois, mesmo no jurídico - e especialmente nele -, não se está alheio ao funcionamento da ideologia e, portanto, há disputa por sentidos.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, G. *Discursos sobre o eu na composição autoral dos vlogs*. 2015. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- ALTHUSSER, L. *Sobre a reprodução*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- AZEVEDO, A. F. de. Sentidos do corpo: metáfora e interdiscurso. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, SC, v. 14, n. 2, p. 321-335, maio/ago. 2014.
- BALDINI, L.; SOUZA, L. L de. Os sentidos tomando corpo. In: AZEVEDO, Aline Fernandes de. (Org.). *Sujeito, corpo, sentidos*. Curitiba: Appris, 2012.
- COSTA, A. *Tatuagens e marcas corporais*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.
- EDELMAN, B. *O direito captado pela fotografia – elementos para uma teoria marxista do direito*. Coimbra: Centelha, 1976.
- HAROCHE, C. *Fazer dizer, querer dizer*. Tradução E. P. Orlandi. São Paulo: Hucitec, 1992.
- <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/12/01/mae-de-menino-negro-que-teve-foto-usada-em-tatuagem-diz-que-ainda-nao-sabe-quem-e-pessoa-tatuada-e-quer-acha-la-para-pedir-remocao.ghtml>. Acesso em 22 maio 2023.
- LAGAZZI, S. Linha de passe: a materialidade significante em análise. *Revista Rua*, Campinas, n. 16, v. 2, nov. 2010.
- LAGAZZI, S. O recorte significante na memória. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO-FERREIRA, M. C.; MITTMANN, S. (orgs.). *O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. São Carlos: Claraluz, 2009.
- LAGAZZI, S. A imagem em curso. A memória em pauta. In: TASSO, Ismara; CAMPOS, Jefferson (Orgs.) *Imagem e(m) discurso: a formação das modalidades enunciativas*. Campinas: Pontes, 2015. p. 51-65.
- MODESTO, R. Os discursos racializados. *Revista da ABRALIN*, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 1–19, 2021. DOI: 10.25189/rabralin.v20i2.1851. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1851>. Acesso em: 18 maio. 2023.
- NECKEL, N. R. M. Corpos ausentes: a arte como “alavanca” do luto negado. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 63, p. 1-15, 2021.
- ORLANDI, E. P. À flor da pele: indivíduo e sociedade. In: MARIANI, B. (Org.). *A escrita e os escritos: reflexões em análise do discurso e em psicanálise*. São Carlos: Claraluz, 2006.
- ORLANDI, E. P. *Cidade dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2004.

PATRIARCA, P. *Após vencer prêmio, tatuador de SP é denunciado por usar sem autorização foto de menino negro: ‘Meu filho não é para ser comercializado’, diz mãe.* 2022a. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/11/30/apos-vencer-premio-tatuador-de-sp-e-denunciado-por-usar-sem-autorizacao-foto-de-menino-negro-meu-filho-nao-e-para-ser-comercializado-diz-mae.ghtml>. Acesso em 18 maio 2023.

PATRIARCA, P. *Mãe de menino negro que teve foto usada em tatuagem diz que ainda não sabe quem é pessoa tatuada e quer achá-la para pedir remoção.* 2022b. Disponível em: <https://bit.ly/3rQfn57>. Acesso em: 13 out. 2023.

SERRA VIEIRA, P. O exercício regular e o abuso de direito na disposição do próprio corpo. *Revista científica da Academia Brasileira de Direito Civil*, v. 2, p. 1-1, 2018.

SILVA, N.; CAZARIN, E. A. A textualização da resistência por meio da tatuagem “demônio”. *Revista Linguagem & Ensino*, Pelotas, v. 21, n. esp., p. 431-448, 2018.

VINHAS, L. I. De aranha a borboleta: processos de subjetivação de um corpo preso. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO-FERREIRA, M. C.; MITTMANN, S. (Orgs.). *Análise do discurso: dos fundamentos aos desdobramentos*. Campinas: Mercado de Letras, 2015, p. 223-233.

VINHAS, L. I. O corpo na Análise de Discurso: materialidade, lugar de enunciação, subjetividade. *Revista Língua & Literatura* (online), v. 23, p. 143-163, 2021.



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



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rec.180113>

Recebido em 25/05/2023 | Aprovado em 26/06/2023

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)

## SLAM DE POESIA EM LIBRAS: DOS EFEITOS DE SENTIDOS PRODUZIDOS PELO CORPO POÉTICO SURDO POETRY SLAM IN LIBRAS: THE EFFECTS OF SENSES PRODUCED BY THE DEAF POETICAL BODY

Heron Ferreira da Silva\*

Maraisa Lopes\*\*

**Resumo:** *Esse estudo se justifica pela necessidade e importância de pesquisar a produção poética surda materializada pelo corpo, a qual coloca em funcionamento memórias, posições e práticas ideológicas em um espaço de produção literária. Nesse trabalho, enveredamos pelo viés discursivo-materialista de Michel Pêcheux (1975, 1995, 1999) e de Orlandi (2003, 2017), e remontamos a Hashiguti (2008) e Neckel (2019) para tratarmos da questão do corpo (poético). Nosso material de análise se constitui por uma produção em vídeo, de uma apresentação poética em Libras pelo corpo surdo, em um espaço de competição da modalidade Slam. A partir de nossas análises, observamos que o sujeito surdo coloca em jogo um corpo poético atravessado por discursos constituídos por memórias que lhe interditam a possibilidade de ocupação de determinados espaços sociais, além disso, assume o domínio da resistência como ponto para a significação da surdez, de sua língua e de sua própria existência social.*

**Palavras-chave:** *Análise de Discurso. Corpo Poético. Slam do corpo. Sujeito Surdo.*

**Abstract:** *This study justifies itself by the necessity and importance of researching the deaf poetical production materialized by the body, which puts into operation memories, positions, and ideological practices in a literary production space. In this paper, we embark on the discursive-materialist bias of Michel Pêcheux (1975, 1995, 1999) and Orlandi (2003, 2017), and we head into Hashiguti (2008) and Neckel (2019) to talk about the (poetical) body issue. Our analysis material consists in a video production from a poetical performance in Libras through the deaf body, in a Slam competition space. From our analyses, we observed that the deaf person highlights a poetical body crossed by discourses that are constituted of memories which interdict the possibility of occupying certain social spaces, furthermore, takes on the resistance domain as a subject for the meaning of deafness, its language, and its own social existence.*

**Keywords:** *Discourse Analysis. Poetical Body. Body Slam. Deaf Person.*

\* Doutorando Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Mestre Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: [fheron@ufpi.edu.br](mailto:fheron@ufpi.edu.br).

\*\* Doutora e Mestre em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Líder do Núcleo de estudos e pesquisas em Análise do discurso (NEPAD) e do Grupo de Pesquisa em Análise de Discurso Materialista e História das Ideias Linguísticas (EntreRios). Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Curso de Licenciatura em Letras-Libras da UFPI. E-mail: [maraisa\\_lopes@uol.com.br](mailto:maraisa_lopes@uol.com.br).

## QUESTÕES INICIAIS

Tomando como materialidade a ser analisada produções próprias ao *Slam*<sup>1</sup> do Corpo, esse estudo se inscreve na linha discursiva materialista de Pêcheux e de Orlandi. A materialidade discursiva com a qual trabalhamos não se define nela mesma, mas pelas possibilidades e significações que coloca em funcionamento a partir de diferentes condições de produção<sup>2</sup>. Sobre o corpo, Hashiguti (2008, p. 71) explica que “não se é sujeito sem ser um corpo que se localiza num espaço e numa história de identificações, estabilizações e deslizes de sentido”. O corpo é uma materialidade histórica carregada de sentidos; o corpo tem sua singularidade atravessada e significada por acontecimentos discursivos.

Promover um gesto de análise discursiva sobre o *Slam* do Corpo nos parece fundamental para a compreensão da produção de sentidos, do traço ideológico posto em funcionamento nessa materialidade, assim como nos permite ver o corpo surdo nesse movimento de sentidos na/pela história; nos permite olhar discursivamente para o corpo surdo em funcionamento, por meio de sua língua, em um espaço de prática artística diversa. Trabalhos dessa natureza nos possibilitam novas maneiras de ler o corpo poético produzindo literatura, uma literatura marginalizada e (in)visibilizada historicamente.

Cumpre-nos destacar que o que nos instiga a selecionar esse objeto de estudo é o fato de que o *Slam* do Corpo tenha sido o primeiro no país a aproximar poetas surdos e ouvintes e poemas em língua de sinais e em língua portuguesa em um mesmo espaço periférico literário. Esse acontecimento repercutiu no ano de 2014 em toda a comunidade surda no Brasil, pois poetas do coletivo *Slam* do Corpo começaram a participar das competições nacionais com outros participantes ouvintes.

Isto posto, neste trabalho, nos colocamos em posição de analisar, a partir de nossa inscrição teórico-metodológica, os efeitos de sentido produzidos pela materialidade poética em Libras, mais especificamente, por um poema autoral discursivizado em uma batalha nacional de *Slam*. Nesse sentido, algumas questões se nos colocam: Como em um espaço que prioriza em sua tradição, participantes ouvintes, aquele corpo surdo significa e é significado em meio a um lugar complexo de competição e criação literária? Como os efeitos de sentido são postos em funcionamento a partir dessa materialidade discursiva? Como o corpo surdo e a língua de sinais jogam na produção de sentidos no âmbito do *Slam* retomando memórias e atualizando dizeres sobre o surdo e a surdez? Assim, lançamo-nos ao nosso gesto de leitura, colocando-nos num vai-e-vem constante entre arquivo/teoria/análise.

<sup>1</sup> De acordo com Barbosa (2019, p. 01), “O Slam pode ser compreendido como um fenômeno social, cultural e artístico que reúne juventude, poesia autoral e performance em competições ou “batalhas” poéticas que têm se propagado pelo Brasil nos últimos onze anos. As rodas de poesia são frequentadas por um público jovem e protagonizadas por slammers (como são denominados os poetas do Slam) que ocupam ruas, praças e pontos de cultura para apresentar poesias que versam sobre temas de seu cotidiano e da atualidade”

<sup>2</sup> Compreendemos condições de produção como aquela que inclui “os sujeitos e a situação. A situação, por sua vez, pode ser pensada em seu sentido estrito e em sentido lato [...] Faz ainda parte das condições de produção a memória discursiva, o interdiscurso” (Orlandi, 2017b, p.15)

## DA ANÁLISE DE DISCURSO MATERIALISTA (ADM) E SEUS ENTREMEIOS

Esse trabalho se inscreve em um domínio teórico-analítico que se propõe a realizar novas práticas de leitura, “acolhe o jogo entre o estabilizado e o sujeito a equívoco, espaço de deslimites e indistinções” (Orlandi, 2005, p.60). A Análise de Discurso visa romper com os efeitos de evidência e lidar com a opacidade do texto, o qual é tomado como “unidade de análise” (Orlandi, 2005, p.64), um objeto linguístico-histórico. O texto, quando (de)superficializado, se abre enquanto objeto simbólico para as diversas e possíveis interpretações, se abre para ser compreendido em seu funcionamento. Uma abertura para o simbólico; uma “multiplicidade de leituras, vista a partir dessa relação ‘imperfeita’ [...] deixa de ser algo psicológico, da vontade do sujeito, e passa a ter uma materialidade” (Orlandi, 2012, p. 64).

Há, no texto, um efeito imaginário de unidade, ao que Orlandi (2005) chama de textualidade, a qual não dá conta das inúmeras possibilidades de leituras. Pensar o texto se abrindo para o movimento de interpretação nos coloca frente à noção de discursividade, que nos permite compreender como o sujeito se coloca no texto, como sua posição é significada, como, a partir de determinadas condições de produção, se dá a relação do mundo com o simbólico, materializando sentidos. Um espaço de (também de) contradição, deslocando sentidos na/pela discursividade.

Compreendendo o texto, pela perspectiva do discursiva, notamos que ele tem relação com outros textos, com suas condições de produção, com sua exterioridade constitutiva. Vemos nele sua historicidade, seu acontecimento enquanto discurso, seu funcionamento, como os sentidos se produzem/são produzidos nele (Orlandi, 2017). Com isso, a memória discursiva tem um papel fundamental na compreensão do discurso, segundo Pêcheux (1999), deve ser tomada a partir de um novo olhar, o de entendê-la sob um viés sócio-histórico dos acontecimentos, pois, para ele, a discussão sobre o conceito de memória discursiva não está no domínio psicologista de “memória individual”, mas no sentido da “memória social”. Diante disso, essa memória social atua no interior de uma formação ideológica e discursiva dada, se relacionando com o interdiscurso nesse processo de produção de sentidos. Esse movimento nos faz retomar o conceito de esquecimento, que, de acordo com Pêcheux (1995), permite a reprodução do discurso, pois ao nascermos já entramos nesse processo, uma vez que os discursos já existem antes de nós.

Nessa dimensão, em uma situação de produção discursiva dada, em uma conjuntura específica dada, o interdiscurso pode disponibilizar dizeres sobre, e dizeres de, que afetam a constituição dos sujeitos em um lugar de produção da língua. Essa língua é, sobretudo, “um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização [...] de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos” (Pêcheux, 1999, p. 50). Sua função, por sua vez, é dar suporte para atualizar os sentidos repetindo enunciados, recolocando sentidos já existentes. Desse modo, os dizeres não são propriedades particulares dos sujeitos, as palavras não são apenas nossas, todas elas já foram ditas e proferidas em algum tempo e lugar, significando pelo atravessamento histórico e ideológico. O interdiscurso, pela perspectiva de Indursky (2011, p. 86), “diz respeito à existência histórica do enunciado no seio de práticas discursivas reguladas

pelos aparelhos ideológicos”. Os autores refletem a importância de o analista tentar compreender discursivamente a memória da produção de sentidos, olhar para as diferentes materialidades e questionar que efeitos, mesmo que distantes, estão presentes e representados na língua.

Sentidos estes que um analista poderá compreender a partir da construção de um dispositivo teórico-analítico. Nesse prisma, entende-se que “ler em AD é saber que o sentido pode ser outro” (Orlandi, 1988, p. 122). Nossas palavras falam por meio de outras palavras. Assim, o discurso é resultado de condições determinadas inscritas no espaço do dizer. Na linguagem, não há “essa relação linear entre enunciador e destinatário. Ambos estão sempre já tocados pelo simbólico” (Orlandi, 2017b, p. 17). Na produção do discurso, há efeitos que se dão pelo modo como os sujeitos são afetados pela memória do dizer na historicidade. As noções de sujeito e ideologia são sempre pontos centrais nas discussões do campo discursivo, uma vez que o corpo que ocupa diversos lugares sociais sempre traz a memória discursiva imbricada em si, é pela não transparência dos sentidos que esse corpo é interpelado em sujeito da/pela língua. Nesse jogo simbólico, “é a ideologia que torna possível a relação palavra/coisa. Para isso têm-se as condições de base, que é a língua, e o processo, que é discursivo, onde a ideologia torna possível a relação entre o pensamento, a linguagem e o mundo” (Orlandi, 2003, p. 95-96).

Conforme Orlandi (2017), o corpo da linguagem já vem significado ideologicamente, todo sujeito que ocupa um lugar social já vem investido de sentidos. Isso quer dizer, entre outras coisas, que o sujeito é social e ideológico, é pelo discurso histórico que ele produz sentidos, tendo sempre brechas, falhas, incompletudes, o possível. Desse modo, a ideologia é parte da constituição do sujeito, ela dá condição para a produção do discurso, em outras palavras, “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia” (Orlandi, 2003, p. 17). Logo, o sujeito, pela falha da língua, é interpelado pela ideologia, essa ideologia se forma por um conjunto complexo de representações que determinam o modo que o sujeito discursiviza. Essa formação ideológica interpela o sujeito enquanto sujeito ideológico, de tal modo que cada um seja “conduzido, sem se dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade, a ocupar o seu lugar em uma ou outra” (Pêcheux; Fuchs, 2014, p. 162). É nesse meandro teórico que nos sustentamos, portanto, para empreender nosso gesto analítico.

## DELIMITANDO NOSSO MATERIAL DE ANÁLISE

Feitas algumas considerações teóricas sobre a Análise de Discurso, nos debruçamos, nesse momento, sobre nosso material de análise. Remontando ao dispositivo teórico e ao nosso objetivo, selecionamos como material de análise uma produção audiovisual gravada durante uma batalha de *Slam* do Corpo, um movimento surdo e periférico de São Paulo, que produz poesias e competições em Libras, desde 2008, nos espaços desprivilegiados da capital.



significam em seus dizeres? Movimentando-nos em direção ao nosso material de análise, nos questionamos sobre como podemos olhar discursivamente para as possibilidades de sentidos constituídas pelo/no corpo poético de Catharine Moreira (poeta surda) e de que maneira o corpo surdo é significado em um espaço de poesia marginal ocupado historicamente por sujeitos ouvintes?

O material para o qual direcionamos nosso olhar traz a movimentação do corpo como movimento constitutivo de sentidos possíveis e passíveis de serem analisados. O material audiovisual, em formato de *Slam* de poesia, faz parte de um conjunto de produções pertencentes à década passada. Essas produções tiveram como objetivo registrar a participação dos sujeitos surdos em competições de poesia de rua, em ambientes periféricos de São Paulo (Capital).

No geral, os conteúdos trabalhados pelos sujeitos poetas em suas produções audiovisuais versam sobre a surdez em uma perspectiva sócio-histórico-cultural, que concebe a língua de sinais como uma forma de expressão legítima da comunidade surda (Skliar, 2005), além de abordar a cultura e a identidade negra surda, na esteira de uma discussão sobre arte e resistência como mecanismo de luta e ocupação. Passando à materialidade do poema, devemos observar primeiramente que o corpo poético surdo que produz literatura sempre tem algo a dizer, há sempre algo que vem de outro lugar, significando em seu dizer literário. Se há uma linguagem que enuncia, há também sentidos possíveis.

As poesias discursivizadas pelos corpos surdos são produções da ordem do manifesto, da resistência surda, que ecoam através dos versos expressados pela corporalidade surda e pela materialidade significativa poesia. Como afirma Neckel (2019), a arte é uma produção simbólica que produz e reproduz imaginários, esses sentidos são textualizados nos corpos. O corpo surdo em nosso gesto analítico, se constitui, sobretudo, pelos dizeres e vivências de muitos outros corpos. O corpo surdo que coloca em funcionamento seus movimentos em Libras é interpelado por outros corpos surdos, outros corpos que em sua história sofreram pelo silenciamento e marginalização, cujos discursos são retomados, por meio do interdiscurso, nesse processo de materialização de sentidos.

Nosso recorte retoma um conjunto de imaginários sobre o sujeito surdo, um sujeito que ao longo da história não é visto como possível para estar no lugar de arte. Ao apresentar a poesia em Libras, utilizando-se do corpo surdo, o sujeito ocupa a posição de poeta, criador de arte e militante, constrói sua imagem a partir de um sujeito que resiste, que existe para (n)aquele lugar. Podemos perceber que o corpo (vide Figura 2), nesse viés, textualiza discursos. São mãos, braços, faces e movimentos corpóreos que dão vida à língua de sinais e permitem que os sujeitos se inscrevam nesse jogo de movimentação simbólica e ideológica, pois, conforme teoriza Hashiguti (2008, p. 98), “A leitura do corpo como linguagem possibilita e reafirma o deslocamento do corpo biológico, natural, para o corpo simbólico, cujos sentidos se constituem na e pela história em sua origem ideológica”.



**Figura 2: Recorte da apresentação dos participantes do Slam**

Fonte: <https://vimeo.com/user65325571>

A textualização simbólica no/do corpo poético, nos permite compreender que o sujeito surdo usa do espaço do *Slam* para ocupar e rememorar, pelo discurso poético, discursos que marginaliza(va)m os surdos e os apaga(va)m desse lugar possível de produzir literatura. Em nome da normalização, esses sujeitos eram (e ainda são!) colocados apenas no lugar de um sujeito incompleto, em que há a falta, e daqueles que necessita(ria)m de tratamento para buscar a cura e poder falar como as pessoas que ouvem.

O *Slam* vem, sobretudo, como possibilidade desse sujeito ser outro, diferente daquele que o imaginário social sobre a pessoa com deficiência produz para nossa sociedade, esse corpo se desloca de uma posição de não-pertencimento para uma posição que lhe permite produzir arte a partir do movimento que sua língua lhe possibilita, ao sujeitar-se à língua de sinais, torna-se sujeito dela. Nesse olhar, o corpo toma forma e é constituído na/pela linguagem, para (se) significar no jogo simbólico da ideologia. Esse corpo, que é surdo e poeta, utiliza da materialidade discursiva da Libras para produzir sentidos, a partir de diferentes condições de produção, o sujeito do discurso (re)significa seu corpo e produz diferentes efeitos em nossa sociedade. Esse corpo é um espaço de contradição, de memória, de luta, de resistência.

Pensando mais especificamente sobre o poema declamado, apresentamos a tradução na Figura 3, maia adiante. Neste poema, notamos como o corpo é constituído/dito pela linguagem poética, como um lugar de produção artística que resiste e existe apesar de problemas historicamente marcados: a denominação errônea do surdo como surdo-mudo (*a palavra é Surdo, não surdo-mudo*), a opressão que o corpo surdo vive em meio a uma sociedade ouvintista (*Tem um padrão e você não se encaixa. Quer aprender um sinal? OPRESSÃO!*), a dificuldade de comunicação (*E as pessoas ao seu redor não sabem a sua língua. Você aprende a prestar atenção na sua conversa. Quer aprender um sinal? COMUNICAÇÃO!*) e a falta de empatia dos ouvintes para com os surdos (*Se você se sente diferente, assustado, incomodado com o outro. Quer aprender? Empatia*). Segundo Hashiguti (2008, p.71), “não se é sujeito sem ser um corpo que se localiza num espaço e numa história de identificações, estabilizações e deslizes de sentido”. Assim, como exposto por Courtine (2008), os corpos passaram de um lugar desconhecido, desabitado, para o lugar do conhecido, ocupado, visibilizado; um espaço de desejos e procura das necessidades humanas por significação.

*Pequeno Manual da Cultura Surda*

*Um, a palavra é Surdo, não surdo-mudo.*

*Mudo é um pessoa que não tem voz. Surdo tem voz.*

*Se você duvida, deixa ela gritar no seu ouvido.*

*Dois, Libras é uma língua completa com gramática e tudo.*

*Não é mímica igual, igual aquele jogo de animação.*

*Não, também não é gesto, tipo, banheiro é para lá [...]*

*Três, cada surdo é único, e tem muitos tipos de surdez [...]*

*Todos os procedimentos para normalizar as pessoas, envolvem dor, custo e risco [...]*

*Tem um padrão e você não se encaixa.*

*Quer aprender um sinal? OPRESSÃO!*

*O surdo não tem audição, mas tem escuta [...]*

*E as pessoas ao seu redor não sabem a sua língua.*

*Você aprende a prestar atenção na sua conversa.*

*Quer aprender um sinal? COMUNICAÇÃO!*

*Cinco, o surdo pode ser esperto, lerdo, legal, chato, tímido,*

*bravo, homem, mulher, nenhuma das alternativas, todas as alternativas, igual uma pessoa sabe.*

*Se você se sente diferente, assustado, incomodado com o outro. Quer aprender? EMPATIA*

### Figura 3: Tradução do poema em análise

Fonte: traduzido pelos autores

Outro recorte que demanda análise é “*Libras é uma língua completa com gramática e tudo. Não é mímica igual, igual aquele jogo de animação. Não, também não é gesto*”. Na ADM, pensamos a língua como materialização da ideologia. É pela língua de sinais que o surdo textualiza práticas ideológicas que dizem sobre sua cultura e a sua diversidade, reconhecendo o poder de significação de sua língua e a capacidade criativa que ela possui. O poema em questão se apresenta em uma materialidade corporal gestual, uma forma carregada e atravessada por sentidos que dizem sobre e para uma língua que se produz de um modo outro que não o das línguas orais. Desse modo, como afirma Orlandi (2003), a língua em si tem autonomia, não é, e nunca será fechada, há sempre uma abertura para o simbólico, há sempre um desvio e devir que escapa do sujeito que a utiliza para reproduzir discursos. Com isso, nos interessa, em nosso gesto de análise, observar como a língua é posta em funcionamento pelo sujeito surdo, buscando romper com o imaginário que a concebe como algo de menor valor, como se não pudesse ser considerada um sistema linguístico, ao afirmar que a Libras é uma “*língua completa com gramática*”, produz um movimento que visa o efeito de compreensão de que a Libras é [como qualquer outra língua oral] completa e teria sua gramática [própria, assim como outras línguas], algo que legitimaria sua existência.

Nessa esteira, o corpo poético surdo é, significa e produz subjetivação. A proposta da ADM desloca a noção de homem/indivíduo para o sujeito do discurso afetado pelo real da língua e o real da história, não tendo controle sobre o que o afeta. Não há, dessa forma, como não ser interpelado/atravessado por tudo aquilo que já se disse sobre uma determinada questão. Há um já-lá constitutivo de todo o dizer. Orlandi (2003, p. 31)

afirma que há um “saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra”.

Conforme Desiderio e Correia Jardim (2021, p. 127), os poemas apresentados nas competições de *Slam* “resultam em uma literatura de resistência, que enfatiza a diferença surda em detrimento da representação proposta pelo modelo ouvinte ao longo da história”. A interdiscursividade em sua produção poética formulada pela língua e pelo corpo é constituída pela memória de uma literatura de resistência, que historicamente sofreu um processo de apagamento (re)produzido pela sociedade opressora na qual vivemos. Pensando nisso, “o real do corpo seria o que sempre falta, o que retorna, o que resiste a ser simbolizado, o impossível que sem cessar subsiste” (Leandro-Ferreira, 2013, p. 78).

Rompendo com imaginários de normalização, a poeta, ao dizer “*o surdo pode ser esperto, lerdo, legal, chato, tímido, bravo, homem, mulher, nenhuma das alternativas, todas as alternativas, igual uma pessoa sabe*” faz ressoar dizeres contrários às práticas ideológicas capacitistas que olham para o surdo como aquele em que falta algo, aquele que é falho e deficiente, não o vendo como capaz, como possível produtor de sua literatura, ou ainda, como aquele que pode ocupar socialmente o lugar que caberia a uma pessoa sem deficiência. Diante disso, Orlandi (2003) nos diz que o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer, o sujeito é aquele que ocupa um lugar, é “posição” entre outras para produzir seu dizer. Desse modo, o sujeito poeta surdo se inscreve em uma posição que, ao participar do *Slam* do Corpo, se coloca na busca pela construção de práticas discursivas favoráveis à surdez como diferença e ao olhar para o sujeito surdo como um sujeito complexo, múltiplo e diverso (Lopes, 2016).

Com isso, nosso caminho foi compreender que não há naturalização de sentidos, o que há são possibilidades de interpretações e rupturas com caminhos de investigação diversos. Vimos que o sujeito surdo pode e deve ocupar lugares na arte e literatura marginal, pois esse espaço materializa práticas simbólicas e coloca em funcionamento diversas formulações sobre ser surdo, surdo, língua de sinais, entre outros. Como diz Silva (2020), analisar produções dessa natureza possibilita-nos novas maneiras de ler, pois é um poema que, em sua constituição, na relação com o corpo poético surdo, grita por sentidos e pela compreensão dos efeitos produzidos entre interlocutores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso movimento analítico nos permitiu compreender que, em uma produção como um poema em uma batalha de *Slam*, o corpo surdo, em um espaço de produção artístico/literário historicamente constituído por/para pessoas ouvintes, projeta-se para a constituição de um lugar de (re)produção de discursos do domínio da resistência. Deve-se ressaltar que esse corpo poético vive no embate, luta para romper com as práticas que lhe negam determinados espaços historicamente, por tomá-los como possível apenas para aqueles que utilizam a língua oral-auditiva. Essa ocupação, por meio do corpo surdo, em sua posição sujeito poeta surda, no espaço de poesia de rua, dá a visibilidade, a oportunidade deste se constituir como um sujeito diverso, rompendo com as significações

que lhe são já-sempre determinadas. O espaço de construção e produção de arte e literatura historicamente negado aos sujeitos outros, passa a ser ocupado por novos sentidos, por sentidos que demandam um novo lugar de inscrição/produção na literatura, em que se possa dizer sobre a necessidade de uma língua outra, sobre a realidade de opressão vivida pelos sujeitos com deficiência em nossa sociedade e sobre a importância de que as relações entre os sujeitos se dê marcada pelas formulações próprias aos sentidos carregados pela noção de empatia.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Liége. *Movimento Slam no Brasil e no RS: origens, características e dinâmicas das batalhas poéticas de juventude*. In: Anais do VIIIº Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação / Vº Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação. Canoas: PPGEDU, 2019. Disponível em: <https://www.2019.sbecce.com.br/site/anais2?AREA=13>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: História e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A. COURTINE, J-J.; VIGARELO, G. *História do Corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008, p. 253-340.
- DESIDERIO, Themis Farias de França; CORREIA JARDIM, Alex Fabiano. Poesia *Slam* surda: uma literatura de resistência. *Revista Espaço*, INES - Rio de Janeiro, v. 56, jul./dez. 2021.
- HASHIGUTI, S. T. *Corpo de memória*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas: Campinas-SP, 2008.
- INDURSKY, F. A memória na cena do discurso. In: INDURSKY, F; MITTMAN, S; FERREIRA, M. C. L. *Memória e história na/da análise do discurso*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011, p. 67-89.
- LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. O corpo como materialidade discursiva. *REDISCO – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, Vitória da Conquista, v. 2, n. 1, p. 77-82, 2013.
- LOPES, M. O sujeito surdo e a literatura surda: sentidos possíveis. In: COSTA, G. C. da; CHIARETTI, P. (orgs.). *Arte e Diversidade*. V3. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.
- NECKEL, N. Corpo imagem – corpo arte: materialidades discursivas. In: HASHIGUTI, S. T. (org.). *O corpo e a imagem no discurso: gêneros híbridos*. Linguística in focus collection. V. 12. Uberlândia: EDUFU, 2019. p. 61-72. Disponível em: [www.edufu.ufu.br](http://www.edufu.ufu.br). Acesso em: 10 abr. 2023.
- ORLANDI, E. P. Análise de Discurso. In: ORLANDI, E. P.; LAGAZZI RODRIGUES, S. (org.) *Introdução às Ciências da Linguagem: Discurso e Textualidade*. 3. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017b.
- ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2003.
- ORLANDI, E. P. *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1988.
- ORLANDI, E. P. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 2.ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.
- ORLANDI, E. P. *Discurso em análise: sujeito, sentido e ideologia*. 3. ed. Campinas, SP: Pontes Editoras, 2017.
- ORLANDI, E. P. Penso que toda história intelectual começa muito antes de começar. In: OLIVEIRA, G. A. de; NOGUEIRA, L. (org.). *Encontros na análise de discurso: efeitos de sentidos entre continentes*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2019.
- PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre; DAVALLON, Jean; DURAND, Jean-Louis; PÊCHEUX, Michel; ORLANDI, E. P. *Papel da Memória*. 4. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 1999.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Orlandi et al. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET, Françoise; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014. p. 159-250.

SILVA, H. F. da. *Análise de Discurso e Literatura Surda*: compreensões sobre a produção literária surda. *Cadernos de Linguística*, v. 1, n. 2, p. 01-15. (2020). Disponível em:

<https://cadernos.abralin.org/index.php/cadernos/article/view/115> Acesso em 10 set. 2020.

SKLIAR, Carlos. *A surdez – um olhar sobre as diferenças*. Porto Alegre: Mediação, 2005.



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



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rec.180114>

Recebido em 24/05/2023 | Aprovado em 24/06/2023

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)

## POESIA E IMAGEM EM “QUANDO É SILÊNCIO” POETRY AND IMAGE IN “QUANDO É SILÊNCIO”

Thomas Falconi\*

André Moraes Souza\*\*

Juliana da Silveira\*\*\*

**Resumo:** Este artigo tematiza a relação discursiva e material do processo artístico da artista Angela Moraes Souza, tendo em vista a sua proposta de pintar a partir de fotografias. Partimos das considerações de Benjamin (2012), que nos alerta para o que ele chama de “perda da aura” de uma obra de arte quando ela passa a ser reproduzida mecanicamente por fotografias. Para compreendermos alguns sentidos desse processo artístico e das obras dele que dele se originam, abordamos a presença ausência da fotografia como uma das materialidades significantes da composição visual da obra de arte de Angela. Mobilizamos centralmente a noção de materialidades significantes (Lagazzi, 2017), além de nos apoiarmos em Didi-Huberman (1998), considerando que é a partir daquilo que nos olha que podemos simbolizar. Compreendemos, finalmente, que os sentidos se deslocam na passagem da fotografia para a obra de arte, que se produz a partir de outras materialidades significantes e discursivas, por um processo metafórico que interpela o sujeito artista material e simbolicamente.

**Palavras-chave:** Fotografia. Obra de arte. Metaforização. Imbricação material. Análise do Discurso.

**Abstract:** This article addresses the discursive and material relationship of the artistic process of artist Angela Moraes Souza, considering her proposal to paint based on photographs. Starting from the considerations of Benjamin (2012), who warns us about what he calls the “loss of aura” of an artwork when it is mechanically reproduced through photographs. To understand some meanings of this artistic process and the resulting artworks, we approach the presence-absence of photography as one of the significant materialities in Angela's visual composition of the artwork. We mainly mobilize the notion of significant materialities (Lagazzi, 2017), in addition to Didi-Huberman (1998), considering that it is from what looks at us that we can symbolize. Finally, we understand that meanings shift in the transition from photography to the artwork, which is produced from other significant and discursive materialities, through a metaphorical process that symbolically and materially interpellates the artist as subject.

**Keywords:** Photography. Artwork. Metaphorization. Material imbrication. Discourse Analysis.

\* Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. Bolsista PROSUC/CAPES. Bacharel em Jornalismo pela Universidade do Vale do Itajaí – UNIVALI. E-mail: [thomas.falconi@gmail.com](mailto:thomas.falconi@gmail.com).

\*\* Doutorando no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. Mestre em Psicologia pela UFSC. E-mail: [andremoraessouza@gmail.com](mailto:andremoraessouza@gmail.com).

\*\*\* Doutora em Letras/Estudos Linguísticos. Professora no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. E-mail: [julianasilve@gmail.com](mailto:julianasilve@gmail.com).

## INTRODUÇÃO

De acordo com Benjamin (2012, p. 15), “A autenticidade de algo é a essência de tudo que é transmissível desde a origem, da sua permanência física até seu testemunho histórico”. Uma vez que o testemunho histórico “[...] repousa na permanência, quando a reprodução técnica a elimina é o próprio testemunho que se esvai. Só se perde isso, mas isso é justamente a autoridade da coisa. Aquilo que desaparece nessas circunstâncias pode ser compreendido sob o conceito de aura” (p. 15). Assim, a partir dessas reflexões, Benjamin conclui: “o que desaparece na época da reprodução técnica da obra de arte é a sua aura” (p. 15). A questão que nos mobiliza neste artigo é pelos sentidos que se (re)produzem diante da proposta artística de realizar um processo inverso, não o da obra em sua reprodutibilidade técnica, mas o da fotografia como uma das materialidades significantes na composição de uma obra de arte. Trata-se, aqui, de compreender essa relação a partir das obras de uma artista brasileira que lê fotografias e as transforma em pinturas, *mas não como uma simples reprodução, e sim com pontos de vazio*. Pontos que depois se transformam ainda em poesia, o que nos demanda outra abordagem teórica. Como disse Pêcheux (1999), há um momento em que os implícitos já não são mais reconstituíveis. Ainda conforme Pêcheux (1999, p. 53), “[...] sob o ‘mesmo’ da materialidade da palavra abre-se então o jogo da metáfora, como outra possibilidade de articulação discursiva...” E é justamente nesses pontos de vazio metafóricos que nos debruçamos para compreender o que acontece com uma obra de arte feita a partir de uma fotografia. Antes, porém, faremos uma breve apresentação da autora das obras.

## A ARTISTA

A artista estudada em nossa pesquisa foi Angela Moraes Souza<sup>1</sup>. Sobre o seu processo de criação, a autora assim se expressa:

Amo os verdes da natureza, os desenhos das árvores, as folhas secas caídas na terra, os musgos, o colorido das flores e dos pássaros, as ondulações da areia, as nuvens tecendo o céu, os movimentos do vento e o brilho do sol nos rios, mares e lagoas. Alimento essa grande paixão desenhando com pastel oleoso sobre papel. [...] primeiro seleciono algumas fotos das paisagens que sintonizam com o meu momento. Depois, namoro os traços, as cores, as luzes e as sombras de cada uma. Por fim, uma delas é a escolhida. [...] corto-o, prendo-o na prancha e delimito o espaço do desenho. É a hora, então, do grafite começar a dar vida à folha de papel. Com o esboço pronto, faço uma pausa e passo dias observando-o, assim como a foto que o motivou. [...] Penetro suas formas, cores e luzes, sinto o roçar das folhas e galhos em minha pele, o cheiro da mata, o frescor da água, a carícia da areia, o calor do sol, o frescor da sombra, o movimento do mar. Preciso esperar por essa hora, quando me sinto dentro da paisagem. Nesse momento, não olho mais a foto, caminho por ela. A partir daí, o pastel oleoso inicia suas cores expondo as abstrações que a natureza me apresenta. [...] Em meus

<sup>1</sup> Arquiteta, artista plástica e poeta. Nasceu na cidade do Rio de Janeiro e hoje vive em Florianópolis. Tem poesias publicadas em algumas antologias. Angela publicou três livros impressos: *Palavras Nuas*, pela Editora Nova Letra, *Um Fio de Seiva*, pela Editora Digital de Blocos Online, *Um Fio de Seiva*, 2a. edição, pela Scortecchi Editora e *Quando É Silêncio*, pela Scortecchi Editora. Nas artes plásticas, desenha com pastel oleoso sobre papel e é membro da Associação Catarinense de Artistas Plásticos.

últimos trabalhos, o branco do papel tem feito parte dos desenhos, acenando com o imprevisível, despertando a dúvida, a curiosidade, a imaginação. Meus desenhos se entremeiam com poesias durante meu processo criativo. Escrevo poesias de versos curtos e intimistas. Faço delas um ponto de encontro vital comigo mesma onde, com naturalidade, me autorizo. Diferentemente de desenhar, não me programo para escrever poesia. (Souza, [20--])

Podemos estabelecer uma interessante reflexão sobre o trabalho de Angela a partir da leitura de Walter Benjamin (2012, p. 13): “Com a fotografia, pela primeira vez a mão é dispensada das tarefas artísticas essenciais nos processos de reprodução de imagem, que agora cabem exclusivamente ao olho que vê por meio da objetiva”.

Vemos no trabalho de Souza uma espécie de inversão desse processo histórico: no trabalho dela, é a fotografia que dá lugar ao trabalho autoral, irreprodutível. Ainda de acordo com Walter Benjamin (2012), é importante salientar: “Mesmo na reprodução mais perfeita falta algo: o aqui e agora da obra de arte – sua existência única no lugar em que está. Mas é nessa existência única, e somente nela, que transcorre sua história” (p. 14). Como vemos no relato da artista sobre seu processo, no caso de suas obras, feitas a partir da fotografia, o que temos é outra construção artística, na qual a fotografia será uma das materialidades significantes que comparecem no aqui e agora de sua arte.

A partir deste processo que nos remeteu, em um primeiro momento, à discussão de Benjamin, que diz que precisamos nos ater aos rituais para encontrar caminhos que possam nos ajudar a responder a essas questões, buscaremos compreender de que modo o trabalho a partir da fotografia produz sentidos determinados tanto para o processo quanto para a composição artística de Angela. Para isso, mobilizaremos centralmente o dispositivo teórico-analítico da análise de discurso materialista, além de nos apoiarmos em Didi-Huberman (1998).

### AS OBRAS, O EXCESSO E A CONTENÇÃO DE SENTIDOS

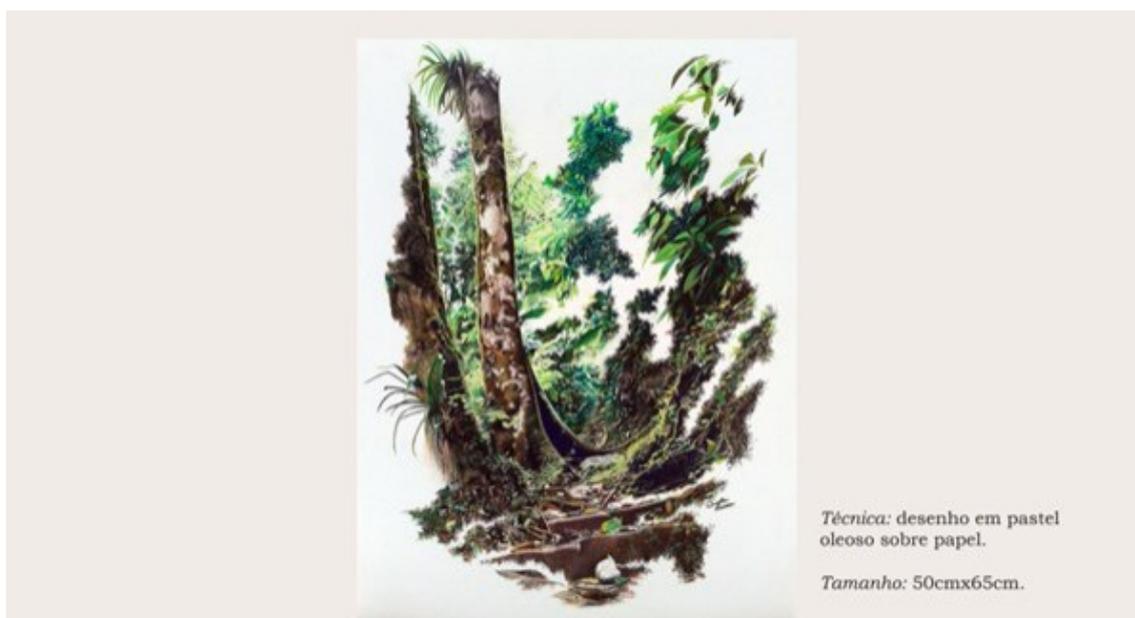
Anteriormente, destacamos que as obras da artista são realizadas a partir de fotografias de viagens de famílias, de caminhos, trilhas e paisagens encontradas durante os passeios e, posteriormente, viram pinturas feitas em papel com tinta à base de pastel oleoso. A inspiração nas paisagens registradas em fotos, no entanto, não é qualquer uma. Para Didi-Huberman (1998), o que vemos só vive pelo que nos olha, mas há uma cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Neste caso, essa cisão, apesar de ser interior, leva a fotografia para um processo de deriva no qual a materialidade resultante é uma pintura feita à mão pela artista.

Suzy Lagazzi (2011) nos lembra que é preciso sempre olhar as materialidades significantes em sua imbricação. Neste caso, não nos perguntamos sobre o(s) sentido(s) deste processo para entender aí o que a obra significa para a artista, antes nos interessa compreender esse processo materialmente.

O sujeito é capturado material e simbolicamente [...]. No trabalho do simbólico em movimento não há garantias, o devir dos sentidos é incerto, e justamente essa imprevisibilidade na interpretação guarda a potência da mudança, do que pode vir a ser, [...] apesar de todos os planejamentos e estratégias. (Lagazzi, 2019, p. 192-193).

Ao ler no site da artista sobre o seu processo somos demandados a pensar nos efeitos dessas fotografias como significantes na composição de suas obras. Enquanto a fotografia funciona no registro de um imaginário que capta e congela um instante que significa para a artista em suas relações afetivas, a passagem dessa imagem para uma obra de arte devolve a ela sua materialidade equívoca. Aquilo que se vê e se registra na fotografia é formulado em uma materialidade técnica e discursiva outra, a sua passagem para a materialidade técnica que convoca o desenho, a pintura, a tinta em pastel oleoso mobiliza outro processo de formulação.

Nós não temos acesso às fotografias originais que serviram de base para a pintura, e nem seria necessário, pois a fotografia mesmo não seria um “ponto de origem” de qualquer texto<sup>2</sup>, origem esta que só existe no imaginário, de acordo com Orlandi (2020). No entanto, elas significam nesse processo porque elas se presentificam por sua relação com a memória, ainda que na obra seja uma presença ausente. Neste artigo, no entanto, vamos nos ater à passagem das fotografias para as pinturas. Sendo assim, observamos a primeira pintura.



**Figura 1: Pintura de Souza**

Fonte: Cedido pela autora para este artigo

As pinturas de Souza não possuem título, nome ou algum complemento verbal que faça parte de sua exibição. Chamamos a atenção para a ausência de título porque essa ausência nos demanda pelo excesso. É Orlandi (2003) quem define o silêncio pelo excesso de sentidos. Mais do que isso, nos faz recordar que somos sempre convocados a interpretar: “como há injunção à interpretação, já que o homem é um ser simbólico, a tudo

<sup>2</sup> Seja verbal, seja visual ou materializado em qualquer outro suporte em sua heterogeneidade, conforme Orlandi (2020).

ele deve atribuir sentido. Tudo significa. Por outro lado [...], estar em silêncio é uma das formas de estar no sentido”. A falta de um título a ser verbalizado faz parte da formulação da pintura em sua imbricação material (Lagazzi, 2017), e produz efeitos de sentido<sup>3</sup>.

Como diz Pêcheux (2015, p. 33), “o sujeito pragmático - isto é, cada um de nós [...] tem por si mesmos uma impiedosa necessidade de homogeneidade lógica”. Ao esperarmos um texto semanticamente estabilizado e homogêneo, um título é requisitado. A ausência de um título significa pelo excesso a tal ponto que, ao nos referirmos à obra de Souza, deslizamos quase sem lastro pelos significantes “pintura”, “tela”, “obra”, “trabalho artístico”, entre outros, que tentam conter em uma estabilidade semântica o *corpus* em análise.

Mas a ausência de título não é a única materialidade que significa pela aparente ausência na pintura de Souza. Lembramos que o processo simbólico é aberto, assim como a relação entre homem e mundo não é direta, mas que: “[...] não é porque é aberto que o processo de significação não é regido, não é administrado. Ao contrário, é por esta abertura que há determinação. O lugar mesmo do movimento é o lugar do trabalho da estabilização e vice-versa” (Orlandi, 2020, p. 13). A fotografia se preenche de sentido por conta de processos simbólicos, inerentes ao sujeito, mas ao se transpor a foto para a pintura, há o silêncio, constitutivo, que fala de outro lugar. Enquanto a fotografia em um passeio de família serve de recordação de um momento vivido, a pintura rompe a estabilidade da memória à qual a fotografia se filia e se metaforiza por outras vias. Pela via da ausência, do excesso de significância, do silêncio. Pela deriva dos sentidos.

Ao contrário das margens de uma fotografia, que recortam determinada realidade em um ponto de vista limitado e contido em um retângulo, as bordas da pintura não acabam no fim da folha de papel, mas sim antes. Um espaço em branco ocupa o que não foi simbolizado pela tinta à óleo, mas que nem por isso deixa de ser simbólico. O branco, para a física, não é cor, mas um valor tonal, ou ainda o resultado do encontro de ondas luminosas de diferentes comprimentos. Ao contrário do preto, que é um valor tonal que se configura pela ausência de reflexão de ondas luminosas, há no branco um excesso que apenas se confunde com a ausência.

A área em branco da pintura, enquanto marca material que se dá pelo excesso ou pelo silêncio, de forma alguma é ausência, pois aí também significa, embora diferentemente das cores que permeiam a tela do centro ao branco. Em sua composição material contraditória, evoca interpretação. O branco, nesse caso, é silêncio:

O silêncio não é, pois, em nossa perspectiva, o ‘tudo’ da linguagem. Nem o ideal do lugar do ‘outro’, como não é tampouco o abismo dos sentidos. Ele é, sim, a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do ‘um’ com o ‘múltiplo’, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa (Orlandi, 2003, p. 23).

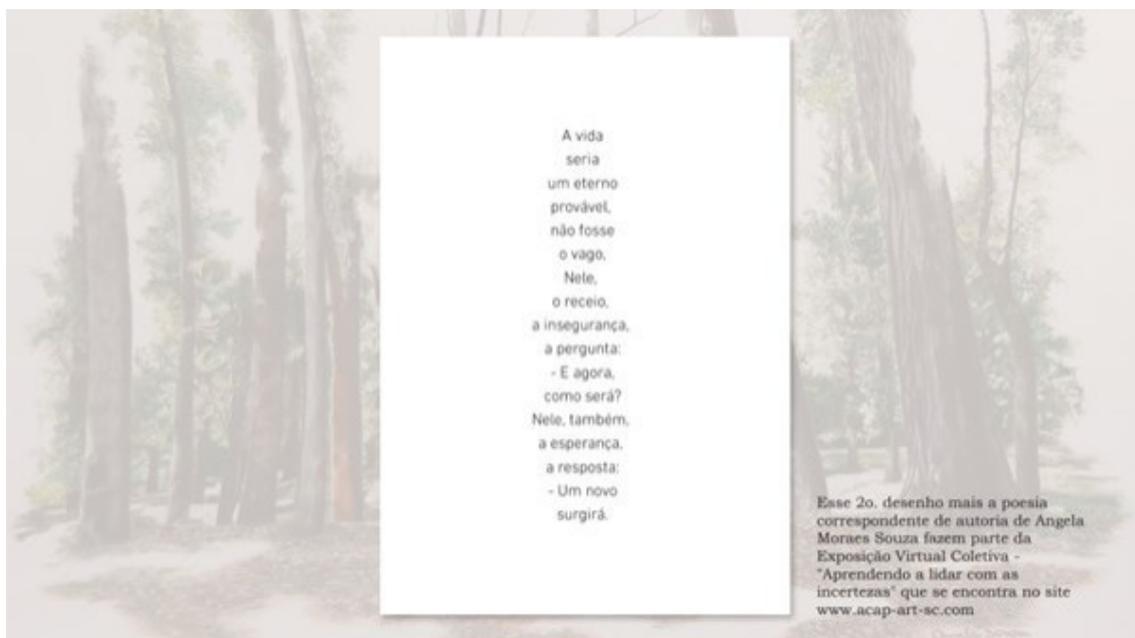
Se, com Didi-Huerman, pudemos perceber que o que vemos só nos olha porque há algo em nós que cinde, com Orlandi (2003) conseguimos compreender que essa cisão

<sup>3</sup> O título é parte do efeito de sentido de um texto, audiovisual ou não. Pensemos, por exemplo, no quadro *A origem do mundo*, de Gustave Courbet, que só tem o efeito de sentido que tem por conta do título.

está na reduplicação da fotografia em pintura pela autora, e as bordas brancas e difusas são a marca material na qual o silêncio abre a possibilidade de deslocamento, deslocamento da foto em tinta que nos remete a alguma outra realidade, que significa pelo excesso, que nos desestabiliza.

Já no processo de estabilização dos sentidos, há linguagem. As cores da pintura apresentada na Figura 01 formam uma trilha permeada por troncos de árvores e folhas, mas só podemos afirmar isso porque, enquanto sujeitos no discurso, somos capazes de simbolizar (Orlandi, 2020). Da mesma maneira, a artista, em seu processo criativo, deslizou da fotografia para a pintura. Agora, um sujeito tem diante de si não mais uma recordação de um passeio em família, mas um caminho a ser desbravado entre folhas e troncos de um imaginário que o constitui.

Em trabalhos acadêmicos elaborados a partir das noções da análise do discurso franco-brasileira, costumamos observar os sentidos em seu movimento na sociedade, sem uma presença ativa do pesquisador em relação ao seu *corpus*. Neste caso, porém, por conta da solicitação que fizemos à autora, que nos cedesse algumas de suas obras para análise, recebemos dela, além das pinturas, trechos de poesias que ela publicou em um de seus livros. Mais do que isso, a autora relacionou, por conta própria e inesperadamente, pintura e poesia. Para fazer uma relação com a Figura 1, Souza nos enviou a seguinte poesia:



**Figura 2: Poesia criada por Souza**

Fonte: cedido pela autora para este artigo

Pintura e poesia não aparecem no mesmo momento para quem costumeiramente aprecia as obras da artista. Não poderíamos, porém, deixar de lançar mão de um esforço teórico para compreender, ao menos em partes, o gesto de relação que a autora fez entre duas de suas próprias obras, *a posteriori* da produção delas.

Há, na poesia, o que não há na ausência de títulos nem nas bordas brancas da pintura. Enquanto a falta de títulos significa pelo excesso, e as cores da pintura começam a trabalhar na linguagem uma estabilização lógica da criação artística, temos na poesia uma contenção de sentidos. Os sentidos de passeio em família se movem na obra aberta para troncos, folhas e outros sentidos a serem preenchidos por um sujeito a partir de sua formação ideológica, sem as margens rígidas de uma realidade recortada mecanicamente por uma máquina fotográfica. Agora, os sentidos se voltam à estabilidade nas palavras verbalizadas na poesia. Enquanto a pintura não tem limites e se esvai para o branco, temos, na poesia, pontos finais.

Ao compreendermos que um fecho só existe em seu efeito, conforme Gallo (2011), temos os pontos finais como um retorno às bordas recortadas da fotografia, como uma tentativa de estabilizar o que virou excesso pela difusão do branco ao redor da pintura. Para Neckel (2010), ao tratarmos discursivamente um recorte, temos que ir além da dimensão técnica e pensar na relação simbólica que se dá no batimento “estrutura e acontecimento” para, assim, compreender o funcionamento da materialidade significativa. A poesia, então, é uma tentativa de retorno ao que não pode ser simbolizado.

No trecho “De onde vieram essas sementes que aqui brotaram?”, temos o sujeito pragmático, que questiona a origem do que vê, do que olha para ele. Mas, assim como na pintura que se esvai no silêncio das bordas brancas, logo desiste; “Não importa”. O ponto final tenta fechar o incômodo que é constitutivo, a insuportabilidade da falta que lhe constitui. Não importa, mas o vento traz, mas a terra acolhe. Vinga, finalmente, “em harmonia”. Pechêux (1999), ao refletir sobre o papel da memória na constituição do sujeito e dos sentidos, afirma que a memória não pode ser concebida como

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

Temos, portanto, um sujeito que se constitui discursivamente a partir da linguagem, que é tomado pelo excesso de sentidos do silêncio e que tenta estabilizar-se diante das divisões e deslocamentos que o atravessam pela memória em sua produção imaginária e simbólica, sempre interpelado em sujeito pela ideologia, dentro de sua formação ideológica. Na produção artística analisada, podemos perceber essa inscrição do sujeito no simbólico. Neckel (2010) nos diz que uma imagem só pode ter efeito de fecho quando é rememorada por outra imagem, e que é preciso que haja essa inscrição: “Quanto maior for o repertório de imagem do espectador, mais ele apreende da imagem que se projeta. É pelo jogo polissêmico e parafrástico das imagens que os sentidos são mobilizados”. (Neckel, 2010, pg. 75). A memória discursiva, portanto, funciona na tentativa de estabilização de sentidos do sujeito, mas há algo que escapa a ele.

Há a realidade que é sempre recortada. Há o espaço do branco que jamais pode ser tomado como vazio. Há as cores, que tentam metaforizar a fotografia, mas que se deslocam para diferentes caminhos. Há ainda o verbo, que questiona, desiste e tenta se fechar com um ponto final. Que lança mão de novos efeitos de sentido. Sobre o verbo, a palavra, Orlandi (2002, p.173) afirma:

Vale a pena aí lembrar: toda palavra é capaz de poesia; todo sentido é capaz de silêncio. Como diz Milner (1978), nada da poesia é estranho à língua (por que separar a arte?) e nenhuma língua pode ser pensada se aí não se integra a possibilidade de sua poesia. Assim é com o silêncio. Não se pode pensar o sentido sem silêncio. Todo sentido é capaz de silêncio. Não há, diríamos parafraseando Milner, língua sem poesia e (sentido) sem silêncio.

Compreendemos, afinal, que nas produções artísticas citadas sujeito e sentidos se dão por um processo metafórico que vai da imagem capturada pela fotografia e suas paráfrases possíveis a partir de uma reformulação cuja superfície técnica permite inscrever pontos de deriva; outros sentidos, outras relações entre o que se formula e a memória, mas também outra relação com o aqui e agora da obra de arte, principalmente por sua relação com o silêncio.

## CONCLUSÃO

Benjamin (2012) nos alerta para o que ele chama de “perda da aura” de uma obra de arte quando ela passa a ser reproduzida mecanicamente por fotografias, mas o que podemos observar na obra de Souza foi um processo outro, no qual a fotografia é convocada como uma presença ausente em seu processo de significação material, de recriação a partir de uma fotografia, o que nos demandou outra via de análise. Simbolicamente, o sujeito é capaz de simbolizar diante de uma obra de arte “original”, de uma fotografia ou ainda com a “realidade” diante de seus olhos. E, para compreendermos esse processo simbólico, observamos a inscrição do sujeito artista em um processo artístico singular que propõe uma outra relação entre arte e fotografia. Assim, a retomada do simbólico, a partir da divisão do olhar, se torna possível.

É possível, portanto, tomar esse processo como “reprodutibilidade metafórica”. Dessa forma, o que escapa ao sujeito é o que ele só tem como efeito: os sentidos. A cada “reprodução”, seja mecânica ou artística, o sujeito é obrigado a interpretar, sempre novamente interpelado pelas condições materiais de simbolização. Ao observarmos discursivamente esse processo, percebemos que a relação entre sujeito e as formas materiais que se apresentam diante dele, que “olham para ele”, determinam como se dará o “ato de criação”, em um efeito de reprodução, mas com pontos de deriva.

Ao simbolizar, em seu processo imaginário, pelo efeito parafrástico e metafórico, o sujeito significa instituindo uma outra relação com a temporalidade e a materialidade técnica da pintura. É Pêcheux (1999, p. 56) ainda quem diz que há um *Outro Interno* em toda memória, marca do real histórico como remissão a um outro exterior, e que “nenhuma memória pode ser um frasco sem exterior”. Concordamos com a poesia de Souza, que diz que “a vida seria um eterno provável, não fosse o vago”. É a partir do que nos olha que podemos simbolizar. E é na linguagem que o vago se torna cor, se torna verbo. Torna-se imagem; se torna aura.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W; SCHÖTTKER, D.; BUCK-MORSS, S.; HANSEN, M. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- GALLO, S. L. Da escrita à escritoralidade: um percurso em direção ao autor online. In: RODRIGUES, E. A.; SANTOS, G. L. dos; CASTELLO BRANCO, L. K. A. (org.). *Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre*. Uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas: RG, 2011.
- LAGAZZI, S. O Recorte e o Entremeio: condições para a Materialidade Significante. In: RODRIGUES, E. A.; SANTOS, G. L. dos; CASTELLO BRANCO, L. K. A. (org.). *Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre*. Uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas: RG, 2011.
- LAGAZZI, S. A interpretação em composição: de Marielle Presente ao Samba da Utopia. In: *Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia*. V. 4. FLORES, G.; NECKEL, N. R. M; GALLO, S.; LAGAZZI, S.; PFEIFFER, C.; ZOPPI-FONTANA, M.; (Orgs.). Campinas: Pontes, 2019. p. 179-193.
- NECKEL, N. *Tessitura e tecedura: movimentos de compreensão do discurso artístico no audiovisual*. 2010. 239 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/769102>. Acesso em: 14 nov. 2022.
- ORLANDI, E. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 5. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.
- ORLANDI, E. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes Editores, 2020.
- PÊCHEUX, M. Papel da Memória. In: ACHARD, P. *et al. Papel da Memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- SOUZA, A. M. *Processo*. [20--]. Site da Artista. Disponível em: <https://angelamsouza.com.br/>. Acesso em: 27 maio 2023.



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