

CRÍTICA CULTURAL

СЛУЖБА КРИТИКЕ

ISSN 1980-6493

volume 18, número 2, jul./dez. 2023

ISSN 1980-6493 (eletrônica)

CRÍTICA CULTURAL

COΓΓΛΩΒΑΛ CBITIONE

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



v. 18, n. 2, p. 207-354, jul./dez. 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 Electrónicas Españolas 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

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
 Silvano 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

Corpos que não importam na poética de Sara Uribe e Luiza Romão <i>Bodies That Don't Matter in the Poetics of Sara Uribe and Luiza Romão</i> Bruna Franco Neto Angela Maria Guida	213
Escrevivência: uma estética coreo-afro-gráfica pelo direito à alegria e outros direitos <i>Escrevivência: A Choreo-Afro-Graphic Aesthetics for the Right to Joy and Other Rights</i> Luciana Pimenta Luísa Consentino de Araújo	225
Pasolini e o corpo como resistência <i>Pasolini and the Body as Resistance</i> Cristiano Elias de Paulo	239
A imagem como destino: cenas contemporâneas do corpo <i>The Image as Destiny: Contemporary Scenes of the Body</i> Thiago Borges	253
A escrita do corpo e o corpo da escrita: reflexões sobre formas corporais de expressão artística na literatura e no cinema <i>The Writing of the Body and the Body of the Writing: Reflections on Corporal Forms of Artistic Expression in Literature and Cinema</i> Ricardo Tiezzi Daniel de Thomaz	261
Corpo e política: os poetas numa praça soteropolitana (1980) <i>Body and Politics: The Poets in a Square in Salvador (1980)</i> Marcelise de Assis Washington Luis Lima Drummond	269

<p>Uma análise sobre a presença/ausência das mulheres: leituras sobre papéis sociais</p> <p><i>An Analysis of the Presence/Absence of Women: Readings on Social Roles</i></p> <p>Rosilene Alves da Silva Vitorini</p> <p>Luciana Vedovato</p>	281
<p>Representação histórica: uma análise do registro memorial de Xica da Silva na obra documental de Joaquim Felício dos Santos</p> <p><i>Historical Representation: An Analysis of the Memorial Record of Xica da Silva in the Documentary Work of Joaquim Felício dos Santos</i></p> <p>Ester Estevão da Silva</p> <p>José Edilson de Amorim</p>	295
<p>Sujeito e memória em “Zima Blue” (episódio de Love Death + Robots)</p> <p><i>Subject and Memory in “Zima Blue” (Episode of Love Death + Robots)</i></p> <p>Paulo R. B. Caetano</p>	311
<p>O arquivo de brasilidade da canção popular em funcionamento poético, político e midiático</p> <p><i>The Brazilian Archive of Popular Song in Poetic, Political and Media Functioning</i></p> <p>Pedro Henrique Varoni de Carvalho</p>	369
<p>O gesto de sentido em uma análise discursiva: o corpo homossexual resiste</p> <p><i>The Gesture of Meaning in a Discursive Analysis: The Homosexual Body Resists</i></p> <p>Anderson de Almeida Santos</p> <p>Palmira Virgínia Bahia Heine Alvarez</p>	333
<p>Discurso e corpo: o disfarce do bullying em circulação na escola</p> <p><i>Discourse and Body: The Disguise of Bullying in School Circulation</i></p> <p>Soraya Maria Romano Pacífico</p> <p>Thaís Silva Marinheiro de Paula</p>	345

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180201-2023-213-224>.

Recebido em maio de 2023. Aprovado em junho de 2023.

CORPOS QUE NÃO IMPORTAM NA POÉTICA DE SARA URIBE E LUIZA ROMÃO

BODIES THAT DON'T MATTER IN THE POETICS OF SARA URIBE AND LUIZA ROMÃO

Bruna Franco Neto*
Angela Maria Guida**

Resumo: *Este artigo se propõe discutir o corpo estético-poético de duas poetisas e artistas contemporâneas: Sara Uribe (México) e Luiza Romão (Brasil). Tanto na obra de Sara Uribe – Antígona González (2012) – quanto na obra de Luiza Romão – Sangria (2017), nosso objeto de reflexão se dá em torno das políticas de morte ou necropolíticas direcionadas a corpos que são negligenciados pelo poder público. Desse modo, pelo caminho da arte, pretendemos desarquivar memórias de corpos invisibilizados.*

Palavras-chave: *Corpo. Necropolítica. Antígona. Arte.*

Abstract: *The purpose of this article is to discuss the aesthetic-poetic body of two contemporary poets and artists: Sara Uribe (Mexico) and Luiza Romão (Brazil). Both in the work of Sara Uribe – Antígona González (2012) and in the work of Luiza Romão – Sangria (2017), our object of reflection takes place around death policies or necropolitics directed at bodies that are neglected by public authorities. In this way, through the path of art, we intend to unarchive memories of invisible bodies.*

Keywords: *Body. Necropolitics. Antígona. Art.*

*Digo do corpo
O corpo
E do meu corpo
Maria Teresa Horta*

A igreja diz: O corpo é uma culpa. A ciência diz: O corpo é uma máquina. A publicidade diz: O corpo é um negócio. O corpo diz: Eu sou uma festa.

Eduardo Galeano

A estrutura de um corpo é a composição da sua relação. O que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado.

Gilles Deleuze

* Doutoranda em Estudos de Linguagens na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Professora de Língua Portuguesa, Literatura e Português Instrumental do Instituto Federal da Paraíba (IFPB), Campus Patos. E-mail: netobrunafranco@gmail.com.

** Professora Associada da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Doutora em Ciência da Literatura/Poética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ]. Pós-Doutorado em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Minas Gerais [UFMG]. Atua como docente permanente no programa de Pós-Graduação/Mestrado em Estudos de Linguagens e como docente colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Educação Matemática [mestrado e doutorado] UFMS. Coordenadora do Grupo de Pesquisa LUMIAR. Email: angelaguida.ufms@gmail.com.

Byung-Chul Han tem realizado importantes reflexões acerca do corpo tecnocrático, um corpo que se perde em meio a um emaranhado de informações e informatizações – “Estamos muito bem-informados, mas ainda assim não conseguimos nos orientar. A informatização da realidade leva à sua atomização” (Han, 2023, p.1), produzindo, dessa forma, uma sociedade tomada pelo cansaço, cujo resultado são corpos adoecidos. No entanto, o filósofo sul-coreano, mesmo em meio a uma aparente visão pessimista, vislumbra uma possível saída, que seria pelos caminhos da arte. Para Han, a possibilidade de mudança do mundo, prometida por outros campos do saber, inclusive pela filosofia, não se mostrou eficiente nessa missão, logo, o filósofo credita na arte a chance de produzir novos mundos.

Hoje, porém, a filosofia perdeu completamente esse poder de mudar o mundo. Não é mais capaz de produzir uma narrativa de romance. A filosofia degenera em uma disciplina acadêmica e especializada. Não está voltada para o mundo e para o presente.

Como podemos reverter esse desenvolvimento e garantir que a filosofia recupere seu poder de mudar o mundo, sua magia? Meu sentimento é que a arte, em oposição à filosofia, ainda está em uma posição em que pode evocar o vislumbre de uma nova forma de vida.

A arte sempre trouxe uma nova realidade, uma nova forma de [...]

É possível que a arte esteja mais próxima do coração da criação do que a filosofia. É, portanto, capaz de deixar algo inteiramente novo começar. A revolução pode começar com, tão somente, uma cor inédita, um som inédito (Han, 2023, p. 5).

Por acreditar nesse poder revolucionário da arte, é que nos interessa aqui discutir questões relevantes acerca de corpos que resistem a partir da produção artística de duas mulheres do nosso tempo: Sara Uribe e Luiza Romão. A arte, a tragédia e o poema se entrelaçam nas histórias contadas por essas duas artistas. O fio condutor: a poética e o corpo. Sara Uribe e Luiza Romão são poetisas, artistas, latinas (mexicana e brasileira, respectivamente) e falam nas obras aqui lidas sobre a(s) tragédia(s) no e do corpo feminino. Para tanto, as poetisas fazem uso da arte da palavra escrita para produzir uma poética que fala dos corpos femininos hoje, mas sem deixar de fazer referência ao passado, construindo, por meio do corpo, memórias. Esse passado é resgatado nas obras também por meio da referência à tragédia grega, num misto de celebração e negação.

Falar sobre um corpo por meio da literatura é ter a possibilidade de revisitar esse corpo, com este corpo, quantas vezes se queira, quantas vezes se faça necessário. A literatura não limita o corpo e o corpo não é limitado à palavra escrita. Não faz parte da condição do corpo permanecer preso a uma organização social, ao contrário, é o excesso dessa organização que tenta aprisionar, condicionar, modular o corpo. Deleuze diz que um corpo não se reduz a um organismo (Deleuze; Guattari, 1997), pois o corpo tem sempre a potência de ser mais do que ele foi socialmente organizado para ser. Um corpo, seja artístico, literário ou físico, sempre pode ser mais do que a nossa consciência o limita a ser. Assim, podemos, para problematizar a questão artística e discursiva desse(s) corpo(s) nessas obras, retomarmos uma já antiga questão de Deleuze: o que pode o corpo? Por hora, nos cabe dizer: pode contar, por meio da arte, as histórias que os afetam.

Assim, as histórias que foram contadas e aqui serão lidas são Antígona González, de Sara Uribe, e Dia 19. Febre, de Luiza Romão. O primeiro, um texto escrito para o

teatro, conta a história de uma mulher, homônima ao título, que busca pelo corpo de seu irmão, Tadeo. Dia 19. Febre é o poema 19 de Sangria, livro que utiliza como fio condutor um calendário do ciclo menstrual para resgatar a memória do corpo, da história, do feminino. Em ambas as histórias, a figura mitológica de Antígona é resgatada, menos como uma celebração à mitologia grega e mais como uma forma de advertência e resistência à colonização, à necropolítica e à exploração de corpos.

As histórias dessas duas obras poéticas nos contam, com o uso da figura potente de Antígona, os caminhos desviantes que foram percorridos para se atingir a subversão. Uma subversão do e com corpo para a construção de memórias, memórias que são (re)construídas por meio da arte.

OS CORPOS DESVIANTES: URIBE, ROMÃO E AS TRAGÉDIAS ANTÍGONAS

Antígona é a obra que encerra a chamada trilogia tebana de Sófocles. Antígona, Ismene, Polínices e Etéocles, irmãos e filhos de Édipo e Jocasta, vivem no reino governado por Creonte, tio deles, depois da morte de seus pais. Após uma disputa política dentro da família, Polínices e Etéocles enfrentam-se pelo trono, resultando na morte do primeiro. Creonte, por considerar Polínices um traidor, nega ao sobrinho o direito ao sepultamento. Contudo, Antígona não aceita a punição real e, confrontando as ordens do rei, coloca sua própria vida em risco a fim de garantir o sepultamento do corpo de seu irmão. A tragédia e a Antígona são redefinidas com Uribe e Romão, numa construção desviante que promove uma poética de outras tragédias e de outras Antígonas em outros lugares.

A tragédia grega é um gênero que se manifestou como um recurso para se falar, artisticamente, do contexto da cidade e de seus grupos sociais. Assim, para além de uma manifestação literário-teatral, a tragédia é tratada como uma instituição social (Chauí, 2002, p. 137). Na Grécia, objetivava-se usar a tragédia para promover reflexões acerca do início da democracia; por ser, no entanto, o gênero ainda atual para nós, as reflexões passaram a ser, na perspectiva de Nicole Loraux, mais humanas. Isso significa que as reflexões despertavam e despertam “o sentimento, embora confuso em cada um, de que se é irrevogavelmente tocado por outrem” (Loraux, 1992, p. 20). A tragédia é, então, ainda uma atividade artística que fala de seu entorno, mas as reflexões estão centradas em outros aspectos políticos, outros humanos, outras cidades, em outros lugares.

Um desses lugares é o México. Antígona González é uma obra escrita sob encomenda para o teatro, para ser encenada. O pedido veio da dramaturga Sandra Muñoz, e ambas, Sandra Muñoz e Sara Uribe, tinham o desejo de produzir uma obra de arte que falasse sobre as mortes de imigrantes em San Fernando, Tamaulipas, México. Uma obra que desse corpo-voz àqueles que haviam desaparecido por negligência do Estado. As autoras queriam que esses episódios de necropolítica que aconteciam na cidade com frequência pudessem ser vistos, problematizados, se tornassem humanos, políticos. Ainda existia a vontade de que o encontro com esse corpo-voz afetasse – os que lessem, os que interpretassem, quem escrevia, quem ouvisse falar –, provocando reflexão acerca de questões como o desaparecimento de corpos, a desassistência política por parte do Estado e o luto. Buscava-se, por meio da arte da escrita e da interpretação (que viria depois), um

espaço em que essa situação fosse vista e se fixasse na memória daqueles que a vissem. O trágico se fazia necessário.

A obra, que chamo aqui de poético-dramatúrgica, pode ser, portanto, uma tragédia, uma vez que funciona também como uma forma de discutir os problemas dos cidadãos no seu cotidiano. E, ainda que não seja um cotidiano rotineiro, as mortes/desaparecimentos são comuns o suficiente para que sejam consideradas um problema para o sistema. Antígona González tem o enredo perpassado pela história dessa voz Antígona González buscando pelo corpo de seu irmão, Tadeo, que desapareceu. No diálogo com a tragédia grega, Antígona González também quer honrar esse irmão, mas que, diferente de Polínicos, encontra-se num limbo: não se sabe se esse irmão está morto, mas também não se sabe se vive. Dessa forma, o diálogo com a tragédia grega procede também no âmbito da figura feminina que reivindica; no clássico, um enterro honrado para um corpo presente; nas tragédias latinas, a busca. A ausência desse corpo físico age sobre Antígona González movendo-a para um corpo buscante, que dignifica esse corpo, tanto do irmão quanto dela própria. E, muito mais do que simplesmente dignificar, promove esse corpo ao status de corpo, de existência. Algo que, com a tentativa de anulação da voz e dos corpos de Antígona González, deixaram de ser.

Não queriam me dizer nada.

[...]

O que eles estão sussurrando? Por que eles dizem tudo em voz baixa? O que eles estão desfazendo? Estamos te dizendo que há muitos que perderam alguém

Não queriam me dizer nada. Eles queriam fugir da cidade. É por isso que muitas casas estão abandonadas, as portas têm cadeados, mas dentro ainda há móveis, porque seus moradores fogem... Você vê a ironia, Tadeo? Eles só querem desaparecer e que os últimos olhos que te viram não olham para eles. (URIBE, 2012, p. 17. Tradução nossa)¹

¹ No querían decirme nada.

[...]

¿Qué es lo que murmuran? ¿Por qué todo lo deslizan en voz baja? ¿Qué es lo que están deshaciendo? Te estamos diciendo que somos muchos los que hemos perdido a alguien

No querían decirme nada. Querían huir de la ciudad. *Por eso muchas casas están abandonadas, las puertas tienen candados pero adentro aún hay muebles, porque en la huida sus habitantes...* ¿Ves la ironia, Tadeo? Ellos sólo quieren desvanecerse y que los últimos ojos que te vieron no los miren. (Uribe, 2012, p. 17)

O silenciamento se manifesta no sussurro, no não dito, na fuga. São corpos que estão ali, mas não estão mais. Casas onde não há mais moradores, mas há rastros deles onde antes fora um lar onde se construíam sonhos. No entanto, há também voz no sussurro, há corpo nesses rastros, há corpos nesses olhos. A proposta estética da obra de Uribe, que se sustenta no conceito de desapropriação proposto por Rivera Garza (2013), ampara-se na apropriação de outros textos para a construção de um novo. A desapropriação se articula tanto na esfera da estética da apropriação de escrita (citação, releitura, recontextualização, entre outras) quanto na de estratégias de enunciação, que procuram destituir as barreiras do literário e do não literário, do trágico e do dramático, do poético. “Qual a propriedade daquele que se apropria?” (Uribe, 2012, p. 9, tradução nossa).²

Dessa desapropriação, surge essa Antígona denominada González, concebida por Uribe, a proposta estética de um corpo Antígona, a junção de tantas outras Antígonas, de Tadeos, na América Latina. Essa proposta é marcada em toda a trajetória da obra, explicitadas, todas as Antígonas, nas referências colocadas ao final do texto e, também, àquelas que talvez não estejam explícitas, embora ainda ali. Esse corpo Antígona (res)significado na América Latina é constantemente apontado também no corpo texto.

: A interpretação de Antígona sofre uma radical alteração na América Latina - onde Polínicos representa os marginalizados e desaparecidos.

: Escrito como um longo poema em verso livre, o texto contém incontáveis fragmentos de letras de tango, que em sua distorção e alteração, se enche de novos significados e intersecções

: em sua distorção e alteração Polínicos representa os marginalizados e desaparecidos

: em sua distorção e alteração Polínicos é Tadeo.
(URIBE, 2012, p. 21. Tradução nossa)³

² ¿De qué se apropia el que se apropia? (Uribe, 2012, p. 09). Nesse trecho, Uribe está citando Rivera Garza, fazendo referência ao conceito de desapropriação.

³ : La interpretación de Antígona sufre una radical alteración en Latinoamérica –en donde Polínicos es identificado con los marginados y desaparecidos.

: Escrita como un largo poema en verso libre, el texto contiene innumerables fragmentos de letras de tango, que en su distorsión y alteración, plena de nuevos significados y entrecruzamientos

: en su distorsión y alteración Polínicos es identificado con los marginados y desaparecidos

: en su distorsión y alteración Polínicos es Tadeo. (Uribe, 2012, p. 21)

Em sua distorção e alteração, esses corpos Antígonas ainda podem ser lidos tal como propõe Butler (2022), ao falar do clássico, para quem a persona Antígona está como uma possibilidade política quando todas as outras representações já foram expostas. Romão, ao falar de outro contexto político e de outra cidade/lugar, o Brasil, traz também esse corpo Antígona reclamante, que, nas palavras da poeta e artista brasileira, se constrói como uma “antígona ao contrário” (Romão, 2017). No livro Sangria, Romão poetiza a cartografia das fases do desenvolvimento do corpo da mulher em um livro-calendário, com 28 poemas, que contam a história da socialização da mulher em um mundo que foi criado por e para homens. Segundo a pesquisadora Leite da Silva (2020), com o livro Sangria, Romão conseguiu dar vazão, dar corpo e evidenciar o corpo feminino, que constrói a sua memória por meio de “desvios históricos marcados pela contradição discursiva que muitas encontraram um atalho para a subversão.” (Leite da Silva, 2020, p. 15), ou, nas palavras da própria autora, com a poética proposta no livro, ela procura “desvendar como a colonização, seus mecanismos exploratórios, repressões e golpes de estado, construíram sentidos do feminino, absolutamente silenciados e apagados.” (Romão, 2017, s/p).

Recuperando Rivera Garza (2013), para distorcer e alterar, tanto em Antígona González quanto em Sangria, quando as políticas públicas falham (ou simplesmente inexitem) é Antígona a figura a quem se recorre, aquela que reclama, que faz voz e dá sua voz, corpo. O corpo Antígona. O corpo-antígona. Um corpo que tem a sua existência calcada na manifestação artística. Como apontado por Butler (2022), há no grito de Antígona a manifestação da tensão que existe entre o desejo das sujeitas (Antígonas) e a lei. Um desejo que não está simplesmente no campo do subjetivo, mas que se pretende tornar ação, lei, ou que deveria ser, efetivamente. E enquanto Antígona González procura enterrar os corpos, tantos dos seus quanto o seu próprio, para honrar e produzir memória, produzir corpo, em Dia 19. Febre, a antígona ao contrário de Romão quer produzir memórias ao desenterrar esses corpos femininos.

de cada desaparecida
desenterrar
os ossos
o nome
o algoz
(Romão, 2017)

O livro Sangria, como obra de arte que percorre várias linguagens artísticas, além da palavra escrita do verso, é composto por imagens que compõem a cena do que nos é versificado. No poema Dia 19. Febre, a imagem mostra pescoço e boca de mulher, que grita. Em destaque com linhas vermelhas, costuradas em sua pele, ao longo do pescoço aparecem veias saltadas que vão se encaminhando até encontrar uma dobradiça de porta, que está no meio da boca aberta da mulher. É preciso gritar para não ser calada, não ser enterrada. O que o corpo-antígona de Romão quer é desenterrar, buscar todos os corpos (os ossos), as memórias (o nome) e firmá-las (o algoz) para que outros corpos não sejam e não voltem a ser enterrados.

Contudo, a constituição do poder da lei se constrói numa esfera que exclui o corpo-antígona. Porque esse corpo, buscante e reclamante, incomoda, perturba e vai de encontro ao sistema de manutenção da lei – dessa lei excludente, que mata, que enterra. Por esse viés, ser corpo-antígona é também ser um corpo que se coloca em risco. Dufourmantelle (2015), discorre sobre o risco e, ainda que constate que a nossa sociedade tenha se configurado a partir do signo do risco – cálculo de probabilidades, sondeos, cenários alrededor de los cracks bursátiles, evaluación psíquica de los individuos, anticipación de las catástrofes naturales, células de crisis, cámara (p. 14) –, faz o elogio não a esse risco mercantil, mas ao risco que movimenta a vida.

E se o risco traçou um território antes mesmo de realizar um ato, se envolveu certo modo de estar no mundo, se construiu uma linha de horizonte... Talvez arriscar a vida seja, para começar, não morrer. Morrer em vida, sob todas as formas de renúncia, de depressão branca, de sacrifício. Arriscar a vida, nos momentos-chave de nossa existência, é um ato que nos ultrapassa a partir de um conhecimento ainda desconhecido para nós, como uma profecia íntima; o momento de uma conversão. (Dufourmantelle, 2015, p. 14. Tradução nossa)⁴

O corpo-antígona, por ser esse corpo buscante e reclamante, é um corpo que se coloca em risco. Um risco que é necessário para começar, não para morrer, para não ser enterrada. Todas as Antígonas se colocam em posição de risco ao praticar a desobediência à lei, ao olhar para um corpo outro que era para desaparecer, ao buscar esse corpo, ao reclamá-lo, ao desenterrá-lo. O colocar-se em risco, para um corpo-antígona, não é um ato heroico, não é uma loucura, não é simplesmente um não cumprimento das normas, é o que lhe cabe (pero me tocó) para não morrer em vida. É ser a carne viva pulsante que não se deixa enterrar e que não deixa que enterrem. E a arte, nesse contexto de colocar-se em risco, torna-se o terreno mais fértil, uma vez que dispõe de múltiplas linguagens, abusa dos significantes e, historicamente, é o lugar de questionar. Talvez por isso Han atribua a arte um caráter revolucionário.

O CORPO-ANTÍGONA DESENTERRADO: VOZES, CORPO E ARTE

carne viva
 em terra quente
 carne quente
 enterrada viva
 (Romão, 2017)

Os primeiros versos de Dia 19. Febre que iniciam este tópico fazem menção ao mito da Antígona grega, que foi enterrada viva por descumprir as ordens do rei Creonte. O poema em questão também compõe o capítulo 3 do livro Sangria, denominado Tensão

⁴ Y si el riesgo trazara un territorio antes siquiera de realizar un acto, si supusiera una cierta forma de estar en el mundo, si construyera una línea de horizonte... Tal vez arriesgar la vida sea, para empezar, no morir. Morir en vida, bajo todas las formas de renuncia, de la depresión blanca, del sacrificio. Arriesgar la vida, en los momentos clave de nuestra existencia, es un acto que nos rebasa a partir de un saber aún desconocido por nosotros, como una profecía íntima; el momento de una conversión. (Dufourmantelle, 2015, p. 14)

Pré-Menstrual, que marca o momento do ciclo menstrual de mais tensão, em que o corpo todo sente e se prepara para o corte que está por vir. É carne viva. Enterrada viva. No entanto, para que a antígona desenterra, para que seja uma “antígona ao contrário”, tal como deseja Romão, talvez seja preciso mais do que uma, mas muitos corpos-antígonas.

Ao pensarmos o corpo enquanto uma construção social, ou no mínimo também uma construção social, o poema-dramatúrgico de Uribe e o poema de Romão se colocam como um corpo-antígona ao juntar sua voz a outras tantas vozes que reclamam. Na poética de Antígona González, temos vozes ficcionais e não ficcionais, dentre elas, Sófocles, Butler, María Zambrano, Margarite Yourcenar, Rómulo E. Pianacci, Griselda Gambaro, Pablo Iglesias Turrión, Harold Pinter, Sanjuana Martínez, do movimento coletivo Menos días aquí, do blog Antígona Gomez, dentre outros. No poema de Dia 19. Febre, é levantado metaforicamente todos as vozes de todos os corpos femininos que sofrem a opressão de viver e de se tornar mulher em um mundo engendrado por homens, que insistem em tentar nos enterrar. Todas essas vozes recontaram a história de Antígona em alguma instância. Todas as vozes contaram histórias de luto, de perdas. Todas as histórias contaram histórias de luta. Todas se unem para formar um corpo-antígona, em processo de desapropriação.

Para Loraux (1992, p. 20), toda a tragédia tem a ver com a encenação de um luto. Para ela, um luto mais relacionado às questões do apolítico – para usar o termo por ela mencionado –, que seria um luto que mostra, que coloca em cena tudo o que a cidade recusa. Em certa instância, Antígona González e Dia 19. Febre partilham desse mesmo aspecto do luto. Diante da recusa da cidade, do poder, em olhar pelos seus corpos, elas o encenam, o escancaram, desenterram-no, poetizam-no. Esse também é o movimento de desapropriação. E com esse desapropriar, esse corpo luta pelo quê? A luta desse corpo-antígona é pelos corpos de Tadeo e por todas as antígonas ao contrário que serão desenterradas. O corpo-antígona é o corpo que reclama outro(s) corpo(s). Segundo Espinosa (2009), "o que constitui a forma de um indivíduo consiste em uma união de corpos" (p. 64), corpos que, por um lado, são formados por infinitos outros corpos, no caso do corpo-antígona, os corpos dessas tantas histórias antígonas, compondo com elas diferentes tipos de relações, e por outro lado, nesse encontro de corpos, um corpo é afetado pelo outro, sendo, então, esses corpos definidos pelas afecções de que são capazes (Deleuze, 2002). Assim, as afecções possibilitam transformações nesses corpos, ou, para voltar a Espinosa, aumentam ou diminuem a potência desses corpos.

Esses corpos se manifestam também em vozes, que são produto do encontro e das afecções dos corpos-antígonas. Isso é posto em cena em Romão, ao mencionar antígona em minúsculo, tornando-a quase um substantivo comum, como se dissesse qualquer uma pode ser Antígona, e ao longo da escrita de Uribe, como no fragmento a seguir:

:Quem é Antígona nesta cena e o que vamos fazer com suas palavras?

: Quem é Antígona González e o que vamos fazer com todas as outras Antígonas?

: Eu não queria ser uma Antígona

mas coube a mim .

(p. 15. Tradução nossa)⁵

⁵ : ¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué

Após citar alguns nomes de Antígonas outras, Uribe nos mostra o porquê de sua Antígona, essa Antígona outra, de outro lugar e de outro tempo, mas com reivindicações tão ainda semelhantes que se compõem em corpo. Um corpo-antígona que vem não porque ela quisesse, não porque ela fosse heroína, não porque ela quisesse se colocar em risco, mas porque coube a ela (pero me tocó), porque não havia outra alternativa, porque nunca há. É dessa afirmação que surge Antígona González. E dessa afirmação poderia também surgir Sangria. Esse corpo que se manifesta em escrita é sua forma de luta, sua forma de ser ouvida, vista. Enquanto coube à Antígona González ser esse corpo-antígona. Romão, em sua apropriação e desapropriação, reinventa antígona, com inicial minúscula, com outro propósito: não mais de reverenciar os corpos dos seus enterrando-os, seguindo, assim, as leis divinas, dos deuses, mas, ao contrário, não se deixando enterrar e desenterrando todos os outros corpos de cada “desaparecida”.

Butler, ao falar sobre as relações de poder e parentesco existentes na Antígona grega, fala-nos desse papel do que tenho chamado de corpo-antígona:

Proibida de agir, ela, contudo, age, e seu ato não é mera assimilação a uma norma existente. E quando age, como alguém que não tem o direito de agir, ela subverte o vocabulário do parentesco que é uma precondição do humano, levando-nos implicitamente a questionar quais devem ser essas precondições. Antígona fala a linguagem do direito da qual está excluída, participando da linguagem da reivindicação de direitos com a qual não é possível uma identificação final. (Butler, 2022, p. 112).

Na desapropriação que proponho ler as obras de Uribe e Romão, da tragédia (real) da vivência latino-americana, ampliemos o conceito tradicional de parentesco e pensemos que, na perspectiva de um corpo-antígona, isso pode se dar na noção de sociedade, afinal “Não é possível haver parentesco sem o apoio e a mediação do Estado e, simultaneamente, o Estado não pode existir sem a família como um ponto de apoio e mediação” (Butler, 2022, p. 9). Lembremos, também, que estamos falando de uma sociedade eurocêntrica, patriarcal, branca. E que silencia, de muitas formas, tudo o que não se parece com isso. O corpo-antígona é esse corpo que não pode, mas fala, que não tem direito, mas reivindica. Declama, dramatiza, poetiza, encena.

O corpo-antígona usa de sua voz para (re)criar novas formas de pensar e, quiçá, novas formas de poder, porque quando não se cala, o corpo-antígona chama a atenção para tudo aquilo que estava silenciado e mostra, escancara, os corpos todos que não deveriam estar enterrados. Os corpos todos que foram intencionalmente enterrados no silenciamento. O corpo-antígona busca suas irmãs e seus irmãos.

Os corpos de Antígona González e Dia 19. Febre são corpos que se constroem a partir do lugar onde estão inseridos. São corpos que compõem uma classe social, um aspecto cultural, um gênero, e, portanto, um lugar simbólico de como esses corpos são vistos e reconhecidos, vistos e (des)tratados. Assim, esse corpo Antígona é um corpo que

vamos a hacer con sus palabras?

: ¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?

: No quería ser una Antígona

pero me tocó.

antes de ser Antígona, é González. A figura mitológica trazida por Romão não é também a mesma, já que com inicial minúscula e “ao contrário”. Esse sobrenome e essas outras marcas gráficas nos remetem aos corpos das latinas, mas também dos latinos, que, historicamente, estão inseridos em um contexto de colonização, que pretende silenciar esses corpos por meio de muitos cerceamentos, inclusive o da vida. Por isso a necessidade de ser Antígona (antígona) ao contrário e de também ser González. Talvez melhor seria dizer que se é antígona porque é González, uma vez que, em especial para o corpo feminino na América Latina, somente Antígona não parece ser o suficiente.

Em Antígona González, os corpos se colocam em matéria (escrita) e em ausência. Uma ausência física (escrita) e metafórica. Temos o corpo Antígona González que procura o corpo de seu irmão Tadeo. Tadeo que, sem sobrenome, é um, mas são muitos. E ainda que esta seja a linha principal desse enredo, muitos outros corpos estão presentes nessa leitura. O primeiro deles é a referência explícita à personagem Antígona, da tragédia grega. No clássico grego, a personagem principal reivindica o enterro do corpo do irmão, Polínicos, punido pelo tio e rei Creonte. Reivindica-se dignidade, amor, respeito ao corpo do irmão. Antígona grita por isso. Grita pelo direito ao grito que a ela é negado pela força de lei imposta pelo rei Creonte. A González das Antígonas também grita, também reivindica. O grito é o mesmo, mas é outro.

A personagem Antígona, de Sófocles, agia de forma solitária. Apenas fez sua reivindicação ao rei Creonte e, na devolutiva negativa, pôs-se sozinha a lutar pelo seu direito ao luto e pelo direito de seu irmão, desrespeitando a lei do rei, mas respeitando uma lei maior (segundo ela), a dos deuses. E ainda que estivesse certa ao enfrentar a lei do rei, fazê-lo sozinha foi, também, o que a levou à morte trágica. O corpo-antígona, esse corpo que se forma em especial dos corpos femininos da América Latina, mas que, em verdade, se refere a todo corpo que reclama e busca dignidade, que não aceita simplesmente essa estrutura pautada na necropolítica, como conceitua Mbembe (2018), é um corpo conjunto, formado na multiplicidade. Ou, como pontua Butler, “Antígona significa qualquer número de pessoas, privadas de poder, que enfrentam autoritários, que encontram seu poder tomando de empréstimo uma linguagem e encontrando sua própria voz dentro de um legado de linguagem política.”⁶ O que intensifica a ação do corpo-antígona é justamente o não ser individual, e sim ser o encontro de corpos, múltiplos. O espaço do teatro, do trágico, do poético é comumente um espaço de aglomeração, de convivência, de multiplicidade, daí ser esse o espaço, o artístico, escolhido por nossas antígonas.

UM GRITO ANUNCIANDO O FIM: A ARTE E O CORPO COMO (RE)EXISTÊNCIA

As personagens das obras poéticas aqui lidas transgridem, por meio de seu comportamento e da sua voz, por meio da sua arte, tanto as leis das autoridades quanto as leis parentais, como pontua Butler (2022) ao discutir a questão em A reivindicação de Antígona. O ato transgressor de Antígona González foi o de não se aquietar, não se conformar com o desaparecimento de tantos corpos dos seus e fazer, então, do movimento

⁶ <http://suplementopernambuco.com.br/entrevistas/2975-entrevista-judith-butler-2.html>

da busca o seu grito. O ato transgressor de Romão foi pôr em evidência o corpo feminino a partir de um dos seus elementos mais corpóreos, o ciclo menstrual, e associando poesia da palavra escrita e performance fotográfica, propôs uma Antígona ao contrário que se faz no desenterrar o(s) seu(s) corpo(s), questionando essa estrutura patriarcal que se organiza não só para o apagamento do corpo feminino, mas também daquilo que ampara e constrói esse corpo: a sua memória. O seu grito é o direito ao seu corpo, à sua memória.

Os corpos-antígonas aqui lidos promovem um encontro desses corpos (ou o encontro com o desaparecimento desses corpos) e que produz vozes que gritam, uma vez que esse corpo não aguenta mais, está esgotado. Lapoujade, acerca do corpo que não aguenta mais, argumenta que “O ‘eu não aguento mais’ não é, portanto, o signo de uma fraqueza da potência, mas exprime, ao contrário, a potência de resistir do corpo.” (LAPOUJADE, 2002, p. 89). A leitura que Lapoujade engendra acerca do “corpo que não aguenta mais” nos abre possibilidades outras e foge à leitura do cotidiano que atribui ao corpo esgotado a inação. Contudo, para Lapoujade, é esse estado de esgotamento que leva à ação, a busca de novos possíveis. Quais possíveis poderiam ser esses quando se pensa corpo e, sobretudo, quando se pensa corpo feminino? Quais são os outros riscos que poderiam correr? Por ora, o corpo-antígona produz encontros, afetos e, disso, vozes/arte. Que não se deixam calar. Que não se podem mais deixar calar.

Antígona é uma daquelas personagens que transcendem a obra original, tornando-se tão vigorosas que tomam um corpo próprio, o corpo-antígona. Tão potentes que se fazem ao contrário. Somos muitas Antígonas. E há tantos outros movimentos que poderiam também ser considerados como a manifestação de corpos-antígonas, mas não cabem aqui. Deste instante, ficam a Antígona González e Dia 19. Febre como obras que, por meio da arte, promovem atos revolucionários, de pertencimento, de elaboração de memória.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. *A reivindicação de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. Tradução de Jamille Dias Pinheiro. Revisão técnica de Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2022.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia)*. V. 5. Trad. de Peter Pál Pelbart e Janice Caífa. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DUFOURMANTELLE, Anne. *Elogio del riesgo*. Cidade do México: Paradiso Editores, 2015.
- ESPINOSA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- HAN, Byung-Chul. *Byung-Chul Han expõe sua aposta na Arte*. Disponível em: <https://outraspalavras.net/descolonizacoes/byung-chulhan/>. Acesso em 22 mai 2023.
- LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel. GADELHA, Sylvio. *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.
- LEITE DA SILVA, Maria Daniela. Sangria: *Entre ciclos femininos e fluxos discursivos, atravessamentos históricos e de resistência*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020.

LORAUX, Nicole. A tragédia grega e o humano. In: NOVAES, Aduino. *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

RIVERA GARZA, Cristina. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets Editores, 2013.

ROMÃO, Luiza Sousa. Sangria. *Fotografia Sérgio Silva*. São Paulo: Ed. do Autor: Selo do Burro, 2017

URIBE, Sara. *Antígona González*. México: Sur+ ediciones, 2012.



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180202-2023-225-237>.

Recebido em maio de 2023. Aprovado em julho de 2023.

ESCREVIVÊNCIA: UMA ESTÉTICA COREO-AFRO-GRÁFICA PELO DIREITO À ALEGRIA E OUTROS DIREITOS ESCREVIVÊNCIA: A CHOREO-AFRO-GRAPHIC AESTHETICS FOR THE RIGHT TO JOY AND OTHER RIGHTS

Luciana Pimenta*

Luísa Consentino de Araújo**

Resumo: Neste texto, tecemos um encontro entre a poética e a estética da escrevivência de Conceição Evaristo com a desconstrução, buscando identificar novas bases para a história dos direitos, a partir de uma história da arte de matriz afrodescendente. Buscamos, sob o marco da pesquisa em Direito e Literatura, assumindo a herança de Jacques Derrida, pensar o direito à alegria como caminho aberto para o reconhecimento de outros direitos.

Palavras-chave: Conceição Evaristo. Estética. Desconstrução. Direito e Literatura. Direito à alegria.

Abstract: In this text, we weave together the poetics and aesthetics of writing, by Conceição Evaristo, with deconstruction, seeking to identify new bases for the history of rights, based on an art history of African descent. We seek, under the framework of research in Law and Literature, assuming the legacy of Jacques Derrida, to think of the right to joy as an open path for the recognition of other rights.

Keywords: Conceição Evaristo. Aesthetics. Deconstruction. Law and Literature. Right to joy.

Escrever é dar movimento à dança-canto que meu corpo não executa. A poesia é a senha que invento para poder acessar o mundo

Conceição Evaristo

ESCREVIVÊNCIA: UMA DANÇA-CANTO QUE MOVIMENTA E INVENTA OUTROS MUNDOS

Panhar na epígrafe, como quem faz a colheita de uma matéria-fruto-palavra a ser transformada num testemunho do presente: “escrever”, “movimento”, “dança-canto”, “corpo”, “poesia”, “invento”, “mundo”: palavras que nos convocam a atuar com (e não sobre) a escrevivência de Conceição Evaristo, levando-a e sendo levados por ela, num

* Doutora em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Professora da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Colíder do Grupo de Pesquisa Direito e Literatura: um olhar para as questões humanas e sociais a partir da Literatura – LEGENTES (PUC Minas – CNPq). Membro do Grupo de Pesquisa Mulheres em Letras (FALE/UFMG – CNPq). Membro da Rede Brasileira de Direito e Literatura – RDL. E-mail: percirapimenta@hotmail.com.

** Mestranda em Direito e Justiça pela Universidade Federal de Minas Gerais. Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - FAPEMIG/PAPG. Membro do Grupo de Pesquisa Direito e Literatura: um olhar para as questões humanas e sociais a partir da Literatura – LEGENTES (PUC Minas – CNPq). Membro da Rede Brasileira de Direito e Literatura – RDL. E-mail: consentinoluísa@gmail.com.

verdadeiro movimento dançante, a outros espaços e a uma outra estética para a existência e o pensamento (não binarizados). A considerar que este texto se performa no âmbito de legências e (des)construções inseridas e lançadas no campo dos estudos de Direito e Literatura, isso de ir abrir caminhos a outros espaços é, também, uma abertura para outros direitos, por vir e porvir, ou seja, provindos de releituras e reinvenções do passado, como aquilo que “pro-vem”, “vem de algo que já é”, tem uma ancestralidade a ser reencontrada no presente, bem como aqueles que se lançam ao acontecimento estético e poético de invenção de outros mundos possíveis.

Em “Performances do tempo espiralar”, Leda Maria Martins se refere às inscrições bailarinas, para abordar a dança do e no tempo promovida pelos corpos africanos. A pesquisadora faz coro com Thompson Farris para afirmar que “a África inaugura uma nova história da arte, uma história da arte dançante, que encontra específica e singularmente no corpo seu veículo exponencial de veridicção e de estilização” (MARTINS, 2021, p. 80). Na mesma rítmica, Fu-Kiau se refere à África como um “continente bailarino”, onde prevalece o tiro “tamborilar-cantar-dançar”, vibrações e movimentos por meio do qual criam-se cantos de paz, de força interna e de poder:

O povo do Congo tamborila, canta e dança para educar suas famílias com a cadência fornecida pelo som da música. Tamborilam, cantam e dançam para plantear seus mortos; eles tamborilam, cantam e dançam para fortalecer suas instituições. Eles produzem música e a desfrutam para estar em paz consigo mesmos, com a natureza e também com o universo. Tamborilar, cantar e dançar é um poderoso remédio espiritual “Medicin/Nkisi” (FU-KIAU apud MARTINS, 2021, p. 81).

Em Kicongo, uma das línguas Banto do Congo, “tanga” é um verbo que designa, ao mesmo tempo, os atos de escrever e dançar, donde deriva o substantivo “ntangu”, uma das designações do tempo, de modo que dançar e escrever são formas de (re)inscrever no tempo o movimento dos corpos, como coreo-grafia que tanto guarda os traços quanto os rastros e as sonoridades de uma gramática rítmica a ser lida, escutada, performada e inventada como afro-grafia.

De modo que, em nossa legência, que tanto escuta quanto lê e escreve com a poética evaristiana, a escrevivência se mostra como uma experiência coreo-gráfica dessa afro-grafia. Uma tal compreensão nos conecta à escrevivência, também, como uma estética da existência, não no sentido grego “da relação, para um homem livre, entre o exercício de sua liberdade, as formas de seu poder, e seu acesso à verdade” (Foucault, 1984, p. 220), mas no sentido ético-coletivo ou de um *corpus* cultural da existência e das experiências dos corpos afrodescentes. De modo que se uma estética da existência, em termos individuais, leva a pensar o escritor ou cada sujeito como uma obra de arte, a partir de sua atividade criativa, a escrevivência, em sua dimensão ética, que desdobra uma coreo-afro-grafia pode ser compreendida como parte de uma nova história da arte e esta, como um novo caminho para a história do direito.

COMEÇAR COM O QUE JÁ COMEÇOU

Temos uma tela em branco, com os espaços a serem preenchidos (talvez, ouvidos). Palavra a palavra a teia vai se tecendo, mão a mão, em um escrever que sempre é por cima de. “Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?”

(Lispector, 2020, p. 8). Quando adentramos no terreiro da literatura negra afro-diaspórica, muito aconteceu antes de acontecer; muitas são as inscrições e as formas de resistência, as quais são anteriores à palavra escrita. A oralidade, em seu gesto, traduz as marcas de um corpo que é um *corpo-escrita*. A escritura que, em seu rastro, remete a um útero-mãe, e tem na mulher negra sua herança, tem no indizível e no intraduzível sua particularidade ética-estética.

Um *escrever* que é *uma maneira de sangrar*¹, mas “escrever é o único gesto possível. A forma possível de dizer o impossível” (Pimenta, 2022, p. 8). A tradução de corpos-memórias encontra no projeto estético-político-po-ético da escrevivência de Conceição Evaristo sua morada, os recursos estéticos para enfrentar a ferida aberta pela colonialidade, enfrentar o trauma; ao performar o ato testemunhal, Conceição traduz uma experiência poética para narrar o inenarrável em um presente-passado-porvir.

Neste texto, buscamos aproximar a po-ética de Conceição Evaristo à desconstrução. Buscamos, na leitura do direito e literatura, na herança de Jacques Derrida, pensar o direito à alegria no projeto histórico-político da escrevivência evaristiana, em que ética e estética se (con)fundem. Para tanto, partimos da leitura do conto “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, publicado em “Olhos d’água”, e dos poemas “Meu rosário” e “Meia Lágrima”, de “Poemas da recordação e outros movimentos”; buscamos, assim, percorrer a crítica e a produção literária de Conceição, seu caminho de pedras e flores, de modo a ouvir sua escrevivência.

Antes de começarmos (ou será que já começamos?), outra pergunta guia-nos nessa travessia: “quem é você, Conceição?”², pois, como falarmos de justiça sem sabermos, afinal, de qual escritora e de qual projeto estético estamos falando.

Maria da Conceição Evaristo de Brito, nascida em Belo Horizonte, na extinta comunidade Pindura Saia, na região Centro-Sul, é graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, e Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Em “Conceição Evaristo por Conceição Evaristo”, a autora se coloca como herdeira da pele negra, ao invés da cor parda, constante em seu documento:

Sou mineira, filha dessa cidade, meu registro informa que nasci no dia 29 de novembro de 1946. Essa informação deve ter sido dada por minha mãe, Joana Josefina Evaristo, na hora de me registrar, por isso acredito ser verdadeira. Mãe, hoje com os seus 85 anos, nunca foi mulher de mentir. Deduzo ainda que ela tenha ido sozinha fazer o meu registro, portando algum documento da Santa Casa de Misericórdia de Belo Horizonte. Uma espécie de notificação indicando o nascimento de um bebê do sexo feminino e de *cor parda*, filho da senhora tal, que seria ela. Tive esse registro de nascimento comigo durante muito tempo. Impressionava-me desde pequena essa *cor parda*. Como seria essa tonalidade que me pertencia? Eu não atinava qual seria? Sabia sim, sempre soube que sou negra (Evaristo, 2010b, p. 11, grifos no original).

¹ Ao longo do texto, a escrita vai sendo construída, tecida, com e a partir de expressões presentes na obra de Conceição Evaristo, e as quais são marcadas pelo uso do itálico.

² Em “Novos Caminhos da Crítica Literária na França”, Roland Barthes (2004) argumenta que a pergunta ao escritor e à escritora é “quem é você?”, e não mais “quanto você vale?”. No fundo, sustenta, que a pergunta “quem é você?” é o “que é literatura?” (cf. Pimenta, 2022).

Nas frases seguintes, Conceição vai traçando seu caminho de *pedras e flores*, e a ancestralidade que o atravessa: sua mãe, suas irmãs, seus irmãos, suas tias, seus tios. A partir de digressões na memória, apresenta seu percurso da infância até a vida adulta, bem como as dificuldades enfrentadas, desde menina, por conta de ser negra, mulher e pobre, e o refúgio encontrado na escrita: “a limitação do espaço físico e a pobreza econômica em que vivíamos eram resolvidas por meio de uma ficção inocente, único meio possível que me era apresentado para viver os meus sonhos” (Evaristo, 2010b, p. 15). Das definições belas sobre o gesto do cuidado, Conceição escreve que, “desde menina, aprend[eu] a arte de cuidar do corpo do outro” (Evaristo, 2010b, p. 12). Nesse percurso, observamos que, desde menina também, a prosa-poesia se fez presente, sendo sua morada habitada por palavras.

Segundo a escritora, suas histórias provêm do vivido, de sua escuta ativa, das imagens presentes no cotidiano e de sua condição de mulher, negra e provinda das classes baixas, além do seu encantamento pela palavra. Em sua escritura, celebram-se as palavras originárias das línguas africanas, as quais estão presentes em sua família e em “comunidades marcadas pelas culturas afro-brasileiras” (Evaristo, 2011, p. 111). Aqui, é importante sinalizar o uso do plural para a referência às culturas, considerando que os entrelaçamentos são múltiplos e diversos, como também lembra Lélia Gonzalez (2020) desde a década de 1980.

Para além do depoimento pessoal da autora, temos que Conceição, apesar das pedras, é uma escritora premiada: Prêmio Jabuti na categoria Contos (2015); Prêmio do Governo de Minas Gerais pelo conjunto de sua obra (2017); Prêmio Faz a Diferença na categoria Prosa (2017); Prêmio Cláudia na categoria Cultura (2017); homenageada com a Ocupação Conceição Evaristo pelo Itaú Cultural (2017); Prêmio Nicolás Guillén de Literatura pela Caribbean Philosophical Association (2018); Prêmio Mestra das Periferias pelo Instituto Maria e João Aleixo (2018). “Escritora homenageada em diversas Feiras Literárias, a mãe de Ainá – sua especial menina – em 2019, teve 3 de seus 7 livros, aprovados no [Programa Nacional do Livro Didático –] PNLD Nacional e também foi a escritora Homenageada da Olimpíada de Língua Portuguesa pelo Itaú Social” (IEA, 2022).

Conceição estreou no número 13 dos “Cadernos Negros”, em 1990, coletânea organizada pelo grupo Quilombhoje, de grande importância para conferir visibilidade às produções da literatura afro-brasileira (Duarte, 2014). Conforme depoimento concedido a Eduardo de Assis Duarte, “com a agitação literária no final dos anos de 1980”, participava “das reuniões do ‘Coletivo de Escritores Negros do Rio de Janeiro’, mas salienta que, “foi a antologia paulista [“Cadernos”] a responsável pela divulgação” de seus trabalhos, sendo os “Cadernos” uma “referência para pesquisadores brasileiros e estrangeiros” (Evaristo, 2011, p. 108).

“O lugar de sua estreia literária muito tem a dizer de sua escrita. Essa voz quilombola na literatura [que] se coloca na alforria e não na reclusão dos ‘guetos”” (Araújo, 2022, p. 286), é autora de grande produção crítica e literária, destacando-se

Ponciá Vicêncio, 2003 (romance); *Becos da Memória*, 2006 (romance)³; *Poemas da recordação e outros movimentos*, 2008 (poesia); *Insubmissas lágrimas de mulheres*, 2011 (contos); *Olhos d'água*, 2014 (contos); *Histórias de leves enganos e parencças*, 2016 (contos); *Canção para ninar menino grande*, 2018 (romance).

Passamos, enfim, ao começo depois do começo, com outro questionamento: “será que alguém escreve o texto do outro?” (Evaristo, 2011, p. 116).

DESCONSTRUÇÃO E ESCRIVÊNCIA: CAMINHOS OUTROS PARA O DIREITO

A desconstrução provém do impossível e pensa o impossível (Duque-Estrada, 2008). Segundo Jacques Derrida, em *Psyché, Invention de l'autre*, a “desconstrução jamais se apresentou como algo possível [...] ela nada perde ao confessar-se impossível [...]. O perigo para uma tarefa de desconstrução seria antes a *possibilidade*, e tornar-se um conjunto disponível”. Na verdade, “o interesse da desconstrução, de sua força e de seu desejo, se ela os tem, é certa experiência do impossível: isto é [...] *do outro*, a experiência do outro como invenção do impossível”, ou seja, “como a única invenção possível” (Derrida, 2018, p. 73, grifos no original).

Derrida argumenta que os questionamentos desconstrutivos, os quais desestabilizam certezas e oposições cartesianas⁴, são questionamentos sobre o direito e a justiça; este lugar, se algo do tipo existir, é o mais próximo à desconstrução. A instituição da justiça como direito tem por fundamento si mesma e demanda uma força performativa; logo, há uma violência performativa instituidora e interpretadora, à qual não se pode considerar ser injusta em si (ilegais e/ou ilegítimas), considerando que o momento instituidor ultrapassa a oposição do fundado e do não-fundado. De acordo com ele, “nenhum discurso justificador pode, nem deve assegurar o papel da metalinguagem instituinte ou à sua interpretação” (Derrida, 2018, p. 24).

Isso implica dizer que há um limite discursivo em si próprio, o qual Derrida denomina “místico”. Ainda que essa performatividade instituidora funde um direito em que haja transigências prévias, esse limite discursivo reaparecerá “na origem suposta das ditas condições, regras e convenções – e de sua interpretação dominante” (Derrida, 2018, p. 26). Nesse arranjo, o direito é, portanto, desconstruível.

Desconstruível, pois (1) “constituído sobre camadas textuais interpretáveis e transformáveis”, ou (2) “porque seu fundamento último, por definição, não é fundado” (Derrida, 2018, p. 27). Por essa estrutura, tem-se que a justiça não é desconstruível, assim como a desconstrução; a desconstrução é a justiça. Com efeito, por transbordar as fronteiras do binarismo convencional-natural, o direito (justiça como direito) é construível; por consequência, passível de ser desconstruído, de modo a possibilitar a desconstrução (justiça) como uma questão de direito e a ela relacionada.

³ Embora Ponciá Vicêncio tenha sido o primeiro livro publicado pela autora, *Becos da Memória* é o primeiro romance de Conceição Evaristo, escrito entre 1987 e 1988, com publicação cerca de vinte anos após a escrita.

⁴ “*Différance* é o deslocamento dessa lógica oposicional” (DERRIDA, 2018, p. 13).

Nesse sentido, Derrida (2018) elenca três proposições: (1) a desconstrutibilidade do direito possibilita a desconstrução; (2) a indeseconstrutibilidade da justiça possibilita, da mesma forma, a desconstrução, podendo com ela ser confundida; (3) por conta das proposições anteriores, verifica-se que, no intervalo entre a primeira e a segunda, encontra-se a desconstrução como “experiência do impossível” (aporia), um “apelado à justiça” (Derrida, 2018, p. 26-30).

O direito não é a justiça, pois é da ordem do calculável, do juízo de subsunção do fato à norma, o qual respeita o direito, mas, talvez, não a justiça. A justiça, ao contrário, por ser uma experiência aporética, não é garantida por uma regra instituída, pois é singular, e não uma abstração genérica e essencialista.

A desconstrução possibilita, então, caminhos outros ao direito. Nesses caminhos outros, encontramos a escrevivência como estratégia político-discursiva de resistência (Pimenta *et. al.*, 2021), através da qual observamos outras chaves de leituras e a abertura a novas epistemologias, outras narrativas, outras vidas.

Escrevivência, em um primeiro momento, é a junção morfológica dos termos “escrever” e “viver”, fornecendo o sentido de se escrever vivências. Entretanto, não só. Conceição Evaristo afirma que intrínseco ao termo escrevivência há a imagem da Mãe Preta, com seu jogo referencial. A “Escrevivência como um fenômeno diaspórico e universal” (Evaristo, 2020b, p. 29) encontra um corpo-mulher não como presença primeira, mas como uma cadeia de sentidos, os quais são construídos, e, portanto, desconstruíveis. A potência desse corpo-mulher, em sua escrita, *corpo-escrita*, conjuga a oralidade de uma ancestralidade com a letra, *milenária letra*, em que vida e ficção se (con)fundem: “escrita e vivência, escrita e existência, é amalgamar vida e arte, Escrevivência” (Evaristo, 2020b, p. 31). Nos abebês dos mitos africanos encontram-se os deslocamentos dessa escrita. Uma nova história se performa a muitas vozes, a muitos corpos:

A partir de uma escrita (des)construída (ou sangrada) ao redor de vidas subalternizadas, invisibilizadas e costuradas com “fios de ferro”, Evaristo demonstra ao que se propõe a “escrevivência”, em suas dimensões que extrapolam o aspecto estritamente ficcional, consubstanciando-se em uma poética do que vive e reivindica a vi(n)da justiça (PIMENTA *et. al.*, 2021, p. 259).

Essa vi(n)da justiça é aquela infinita, devida ao outro, irreduzível e indeseconstruível, é o próprio movimento da desconstrução, “singularidade sempre outra”, a agir no direito (Derrida, 2018). O movimento desconstrutor, o qual tem por impulso a justiça como aporia, ou seja, experiência do impossível, se relaciona a ideia de democracia por vir (Derrida, 2014). A partir dessa noção, há a abertura à reinvenção, de maneira a se relacionar com a literatura; e com a leitura aqui empregada do direito e literatura. “A escrita literária é compreendida como uma cadeia de *rastros* que não comporta qualquer significado originário ou primeiro que possa ser submetido ou julgado” (Silva, 2021, p. 43, grifos no original).

Carla Rodrigues (2008) argumenta que, no rastro de Derrida, a tradição da metafísica ocidental colocou como unidade natural a sobreposição do significado (sentido

– fala) ao significante (palavra – escritura). Nesse sentido, tem-se um significado transcendental que assume o caráter de verdade como presença, sendo este alcançado por via da hermenêutica, da analítica ou da fenomenologia. Na desconstrução, por sua vez, há a desestabilização da lógica binária, de modo a não se instituir novas hierarquias⁵. Simultaneamente, há a inversão entre o significado e o significante, e o deslocamento à ideia de jogo de significantes: esse deslocamento é permanente em seu rastro, de maneira a não se ter um conceito, mas sim um “quase-conceito”, o qual têm remissões infinitas, não se encontrando uma origem (presença originária). Passa-se, então, a “lógica” da *différance*.

Escreve Geoffrey Bennington, “no sistema de diferenças que é a língua, todo significante funciona remetendo a outros significantes, sem que se chegue nunca a um significado”, de maneira que “um significado não é mais do que um significante posto numa certa posição por outros significantes: não existe significado ou sentido, só há ‘efeitos’” (Bennington; Derrida, 1996, p. 30).

Assim, na performance dessa estranha instituição, há a transgressão às normativas e, no espaço da democracia – e somente nele –, há a abertura à reinvenção e a direitos outros. A indignação ética da escrevivência que conjuga uma estética afro-diaspórica própria, consubstancia uma poética quilombola de vivências, que reivindica essa vi(n)da justiça, com a finalidade de incomodar, subverter narrativas e papéis, criticar e trazer à tona uma história de vozes e corpos que foram apagados e silenciados na lâmina e no papel. *Cremos nessa milenária letra, no corpo-escrita* que resgata o rastro de uma outra história. *Cremos nesse corpo-caminho*.

CORPO-CAMINHO E O GRITO DO GRITO DO GRITO DA JUSTIÇA

*Vou e volto por entre as contas de meu rosário,
que são pedras marcando-me o corpo-caminho.*

*E neste andar de contas-pedras,
o meu rosário se transmuda em tinta,
me guia o dedo,
me insinua a poesia.*

*E depois de macerar conta por conto do meu rosário,
me acho aqui eu mesma
e descubro que ainda me chamo Maria
Conceição Evaristo*

⁵ Em “Posições”, Derrida escreve que “desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia. Descuidar-se dessa fase de inversão significa esquecer a estrutura conflitiva e subordinante da oposição. Significa, pois, passar muito rapidamente – sem antes qualquer controle sobre a oposição anterior – a uma *neutralização* que *praticamente*, deixa intacto o campo anterior, privando-se de todos os meios de aí intervir efetivamente. [...] É preciso, também, por essa escrita dupla, justamente estratificada, deslocada e deslocante, marcar o afastamento entre, de um lado, a inversão que coloca na posição inferior aquilo que estava na posição superior, que desconstrói a genealogia sublimante ou idealizante da oposição em questão e, de outro, a emergência repentina de um novo ‘conceito’, um conceito que não se deixa mais – que nunca se deixou” – compreender no regime anterior” (Derrida, 2001, p. 48-49).

Dos traços específicos da escrevivência, temos a auto apresentação da mulher negra no e pelo discurso literário (Evaristo, 2005a).

Como observa Lelia Gonzalez (2020), a imagem da mulher negra fica circunscrita ao passado escravocrata em que era reduzida a mãe preta, a mucama e a mulata, atualizando, através do mito da democracia racial no imaginário brasileiro, para a doméstica e as rainhas de bateria durante o carnaval. Em outras palavras, a imagem da mulher negra fica atrelada à máscara colonial do silenciamento (Kilomba, 2019). Por tais razões, com vistas a inverter e deslocar este discurso, Mirian Cristina dos Santos traz, em sua pesquisa de doutorado, as intelectuais negras, dentre as quais verificamos Conceição Evaristo.

Segundo Mirian Santos (2018), Conceição traz as opressões que atravessam o corpo-mulher-negra, bem como subverte a representação do negro, em especial da mulher, no discurso literário. Em sua crítica, confere visibilidade às culturas africanas e afro-brasileiras, de maneira a evidenciar as pessoas colocadas à margem. Por consequência, Mirian argumenta, na linha de bell hooks, que Conceição é uma intelectual que trata das “políticas do cotidiano”, invertendo o papel ao qual à mulher negra foi colocada, qual seja, de um *corpo-prazer* e *corpo-procriação*, para um corpo-intelectual negro. Em que pese a dimensão desconstrutora da reflexão da pesquisadora Mirian Santos, entendemos ser ainda mais consistente pensar Conceição Evaristo como um corpo-pensante, representante de uma história que se pensa não apenas com o intelecto, mas como toda a corporeidade da voz que vem a ser escrita.

Essa ideia de resistência ao discurso hegemônico de cordialidade que circula no vocabulário brasileiro, encontra, em Conceição, uma potencialidade desconstrutora, pois inverte o discurso quanto à mulher negra, retirando-a da posição de subalternidade em que foi e é colocada pelo cânone, bem como desloca, continuamente, o quase-conceito mulher negra. Em nosso poema-epígrafe há “Meu rosário”, em que, após “escolher entre vários possíveis que habitam a mesma injunção” (Derrida, 1994, p. 33), isso é, após escolher a sua herança, seu *corpo-caminho* marcado por *contas-pedras*, essas são ressignificadas – ou significadas – na escritura, e a autora se descobre enquanto mulher-negra-que-escreve. Essa escrita, que se (con)funde ao viver (Evaristo, 2010b), compreende a ressonâncias de *vozes-mulheres*:

[...] observamos a trajetória de várias gerações: bisavó, avó, mãe e filha, desde os porões dos negreiros até a contemporaneidade, as quais são atravessadas por temporalidades. [...]

[Observamos] a voz de Maria Firmina ao conferir voz à Preta Suzana, ao trazer os porões dos negreiros, em uma narrativa anterior ao poema de Castro Alves “O Navio Negreiro” (1870). Há, também, a voz de Carolina, ao dizer do desfavelamento, da miséria e da fome. A voz de Conceição em Conceição, bem como as vozes de sua mãe, de suas irmãs, de sua filha. Conceição, em suas “águas-lembranças”, traz, ainda, as vozes de tantas outras autoras afro-brasileiras, como Geni Guimarães, Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves, Lia Vieira, Celinha, Roseli Nascimento, Ana Cruz, Mãe Beata de Iemonjá (Evaristo, 2005a) [...] (Araújo, 2022, p. 288).

As potencialidades dessa cadeia de ressonâncias repousam na ideia de rastro. “O rastro não é somente a desapareição da origem, ele quer dizer aqui - no discurso que proferimos e segundo o percurso que seguimos”, escreve Derrida, “que a origem não

desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por uma não-origem, o rastro, que se toma, assim, a origem da origem” (Derrida, 2011, p. 75). Em outras palavras, não há uma presença que seja originária, mas sim há um jogo de significantes em remissões contínuas, ou seja, rastros. Como observamos em “Meia lágrima”, Conceição, em seus movimentos ancorados na recordação, traz os rastros dessa ancestralidade que se coloca como herdeira:

Não,
a água não me escorre
entre os dedos,
tenho as mãos em concha
e no côncavo de minhas palmas
meia gota me basta.

Das lágrimas em meus olhos secos,
basta o meio tom do soluço
para dizer o pranto inteiro.

Sei ainda ver com um só olho,
enquanto o outro,
o cisco cerceia
e da visão que me resta
vazo o invisível
e vejo as inesquecíveis sombras
dos que já se foram.

Da língua cortada,
digo tudo,
amasso o silêncio
e no farfalhar do meio som
solto o grito do grito do grito
e encontro a fala anterior,
aquela que emudecida,
conservou a voz e os sentidos
nos labirintos da lembrança.
(Evaristo, 2017, p. 85-86, grifos nossos).

Vemos uma dialogicidade entre partes e o todo: “meia gota”, “meio tom”, “um só olho”, “língua cortada”, “meio som”; “pranto inteiro”, “digo tudo”. Em nossa legênciã, dessas metades Conceição traz uma concepção da história lacunar, contada pela metade, sendo a outra parte apagada. Ainda que haja esse arranjo, a voz que foi emudecida por uma cartografia de poder, encontra as outras vozes também apagadas e solta o grito. O grito, que por vezes remonta ao abjeto, se apresenta como resistência, como o *estilhaçar a máscara do silenciamento*. Nessa tessitura de vozes, observamos ainda o direito de narrar a própria história, a partir do próprio corpo, e o direito ao grito (Lispector, 2020).

Como escreve Assionara Souza, “todos os caminhos levam ao corpo”. *Corpo-escrita, corpo-letra, corpo-tempo, corpo-história, corpo-caminho...*

APESAR DAS ACONTECÊNCIAS DO BANZO, “AYOLUWA” E O DIREITO À ALEGRIA COMO UM ACENO PARA OUTROS DIREITOS

*Apesar das acontecências do banzo
há de nos restar a crença
na precisão de viver
e a sápiete leitura
das entre-falhas da linha-vida.*

*Apesar de ...
uma fé há de nos afiançar
de que, mesmo estando nós
entre rochas, não haverá pedra
a nos entupir o caminho.*

*Das acontecências do banzo
a pesar sobre nós,
há de nos aprumar a coragem.
Murros em ponta de faca (valem)
afiam os nossos desejos
neutralizando o corte da lâmina.*

*Das acontecências do banzo
brotará em nós o abraço a vida
e seguiremos nossas rotas
de sal e mel
por entre salmos, Axés e aleluias
Conceição Evaristo*

Apesar das acontecências do banzo, o corpo, sobre o qual está a pesar, tem a semente da árvore-vida, cujas raízes móveis, se deslocam e se movimentam nas letras deste *corpo-escrita*. O entre as águas e a terra de *sal e mel*, este permanece na travessia, e *apesar de...* encontrar pedras, estas não impedirão o caminho. O entre *axés e aleluias* se grafam na escritura desse corpo que segue suas rotas. O entre. Na *différance*, o rastro do rastro. Entre o direito e a literatura há vozes emudecidas, corpos apagados, que neste “e” talvez se faça justiça, nessa operação infinita da desconstrução. O rastro, em Conceição, talvez seja o grito do grito do grito que ao se desprender da garganta traz outras vozes, outros corpos, costurados com fios de ferro nos entremeios da memória.

Creemos nesse corpo que apesar das acontecências, segue tecendo as vozes de novas vi(n)das. Nesse percurso em que ouvimos (será que ouvimos?) “os chamados das vizinhas debruçadas sobre as janelas, ou nos vãos das portas, contando em voz alta umas para as outras as suas mazelas, assim como as suas alegrias” (Evaristo, 2020a, p. 52), observamos *Marias, Duzu-Querenças, Natalinas, Luamandas, Ponciás, Lumbiás, Ardocas*, mulheres e homens negros que, na cartografia de um passado que se faz presente, tem uma ferida aberta e que sangra. Como falar, então, na alegria frente à ferida e ao banzo?

Segundo Nei Lopes (2014), o termo “banzo” tem, em sua etimologia, o quicongo *mbanzu* (“pensamento”, “lembrança”) ou o quimbundo *mbonzo* (“saudade”, “paixão”, “mágoa”). Consiste no estado depressivo e de nostalgia em que africanos e africanas trazidos às Américas para serem escravizados e escravizadas sucumbiam. O banzo, em seu rastro, tem, então, a memória de um útero-mãe do qual foram arrancados e arrancadas brutalmente em prol de um discurso de civilização e progresso. Essa memória, que ainda é presente, aparece em diversos momentos na poesia e na prosa de Conceição Evaristo. Nos detendo em “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, observamos que o conto é o último a compor o livro “Olhos d’água”⁶, publicado em 2014, pela Editora Pallas.

Na narrativa, temos um povoado em que impera o banzo: faltava provisões, pessoas para trabalhar, faltava vida; “e, com tristeza a falta de lugar em um mundo em que eles não se reconheciam e nem reconheciam mais, muitos se foram” (Evaristo, 2016, p. 112). Em meio a esse estado, Bamidele, fazendo jus ao seu nome, trouxe a esperança com seu útero-vida. O seu gestar fecundou a todas e todos no povoado e, dessa terra fecunda em que se via uma descendência ancestral, nasceu a alegria do povo: Ayoluwa.

A alegria, apesar das acontecimentos do banzo, é Ayoluwa, a alegria de nosso povo, filha de Bamidele, a esperança. Essa alegria que remete à história da África em seus deslocamentos, que, apesar de..., traz a crença em novas vidas. Não é o que o direito à alegria é, mas sim o que ele *faz*. É indecível, remete a várias significações, rastro do rastro do rastro, ou o grito do grito do grito. Não há uma gramática, tão menos uma lei, uma normativa, mas uma afro-grafia inventora e construtora de novos mundos e direitos de existir, a partir de sua própria história. O direito à alegria se performa na escritura, na escritura do corpo, que escreve se inscrevendo e (re)escrevendo o tempo. A literatura, como instituição que permite tudo dizer, faz do compromisso ético da desconstrução a justiça em sua forma estética, a reinvenção da história no movimento coreo-afro-gráfico da

Escrevivência

UMA PALAVRA EM SEU POR VIR

É numa nova história da arte, uma história-escrita provinda do tamborilar-cantar-dançar dos corpos afrodescentes, produzida a partir da desconstrução de uma história eurocêntrica de formas de viver e atuar no mundo que, num encontro com o direito à alegria, a escrevivência evaristiana nos lança a pensar direitos que só podem ser provenientes de uma revolução estética, instalada e performada em um novo regime de pensamento - um pensamento estético-poético - proveniente de uma carga vivencial e corporal de uma cultura que expressa a identidade entre saber e viver, ser e padecer, agir e inventar.

⁶ O texto, premiado com o terceiro lugar no Prêmio Jabuti de 2015, na categoria “Contos”, foi publicado com subsídios da Fundação Biblioteca Nacional (Ministério da Cultura) por meio do Edital de Apoio à Coedição de Livros de Autores Negros, firmado em parceria com a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República – SEPP/PR.

Um tanto na linha de Rancière, para quem a revolução estética “abre espaço para elaboração de uma ideia de pensamento e de uma ideia correspondente de escrita”, seguimos comungando e fazendo da escrita testemunhal evaristiana um *locus* revolucionário para pensar novos direitos, que tornem possível novas formas de existir e, pois, novos mundos em existência.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Luísa Consentino de. Nas “águas-lembranças” de Conceição Evaristo: ressonâncias, atravessamentos e formação discursiva afro-brasileira. In: PIMENTA, Luciana; BENTES, Hilda (org.). *LEGENTES: desconstrução e caminhos outros para ler em Direito e Literatura*. São Paulo: Dialética, 2022. p. 279-297.
- BARTHES, Roland. Novos caminhos para a crítica literária na França. In: BARTHES, Roland. *Inéditos* – vol. I. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 36-41.
- BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Tradução por Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Tradução Leyla Perrone-Moises. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradutores Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. Escolher sua herança. In: DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã... Diálogos*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 9-31.
- DUARTE, Eduardo. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Rassegna iberistica*, Veneza, v. 37, n. 102, p. 259-279, dez. 2014.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. Sobretudo... o perdão. (Im)possibilidade, alteridade, afirmação. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (org.). *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro: NAU Editora; Editora PUC-Rio, 2008. p. 13-38.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020b. p. 26-46.
- EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo por Conceição Evaristo. In: DUARTE, Constância Lima (org.). *Escritoras mineiras: poesia, ficção, memória*. Belo Horizonte: FELE/UFMG, 2010b. p. 11-17.
- EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo. Depoimento concedido a Eduardo de Assis Duarte. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Vol. 4 – História, teoria, polêmica. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011. p. 103-116.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020a. p. 48-54.
- EVARISTO, Conceição. Da representação a auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. *Revista Palmares: cultura afro-brasileira*, Brasília, n. 1, p. 52-57, ago. 2005a.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza M. de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade, diáspora*. João Pessoa: Idéia/Editora Universitária – UFPB, 2005b. s./p.

- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, jul./dez. 2009.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010a. s./p.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2020c.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- INSTITUTO de Estudos Avançados (IEA) da Universidade de São Paulo. *Conceição Evaristo*. 2022. Elaborado por Sandra Sedini. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoac/conceicao-evaristo>. Acesso em: 31 jul. 2022.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LOPES, Nei. *Dicionário escolar afro-brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Selo Negro, 2014.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Cobogó, 2021.
- PIMENTA, Luciana et. al. A escriturabilidade de Conceição Evaristo como estratégia político-discursiva de resistência: uma leitura da tessitura poético-corporal-negra em “Olhos d’água”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 56, n. 2, p. 251-261, maio-ago. 2021.
- PIMENTA, Luciana. A palavra contra o muro e o gesto po-ético-político de exumar a história da ditadura militar brasileira. *Revista Dobra*, Lisboa, n. 10, p. 1-13. 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RODRIGUES, Carla. Mulher, verdade, indecidibilidade. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (org.). *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro: NAU Editora; Editora PUC-Rio, 2008. p. 91-118.
- SANTOS, Mirian Cristina dos. *Intelectuais negras: Prosa negro-brasileira contemporânea*. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.
- SILVA, Fransuelen Geremias. *Direito e Literatura: a desconstrução dos limites entre verdade e ficção no testemunho, a partir de Jacques Derrida*. 2021. Dissertação (Mestrado em Direito) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.
- SOUZA, Assionara. *Nem isso [Assionara Souza]*. Disponível em: <https://www.facebook.com/assionarasouza/posts/421840842060943>. Acesso em: 29 set. 2021.



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180203-2023-239-252>.

Recebido em maio de 2023. Aprovado em junho de 2023.

PASOLINI E O CORPO COMO RESISTÊNCIA PASOLINI AND THE BODY AS RESISTANCE

Cristiano Elias de Paulo*

Resumo: O poeta e cineasta Italiano, Pier Paolo Pasolini, foi um grande crítico de sua época, sobretudo, do sistema capitalista que tentava impor ao mundo um único modelo de vida baseado no consumo de mercadorias. Através da chamada cultura de massa esse sistema conseguiu formar o espírito popular, transformando tudo em mercadoria, inclusive o corpo humano. O mundo iluminista, “civilizado”, se revelou também um mundo de barbárie, um mundo que envolve e controla os corpos e as mentes. Esses corpos cooptados pelo poder são corpos sem autonomia, sem liberdade. O cinema pasoliniano apresenta movimentos que são tentativas de se distanciar e resistir ao desenvolvimentismo do presente, embora esse distanciamento se dê a partir e em vista do próprio presente. Seus filmes trazem cenas fortes, brutais, críticas, mas também pequenos lampejos, cenas dançantes, nas quais os corpos parecem se libertar de suas amarras, conectando-se novamente com a ancestralidade.

Palavras-chave: Pasolini. Cinema. Corpo. Consumismo. Resistência.

Abstract: The Italian poet and filmmaker, Pier Paolo Pasolini, was a great critic of his time, above all, of the capitalist system that tried to impose on the world a single model of life based on the consumption of goods. Through the so-called mass culture, this system managed to form the popular spirit, transforming everything into merchandise, including the human body. The Enlightenment, “civilized” world also revealed itself to be a world of barbarism, a world that involves and controls bodies and minds. These bodies co-opted by power are bodies without autonomy, without freedom. Pasolinian cinema presents movements that are attempts to distance itself and resist the developmentalism of the present, although this distancing takes place from and in view of the present itself. His films bring strong, brutal, critical scenes, but also small glimpses, dancing scenes, in which the bodies seem to break free of their chains, connecting again with their ancestry.

Keywords: Pasolini. Cinema. Body. Consumerism. Resistance.

O poeta italiano Pier Paolo Pasolini, nascido em 1922 e assassinado em 1975, foi um pensador polêmico que discutiu em sua obra questões como, ele próprio denominou, “mutação antropológica”, “aculturação”, “vazio de poder”, além de ter feito críticas contundentes ao consumismo e ao hedonismo (Pasolini, 2020). Sua produção profícua envolve cinema, romances, peças de teatro, poesia, crônicas e ensaios políticos, ganhou o reconhecimento mundial e vem se destacando no decorrer dos anos dentro e fora do ambiente acadêmico, muito pela forma apaixonada e apaixonante que o escritor-cineasta expôs as suas ideias.

Em um breve recorte da obra cinematográfica pasoliniana, o presente artigo busca discutir o corpo e sua função política como resistência e negativa de um sistema. Faremos, portanto, a leitura de alguns de seus filmes tendo por base conceitos e temas encontrados

* Doutor em Poéticas da Modernidade pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Bolsista de produtividade CAPES. E-mail: cpaulo04@gmail.com.

em sua obra ensaística. Nesta, Pasolini analisou criticamente a mercantilização exacerbada, o surgimento do “neofascismo” e do “vazio de poder” que tomava conta da Itália, nas décadas de 60 e 70. O corpo no cinema pasoliniano é uma manifestação política, um dos muitos espaços de resistência e de contestação, assim como é também um espaço de sensibilidade, haja vista os gestos singelos e as danças que vez ou outra aparecem em seus filmes.

As marcas e cicatrizes, também ganham conotação política, por isso, a ideia do corpo como representação do político fez com que o cineasta continuasse a escolher seus atores junto à classe proletária e até mesmo subproletária. Foram poucos os filmes em que utilizou atores profissionais, ele preferia os rostos marcados pela desigualdade social aos rostos da classe média. Em suas películas, não raramente um personagem mostra seu sorriso desdentado, um ato oposição ao glamour da moda de Milão, ao cinema hollywoodiano ou ao sistema de marketing voltado para o consumo, todos integrados à ideologia capitalista. Ideologia que expõe os corpos como produto, vendendo imagens construídas de saúde e beleza, enquanto emprega esforços para invisibilizar os corpos marcados pela desigualdade social¹. Como não nos lembrarmos aqui do famoso poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado: “*Eu, etiqueta*”².

AS IMAGENS DE RESISTÊNCIA

Começaremos nossa leitura pelo filme de 1967, *Édipo Rei*, que já de partida traz uma questão muito importante para a leitura das teorias pasolinianas sobre o presente, a saber: seu tempo diegético divide-se em dois, desdobrando-se em passado e presente. São duas versões da mesma história, o passado se repetindo no presente ficcional. O cineasta faz um paralelo entre o mundo grego antigo e o passado próximo italiano, o qual é essencial para suas reflexões críticas, colocando o corpo no centro das discussões acerca dos problemas sociais. Pasolini percebeu o crescimento da homogeneização cultural produzida pelo capitalismo, esse cooptava os corpos e as mentes em todo o mundo. Ao desdobrar o tempo diegético em dois: o passado próximo e a época heroica dos gregos, o cineasta dá a entender que seu interesse não está pura e simplesmente no mito de Édipo, mas sim na conexão possível entre o mito e a realidade, entre o passado e o presente.

O filme se inicia com imagens da cidade de Tebas, mas essa não é mais a cidade mítica e sim uma cidade do século XX. A realeza tebana é substituída pela classe média

¹ É importante destacar que na atualidade, graças ao poder de alcance das novas mídias, o crescimento de ideias e demandas envolvendo o empoderamento feminino; a liberdade e os direitos LGBTQIA+; os discursos antirracistas; a autoafirmação; a autoaceitação do corpo; fez com que o sistema capitalista se adaptasse. Percebendo o potencial de mercado, ele vem mudando suas táticas para abarcar também outros corpos, aqueles que até poucos anos atrás estavam invisibilizados.

² Em minha calça está grudado um nome/que não é meu de batismo ou de cartório,/ [...] Em minha camiseta,/ a marca de cigarro/que não fumo, até hoje não fumei./ [...] Meu lenço, meu relógio, meu chaveiro,/minha gravata e cinto e escova e pente,/meu copo, minha xícara,/ [...] são mensagens,/letras falantes,/gritos visuais,/ordens de uso, abuso, reincidência,/ [...] e fazem de mim homem-anúncio itinerante,/ [...] Com que inocência demito-me de ser/ eu que antes era e me sabia/ tão diverso de outros, tão mim mesmo/ [...] Agora sou anúncio/ [...] Já não me convém o título de homem./ Meu nome novo é coisa./ Eu sou a coisa, coisamente. (Andrade, 1984.)

italiana. Pasolini utilizou os mesmos atores para interpretar as duas versões paralelas da tragédia, a contemporânea e a antiga, sendo que da versão contemporânea o diretor inseriu apenas algumas cenas, o suficiente para o espectador fazer a conexão entre passado e presente. Em uma dessas poucas cenas, assistimos ao pai, vestido com uma farda militar (uma versão contemporânea do Laio mítico), observando o bebê (versão contemporânea do Édipo) no carrinho. Enquanto olha para o filho, um letreiro surge na tela parecendo revelar-nos os seus pensamentos: “Você está aqui para ocupar meu lugar no mundo. E a primeira coisa que me roubará será ela, a mulher que amo, pois já me rouba seu amor.” Aqui temos então uma relação com o texto de Sófocles, o vaticínio feito pelo oráculo, no qual é revelado que o filho mataria o pai e se casaria com a própria mãe.

A breve introdução contemporânea encerra-se com o pai no quarto do filho (enquanto a mãe, Jocasta, dorme no quarto ao lado) apertando-lhe os tornozelos com as próprias mãos, concretizando assim a realização do passado mítico na contemporaneidade. Como sabemos, os pés inchados do herói é a marca que irá possibilitar o seu nome,³ É o registro da violência perpetrada contra o corpo do bebê, mas também o registro da impotência desse corpo diante da força implacável do destino. Na cena subsequente à cena do fim da introdução, tem-se início a história mítica. Em uma paisagem árida, vemos um camponês transportando um bebê amarrado pelos pés e mãos. É importante atentarmos que o corpo no mito de Édipo está diretamente ligado a forças brutais e implacáveis; esse corpo é conduzido pelo destino à tortura, ao tormento e à automutilação. Provação inevitável pela qual o corpo deve passar para que se cumpra o destino.

Nada mais simbólico para representar o papel principal do que um ator nascido e criado na periferia de Roma, às margens do sistema político-econômico, à mercê da sorte e da violência. Talvez por esse motivo, Pasolini tenha escolhido Franco Citti, ator de seu primeiro filme, *Accattone* (1961). Um corpo sujeito às intempéries sociais que, assim como Édipo, luta contra forças determinantes estabelecidas no mundo desde antes do seu nascimento. No cinema pasoliniano, essas forças controladoras das vidas têm duas origens distintas: a mítica/divina, traduzida pelo destino; e a histórica, determinante dos processos e transformações sociopolíticas. Em *Accattone* e *Mamma Roma* (1962), por exemplo, as personagens marginais, impotentes com relação ao sistema, mas não com relação à vida, se viram como podem para driblar as forças e mudar a própria sorte, apesar de nem sempre levarem a melhor.

De volta ao filme de 1967, Édipo, atormentado por sonhos, decide ir ao santuário de Apolo. Comunicando sua decisão aos pais, rei e rainha de Corinto — sem saber que eles são, na verdade, seus pais adotivos —, o herói trágico recusa, na sequência, a escolta oferecida pelo rei. A rainha concordando com o filho, lhe fala: “os deuses não querem luxo; querem a sinceridade do coração”. Passagem que nos lembra o discurso do Cristo socialista de Pasolini, em o *Evangelho Segundo São Matheus* (1964), quando diz: “é mais fácil um camelo passar pelo buraco de uma agulha do que um rico entrar no reino de Deus”. Nessas passagens podemos fazer uma primeira distinção entre o que é da ordem do sagrado e o que é da ordem do humano. A simplicidade e o sacrifício pessoal estão para o sagrado enquanto o luxo e a riqueza pertencem à esfera do humano.

³ Édipo significa pés inchados.

Não por acaso, Pasolini escreveu poemas, ensaios e realizou filmes criticando o racionalismo adotado pela Igreja, sua busca pelo poder e controle político, sua imersão em um mundo de luxo e riqueza. O ensaísta criticou aquilo que lhe parecia o afastamento do sagrado — por parte da instituição cristã —, e um mergulho profundo nas águas dos desejos e vaidades humanas. Dentro dessa perspectiva política — e, alinhado à crítica do diretor ao presente — o antigo surge como oposição ao contemporâneo, o mistério, o mítico, o vaticínio e o sagrado opõem-se naturalmente ao mundo desvelado pela razão iluminista, pelo desencantamento; já a busca espiritual e a deambulação opõem-se ao mundo da produtividade, do descartável; o auto sacrifício de Édipo, assim como do próprio Cristo, opõe-se ao hedonismo⁴ exacerbado da segunda metade do século XX.

A crítica pasoliniana é coerente, inclusive, na escolha dos cenários que remetem à antiguidade, pois eles são simples e rústicos, da mesma forma acontece com os figurinos reveladores de algum mistério. Os corpos ganham um ar de sacralidade se comparados aos corpos envoltos pelas roupas da classe média. Mesmo quando se trata da realeza, a vestimenta é rústica e misteriosa, não tem o requinte do vestido de festa da Jocasta contemporânea, nem a austeridade pomposa da farda de seu marido. Já os figurinos dos soldados do mundo antigo nos lembram vestimentas tribais, são trajes completamente simples. O cineasta constantemente se manifestava a favor da simplicidade e da rusticidade, vendo aí qualidades muitas vezes esquecidas pelo mundo que fez do dinheiro e do consumo sua nova religião. No filme, a paisagem árida opõe-se ao verde do gramado bem aparado na residência da classe média. Para o templo de Delfos, Pasolini optou por escolher uma árvore solitária localizada em um monte.

Essa identificação do espaço sagrado com a natureza veremos se repetir em *Notas para uma Orestia africana* (1970). O cineasta, querendo encontrar uma potência selvagem capaz de ser metaforicamente associada às Fúrias⁵, filma árvores que se balançam com o vento. Essa percepção da natureza como espaço sagrado coloca em evidência o pensamento pasoliniano que, à semelhança do pensamento de Nietzsche (2007), resgata elementos dionisíacos, trazendo-os para a contemporaneidade, produzindo uma oposição ao ideal iluminista de dominação da natureza, no qual o mundo racional se sobressai ao mundo mítico e sagrado.

Ao invés de permanecer no interior de um templo, o oráculo é uma personagem feminina que se encontra ao ar livre, em meio a um terreno árido, à sombra da única árvore, e é reverenciada, ritualisticamente e à distância, por uma multidão submissa. Em trajes negros, tem a face parcialmente encoberta por uma espécie de capacete duplo, com duas máscaras, uma acima da outra, que terminam em uma longa cabeleira rústica. Como se não bastasse o estranhamento causado por sua aparência, o oráculo age e se movimenta de modo imprevisível, come, grita, ri, e enuncia a Édipo, em meio a gargalhadas, que ele matará o próprio pai e fará amor com a própria mãe. Pasolini dessacraliza a figura da pitonisa ou da sacerdotisa. Na seqüência filmica, promove-se um rebaixamento dos valores da cultura grega, que se processa mediante imagens distorcidas do mundo revisitado. Do ponto de vista do rebaixamento, surge o grotesco, ou seja, tudo que é elevado, espiritual é transferido para o plano material e corporal. (Pereira; Atik, 2008, p. 207)

⁴ O tema do autossacrifício *versus* hedonismo contemporâneo aparece em outros filmes de Pasolini, ora de forma mais velada como em *Evangelho Segundo São Matheus*, ora de forma mais explícita como no curta-metragem de 1968, intitulado *Apontamentos para um filme sobre a Índia*. Nele, o cineasta inicia o seu filme, com a fábula do marajá que doou o próprio corpo para saciar um tigre faminto. O diretor sai pelas ruas da capital indiana em busca de pessoas capazes de se doar, como na fábula do marajá.

⁵ São três deusas antigas encarregadas de punir os crimes consanguíneos.

A importância da rusticidade das imagens, assim como dos corpos que ali habitam, está em comunicar certo desconforto com o presente e com as práticas mercantis que elegem, elas próprias, uma nova forma de sagrado, mas um sagrado dessacralizado e não espiritualizado, um sagrado-mercadoria, traduzível pelo fetiche envolto aos produtos e marcas.

Com relação ao trecho destacado acima, retirado do artigo de PEREIRA e ATIK, fazemos uma leitura um pouco diferente, pois entendemos ser a gargalhada uma referência à possessão, ou seja, à ligação da Pitonisa com o sagrado. A gargalhada pode ser entendida como a manifestação do poder divino no corpo humano, tanto ela quanto o riso, desde há muito, são considerados atributos daquele que está possuído. O próprio Dioniso sustentava o epíteto de deus do riso. Dessa forma, aqueles que incorporavam seu espírito nos rituais dionisíacos estavam sujeitos às gargalhadas. Com relação ao “rebaixamento dos valores da cultura grega”, apontado pelas autoras, não nos parece ser essa a proposição do cineasta, se de fato o era, definitivamente, não fica claro apenas observando as imagens filmicas. Nos parece que a visão do sagrado, cultivada pelo cineasta, certamente não corresponde em sua totalidade à visão religiosa. O sagrado pasoliniano manifesta-se na natureza, na diversidade cultural, na vida, nos corpos não corrompidos pelo poder, no amor livre, no êxtase, na dança. A conexão do corpóreo e do espiritual dá-se por meio do amor, ou, por exemplo, da fruição estética.

Algumas cenas nos permitem ver a paisagem grandiosa, lírica, repleta de solidão e história. Há uma força que se descola de cada parede, de cada pedra, apontando para a cultura humana, nos permitindo ver a fragilidade dos corpos diante da imensidão da natureza e do tempo que flui. Um ancião dança sobre o som de tambores, ele indica o caminho para Édipo, aponta para as ruínas. No meio dos muitos sinais de antiguidade uma jovem sorri, nua, como uma aparição. Na estrada na qual Édipo entra em combate com Laio, vemos pequenas pedras empilhadas, totens em miniatura, confirmando a presença do sagrado a cada passo do personagem. Nada nessas cenas tem relação com o mundo ocidental contemporâneo, com a cultura de massa ou com o consumismo, a não ser o fato delas funcionarem exatamente como antípodas desses novos valores. Separando o prólogo e o trecho final, o restante do filme propicia uma crítica à contemporaneidade, não pela abordagem direta de temas e assuntos caros ao diretor, como ocorre em outros de seus filmes ou em alguns de seus romances e ensaios. A abordagem ali é outra, a crítica se realiza pelo afastamento das questões contemporâneas e pelo mergulho no mundo mítico, o mesmo acontece em *Medeia* (1969), mas por questão de economia não o analisaremos aqui.

Em Tebas, por causa da peste, punição divina pelo assassinato de Laio ter ficado impune, uma grande quantidade de mortos paira por toda a parte. Em certo momento, assistimos ao ritual envolvendo os corpos, esses estão envoltos em mortalhas coloridas que são carregados em macas feitas com estacas. As mulheres vão seguindo o cortejo, carpindo dolorosamente. Pasolini filmou no ano seguinte ao lançamento de seu *Édipo Rei*, para o documentário *Apontamentos para um filme sobre a Índia* (1968), um ritual fúnebre real, no qual o cineasta acompanha a preparação e a cremação de um corpo. Chama a atenção o cuidado do diretor com essas cenas repletas de significados, cenas que exprimem fragilidade e beleza. Elas nos transportam não para homogeneização cultural

— na qual a grande maioria das pessoas compartilha dos mesmos sonhos, o chamado “sonho americano”⁶ —, mas para a pluralidade e para a resistência.

Descobrimo ser o causador de todos os infortúnios, Édipo fecha o ciclo da sua vida, pois fora ele quem assassinou o antigo rei, o homem que cruzou o seu caminho na estrada, seu pai biológico; Jocasta, sua atual esposa, é na verdade sua mãe. Ela, torturada com a descoberta, tira a própria vida. O filho se priva de sua visão, adentrando a escuridão como forma de autopunição pelos atos inevitáveis que, anunciados desde antes dele nascer, conduziram-no à desgraça. As cenas finais trazem novamente o Édipo contemporâneo, agora adulto, vagando pela cidade com seu guia. À semelhança de Tirésias o vidente — duplo de Pasolini, aquele que viu antes de toda intelectualidade⁷, imersa em estado de cegueira, o crescimento do “neofascismo” —, o herói cego toca sua flauta. Distante do mundo mítico, ele se encontra entre grandes fábricas que simbolizam o desenvolvimentismo do novo mundo. O filme termina com Édipo, de volta ao ambiente da classe média dizendo: “Oh! Luz que nunca mais vi, anteriormente fostes minha. Agora me iluminas pela última vez. Cheguei. A vida termina onde começa”.

Alguns estudiosos da obra pasoliniana identificam semelhança em sua biografia com o mito de Édipo, destacando que a escolha de transpô-lo para o cinema não teria sido aleatória. Pois o poeta mantinha uma relação de amor e ódio com o pai militar e, quando precisou se mudar às pressas para Roma, sua mãe abandonou o marido para lhe acompanhar. Aliás, ela continuou acompanhando o filho até o dia em que ele foi assassinado, inclusive atuando em alguns de seus filmes. O embate entre Édipo e Laio ganha também um poder simbólico-biográfico. O próprio diretor não escondeu haver ali essa relação pessoal, visto suas desavenças com o pai fascista.

Se por um lado o mesmo movimento panorâmico da câmera focalizando a copa das árvores encerra o filme, reafirmando a circularidade temporal do discurso fílmico, por outro, estar em Bolonha é chegar à realidade do tempo presente com o estigma da cegueira. É retornar ao ventre materno, ou ainda, ao isolamento reflexivo. (PEREIRA; ATIK, 2008, p. 207)

Outra obra cinematográfica que nos interessa, também faz o movimento de passagem pela Grécia arcaica retornando à realidade, desta vez à realidade de parte da África. O continente africano transforma-se em metáfora cuja função é exprimir a realidade do mundo subdesenvolvido, àquela época pressionado pelas duas superpotências que conduziam a Guerra Fria. Um misto de ficção e documentário, *Appunti per un'Orestiade africana* (1970) (*Notas para uma Orestia africana*), mescla lirismo e barbaridade desvelando a tragédia humana moderna.

Nada mais distante que estas imagens, da ideia que comodamente fazemos do classicismo grego. Contudo, a dor, a morte, o luto, a tragédia são elementos eternos e absolutos que podem perfeitamente ligar estas imagens de ardente atualidade com imagens fantásticas da tragédia grega antiga. (PASOLINI, filme APPUNTI per un'orestiade africana 1970)

⁶ Pasolini teceu pesadas críticas à americanização da sociedade italiana após a Segunda Guerra Mundial; ele criticou a adoção do “sonho americano”, ou seja, a adoção da cultura de massa via televisão e cinema hollywoodiano em detrimento das culturas populares etc.

⁷ Pasolini, mais de uma vez, acusou a intelectualidade italiana de estar cega, de não ver o crescimento daquilo que ele denominou de “neofascismo”.

O trecho acima, narrado pelo próprio diretor, se refere às imagens de arquivo, utilizadas pelo cineasta, da guerra civil nigeriana nomeada como Guerra de Biafra, cuja duração vai de julho de 1967 a janeiro de 1970. Nelas vemos pilhas e pilhas de corpos, alguns destrocados, mutilados pela violência da guerra. Essas imagens funcionam como emblema da exposição dos corpos pelo poder, corpos à deriva, perdidos entre fluxos de forças que vão lhes esculpindo, lhes impondo marcas. As profundas fissuras que aí podemos ver revelam a intencionalidade dessas forças: projetar e validar o corpo-mercadoria, supérfluo, descartável. As imagens expostas, assim como os próprios corpos expostos ali ao horror, não têm mais relação com o mundo primitivo, com as guerras antigas, mas com o mundo iluminado pela razão. Um mundo que, há menos de um século, acreditava ainda na razão como única capaz de libertar e guiar a humanidade. Mas a razão, também ela fora cooptada pelo poder, a ciência está à disposição de quem pode pagar. A tecnologia militar, entre outras coisas, se especializou em triturar corpos. O mundo iluminista, “civilizado”, é ainda um mundo da barbárie. Por isso, Pasolini utiliza as imagens dos corpos para fazer a ligação entre a tragédia grega e a tragédia africana. A relação entre antigo e o contemporâneo se dá pelo horror, pelos desejos escusos, pelos despedaçamentos dos corpos, da cultura, pela ruína e pela violência. Nesse sentido, a Guerra de Biafra transformou-se em atualização da Guerra de Tróia.

Em determinado momento de sua vida, Pasolini viu no chamado “Terceiro Mundo” a resposta à vazia cultura do consumo e dos desejos hedonistas. Para ele, as nações pobres, assim como parte do subproletariado e dos camponeses italianos, preservavam suas tradições e costumes, se mantendo fora dos esquemas do poder no qual a aquisição do novo exigia e ainda exige o descarte do antigo, instaurando o conflito e a perda de identidade. Contudo, aos poucos, Pasolini percebeu que as áreas e as classes intocadas praticamente já não existiam, o neocapitalismo com seu desenvolvimentismo exacerbado estava transformando, ideologicamente, o mundo todo. Tudo parecia estar integrado, todas as coisas apresentavam algum potencial de mercadoria, de vitrine, principalmente o corpo humano. E como mercadoria as vidas e os corpos eram valorados conforme o mercado, podendo ser rebaixados e descartados.

Ambientando a obra de Ésquilo na África que gradualmente se industrializava, o cineasta dá destaque especial às Fúrias⁸, deusas antigas, representantes das forças indomáveis da natureza, responsáveis pela punição de crimes consanguíneos, deusas do terror ancestral. Após retornar da guerra de Tróia, o poderoso rei Agamêmnon é assassinado por sua esposa Clitemnestra e seu amante Egisto que assume o trono de Argos. O rei morto deixa dois filhos⁹: Electra, testemunha do crime contra o pai e Orestes, que se encontrava exilado em outro reino. Orestes — retornando a Argos anos depois, articulado com a irmã e sob a proteção de Apolo —, assassina a própria mãe e o padrasto, para vingar a morte do pai.

As Fúrias então o perseguem implacavelmente, dia e noite, até a exaustão, até quase o enlouquecer – aliás provocar a loucura e o remorso fazia parte da punição. Apolo

⁸ Erínias em grego.

⁹ A terceira filha, Ifigênia, havia sido sacrificada (em uma das versões do mito) em honra da deusa Ártemis, pelo próprio pai, antes de partir para a Guerra de Troia. Este seria um dos motivos para que Clitemnestra se voltasse contra o marido.

aconselha Orestes a fugir para a cidade da deusa Atena e lá pedir sua ajuda. A deusa da razão decide que Orestes deve ser julgado não por um tribunal celeste, mas por um tribunal humano. Devido à sua absolvição as deusas antigas uivam, cegas de raiva, contestam, acusam Atena de não respeitar as tradições, de não as respeitar, justo elas, mais antigas que o próprio Zeus. Atena, entretanto, acaba por convencê-las; ao aceitar o novo, as Fúrias transformam-se em Eumênides, as “benevolentes”. Com a instauração do primeiro tribunal humano, surge também a democracia entre os homens.

O cineasta começa a busca pelas personagens que possam figurar na tragédia grega de Ésquilo. Ele decide que as antigas deusas não poderiam ser representadas por figuras humanas. Por esse motivo, associa as Fúrias às grandes árvores, com suas folhas e galhos balançando furiosos ao vento. Pasolini utiliza mais imagens de arquivo, desta vez são imagens de uma leoa ferida, “imersa em sua dor cega”, metáfora das forças que precisam desaparecer para o surgimento das Eumênides. É a natureza/irracional, submetida à civilização e à razão, aqui, simbolizada pela perda da capacidade divina de legislar o mundo, colocando esse poder apenas nas mãos dos homens. Se em *Édipo Rei*, o destino é a força motriz por trás das ações das personagens, na *Oréstia de Ésquilo*, isso parece se modificar a partir do momento em que os seres humanos passam a julgar seus próprios atos. Encontramos no mito os primeiros sinais do empenho humano de submeter não só as forças da natureza à sua vontade, mas de controlar aquilo que antes parecia-lhe incontrolável.

As Fúrias da *Oréstia* de Ésquilo estão destinadas à derrota, a desaparecer. E com elas desaparece o mundo ancestral dos antepassados, o mundo antigo. E no meu filme, com elas desaparecerá irremediavelmente uma parte da África antiga. (Pasolini, filme *Appunti per un'orestiade africana* 1970)

A tensão entre a África¹⁰ dessacralizada das fábricas e da vida moderna — que flerta tanto com a política norte-americana quanto com a política chinesa — e a África sacra (dos ancestrais, da oralidade, dos mitos), já em processo de desaparecimento, é um dos temas centrais do filme. A cada geração um pouco dos antigos ritos e tradições se perdem obsoletos ou se transformam, adaptando-se ao sistema, adquirindo a função de entretenimento. Entretanto, o cineasta aponta tanto para a inevitabilidade do processo de transformação, quanto para a possibilidade de sobrevivência e de coexistência do antigo com o novo, mesmo sendo pela via das adaptações.

Partindo daí, podemos colocar algumas questões, por exemplo: como pensar os desaparecimentos e as sobrevivências a partir das imagens de destruição oriundas das inúmeras guerras civis africanas? Ou como pensar a resistência do antigo e da ancestralidade em um continente que se transforma rapidamente? Ou ainda, como pensar o corpo dentro desse processo de mudança? Uma questão levantada recentemente por um documentário de 2019, intitulado *Marked*, de Nadine Ibrahim, diz respeito às escarificações, antes marcas de beleza e vitalidade, hoje, rejeitadas por boa parte da

¹⁰ Em determinado momento do filme, Pasolini reúne alguns africanos, estudantes da Universidade de Roma, para falar de seu filme e um deles questiona a sua visão, dizendo que a África não é um país, mas um continente com uma pluralidade cultural.

sociedade nigeriana, principalmente pelas religiões monoteístas cujo poder é crescente no continente africano. Com o processo de modernização o corpo transforma-se em um espaço a ser moldado, adaptado aos novos conceitos e ideias. O filme de Pasolini funciona como uma síntese dessas e de outras questões, já que produz ele próprio o movimento de ir ao passado buscar elementos para discutir o presente. As transformações e adaptações de uma coisa em outra parece ser o caminho escolhido pelo diretor para evitar os desaparecimentos e resistir ao processo de aniquilação cultural.

O terrificante da África está na sua solidão, nas formas monstruosas que a natureza pode assumir, nos silêncios profundos e apavorantes. A irracionalidade é animal. As Fúrias são as deusas do momento animal do homem [...]. As Fúrias da Oréstia de Êsquilo estão destinadas a ser vencidas, a desaparecer. Com elas, desaparece, portanto, o mundo dos antigos, o mundo ancestral; e, no meu filme, está, portanto, destinada a desaparecer com eles uma parte da África antiga. (NAZARIO, 2007, p.77)

O diretor então encerra seu filme com duas sequências de imagens-sínteses, corroborando a existência do antigo e do novo. Primeiro, uma dança modernizada de uma tribo Wa-gogo, da Tanzânia; as imagens descontraídas mostram os membros da tribo dançando, vestidos com seus trajes do dia a dia. Pasolini comenta:

Essa dança há alguns anos era evidentemente um rito, com significados precisos, religiosos, talvez cosmogônicos. Agora em troca como vêm, os Wa-gogo, nos mesmos lugares onde antes faziam realmente, a sério, essas coisas, as repetem, mas as repetem alegremente para se divertirem esvaziando estes gestos estes movimentos, de sua antiga significação sagrada, quase como por mera alegria. Esta poderia ser uma metáfora da transformação das fúrias em Eumênides.

Logo em seguida presenciamos uma festa nupcial em Tanganica:

[sobre a festa nupcial] Como a dança dos Wa-gogo, [ela] pode perfeitamente representar poética e metaforicamente, a transformação das Fúrias em Eumênides, justo no sentido que dizia antes. Todos esses penteados, os andares, as danças os gestos, as tatuagens nas caras são signos de um antigo mundo mágico. [...] Mas este mundo mágico se apresenta aqui como tradição, como antigo espírito autóctone que não quer deixar-se perder.

OS CORPOS DESAPROPRIADOS

Entre 1970 e 1971 Pasolini deu início à *Trilogia da vida*, composta pelos filmes *O Decamerão* (1971), *Os Contos de Canterbury* (1972), e *As Mil e Uma Noites* (1974). Podemos ver nesses filmes sinais da desilusão pasoliniana intensificada nos anos 70.¹¹ Mas além disso, pode-se observar movimentos de fuga que atuam como resistência aos novos modelos de cultura estabelecidos. Movimentos que são tentativas de se distanciar

¹¹ “A década de 70 é a década dos anos da desilusão. O país sofrera um “genocídio cultural”: em vez de se adaptar aos tempos da tecnologia e da sociedade de consumo como a França e os Estados Unidos, a Itália abjurara de seu passado para aderir unilateralmente ao novo poder do neocapitalismo”. AMOROSO, Maria Betânia. **A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária**. São Paulo: EDUSP, 1997.

do desenvolvimentismo¹² do presente, embora esse distanciamento se dê a partir e em vista do próprio presente. Para a realização da *Trilogia da vida*, Pasolini encontrou nos clássicos da literatura os modelos que precisava. Tendo em seu horizonte a libertação do corpo das amarras e tabus que o aprisiona, ele inicia uma das etapas mais polêmicas de sua carreira como diretor.

Pasolini concebeu a *Trilogia* tomando o sexo como um símbolo da liberdade, numa exaltação do mundo pagão anterior à revolução industrial, em radical oposição à sociedade burguesa do consumo e do desperdício, com sua sexualidade pré-fabricada e codificada. (Nazário, 2007, p. 93)

Os três filmes trazem histórias repletas de humor, nas quais pode-se perceber a presença do abjeto, do grotesco, da trapaça, da imoralidade religiosa, da traição, do assassinato, do erotismo e do sagrado. Aliás, como nos lembra JAA Torrano, o sagrado traz em si uma relação com o nefando e com o inefável (Hesíodo, 1991). Neles, nos deparamos com pulsões, as mesmas associadas a Dioniso na antiguidade. O filho divino mais novo de Zeus era um dos representantes da pulsão animal, dos instintos primordiais, das forças incontroláveis da natureza. Era também o representante das artes (dança, música, teatro), do vinho, do desregramento e da loucura. O deus trazia consigo o delírio e o êxtase, unindo em si o masculino e o feminino, a vida e a morte. Os filmes da trilogia estão repletos dessas pulsões instintivas, formando um elogio à vida, ao corpo, ao sexo livre das amarras sociais, livre do falso moralismo religioso.

No entanto, aquilo que era para ser um ato de rebeldia, de resistência, de elogio ao amor livre, saiu pela culatra. “A cultura oficial acabou assimilando a Trilogia: nunca antes Pasolini alcançou tanto sucesso” (Nazário, 2007, p. 93). Seus filmes foram incorporados pelo mercado como filmes pornográficos. Vendo o sexo e sua própria obra se transformarem em produtos pelo neocapitalismo, Pasolini abjurou os três filmes. A incapacidade do público de compreender suas ideias, levou-o a um ato provocador e ao mesmo tempo de angústia. Segundo Luiz Nazário, na *Giornata del Cinema Italiano* de 1973, ao ser acusado por um espectador de ser aristocrata e fazer filmes para a burguesia, “Pasolini afirmou não ter culpa se grande parte do povo italiano era analfabeta e que fazia filmes para um público de seu próprio nível cultural” (Nazário, 2007, p. 93). Ele teria dito, ainda que “perdera a ilusão gramsciana de uma arte nacional-popular que atingisse todas as pessoas” (Nazário, 2007, p. 93). Em razão disso “expressava-se, enfim, sem querer facilitar a mensagem, sem ser pedagógico, sem pretender educar o povo” (Nazário, 2007, p. 93).

O direcionamento de parte de sua obra cinematográfica para um público mais especializado nos permite ver o misto de revolta e decepção que acometeu o cineasta que, até alguns anos antes, via no subproletariado e nos camponeses uma resistência ao sistema capitalista. O capitalismo conseguiu realizar de modo torto e desviante aquilo que estava

¹² Pasolini propunha a distinção entre desenvolvimentismo e progresso: “Pode-se conceber desenvolvimento sem progresso, coisa monstruosa [...] pode se conceber também um progresso sem desenvolvimento, como aconteceria se em certas áreas rurais se aplicasse novas maneiras de vida cultural e civil mesmo sem, ou com um mínimo, desenvolvimento material”. PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogos com Pasolini, Escritos (1957-1984)**. Org. José Luiz Goldfarb. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986, p. 117.

nos ideais de Antonio Gramsci: formar o espírito popular por meio da cultura e do conhecimento. Esse sistema auxiliado pelas novas tecnologias, transformou e formou, de acordo com suas próprias necessidades, o comportamento do povo na busca incessante de ampliar o mercado consumidor. Restava então ao poeta a desilusão e o desejo de não desperdiçar seus esforços na produção de algo cujo efeito surtido não era o desejado. Se não era possível formar um proletariado pensante e instruído, podia-se ao menos atacar o sistema burguês, de modo incisivo, sem renunciar à erudição.

Partindo dessas ideias, Pasolini dirige então seu último filme, seu ato de rebeldia derradeiro. *Saló ou os 120 dias de Sodoma* (1975), dialoga com a tradição judaico-cristã, passando pela literatura de Dante e Sade, ancorando-se no período histórico da Segunda Guerra Mundial. Pasolini põe em cena, outra vez, a figura do fascismo histórico, mais propriamente quando os fascistas, após serem derrotados pelos Aliados, se refugiam na parte da Itália não ocupada, tendo a cidade de Saló como sede do Partido Fascista. Saló se tornou Estado Fantoche da Alemanha nazista, quando Hitler tentava reestabelecer o governo de Benito Mussolini. É na chamada república de Saló que a trama pasoliniana se desenrola.

No canto XXVI do inferno, da Comédia de Dante, o cineasta vai buscar a imagem dos “conselheiros pérfidos”. No filme os podemos ver “em toda sua glória”, denominados de “Senhores”, representados por um presidente de banco, simbolizando o poder econômico; um bispo, representando a igreja; um duque, representando a nobreza; e, por fim, um juiz, como o poder judicial. Os quatro são responsáveis por sequestrar, prender e torturar um grupo de jovens (Didi-Huberman, 2011, p. 11).

Oito rapazes e oito moças (as vítimas) são levados para um castelo afastado. Lá, encontram-se algumas prostitutas velhas, responsáveis por narrar suas experiências libertinas. Estão também presentes os rapazes que compõem a milícia dos “Senhores”. Enquanto as velhas vão contando suas histórias pessoais, os “Senhores” satisfazem seus desejos sádicos. Como no inferno de Dante, o filme é dividido em círculos. O Círculo das Manias, onde os ditos “Senhores” saciam seus desejos sexuais; o Círculo das Fezes, para os desejos escatológicos — este termina com um banquete no qual as vítimas são obrigadas a ingerir fezes humanas —; por último, temos o Círculo de Sangue, no qual as vítimas não aprovadas nos exames sádicos são punidas com: mutilações, torturas físicas, estupros e, para alguns, a morte. Os inocentes aparecem sendo massacrados e arrancados à sua inocência. Mais uma vez os corpos estão a mercê do poder, afastados de sua subjetividade, de seus desejos.

Depois da tortura, das mutilações e dos assassinatos a dança sádica de dois jovens pertencentes à milícia — estes, assim como as vítimas, foram raptados, mas assumiram posições mais confortáveis do que as das vítimas, aceitaram a demanda vinda dos “Senhores”, cumprindo o papel de algozes sem qualquer demonstração de arrependimento —, fecha o espetáculo do horror fascista anunciado pelo cineasta. É a vitória do terror e constatação definitiva do apocalipse. Os corpos cooptados pelo poder são corpos sem autonomia, sem liberdade, que podem ser massacrados conforme o desejo escuso daqueles que o detém.

O cinema pasoliniano apresenta, em vários momentos, pequenos lampejos, cenas dançantes, nas quais os corpos parecem se libertar de suas amarras, conectando-se novamente com a ancestralidade, com os antigos deuses que dançavam nos primórdios do mundo, daí os rituais xamânicos incorporarem a dança. Nietzsche escreveu em seu

Assim falava Zaratustra: “só acredito em um deus que saiba dançar”, e esse deus era Dioniso. Em *Édipo Rei*, como já destacado anteriormente, assistimos a um ancião dançando de forma ritualística. Esses momentos de exceção, funcionando como restauração para os despedaçamentos sociais, estão relativamente ligados ao sagrado e às muitas formas de cultura que o neocapitalismo vem solapando. O corpo que dança é o corpo conectado ao sagrado. É o corpo dos impulsos irracionais, que nega a lógica do mercado, que nega o bordão: “tempo é dinheiro”. Através da dança o corpo experimenta uma outra perspectiva de tempo. Daí a dança ser vista como manifestação de liberdade ligada ao espírito e não à materialidade.

Didi-Huberman já havia chamado a atenção para os momentos dançantes na obra pasoliniana, ao se referir à dança praticada por Ninetto Davoli, no curta *A Sequência da Flor de Papel* (1968).

Ora, toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes - seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais - sob nosso olhar maravilhado (Didi-Huberman, 2011, p.22).

Entretanto, no caso da dança fascista em Saló, o mesmo ato simboliza o corpo integrado, sem consciência crítica, que aceita de bom grado o discurso do poder. Aliás, *A Sequência da Flor de Papel* é um filme sobre a condenação da inocência diante do horror, diante da não tomada de posição.

No filme, Ninetto Davoli dança no meio da rua com uma grande flor de papel, símbolo de sua inocência, mas também de sua alienação. Logo depois, será vítima da maldição de Deus e morrerá. "Existem momentos em que não se pode ser inocente. É preciso ser consciente. Não ser consciente significa ser culpado. Por isso coloquei Ninetto caminhando em Via Nazionale e, sobre ele, algumas imagens importantes da Guerra do Vietnã e de outros acontecimentos do mundo. Em um dado momento, a voz de Deus o incita a tomar consciência daqueles fatos. Mas ele não compreende o porquê, já que é imaturo e inocente. Então, Deus o condena e o faz morrer", explicou Pasolini. (Folha Online, 2002)

Saló parece dizer muito sobre a forma como o diretor via as questões sociopolíticas na Itália, em meados dos anos 70. Este filme seria o primeiro de uma suposta “Trilogia da Morte”, em oposição à “Trilogia da Vida” abjurada por ele, mas seu próprio corpo não escapou à violência e ao terror, seu assassinato ocorreu poucos meses depois de terminado Saló.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. (Coleção Leitura, n. 51).
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- AMOROSO, Maria Betânia. *A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: EDUSP, 1997.

- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar editora, 1973.
- BACON, Francis. Novum Organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza. In: *Os pensadores*. Tradução e notas: José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BARBOSA, Leandro Mendonça. De selvagem a efeminado, as representações de Dioniso no imaginário Ático. Jundiaí: Paco editorial, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. Organização: Michael Löwy. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BULFINCH, Thomas. *Mitologia Geral a Idade da Fábula*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.
- COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e Romana*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FABRIS, Mariarosaria. Seguindo pelo rumo de Saló. In: *VIII Estudos de cinema e audiovisual*. São Paulo: SOCINE, 2012.
- FOLHA ONLINE. Retrospectiva Pier Paolo Pasolini. In: *Caderno Ilustrada online*, Mostra BR de cinema, 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/mostrabrdecinema/sinopse-retrospectiva-pier-paolo-pasolini.shtml>. Acesso em: 24/05/2023
- GRAMSCI, Antonio. *Escritos políticos*. Trad. Manuel Simões. Lisboa: Seara Nova, 1976.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução: JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LIMA, José Expedito Passos. *Crítica e recusa do presente a realidade como experiência filosófica em Pier Paolo Pasolini*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFMG, 1998.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- NAZÁRIO, Luiz. *Pasolini, Orfeu na sociedade industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- NAZÁRIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra*. Lisboa: Editorial Presença, 1974.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia de bolso. 2010.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Caos*. São Paulo: brasiliense, 1979.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogos com Pasolini, Escritos (1957-1984)*. Org. José Luiz Goldfarb. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Póstumos*. Trad. Helena Ramos. Lisboa: Moraes editores, 1979.
- PASOLINI, Pier Paolo. *La Divina Mimesis*. Trad. Julia Adinolfi. Barcelona: Icaria editorial, 1976.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PEREIRA, Helena Bonito Couto; ATIK, Maria Luiza Guarnieri. Da dramaturgia ao cinema: Édipo Rei. In: *Eutonoma: Revista online de Literatura e Linguística*. Ano I – Nº 02 (185-199), 2008.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- SANTOS, Marcel de Lima. *Xamanismo - a palavra que cura*. São Paulo: Paulinas, 2007.

TRABULSI, José Antônio Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VILLALTA, Luiz Carlos. *Reformismo Ilustrado, Censura e Prática de Leitura: Usos do Livro na América Portuguesa*. Tese defendida na Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História: Programa de Pós-graduação em História social. 1999.

WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Organização e Introdução: H.H. Gerth e C. Wright Mills. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: LTC — Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1982.

FILMOGRAFIA

A SEQUÊNCIA DA FLOR DE PAPEL. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1968.

ACCATTONE. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1961.

APPUNTI PER UN FILM SULL'INDIA/ Notas Para Um Filme Sobre A Índia. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1968.

APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA/ Notas Para Uma Oréstia Africana. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1970.

AS MIL E UMA NOITES. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1974.

DECAMERÃO. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1971.

ÉDIPO REI. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1970.

MAMMA ROMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1962.

MEDEIA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1969.

OS CONTOS DE CANTERBURY. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália/ França, 1972.

SALÓ OU OS 120 DIAS DE SODOMA, Produção de Pier Paolo Pasolini. Itália e França, 1975. Cor, 116 min.



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180204-2023-253-260>.

Recebido em abril de 2023. Aprovado em novembro de 2023.

A IMAGEM COMO DESTINO: CENAS CONTEMPORÂNEAS DO CORPO THE IMAGE AS DESTINY: CONTEMPORARY SCENES OF THE BODY

Thiago Borges*

Resumo: *O objetivo deste trabalho é pensar e discutir algumas condições para o corpo no tempo presente. Inicialmente, no século XIX, a fotografia e o cinema produziram imagens do corpo em um contexto estético específico. O cinema promoveu certa continuidade de atenção ao corpo, presente no circo e nas artes corporais, enquanto ao mesmo tempo abria um novo regime com o aparato tecnológico. Eu vou refletir sobre a produção contemporânea das imagens do corpo tendo como referência dois eixos: a) unidade versus fragmentação; b) ser e ter um corpo.*

Palavras-chave: *Corpo. Imagem. Unidade. Fragmentação.*

Abstract: *The aim of this work is to think and discuss some conditions for the body in the present time. At first, in the 19th century, photography and cinema produced images of bodies in a specific aesthetic context. The cinema promoted a certain continuity of attention to the body present in the ancient circus and body arts, while at the same time opened the difference of a new regime with the technical apparatus. I am going to reflect on the contemporary production of body images having as reference two axes: a) unity versus fragmentation; b) to be and to have a body.*

Keywords: *Body. Image. Unity. Fragmentation.*

Quando consideramos, dentro do amplo e multifacetado espectro das artes contemporâneas, certo percurso em direção à centralidade do corpo em uma série de construtos e por diversos modos, podemos reconhecer tanto a importância de uma tradição que remonta à tríade circo, dança e teatro, como também destacar certa preponderância da conexão entre o caráter visual e as tecnologias e possibilidades oriundas do desenvolvimento científico, entendendo que a referida conexão foi e é decisiva para acompanhar e compreender a centralidade do corpo na atualidade.

Sendo o corpo o objeto central deste ensaio, será o objetivo refletir sobre algumas condições atuais para o corpo nas artes e na sociedade sob a égide da produção de imagens. Para o fim proposto, teço um diálogo entre fragmentos filosóficos, históricos e psicanalíticos articulados esteticamente, o quanto possível.

Se pode ser correto afirmar que a história das artes é a história do constante tensionamento dialético com a sociedade e suas instituições, a arte na posição de antítese social da sociedade como disse Theodor W. Adorno, vê-se, não por acaso, que a

* Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-Doutor em Psicologia pela UFMG. E-mail: tfborges@hotmail.com.

visibilidade do corpo nas artes hoje também acompanha um status social do mesmo, e que possui, por sua vez, raízes na modernidade desde o século XIX.

Em suas análises sobre o biopoder e a biopolítica, Michel Foucault interpreta a intrincada relação entre o poder sobre o corpo dos indivíduos e o poder sobre um corpo populacional, como características decisivas das políticas sociais modernas. Desde o seu início, as condições de vida nas cenas urbano-industriais constituíram dispositivos disciplinares e de controle que materializaram a experiência individual e coletiva do poder sobre os corpos. Nesse contexto, o ódio ao corpo (que não é sem ao mesmo tempo um amor) que Horkheimer e Adorno denunciaram em sua Dialética do esclarecimento, figura como uma das facetas de diversos dispositivos, práticas e posturas no exercício do poder. Na interpretação frankfurtiana, a reificação em relação ao corpo é índice da hipóstase dos mecanismos de autoconservação, como atualidade do imemorial domínio da natureza. Se podemos identificar uma diferença no alcance da noção de poder entre os frankfurtianos e Foucault, considerando de início sendo maior na obra deste último, acompanhando Débora Cook (2018), podemos dizer, contudo, que, para os três filósofos a dimensão social é preponderante em sua incidência sobre os indivíduos, na formação de seus corpos e subjetividades. A atualidade dos corpos, como se evidencia empiricamente, é tecnológica, informacional, narcísica e fortemente visual.

Cada vez mais a dualidade cartesiana do domínio do objeto corpo é colocada, inclusive moralmente, em xeque, ou talvez em segundo plano pelo discurso das ciências notadamente a genética e as neurociências¹. Quer-se cada vez mais, ser o próprio corpo, mas não mais somente o corpo experiencial e simbólico da Fenomenologia de M. M. Ponty, ou da Antropologia cultural e a sua produção de identidades culturais. Quer-se ser o corpo biológico e suas funções fisiológicas, orgânicas, nas dimensões que outrora eram atribuídas à alma, ao espírito. Um sistema que, paradoxalmente, não deixa de ser também objeto de controle e manipulação. Esse sistema que apresenta o corpo fragmentado em partes analisáveis, ao mesmo tempo atualiza por meio da mesma hiperespecialização científica que o fragmenta, a ideia de uma unidade com a qual o sujeito se identifica e localiza “seu ser” mais íntimo.

Na busca pela verdade íntima, reatualizamos tecnologicamente a máxima, *Esse est percipi* (Ser é ser percebido), bem como seus problemas já tratados filosoficamente². Para além de um momento estrutural das subjetividades de cada indivíduo na relação com a própria imagem, que podemos remeter ao que Jacques Lacan chamou de *estádio do espelho*, não é exagero dizer que vivemos um tempo de certo fetiche das imagens e da imagem corporal. Éric Laurent dirá, por exemplo, que,

¹ A edição do *El País* de 04 de setembro de 2021 traz uma entrevista com uma psiquiatra do Trinity College em Dublin sobre corpo e memória. Sem desconsiderar o contexto específico da pesquisa e os ganhos de conhecimento, chamou-me a atenção a posição cada vez mais comum em nossos dias: segundo a cientista, “A ideia de que as pessoas são algo diferente de seus próprios corpos, que o ser humano pensante é diferente do ser humano que sente, é um erro completo”. Trata-se aqui da dualidade vista como um problema/inverdade da condição humana, a partir da centralidade no organismo. O indivíduo é o seu corpo em suas funções fisiológicas e tudo que remeteria à alma, são propriedades mentais da fisiologia do cérebro.

² Cf. Türccke, 2010, p.39. “A partir desse enunciado (*Esse est percipi* – TB), o teólogo anglicano do século XVIII George Berkeley acreditou pode construir toda uma teoria do conhecimento e da realidade. (...) É claro, isso é falacioso e foi inúmeras vezes refutado. O que só torna mais fascinante como, sob circunstâncias de alta tecnologia que seu autor nunca poderia imaginar, uma proposição filosófica insustentável começa a ser verdadeira”.

No nível macro, a diversificação dos meios de produção da imagem não apenas aprimorou o seu efeito de “instantaneidade”, como também reforçou a exigência de que toda situação se transforme de imediato em imagem. Quando a imagem do corpo não se apresenta num lugar, deve-se acrescentá-la: a exigência do *selfie* testemunha o novo campo que se oferece para satisfazer a paixão de inscrição do reflexo (Laurent, 2016, p.15-16).

Mas as imagens do corpo no zênite social não são preponderantes somente em seu aspecto de paixão narcísica de autoidentificação. Ocorre que elas ainda testemunham a imbricação sujeito-objeto, na medida que o corpo do outro é também alvo de nossos interesses e atenção. O campo das artes reflete tanto o momento sujeito-ser-corpo quanto aquele simultâneo de um corpo-objeto.

||

Na história recente das artes, encontramos produções mais próximas desse sujeito-ser-corpo tanto quanto do corpo-objeto do olhar, embora também do manipular. No primeiro caso, Temos as danças e as performance como bons exemplos, enquanto o segundo é mais bem reconhecido no cinema e na pintura, mas há da mesma maneira, é claro, a presença do momento corpo-objeto do olhar nas danças e performances.

As novidades da dança moderna do início do século XX passam por ressignificações sobre o corpo e seus movimentos e tais ressignificações estão em estreito diálogo com as ciências, com a psicanálise e com a própria vida nos centros urbano-industriais da época. O corpo tem motivos e condições fisiológicas para seus movimentos, e ideias como as de movimentos inconscientes, naturais ou livres, energias e ondas constituem o escopo de significação e produção de várias coreógrafas e bailarinas(os) e, deste modo, “a metáfora naturalista se revela não só recorrente, mas também atuante, através de toda a história da dança no século XX” (Suquet, 2008, p.523).

Não é possível alinhar ponto a ponto as várias propostas para a dança surgidas desde o final do século XIX, mas é frutífero destacar a intrincada relação entre a noção de corpo como sistema biológico, inclinações místicas e as condições sociais da vida moderna. É o caso de Rudolf Laban já na primeira metade do século passado.

Laban inventou uma forma de abordar a improvisação que faz do esquecimento (dos saberes adquiridos, dos automatismos...) a condição *sine qua non* tanto de toda rememoração como de toda criação. Seu método visa desfazer os *habitus* corporais para suscitar um estado de receptividade que tem sem dúvida alguma afinidade com o estado alterado de consciência ao qual tendem as técnicas orientais. (Suquet, 2008, p. 526).

Ainda segundo Annie Suquet, trata-se, para Laban, da emergência de uma memória orgânica que liga o corpo do bailarino ao corpo da espécie e a natureza de modo geral. É também de suma importância em sua teoria a questão da transferência de peso nos movimentos.

Conscientes ou inconscientes segundo suas idealizadoras(es), os movimentos caleidoscópicos de parte da dança moderna destacam uma corporalidade imersa em interpretações a partir da fisiologia e a sensibilidade tátil. Buscam uma interação entre os corpos ditada pelo contato direto que produz o *continuum* das ações.

É difícil pensar, para o humano, em “movimentos naturais”, sobretudo depois da Antropologia e Marcel Mauss³, ou ainda depois da psicanálise, mas muitas destas propostas procuram destituir a técnica e a coreografia pré-estabelecidas em prol de uma movimentação e gestualidade em que o corpo em ato determina na interação ou não com outros, os traçados que percorre. Nesses casos compreende-se o apelo à mecânica e funcionalidade do organismo como lugar que explica uma espontaneidade do corpo como modelo de uma dança mais livre e autêntica.

Contudo, e, nesse sentido, um pouco diferente da rememoração em Laban, há também, nesse organismo que dança, uma história cultural e singular que o marcou e o produziu não somente em termos anátomo-funcionais, mas também nos planos da significação e afetividade. Há ainda, um corpo marcado traumáticamente pela linguagem que é desde sempre corpo pulsional, território de gozo. Aqui, lembrar pode não ser resgatar qualquer naturalidade esquecida do corpo, mas em sentido dialético, reconhecer a mútua conformação para o corpo humano entre natureza e história.

Este corpo-sujeito-dançante que dança segundo seus idealizadores, não conforme a preparação técnica do espírito, mas sim de acordo com os impulsos e sensações que lhe são próprios, é, não obstante, em minha opinião, também conformado espiritualmente por um ideal de espontaneidade e naturalidade, pelo diálogo com os conhecimentos científicos sobre o organismo vivo. É também, como não poderia deixar de ser, objeto do olhar espectador, que assiste e acompanha seus movimentos em uma apresentação. Pode-se notar o seguinte: nesse ponto, na dimensão de objeto do olhar do outro, a dança encontra o cinema e a pintura. Mas, ao mesmo tempo, também encontrará a ambas em seu modo específico de ratificar a centralidade do corpo e seu gestual que passou, justamente desde a virada do século XIX, por essa conformação naturalista e sensível, por uma movimentação inclinada ao imprevisto fisiológico como caminho ‘coreográfico imediato’ e expressivo. O cinema e a pintura, na especificidade de seus *métiers*, também deram centralidade ao corpo, reforçando talvez uma tendência em curso para as artes articulada ao espírito do tempo.

Sobre o cinema, o encantamento do corpo vivo e em movimento ganhará progressivamente outros efeitos, de significação, normatividade e modelo. Para Antoine de Baecque o cinema é uma das principais fontes de representação dos corpos e isso, penso, tem implicações para a compreensão interconexa entre as características estéticas das produções cinematográficas, tanto quanto suas relações com a sociedade, com o tempo e momento históricos em que são realizadas.

Baecque destaca, por exemplo, a criação do corpo das mulheres nos primórdios do cinema de Hollywood como a de corpos sedutores guardando dentro de variações de estereótipos, da erótica *vamp* à sofisticação da *diva*, até a *pin-up girl*, uma atualização visual de certo imaginário social sobre as mulheres. “O sonho da primeira guerra foi uma mulher-diabo, mulher-desejo, fatal, exótica e sofisticada. O da segunda é uma boa mocinha bochechuda e de nádegas enormes, própria ao *American way of life*, nascida da saudável excitação dos estudantes e dos militares” (Baecque, 2008, p. 493)

³ Cf. Mauss, Marcel. *As técnicas corporais*. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EDU/EDUSP, v.2, 1974, p.209-233.

As mudanças de um cinema moderno a partir de meados dos anos de 1950, em relação ao corpo das mulheres seguem em direção ao interesse por mostrar a realidade que comporta características desidealizadas, compostas pelo sofrimento, a desproporção, os infortúnios etc. É nesse sentido que Baecque lê a presença marcante do tema da prostituição na *Nouvelle Vague*.

Há, contudo, no cinema mais atual, e com muita força no estadunidense, a representação de corpos ficcionais, capazes de proezas impossíveis, novamente hipertrofiados como nos primórdios com o *burlesco* e das práticas circenses de rua ainda no século XIX, porém agora cada vez mais atravessados pela ciência e as tecnologias e investidos moralmente, em muitos casos, na posição de modelos. O cyborg divide espaço com a manipulação genética. O sujeito é o seu corpo biológico por completo em algumas ficções como em GATTACA⁴. Nesse filme do final dos anos de 1990, o pano de fundo da trama é uma sociedade dividida entre aqueles que foram projetados geneticamente e pertencem a uma elite e aqueles que nasceram “naturalmente” e são considerados inferiores. Algo nessa idealidade laboratorial, no entanto, escapa aos ditames da engenharia genética e a humanidade dos sujeitos e seus corpos aparece nos infortúnios de desejo e gozo das personagens.

O cinema não somente repercute perspectivas em voga sobre o corpo na sociedade, como também se nutre de tentativas de hipertrofia da realidade, antecipação e criação futuristas. Nesse sentido, ele vislumbra não mais somente as produções simbólicas e normativas sobre os corpos, mas, com a ciência e as tecnologias, mostra as transformações no real orgânico dos corpos, tocando em questões ontológicas sobre a realidade do humano e seu corpo.

Pode-se perguntar, portanto, se, aos notarmos a centralidade dos corpos no cinema, muitas vezes não nos deparamos com questões éticas e políticas que compõem temas importantes na vida social, como a saúde ou o amor.

Para Yves Michaud o campo das artes se apropria de recursos técnicos que proporcionam uma apresentação do corpo fragmentada, em partes, por exemplo, com a fotografia. Isso acompanha de perto os desenvolvimentos na medicina, sua crescente especialização bem como os mais recentes diagnósticos por imagem.

Os raios-X, as fotografias em plano geral, a macrofotografia vão sem demora ser postos a serviço da arte. (...) os manuais de pose para radiografia médica, os documentos fotográficos sobre as doenças de pele, da face e da boca, sobre as monstruosidades e malformações, são utilizados também pelos artistas, desde os pintores alemães da nova subjetividade dos anos de 1920 até Francis Bacon trinta anos depois, passando por Eisenstein no *Encouraçado Potemkin*. (Michaud, 2008, p. 544-545)

Antes do corpo encarnando fisicamente a obra de arte, temos ao longo do século XX representações celebradas de corpos mecanizados como nos esportes e no trabalho, corpos desfigurados pela guerra e corpos belos como algumas vezes no cinema. Embora a figura do Dandy pareça já apontar para uma estetização mais evidente do corpo, o tempo das instalações, performances e Body Art é paradigmático quanto a centralidade do corpo-obra. Seria um corpo sujeito-objeto da arte como indica Michaud?

⁴ GATTACA: a experiência genética. 1997. Columbia Pictures. Dirigido por Andrew Niccol.

Se recuarmos um pouco mais, encontraremos na arte sacra, na pintura e na escultura como produções para o olhar, uma importância da figuração do corpo a partir dos mistérios cristãos. É o caso, por exemplo, de obras que retratam as experiências corporais das místicas no século XVII⁵, como o êxtase de Santa Tereza de Bernini. Tais experiências de martírio nas quais as obras foram inspiradas testemunhavam, junto com a arte, a centralidade do corpo para a Igreja da época. O sofrimento corporal especialmente no caso das mulheres poderia significar como nos conta Jacques Gélis, a eleição e união divina.

Para Arthur Danto, em seu último livro, “O que é a arte”, em um capítulo dedicado ao corpo, as obras cristãs têm um potencial significativo acerca do que é propriamente ser humano, quer dizer, ter um corpo, naquilo que podemos distinguir até certo ponto de nossas sensações e sentimentos mais comuns, como, cansaço, fome etc. Do outro lado se encarrega, segundo o filósofo estadunidense, a ciência, de explicar fisiologicamente como se dão as tais sensações que percebemos em um quadro ou na presença de alguém que sente dor, raiva, alegria... Danto ainda reabilita a dualidade cartesiana especialmente no que concerne a certeza somente do lado da *res cogitans*, para uma mistura, uma mente sempre encarnada que caracterizaria definitivamente o humano.

É o corpo que entendemos quando lemos os antigos descrevendo homens em batalha, homens e mulheres apaixonados ou sofrendo. É o corpo, eu diria, que nossa tradição artística abordou de forma tão gloriosa por tantos séculos e, de certo modo, de forma um pouco menos gloriosa, hoje, em alguns tipos de arte de performance. (Danto, 2020, p.152)

Danto, por conseguinte, reconhece uma presença e permanência do corpo na história da arte. Uma presença que se modifica na medida em que as linguagens artísticas transformam suas produções. Se na arte contemporânea nem sempre a representação dos corpos e corporalidades é gloriosa, como demarca o autor, é porque a arte de hoje radicaliza conceitualmente como acontecimento estético, social e político, não se prendendo mais a cânones antigos como a beleza. Por isso, as artes do corpo e os corpos nas artes tendem a ser provocativos, às vezes escandalosos tanto quanto são com frequência fascinantes.

III

Será também na arte como é para ciência, o corpo o território derradeiro? A diluição da alma, do anímico, às imagens cerebrais encerrando de vez qualquer perspectiva de dualidade parece ser a tendência atual.

Tanto a arte quanto a ciência, penso, trabalham hoje nas intersecções entre um corpo fragmentado e um corpo como unidade. Enquanto usarmos o termo corpo, ainda estamos no registro da unidade imaginária das partes. Ao mesmo tempo, como mencionado antes, a medicina cada vez mais se vale de super imagens particularizadas do interior do corpo para dizer o que o sujeito tem e sente, retornando à questão do que o sujeito é.

⁵ Sobre a questão do corpo e o mistério cristão, Cf. GÉLIS, Jacques. *O corpo, a Igreja e o Sagrado*. In. CORBIN, Alain, et. al. *História do Corpo: da Renascença às Luzes*. Trad. de Lúcia Orth. Petrópolis: Vozes, 2008, p.19-130.

Na pintura, por exemplo, podemos encontrar representações tanto de um corpo fugidio no jogo e transição entre a figuração e a abstração, quanto também representações de partes do corpo, incluindo aí o próprio olhar. É o caso de algumas obras de uma artista carioca, Katia Willie⁶. No primeiro caso, em um quadro sob título *Trópicos Pilotis 1/2021*, corpos se destacam e se transformam tornando parte de uma folhagem em cores fortes e vivas. No segundo, um fragmento de carne e vísceras com o título, *Francis no espelho/2020* e, ainda, um rosto que olha o espectador, de título, *O olhar 2013*.

Essa alternância entre um corpo fragmentado e o imaginário de sua unidade não é algo novo para a psicanálise. Ela remete, no ensino de Lacan, ao estádio do espelho. Lacan indica que há um gozo anterior à constituição da imagem corporal, o que se relaciona com certa inconsistência do corpo mesmo após o estabelecimento de sua imagem.

Lacan advoga o *ter* um corpo antes mesmo da conformação subjetiva com a imagem, que proporciona também um *ser*. Para o psicanalista francês o *ter* é anterior ao *ser* como modo de gozo constitutivo do ser falante, desde os primeiros meses de vida, nos movimentos desconexos e nas vocalizações iniciais, antes do sentido há o gozo do corpo. Há de alguma maneira, uma dualidade experiencial pelo fato de nos identificarmos à imagem corporal tanto quanto usamos o verbo *ter* para nos referirmos às partes do corpo: “Ter relação com o próprio corpo como estrangeiro é, certamente, uma possibilidade, expressada pelo fato de usarmos o verbo *ter*. Tem-se seu corpo, não se é ele em hipótese alguma”. (Lacan, 2007, p. 146)

Sendo a imagem e ideia de unidade corporal fundamentais para a organização subjetiva, toda experiência de fragmentação tem o potencial de colocar em questão a identificação com a imagem corporal e o corpo que se tem, lugar de gozo. Mais ainda, a fragmentação se alinha à ausência do corpo como ausências da imagem de unidade, ou sua falha.

O amor-próprio é o princípio da imaginação. O falasser adora seu corpo, porque crê que o tem. Na realidade ele não o tem, mas seu corpo é sua única consistência, consistência mental, é claro, pois seu corpo sai fora a todo instante. (...) O corpo decerto não se evapora e, nesse sentido, ele é consistente (Lacan, 2007, p. 64).

Nessa perspectiva, em uma reflexão especialmente a partir do Seminário 10 em direção ao “último” Lacan, Jésus Santiago (2016) aponta uma diferença entre o primeiro imaginário como imagem do corpo próprio e, posteriormente, um imaginário orientado pelo corpo-suposto-gozar, tomando de empréstimo aqui uma expressão de Miller. Captando a fragilidade da imagem especular a partir do exemplo do duplo, Santiago (2016) ajuda a esclarecer, a relação entre a crença do ser falante em relação a *ter* seu corpo e o fato de que esse corpo não cessa de lhe escapar. A crença na posse do corpo instrumento de gozo não reconhece o fato de que esse corpo escapa, que por vezes o gozo é de natureza disruptiva, fragmentária. Há um tensionamento constante na dinâmica entre unidade e fragmentação corporal que as artes tanto quanto a vida social tomada pelos discursos das ciências e as tecnologias apreendem sistematicamente. No caso das artes

⁶ As obras da artista estiveram em exposição na Casa Fiat de Cultura em Belo Horizonte entre os dias 20 de setembro e 6 de novembro.

parece haver mais espaço para a repercussão do mal-estar que tangencia a falha de sentido muitas vezes do lado da fragmentação. Nas ciências, as partes sempre remetem à um todo que deve estar no horizonte de uma compreensão e captura que não deixa de ser ideológica.

Se a vida de hoje, no “império das imagens”, de imagens que se comportam como destino, é marcada pela alternância entre fragmentação e unidade, por *ser e ter* um corpo, a arte parece incorporar os choques e as rupturas, também no espaço onde falta a palavra e resta o gozo do corpo, talvez até mesmo para incitar a produção de algum sentido.

REFERÊNCIAS

- BAECQUE, Antoine de. Telas: o corpo no cinema. Trad. de Ephraim F. Alves. In: COURTINE, Jean-Jacques. *História do corpo 3*. Petrópolis: Vozes, 2008, p.481-508.
- COOK, Deborah. *Adorno, Foucault and the critique of the West*. London: Verso, 2018.
- DANTO, Arthur. *O que é a arte*. Trad. de Rachel Cecília de Oliveira e Débora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: vontade de saber*. Trad. de Maria Thereza da C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GÉLIS, Jacques. O corpo, a Igreja e o Sagrado. In: CORBIN, Alain, et. al. *História do Corpo: da Renascença às Luzes*. Trad. de Lúcia Orth. Petrópolis: Vozes, 2008, p.19-130.
- HORKHEIMER, Max. ADORNO, Theodor. W. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. de Guido Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. Trad. de Vera Ribeiro. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.96-103.
- LACAN, Jacques. *O Seminário: o sinthoma – livro 23*. Trad. de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- LAURENT, Éric. *O avesso da biopolítica: uma escrita para o gozo*. Trad. de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2016.
- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EDU/EDUSP, v.2, 1974, p.209-233.
- MICHAUD, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais. Trad. de Ephraim F. Alves. In: COURTINE, Jean-Jacques. *História do corpo 3*. Petrópolis: Vozes, 2008, p.541-566.
- SANTIAGO, Jésus. *O novo imaginário é o corpo*. (pp.73-77). Correio: Rio de Janeiro, 2016.
- SUQUET, Annie. Cenas: o corpo dançante: um laboratório da percepção. Trad. de Ephraim F. Alves. In: COURTINE, Jean-Jacques. *História do corpo 3*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 509-540.
- TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Trad. de Antônio Zuin. Campinas: Editora Unicamp, 2010.



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180205-2023-261-268>.

Recebido em maio de 2023. Aprovado em julho de 2023.

A ESCRITA DO CORPO E O CORPO DA ESCRITA: REFLEXÕES SOBRE FORMAS CORPORAIS DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA NA LITERATURA E NO CINEMA

THE WRITING OF THE BODY AND THE BODY OF THE WRITING: REFLECTIONS ON CORPORAL FORMS OF ARTISTIC EXPRESSION IN LITERATURE AND CINEMA

Ricardo Tiezzi*

Daniel de Thomaz**

Resumo: *Este artigo busca refletir sobre a presença do corpo na literatura, com algumas reverberações no cinema. Em geral, não nos interrogamos sobre a participação do corpo no ato criativo da escrita. Escrever tende a ser percebido como um ato reflexivo e mesmo espiritual, deixando ainda à sombra o que a escrita pode ter de sensorial, de fluxo orgânico em vez de matéria mental. Em um primeiro momento, estabelecemos a dicotomia entre a expressão via pensamento lógico ou via corpo pulsional em dois personagens: o músico Johnny, do conto O Perseguidor, de Cortázar, e o filho desgarrado André, da Lavoura Arcaica de Raduan. Esses corpos ficcionais nos servem como analogia para a mesma dicotomia subsumida no ato de escrita. Assim, trazemos dois autores que pensaram essa questão: Gilles Deleuze e José Gil. Intentamos que o artigo possa sugerir vias a serem exploradas e, quem sabe, imaginar novas formas de escrita.*

Palavras-chave: *Corpo. Literatura. Escrita. Cinema. Expressão.*

Abstract: *This article seeks to reflect on the presence of the body in literature, with some reverberations in cinema. In general, we do not ask ourselves about the participation of the body in the creative act of writing. Writing tends to be perceived as a reflexive and even spiritual act, still leaving in the shadows what writing can have of sensorial, organic flow rather than mental matter. In a first moment, we establish the dichotomy between expression via logical thought or via pulsional body in two characters: the musician Johnny, from the short story The Stalker, by Cortázar, and the stray son André, from Raduan's Lavoura Arcaica. These fictional bodies serve us as analogies for the same dichotomy subsumed in the act of writing. Thus, we bring two authors who have thought about this issue: Gilles Deleuze and José Gil. We intend that this article may suggest paths to be explored and, who knows, imagine new forms of writing.*

Keywords: *Body. Literature. Writing. Cinema. Expression.*

Eu quero descrever o corpo como um livro

Um livro como um corpo¹

* Professor dos cursos de pós-graduação lato sensu em Roteiro para Cinema e Televisão e em Escrita Criativa na Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP. E-mail: ricardotiezzi@yahoo.com.br.

** Professor em tempo parcial do curso de Jornalismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). E-mail: daniel.thomaz@mackenzie.br.

¹ Poema da protagonista do filme Livro de Cabeceira (The Pillow Book), de Peter Greenaway (1996).

1. INTRODUÇÃO

O filme *O Livro de Cabeceira*, de Peter Greenaway (1996), é repleto de imagens sugestivas de relações entre a escrita e o corpo. A narrativa se baseia no conceito de Livro Corpo, a arte de escrever poemas ou capítulos inteiros de livros em corpos, em vez de papéis. Esta arte ancestral foi aprendida pela protagonista Nagiko em sua infância em Kyoto, quando seu pai escrevia em seu rosto nos seus aniversários. A escrita em caligrafia japonesa é delicada e cuidadosa, uma espécie de ritual que marcou Nagiko pelo resto da vida. Quando adulta, Nagiko se torna escritora, preenchendo corpos com histórias e poemas, como o verso citado na epígrafe.

A narrativa de Nagiko se desenvolve ao longo do filme em uma série de associações poéticas entre livro e corpo. O filme abre então os sentidos do espectador para essas relações, ao mesmo tempo sugestivas e inquietantes. O que no início causa estranheza, aos poucos se converte em uma nova maneira de perceber vínculos entre escrita e corpo.

Em geral, essa associação não é natural. Nossa tendência é pensar a escrita como um ato de reflexão, produzida por corpos, vamos dizer, neutros, cuja atividade principal se encontra nos dedos. Não são muitas vezes em que vemos escrita e corpo tão intimamente ligados, como as imagens de *Livro de Cabeceira* nos revelam. Em outras artes, como a atuação cênica e a performance musical, a presença do corpo – por onde circulam sensibilidades e sentidos, fluxos e expressões – surge mais ostensiva, intensa.

Esse artigo pretende trazer mais reflexão sobre essa temática. A proposta é fazer emergir questões ligadas à escrita e ao corpo em um percurso em duas etapas. Na primeira, vamos analisar momentos em que a dicotomia entre pensamento e corpo, entre o mental e o orgânico é apresentada nas páginas de duas narrativas reveladoras desse embate. O conto *O Perseguidor*, de Julio Cortázar, e o romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, surgem como objetos de análise privilegiados das relações problemáticas entre formas de expressão mais vinculadas à lógica e à coerência em tensão com o fluxo, a pulsão, a presença de um corpo que também intenta falar. Assim, podemos nos interrogar se esses personagens também não sugerem algo sobre o próprio ato de escrever. Somos acostumados a pensar na escrita como uma tarefa reflexiva ou mesmo espiritual. Deixamos em uma zona invisível o que começa diante dos nossos olhos, as mãos se movendo pelas teclas ou pelas páginas. Do fluxo das mãos partem sensibilidades e sensorialidades. Dizer que as mãos escrevem é mais do que o senso comum de que elas são instrumentos do pensamento. É dizer que o corpo cria, ele está presente no ato da criação literária.

Se elegemos dois personagens, na segunda etapa trataremos para a conversa dois autores centrais que vão nos ajudar nessa compreensão. Em textos espalhados pela sua obra, Deleuze inverte essa visão mais ligada ao senso comum da escrita como pensamento e reflexão, jogando luz para a escrita como um devir que atravessa o corpo: um corpo que se abre a novas possibilidades, corpos múltiplos, permanentemente criando redes de sentidos. Por sua vez, José Gil se debruça sobre a obra de Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa, qualificando-a sugestivamente como “metafísica das sensações”.

2 O CORPO DA ESCRITA

“Eu começo a entender dos olhos para baixo, e quanto mais baixo melhor entendo” (CORTÁZAR, 2009, p. 80). A fala reveladora do personagem Johnny, do célebre conto O Perseguidor, de Cortázar, revela a incompreensão fundamental presente no relato. O biógrafo e crítico de jazz Bruno busca captar algo da essência do seu personagem, o saxofonista Johnny, inspirado no músico estadunidense Charlie Parker (1920-1955). Se Johnny persegue algo que ele não sabe exatamente o que seja – algum som transcendente, algum estado de espírito –, Bruno persegue seu personagem fugidío, dado a acessos de fúria e desespero, tentando encontrar alguma verdade oculta que não se revela nas páginas da biografia.

O músico parece compreender mais ao constatar que “a verdadeira explicação simplesmente não dá pra explicar” (Cortázar, 2009, p. 85). Em um de seus momentos discursivos, Johnny reserva suas imprecações contra a ciência, a psicanálise, os homens de avental, os diplomas (p. 104). Tudo o que é relacionado à exatidão, ao cálculo, aos números e à lógica é objeto de desprezo de Johnny. Seus discursos são errantes, muitas vezes desconexos e levemente alucinados, frases que desatinam seu interlocutor. Bruno assim relata: “Johnny tenta avançar com suas frases truncadas, seus suspiros, suas raivas súbitas e seus prantos (Cortázar, 2009, p. 82).

A incompatibilidade que emerge das páginas de O Perseguidor está expressa pela tentativa de Bruno de explicar em palavras conexas e coerentes tudo que no músico é da ordem do incompreensível, de um sensível que se recusa fixar-se em uma forma, um fluxo por natureza incoerente e inconsistente. Bruno biografava com a razão e o pensamento uma realidade corpórea, criadora de uma arte feita de sensações fugidias e flutuantes. Os improvisos do saxofonista Johnny, pode-se dizer, são a expressão de um saber que corre pelas veias e mobiliza a pele e os poros, intraduzíveis na sintaxe convencional. “Não era pensar, acho que já disse a você que não penso nunca” (Cortázar, 2009, p. 85).

O músico persegue algo que escapa ao pensamento, algo que se intui na tessitura de sua presença corpórea, sempre destacada no conto. Ele se encolhe febril nos seus momentos de delírio e sua música se intensifica quando decide tirar os sapatos no estúdio e tocar com os pés no chão. O biógrafo e os amigos não o compreendem quando ele relata obsessivamente seu sonho com urnas vazias. Em uma conversa decisiva, o biógrafo finalmente cria coragem para saber de Johnny sua opinião sobre a biografia, e se exaspera de ansiedade quando Johnny responde que faltam coisas, mas adia definir o que falta. Quando finalmente é instado a responder, Johnny é direto: “você esqueceu foi de mim” (Cortázar, 2009, p. 124).

Bruno, com seu ouvido analítico e sua escrita acurada, foi capaz de escrever uma biografia de sucesso. Pelo que o conto deixar entender, uma bem equilibrada composição entre a vida e a obra do biografado. A recepção de Johnny revela a diferença de linguagens, fruto de duas maneiras distintas de estar no mundo e se expressar. “Não se pode dizer nada, que imediatamente você traduz para o seu idioma sujo” (Cortázar, 2009, p. 125).

Em outro registro, uma variação desse embate entre razão e corpo se encontra em *Lavoura Arcaica*. Um dos capítulos do livro retrata um prolongado e intenso embate dialógico entre o protagonista André e seu pai. Na versão cênica do filme homônimo de Luiz Fernando Carvalho (2001), a atmosfera soturna da cozinha, a solidez da mesa de madeira, o silêncio só quebrado por alguns sons da natureza e de tarefas domésticas ao fundo conferem alto grau de solenidade ao momento. O espírito climático não é por acaso: o reencontro entre pai e filho, tão adiado por André, o filho, vivido pelo ator Selton Mello, é a culminância de um choque entre mundos, entre maneiras de ver, de perceber e de expressar.

O pai, na pele de Raul Cortez, é detentor da palavra reta, angular. Para ele, palavras são sementes que constroem e também destroem. “Entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar” (Carvalho, 2001, p. 160). Seu entendimento do mundo demanda clareza, mundo que pode ser codificado e expresso na sintaxe adequada, desde o plantio até as relações familiares:

Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não esconda nada do teu pai, meu coração está apertado também de ver tanta confusão na sua cabeça. Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho (CARVALHO, 2001, p.158).

A resposta do filho André não se faz somente com palavras. Ouvindo o discurso do pai tantas e tantas vezes ensinado na cabeceira da mesa, André tem os olhos baixos, o olhar fugidio e as costas curvadas. A *mise en scène* no filme e a atuação do ator nada mais fazem do que concretizar a imagem de corpo retorcido, desarmônico, em uma espécie de decomposição que o autor do livro reitera página após página. Um corpo que “que de tanto se contorcer acabou por dobrar o corpo sobre si mesmo alcançando com os dentes as pontas dos próprios pés” (Carvalho, 2001, p. 157-158). Como o próprio André relata ao pai: “Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo (Carvalho, 2001, p. 158).

A linguagem elaborada por esse corpo é, em todo o diálogo, o contraponto permanente e perturbador à missão da palavra por ordem e clareza. O discurso de André é sempre caudaloso, confuso e sinuoso:

Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai, sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito, e se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que tem também aí muito grão inteiro. Mesmo confundindo, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios que estou dizendo (Carvalho, 2001, p. 163).

André frequentemente abole antíteses, apostando em junções de ordem e desordem, caos e harmonia, lógica e irracionalidade. Em vez do discurso ordenado do pai, sua fala transborda em jorros, quase um vômito, trazendo em seu fluxo uma dose de obscuridade que deixa seu pai atônito. Em determinado momento, o pai só vê como saída o apelo à autoridade:

Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias (Carvalho, 2001, p. 167).

André, por fim, não vê outra saída a não ser capitular. Ao final da cena, ele garante comprar o jogo paterno do trabalho na lavoura como religião, do suor como maneira de expurgar pensamentos insensatos, da integração à lógica familiar e paterna como caminho para resgatar sua fala e suas ideias da obscuridade. No único parágrafo de comentário de André, que não seja dirigido ao pai, ele lamenta: “e que veleidade a minha, expor-lhe a carcaça de um pensamento” (Carvalho, 2001, p. 168).

Em seu elogio ao pintor Francis Bacon, Deleuze assinala essa espécie de presença pura que os retratos do pintor revelam: corpos vivos intensos, que tornam visíveis forças invisíveis. Essas forças revelam sua presença nas deformações, nos momentos em que o organismo perde contorno e deixa entrever as marcas de corpos ocultos feitos de gritos silenciosos ou desesperos latentes. “Deve-se render a Bacon, tanto quanto a Beckett ou Kafka, a seguinte homenagem: eles ergueram figuras indomáveis, indomáveis por sua insistência, por sua presença, no momento mesmo em que ‘representavam’ o horrível, a mutilação, a prótese, a queda ou a falha” (Deleuze, 2007, p. 68).

Pode-se acrescentar o protagonista de Raduan a essa composição de personagens que resistem. Seu corpo é um lugar de confronto, expressão que recusa a forma fixa reiterada pela tradição. Claro que isso é fonte de sofrimento, assim como sofre o personagem de Cortázar, frequentemente febril ou desolado. Em Lavoura, André se contorce em uma capela ou no quarto penumbroso para onde se exilou, sob o barulho do trem do lado de fora. A fúria paterna contra a dança da irmã que André deseja, seu corpo imolado no altar da pequena capela ao se deparar com a rejeição de Ana, o lado sombrio da lavoura arcaica se revelando, “me fazendo sentir de repente que me escapava da corrente o cão sempre estirado na sombra sonolenta dos beirais, e me fazendo sentir que a contenção e a sobriedade mereciam ali o meu escárnio mais sarcástico” (Nassar, 2016, p. 38).

Comentando sobre a adaptação para o cinema, o diretor Luiz Fernando Carvalho diz ter tentado criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Essa sintaxe comum, princípio que liga o livro ao filme, foi a busca pelo sensorio. “Me interessava o exercício da narrativa não descritiva [...] eu perseguia o sensorio” (Carvalho, 2002, p. 43) E, mais adiante, se pergunta: “como transmitir [...] níveis emocionais, sensoriais” (p. 49).

Johnny e André se assemelham na expressão sensorial pura. Os improvisos do saxofonista guardam relação com o jorro de palavras incessantes de André. Os discursos de ambos perseguem algo que não é da ordem do racional, são sinuosos e enigmáticos. Ambos são percebidos como extravagantes e à beira da loucura, e em comum se inquietam por não serem entendidos em um mundo que preza pelo discurso coerente, pela ligação harmoniosa entre palavra e pensamento. Nos dois casos, como observa Abirached a respeito da crise do personagem moderno, eles “resultam incapazes de dirigir sua linguagem: nenhum pensamento claro” (2011, p. 382, tradução nossa).

Sarrazac chama esse tipo de personagem de “atípico”, em contraposição ao típico personagem realista, representado com contornos definidos e motivações identificáveis.

No atípico, “a personagem dramática é – tanto no sentido literal como no sentido simbólico – desfigurada” (2002, p. 42). O simbólico se torna frequentemente literal pela necessidade artística de dar forma a essas figuras distantes do eu unificado e coerente, senhor do seu destino e suas vontades. Assim, a forma se deforma, as figuras se desfiguram, e a representação antes mais voltada para o pensamento agora se desloca para o corpo.

3 A ESCRITA DO CORPO

A relação entre corpo e escrita pode ser abordada por um duplo caminho. De um lado, a representação de personagens dotados de um saber corporal, em sua lógica das sensações em contraposição à estabilidade dos personagens de pensamento e saberes consolidados, solares e cristalino, como nos exemplos de *O Perseguidor* e *Lavoura Arcaica*.

Essa dicotomia fundamental pode ser pensada em sua transposição das páginas dos livros para o próprio ato de escrita. Podemos tomar o corpo dos personagens, em suas ânsias por expressão, como analogia de um corpo que escreve. A escrita também pensada como uma forma de corporeidade que envolve fluxos, sentidos, sinestésias. Geralmente, a presença do corpo na escrita é o discurso menos ouvido, correlato do protesto engasgado de Johnny e André. Aqui tentaremos dar espaço a essa percepção do ato de escrever a partir das intuições centrais de Deleuze e Gil.

Gil defende que a expressividade não é a subordinação a um significante supremo, mas o próprio movimento e escoamento dos fluxos. A expressão não é, segundo a visão do autor, um processo em duas etapas, nas quais a linguagem dá forma a uma matéria anterior, mas sim a simultaneidade e consonância entre expressão e linguagem. “Já não há diferença, já não há distância entre o exprimido e a expressão, entre o sujeito que exprime, o meio de exprimir (a linguagem) e o que é exprimido” (Gil, 2020, p. 161).

Essa expressão plena envolve o corpo – ou, dizendo melhor, se exprime pelo corpo – como Gil vai observar na obra de Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa. Veremos essa forma de escrita mais adiante, por ora interessa comparar com a percepção semelhante de Deleuze sobre o ato da escrita:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, do inacabamento [...]. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida, que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir (Deleuze, 2011, p. 11).

No pensamento deleuziano, a escrita se dá muito mais pelos sentidos do que pelo pensamento. Escrever é menos dar forma e mais permitir fluxos de intensidade. Assim, a escrita se dispõe para o imprevisto, para o não determinado e o indiferenciado. Deleuze vai na contramão da mimesis tradicional, interessada na forma acabada e na representação pautada por pressupostos de coerência. A escrita estaria ao lado do devir em vez da forma, sempre em processo, sempre ao lado do singular. Tal escrita é um correlato dos personagens afeitos aos fluxos em lugar da ordem, dos improvisos sinuosos, incessantes, perseguindo sempre algo que a razão não consegue encontrar, mas o entendimento

corporal – dos olhos para baixo, pela pele, pelas vísceras e pelas sensações – consegue intuir. É possível vislumbrar consonância entre os improvisos verbais de Johnny e o discurso errático de André com a dissolução do eu estável proposta por Deleuze:

O eu dissolvido abre-se a séries de papéis, porque faz subir uma intensidade que já compreende a diferença em si, o desigual em si e que penetra todas as outras através e nos corpos múltiplos. Há sempre um outro sopro, um outro hálito no meu, um outro pensamento no meu, uma outra posse no que eu possuo, mil coisas e mil seres implicados nas minhas complicações [...] não se trata de influências que sofremos, mas de insuflações, de flutuações que somos e com as quais nos confundimos [...] eis a boa nova” (Deleuze, 2015, p. 306)

A lembrança das cartas do vidente de Rimbaud vem à tona, pois também compartilham da poesia como um devir que passa pelo corpo. Assim, o poeta “deverá fazer com que suas invenções sejam sentidas, apalpadas, escutadas; se o que traz de lá tem forma, ele dá forma; se é informe, ele dá o informe” (2021, p. 199).

Segundo Gil, um *locus* privilegiado para a compreensão dessa escrita que passa pelo corpo se manifesta na atividade do menos célebre heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares. Gil formula o sugestivo termo “laboratório poético de sensações” para o programa artístico do discreto guardador de livros de Pessoa. “A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o ‘instinto’, o ‘temperamento’ (...) e um lado voltado para o objeto (‘o fato’, o lugar, o acontecimento). Ou melhor, ela não possui lados; ela é as duas coisas indissolúvelmente” (Gil, 2020, p. 42).

A escrita de Bernardo Soares – poética ou biográfica – é, assim, um experimento com as sensações, um perceber no cotidiano – a cada fato, a cada acontecimento – a presença de sensações, ainda que elípticas ou ocultas. Mais ainda, os experimentos buscavam sentir mais, com a conexão às sensações como forma de ampliá-las, torná-las mais nítidas e condensadas, ampliando assim sua potência de ser sentida. O laboratório de sensações cultivava experimentos de encontrar sensações escondidas para, dessa maneira, exacerbá-las. Cada sensação se revela pletora de outras tantas, então elas se revelam e se multiplicam, fazendo do corpo o laboratório dos seus objetos, que vão das sensações mais suaves às mais intensas, cada uma com sua particularidade e sua presença própria. A sensação é, pois, a unidade primeira, a partir da qual o artista cria sua linguagem expressiva.

O poeta segue instintivamente a poética pensada por Gil e Deleuze: não se trata de encontrar uma forma poética para a sensação, mas que poema e sensação sejam uma unidade – as palavras não representam uma sensação, mas são a expressão em ato da sensação, sua forma verbal. Assim, o poeta “assiste à formação do poema perscrutando as próprias sensações, espreitando o seu jorrar, apanhando-as à passagem, vendo-as engastarem-se em palavras, enquanto estas suscitam novas sensações de uma outra realidade” (Gil, 2020, p. 18).

O desassossego que dá título ao livro de Bernardo Soares é o permanente devir, a instabilidade criada quando o poeta se torna um centro impessoal de sensações múltipla. O poeta se converte em fluxo, sentindo tudo de todas as maneiras. Com a palavra, Bernardo Soares: “Divido-me em cansado e inquieto, e chego a tocar com a sensação do corpo um conhecimento metafísico do mistério das coisas” (Pessoa, 1999, p.67).

As palavras do poeta servem quase como uma síntese perfeita entre a eterna perseguição de Johnny pelo mistério e a busca de André por algum sentido perdido, talvez na relva da infância onde ele mergulhava seu corpo e se confundia com o fluxo da natureza. Ambos concordariam com Bernardo Soares em sua busca por um “hálito de música ou de sonho, qualquer coisa que faça quase sentir, qualquer coisa que faça não pensar” (Pessoa, 1999, p. 64).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O laboratório de escrita imaginado por Pessoa é ao mesmo tempo nosso ponto de chegada e nosso ponto de saída. Partimos do Livro de Cabeceira e chegamos ao Livro do Desassossego. Obras que nos levam a pensar na relação ainda, a nosso ver, insuficientemente comentada entre a escrita e o corpo.

Esse artigo buscou trazer à luz momentos dessa relação tanto nas páginas dos livros quanto no movimento da escrita, procurando analogias entre formas de expressão afeitas ao pensamento e suas disrupturas que buscam outros caminhos. Caminhos que atravessam o corpo e seus fluxos, suas sensações, suas formas de expressão própria que deslizam da palavra lógica para uma espécie de sintaxe silenciosa e elíptica. Que seja uma reflexão inicial para futuros desenvolvimentos mais aprofundados e, quem sabe, nos leve a imaginar novas formas de escrita. Assim como o *action painting*, germe do expressionismo abstrato, tirou o pintor de frente da tela e o lançou no gesto, na dança com pinceis e tintas, quem sabe alguma forma de *action writing* não aguarda para ser inventada.

REFERÊNCIAS

- ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madri: Asociacion de directores de escena, 2011.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002
- CORTÁZAR, Julio. “O Perseguidor”. In: *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015)
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007
- GIL, José. *Fernando Pessoa, ou a metafísica das sensações*. São Paulo: n-1, 2020
- LAVOURA Arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Video Filmes. Brasil: Europa Filmes, 2001.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016
- O LIVRO de Cabeceira. Direção: Peter Greenaway. Produção: Studio Canal. França, Inglaterra: Cine 360, 1996
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999
- RIMBAUD, Arthur. “Cartas do vidente” In: *Um tempo no inferno & Iluminações*. São Paulo: Todavia, 2021
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Lisboa: Campo das Letras, 2002.



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

TIEZZI, Ricardo; THOMAZ, Daniel de. A escrita do corpo e o corpo da escrita: reflexões sobre formas corporais de expressão artística na literatura e no cinema. **Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 18, n. 2, p. 261-268, jul./dez. 2023.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180206-2023-269-279>.

Recebido em junho de 2023. Aprovado em novembro de 2023.

CORPO E POLÍTICA: OS POETAS NUMA PRAÇA SOTEROPOLITANA (1980) BODY AND POLITICS: THE POETS IN A SQUARE IN SALVADOR (1980)

Marcelise de Assis*

Washington Luis Lima Drummond**

Resumo: *O presente artigo se ocupou em investigar parte do Movimento Poetas na Praça (Salvador/BA - 1980). O recorte temporal mostra que o período foi repleto de efervescentes acontecimentos históricos em todo o Brasil, devido à censura imposta pelo Estado, seus órgãos institucionais e suas formas de interdição e repressão. Durante o período de ocupação da Praça Piedade, no centro da cidade, os poetas mobilizaram encontros entre pessoas e grupos de artistas, com o intuito de declamar poemas e vender livros alternativos. Para os Poetas era limitado pensar a poesia fechada em locais restritos, que se distanciavam do povo da rua que, por sua vez, precisava ouvir e ler, já que não tinha acesso ao conhecimento dos livros que, mesmo hoje, ainda é muito limitado a poucos. A fundamentação teórica deste texto foi por meio dos autores: Antonin Artaud (1984), Jean-Luc Nancy (2000), Walter Benjamin (1985), Drummond (2013), Didi-Huberman (2011).*

Palavras-chave: *Corpo. Política. Literatura. Poetas na praça.*

Abstract: *The present article aimed to investigate a part of the Poets in the Square movement (Salvador/BA - 1980). The chosen time frame demonstrates that this period was filled with vibrant historical events throughout the Brazil, due to the censorship imposed by the State, its institutional bodies, and its forms of prohibition and repression. During the occupation of Piedade Square, located in the city center, the poets organized gatherings among people and groups of artists, with the purpose of reciting poems and selling alternative books. For the Poets, it was limited to confine poetry to restricted spaces that were detached from the people on the streets, who, in turn, needed to hear and read since their access to book knowledge, even today, remains very limited to a few. The theoretical foundation of this text relied on the works of the following authors: Antonin Artaud (1984), Jean-Luc Nancy (2000), Walter Benjamin (1985), Drummond (2013), Didi-Huberman (2011).*

Keywords: *Body. Politics. Literature. Poets in the square.*

Em seu livro *Magia e técnica, arte e política* (1985), o crítico alemão Walter Benjamin, escreveu, em sua tese número VII, sobre o papel do historiador. Para ele, a tarefa do historiador é a de “evocar a história a contrapelo” (1985, p. 225), de modo que a interpretação aconteça para romper com as barreiras exclusivamente cronológicas, historicistas e deterministas. Seu pensamento se fundamenta no encontro com diversas áreas do conhecimento, sobretudo da arte e da história (Lowy, 2005). Para Benjamin,

* Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (UNEB). Professora de Língua Portuguesa, literatura e redação no Instituto Federal da Bahia (IFBA). E-mail: lissletras@gmail.com.

** Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia. Professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia. E-mail: wodrum@gmail.com.

cada geração se apropria da imagem do passado e a faz/transforma como algo seu, desviando-se do encontro misterioso com o que não pode ser escutado, pois “articular historicamente o passado não significa ‘conhecê-lo como ele de fato foi’” (1985, p. 224 – aspas simples do autor). Desse modo, compreende-se, a partir de Benjamin, que o movimento de escuta precisa se dar também a contrapelo, munido de um esforço para chegar ao encontro misterioso com processos de silenciamento/esquecimento, para alertar que “em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (1985, p. 224). A compreensão benjaminiana acerca do passado histórico auxilia a melhor direcionar o olhar para a década de 1980, momento em que os poetas ocuparam a Praça da Piedade, em Salvador-BA. Acredita-se que os acontecimentos de cada tempo são construídos pelas aspirações específicas do momento, do mesmo modo que cada sujeito é constituído historicamente.

Não podemos deixar de pensar que a questão benjaminiana nos alerta e nos mostra que no seio dos estudos literários também é possível elaborarmos uma “história a contrapelo”, o que nos orienta a investir, através de uma análise historiográfica, na abertura de outras cenas literárias, por vezes divergentes daquelas já constituídas, em que novos personagens e outras práticas de escrita e práticas políticas são possíveis. Almeja-se, desse modo, não apenas as ordens cronológicas, mas, antes, a inauguração e a identificação de uma interpretação historiográfica e seus efeitos no tempo. Por meio de uma tese benjaminiana sobre a imagem do passado, aprendemos que: “irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela” (Benjamin, 1985, p. 224). Notamos, também, que passado e presente se misturam, e que o presente visitado pelo passado se torna outro; que a interpretação inclui gesto de olhar, de escolhas específicas que não dão conta da totalidade dos acontecimentos que tiveram lugar ao longo da década de 1980 com os Poetas na Praça. O presente artigo buscou, por meio da orientação benjaminiana, analisar a forma como os Poetas na Praça atuaram durante os anos 1980 em Salvador-ba, bem como traçou um diálogo teórico com conceitos e teóricos como Arnaud, Didi-Huberman, Nancy.

O movimento Poetas na Praça teve início com Antônio Short, Geraldo Maia, Ametista Nunes¹ e outros artistas, em Salvador, na Bahia, no final de 1979 e início da década de 1980. Os integrantes do grupo encontraram nas artes uma forma de enfrentamento do Estado repressor e toda forma de poder autoritário. Segundo Drummond (2022, pp. 12-13) "Em meio ao avanço da canalha nazi-fascista, Walter Benjamin nos legou suas trágicas “teses da história”. Pois para o pesquisador "ele, como nós, sabia que a escrita é a forma mais refinada de combate à brutalidade do mundo.

O grupo de artistas era diverso, podemos verificar tal diversidade na composição dos integrantes do movimento: ambulantes, operários, moradores do local, vendedores de cafezinho, professores, estudantes. Nesse sentido, Douglas de Almeida (2015, p. 17), integrante do movimento diz que “Em Salvador, capital do Estado da Bahia, um grupo de jovens inconformistas e rebeldes se reuniam em uma livraria, a Literarte, situada em uma das principais avenidas do centro da cidade, para discutir política e literatura, e, mais especificamente poesia”. Ainda para Douglas de Almeida (2015), dentre as diversas fases pelas quais passou o movimento, ele destaca três:

¹ Antônio Short foi um dos poetas que atuou na Praça ainda no final de 1979, que possui característica visceral, também conhecido por sua voz e performance corporal irreverentes (Almeida, 2015).

[...] o primeiro, de 1979 até 1982, como um grupo mais fechado e politizado; o segundo, de 1983 a 1986, com uma característica de movimento, ou seja, com subgrupos com propostas distintas; e o terceiro, de 1987 até 1989, caracterizado por posturas mais individualistas e pela sua gradativa diluição (Almeida, 2015, p. 18).

Após quase dez anos de atuação o movimento parou de acontecer na praça, após ter atuado como uma organização que, estrategicamente, caminhou em oposição ao controle: de Estado, acadêmico, de ordem militar, ou melhor, movimentavam-se contra as formas de controle das artes, do corpo e do social. Nesse sentido, Jolivaldo Freitas, em entrevista para o Jornal *A Tarde* disse que:

Todos os dias, dez ou mais poetas estão se reunindo na Praça da Piedade, em recitais improvisados. O público é heterogêneo. Mas aos poucos se torna cativo. São os vendedores ambulantes, comerciantes, lojistas, bancários, estudantes e os moradores locais, que toda as tardes, na boca da noite, sentam nos bancos, fazem roda, ouvem, criticam e aplaudem os versejadores (Freiras, 1979, s/p).

Segundo Douglas de Almeida (2015, p. 125), no jornal *A Tarde*, em 20 de novembro de 1979, um dos integrantes do movimento, Antônio um Short, diz que “o objetivo do movimento é conseguir popularizar a poesia falada e tentar maior propagação, através dos meios tradicionais de divulgação, que até então tem permanecido alienada nas mãos de quem detém o poder de veicular cultura”. Em 12 de julho de 1982, outra nota aparece no jornal *O globo*, na qual os poetas relatam: “nós abrimos mão de conforto, de segurança, para levar a poesia ao povo e buscar o poeta que existe em cada pessoa” (2015, p. 53). Essas informações estão no livro *Movimento poetas na praça: entre a transgressão e a tradição*, organizado por Douglas de Almeida.

Em nota publicada no Jornal *A Tarde*, em 11 de abril de 1982, intitulada *Poetas na Praça pelo direito de expressão* (Almeida, 2015, p. 52), os poetas reclamam da polícia civil atuante na época, que, por vezes, apreenderam seus materiais de trabalho: caixa de som, o microfone e o amplificador, ao quais eram usados para declamar os poemas e denunciar a situação do país naquele momento da história. Segundo a notícia do mesmo jornal, a polícia alegava que os poetas estavam falando sobre pornografia em praça pública, o que para os poetas era desculpa, pois o que incomodava o poder do Estado eram as denúncias e tentativas de despertar no povo da rua, nos trabalhadores, o senso crítico sobre a realidade que estavam ajudando, alienadamente, a criar. Alguns poetas foram presos sob alegação de estarem infringindo o *Artigo 234* (Almeida, 2015, p. 52) do Código Penal (Ultraje ao pudor público). Na mesma nota ao jornal, encontramos a informação de que a Secretaria de Segurança Pública teria chamado os poetas de vagabundos e moleques, o que para eles soou como ofensa, pois como deixaram claro na notícia, pelas palavras do integrante Geraldo Maia (Almeida, 2015, p. 52), “fazemos poesias e, com isto, vivemos e sustentamos nossas famílias; apesar de dizerem que o brasileiro não gosta de ler, vendemos cerca de 150 trabalhos por dia”.

Segundo Douglas de Almeida (2015, p. 53), no dia 12 de julho de 1982, outra nota aparece no jornal *O Globo*, para informar que a polícia de Salvador não queria os poetas declamando na praça. Mas o grupo, apesar de toda a censura, desejava organizar um Encontro Nacional da Poesia de Rua. Desobedientes, quanto mais recebiam repressão por

parte de quem tinha o poder para expulsá-los da cidade, indóceis, mais resistiam e avançavam. Nota-se, desse modo, que, desde o seu surgimento, a Praça foi um lugar de embate, de luta e resistência. Ao analisar o Movimento Poetas na Praça, compreendemos que a praça também precisava ser compreendida em sua arquitetura. Não era uma praça qualquer. Não foi escolhida por acaso pelos poetas. Ela fica no centro da cidade, lugar pelo qual muitos passantes transitam entre as avenidas Joana Angélica e Avenida 7 de setembro. Nessa praça estavam, na época, os espaços Gabinete português de Leitura, Igrejas (Nossa Senhora da Piedade, Igreja de São Pedro), delegacia, feiras populares de rua, vendedores ambulantes e a estação da Lapa, entre outros espaços. Observa-se que a praça funciona como um lugar de passagem e encontro de diversas pessoas. Na imagem (figura 1) que segue temos o registro de apresentação dos poetas e, entre eles, o poeta Geraldo Maia² recitando, usando roupas que remetem, aparentemente, aos vestuários de Jesus Cristo Crucificado. Ao lado, também, com o rosto pintado, está o poeta Antônio Short³. Uma criança transita entre o espaço que é marcado por um texto escrito no chão. A foto é de 14 de março de 1982. Nela podemos notar como aconteciam os encontros, como os poetas se vestiam, se pintavam e como o público de transeuntes se concentrava em volta de maneira atenta.

Na imagem citada podemos notar que a praça era um reduto dos poetas, em volta, construções, prédios de uma cidade em desenvolvimento urbano que inscreve uma lógica utilitária. Os poetas na cena apontam para uma lógica que foge ao utilitarismo imposto pelo capital. Se utilizarmos a ideia de corpo, podemos compreender o corpo-cidade e o corpo-poeta na praça. Um não é assimilado pelo outro, pois um (cidade) incita o aparecimento do outro (poetas). A cidade organiza, normatiza, divide, os poetas desorganizam e politizam o cotidiano por meio dos versos e da performance corporal.

Dessa maneira, é o trabalho que exige esse corpo social ordinário que acreditamos ser implodido pelos Poetas na Praça, ao performatizarem suas poesias com uma intensidade inusual no espaço urbano. Outra hipótese de leitura se apresenta no campo da performance: a inflexão dos Poetas na Praça da Piedade parecia ser mais importante que o texto que a antecede, pois o ato de recitar não se limitava a uma reapresentação de um texto previamente escrito, mas à criação de um momento e uma performance que não podiam mais ser repetidos. Há que se registrar que os poetas não devotavam tanta energia ou ofereciam ao livro impresso tanta importância, naquele momento (década de 1980), uma vez que, como o livro não chegava ao povo, era certo que eles não seriam lidos e, com isso acreditavam que não haveria transformação social alguma, desse modo, investiram na ação corporal também como inflexão do texto recitado. Contudo, por meio desse corpo imantado pela poesia e pela performance poética, esses poetas levaram para as ruas a literatura de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, os poetas da Geração Beat americana; Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Jack Kerouac e para citar autores brasileiros: Ana Cristina Cesar, Castro Alves, Gregório de Matos e todo o grupo da poesia marginal do período. Se por meio do livro o povo não conhecia alguns escritores, sobretudo os clássicos e irreverentes, por meio da performance corporal desses poetas na praça passa a existir essa possibilidade de acesso.

² Já falecido.

³ Já falecido.

O momento da performance e da incorporação do texto, por meio dos recitais na Praça, pareciam, para os poetas, mais importantes que o texto organizado no formato livro. A partir do momento de convivência pública e de criação coletiva – quando havia uma interação entre poetas performas e público - face a face, poetas e ouvintes inventavam uma linguagem e um modo de se comunicar, uma vez que, para se entenderem como poetas ter desenvoltura para incorporar o texto. Diríamos mais (nessa leitura), que ser poeta é saber incorporar, no que chamamos de literatura, determinadas práticas, dentre elas, o movimento de ir para a praça realizar a performance e a própria praça. Para eles, naquele momento histórico, os poetas e artistas precisavam ocupar as ruas com sua crítica ao sistema, pois se tratava de um tempo de censura e a rua, enquanto espaço público, sempre foi o lugar do povo. Nesse período, notamos a culminância de um enfrentamento ao autoritarismo vigente, vindo desde o início dos anos 1970, por uma instância não discursiva, mas comportamental: o corpo torna-se político, fruto de seus desdobramentos e disposições que o afastavam das formas conservadoras e estáveis em direção à um “corpo estranho” aberto às experimentações do prazer, da estética participativa e da exploração da consciência pelo uso de alucinógenos.

Notamos, desse modo, o corpo como lugar do texto e o texto como o fora do corpo, uma força, um corpo fora, como nos auxilia a pensar o filósofo Jean-Luc Nancy (2015). Em seu livro *Corpus*, Nancy aproxima a literatura do corpo, do mesmo modo que os Poetas na Praça nos apresentaram. O exercício teorizado por Nancy (2015) é o de trazer a literatura para o seu grau zero, no lugar em que tudo acontece, com suas peles, rasuras e dobras. Em um entendimento mais fundo, podemos dizer que tal exercício nos aproxima de um texto/corpo menos limpo (no sentido de sem eugenia), sem lapidações e polimentos. Uma espécie de contato/fricção de corpos que, ao se tocarem/experimentarem, colocam para fora do corpo, através da voz, do gesto, seus poemas, o que resulta em performances, momento único em que se faz possível a existência do texto vivo.

Jean-Luc Nancy, em seu livro *Corpus* (2000), expressa que a literatura seria uma espécie de toque, de endereçamento, um corpo fora. A saída desse corpo, para Nancy, se dá por uma motivação que pode ser interior ou exterior. Em se tratando dos Poetas na Praça, o movimento emergiu enquanto resistência à censura exercida pela Ditadura, mas os poetas permaneceram recitando, pois, ao que podemos notar, são portadores de inquietações que parecem amenizadas quando colocadas para fora, no e pelo corpo, por meio dos poemas declamados na praça. Ou, por outro prisma, pelo exercício erótico de fazer as palavras roçarem os corpos dos passantes, nas ruas, de fazer silenciar o barulho comercial e plástico da cidade, de comungar o momento cruel do ato teatral que acontecia toda semana na Praça da Piedade. Assim, as discussões que se ascendem, versam sobre a literatura dos Poetas enquanto corpo. Nesse sentido, para o poeta da praça Geraldo Maia:

A tendência de reduzir a literatura ao seu caráter meramente “literário”, desprovido de qualquer praticidade, resiste até hoje. Por outro lado, também resiste o caráter transgressor, rebelde, desafiador e revolucionário da literatura que exprime em seu bojo as grandes demandas das revoluções, principalmente no que concerne aos interesses e necessidades da classe trabalhadora, seja operária, camponesa, marginalizada, excluída, etc., o que amplia a condição revolucionária antes limitada ao proletariado urbano (Maia, 2007, s/p).

Os Poetas seguiam uma tradição de exposição da poesia que tem a oralidade como mentora. Apesar de se aproximarem da tradição oral poética, foram além da tradição, inventando outras formas radicais de intervenção, a exemplo das invasões que aconteciam em eventos oficiais da época. É o que nos aponta também Florisvaldo Mattos (2015), em seu texto sobre os 100 anos do movimento dadaísta, ao afirmar que:

Quando poetas-da-praça se reuniam no Jardim da Piedade, lá pelos anos 1980, para divulgar seus versos e produções, declamando aos gritos, criando tumulto, incomodando, proferindo até obscenidades, que punham eventuais assistentes, circunstantes ou meros transeuntes estupefatos, se se abstraem aspectos provenientes da desigualdade social, estava ali, a meu ver, guardadas as proporções de tempo e geografia, um grupo de jovens irrequietos a repetir práticas que poderiam ser vistas como heranças das patrocinadas pelos dadaístas na Europa e nos EUA, muitas décadas antes, fazendo da Praça da Piedade um Cabaret Voltaire, em escala tupiniquim, em que alcançaram ocasional destaque nomes como Geraldo Maia, Douglas Almeida, os saudosos Antônio Short e Zeca Magalhães, entre outros. O mesmo acontecia quando, em eventos culturais de universidade ou instituições culturais outras, por vezes, de súbito, membros dessa grei irrompiam nos salões, a declamar poemas eivados de palavrões e insultos, fazendo corar circunspectas senhoras em mesas de expositores e estudantes ali presentes ansiosos por mais conhecer e atualizar-se em conteúdos de arte ou literatura (Mattos, 2015, s/p).

A heterogeneidade do movimento estava, como podemos notar na citação, nos ambulantes, lojistas, moradores do local, estudantes, professores que se uniam para expressar, através da poesia falada e corporal, suas maiores inquietações e as inquietações daquele tempo.

Por esse caminho de pensamento, entendemos que a cultura, ao entrar como parte de um sistema econômico, atuando como espécie de produto do desenvolvimento, esteve sob o domínio de uma minoria. Sendo um lugar de controle e segregação do corpo-social, sobretudo por parte do Estado, via projetos culturais bem selecionados. O que deixa explícito o caráter poderoso da experimentação artística que se coloca desviante das formas e imposições de políticas e projetos culturais, por isso, entendidas por muitos grupos como um ato perigoso e fora da razão.

Diríamos que o Estado divide a sociedade em blocos por meio dos editais, estimula cada bloco a buscar seus direitos através da expressão. Estranho paradoxo tal atitude do Estado em “patrocinar” projetos culturais que tenham como foco as populações menos favorecidas economicamente. Sabe-se que arte, em seu sentido crítico, é um perigo aos governantes, ela incita a desobediência, a insubmissão da população.

Nessa perspectiva de pensar a relação entre cultura e Estado, Drummond (2013) acrescenta que esse controle de veiculação da cultura, empreendido pelo mercado, está ligado ao processo de homogeneização da ideia de cultura, ou melhor, via projetos culturais, Estado e mercado, como incentivador da produção cultural, denuncia o novo regulamento burocrático dessas criações, limitando espaço e forma da produção. Ainda para Drummond (2013, s/p), os dispositivos “contemporâneos tornam-se dessa maneira híbridos que funcionam na gestão das formas expressivas e se há bem pouco tempo atuavam como inibidores agora, mais sofisticados, incitam à produção, ao registro, à expressividade”. Se, por muito tempo, a cultura esteve sob o domínio das pessoas ditas “cultas”, que possuíam legitimidade para valorar e criar a arte (cultura-cultura), e, por meio

dela falar de sua experiência, agora, apropriado pelos dispositivos estatais, leva-nos a notar uma crescente e poderosa máquina de homogeneização social do pensamento através da cultura. Ou melhor, se antes o Estado reprimia a transgressão do povo por meio da cultura, ou da falsa ideia de falta de cultura, hoje ele se coloca como incentivador, criando uma espécie de transgressão organizada, programada, projetada, que não fere um interdito, nem mesmo o transgride.

O escritor francês Antonin Artaud, a partir do seu contato com os surrealistas, passa a pensar a escrita de uma forma singular, seja na abordagem temática ou na própria forma de elaboração da escrita, quanto na oralização daquilo que ele escreve. Essa postura artaudeana exige a explicitação do corpo no ato poético, suas vibrações, interdições e convulsões.

Nesse sentido, para Nancy e Artaud, o corpo no teatro instaura um drama:

Na duração precisa – instantânea – desse tempo, os corpos destinam, encaminham palavras. Os atores trocam palavras para endereçarem, a nós espectadores, exatamente isso, que se trata de endereçar. E não pode se tratar de outra coisa. Heiner Muller escreve: o que não pode ser destinado não pode ser encenado (Nancy, 2015, p. 83).

Para Artaud (2006, p. 62), “com isso, renunciaremos à superstição teatral do texto e à ditadura do escritor”. A linguagem objetiva e direta utilizada pelos poetas na praça possuía uma dimensão que foge ao proposto pela crítica literária clássica que exige que um texto, para ser compreendido como literário, precisa mostrar uma transformação na linguagem, de modo que a retire de uma linguagem comum. Com os poetas na praça, essa retirada do lugar comum se deu por meio da en-corporação do texto, por meio de sua dimensão teatral. Distante da lógica ocidental do texto, Artaud (2006, p. 44) escreve que:

Essa linguagem objetiva e concreta do teatro serve para cercar, encerrar órgãos. Ela circula na sensibilidade. Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz. Faz ritmos baterem loucamente. Martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade. Destaca o sentido de um novo lirismo do gesto, que, por sua precipitação ou sua amplitude no ar, acaba por superar o lirismo das palavras. Rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sob os gestos e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares (Artaud, 2006, p. 44).

O que Artaud (2006) apresenta por meio dessa fala se relaciona diretamente com o que compreendemos sobre a atitude dos poetas na praça, embora não tendo a mesma radicalidade artaudeana rumo a destruição da própria língua, fizeram emergir um deslocamento em torno do que se compreende como corpo e literatura. Há que se levar em consideração o tempo no qual os poetas atuaram, final dos anos 1979 até 1989, ou melhor, cabe ressaltar que o tempo possibilitou o movimento dos poetas, além de toda a influência da contracultura nos anos 1980. Vale ressaltar que a ideia entre corpo e poética não se conduz para uma harmonia, mas sim para a implicação de ambas as instancias, tanto poéticas, quanto corporais. O ensaísta Roland Barthes, em seu livro *O prazer do texto*, publicado em 1973, escreveu algo nesse sentido “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (Barthes, 1973, p. 24).

Para além do lirismo da palavra, Artaud propõe o lirismo do gesto, do corpo com seus movimentos de voz, grito, expressões, toques e outras performances. Importa aqui mostrar como esses poetas atuaram e encararam corpo e literatura naquela época, que, como já notamos, está pautada em um comportamento que difere da performance autorregulada. O que os coloca ao lado do teatro da crueldade proposto por Artaud, que, mesmo com um texto previamente elaborado para a peça teatral, compreende que o momento importante do teatro se situa na ocasião do acontecimento corporal, tempo em que o texto é en-corpado, como pontua Nancy, lançado no ouvinte uma espécie de recepção cruel e intensa. Artaud (2006, p. 51) diz:

Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente (Artaud, 1984, p. 51).

Uma crueldade que exige esforço corporal, esforço que ele chama de cruel. “O esforço é uma crueldade, a existência pelo esforço é uma crueldade” (Artaud, 1984, p. 51). Em outros termos: a crueldade é uma abundância de vida.

Por meio da performance (figura 2) o artista se expressa tanto pelos gestos, quanto pela voz. Esse momento do corpo tem relação direta com a proposta de Artaud (1984) para *O teatro da Crueldade*, Artaud (1984) desejou um teatro que rompesse com o modelo ocidental de encenação. Para ele, no *teatro da crueldade* o corpo precisava tomar múltiplas dimensões, de modo a causar um desconforto no espectador, uma espécie de repulsa e fissura capaz de forçar o espectador a colocar seu próprio corpo em questão.

Por meio do manifesto do movimento poetas na praça, algumas vezes ecoam coletivamente e exteriorizam a experiência coletiva com o movimento:

Estamos conquistando novos espaços... o nosso tempo é o de rua... Ganhar a rua para sobreviver/para sentir os pingos de chuva/os raios. Do sol/o nosso próprio tempo nublado... E estar na praça/e ver gente... Divulgar a poesia/e ser... ver gente vibrando... Lançando o nosso brado. Aos edifícios/às igrejas/aos escritórios/ao trabalhador/aos mendigos/aos. Acomodados de espírito/aos que sofrem/aos deuses/ao infinito... Num circuito. Diário/dialético de mágoa/saudade/solidão/e amor... Contra a subcondição humana, assumindo a nossa condição de poeta atuante/vibrante e vivo... Reivindicando a urgência do homem/ser/logo/hoje/agora... O trem que nos leva em linhas subterrâneas e neste trem estamos viajando e cantando o homem amordaçado/abandonado... Exigindo com a nossa voz e paixão uma vida digna para o ser humano... Por um amanhã em que ao despertar se possa saudar o dia animados e vivos... Cheios de esperanças. Somos o colírio das tardes soteropolitanas/somos o colírio do tempo... E na Praça Nacional da Poesia, REDUTO DOS POETAS, diariamente, a partir das 18 horas, estamos nos firmando dentre as esculturas belas e frias/como esculturas vivas/falantes e fortes. OS POETAS DA PRAÇA resistem e falam pelos homens/seres que transitam em silêncio pelas ruas deste Brasil tão estrangeiro... Centérias que somos iluminamos as tardes que findam... Nós como as primeiras luzes da noite existente... Muitos param/muitos se assustam/muitos nos chamam de loucos... E respondemos lúcidos que “APESAR DE EM NÓS ESTA LOUCURA/SOMOS/DE REPENTE/A CURA/A CURA...”.

[Salvador, setembro de 1979: Antônio Short, Eduardo Teles, Ametista Nunes, Geraldo Maia, Gilberto Costa, Haroldo Nunes, Jairo Rodrigues, César Lisboa, Araripe Junior e Ronaldo Braga] (SILVA, 2008, p. 84).

O manifesto em si traz a voz coletiva do que os poetas faziam e desejavam com a proposta do movimento. Interessante é pensar que, em tempos nos quais a sociedade embarcava num trem-bala para a estrada do consumismo, do uso ordinário do corpo, outros, como os poetas em estudo, investiram na recusa de ambos, e como falaram em manifesto: “Reivindicando a urgência do homem/ser/logo/hoje/agora...”. Eis mais uma citação que afirma a postura dos poetas de recitar poemas na rua. Era preciso e urgente fazer o texto chegar ao povo no hoje, agora (da época) como prática libertária.

Em *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*, Jean-Jacques Roubine diz que:

O texto literário procura, no melhor dos casos, uma emoção bem-comportada. O espetáculo artaudiano deveria, idealmente, deixar o espectador ofegante e, para chegar a isso, inventar uma linguagem encantatória cuja violência fosse capaz de atravessar esse casco endurecido sob o qual as palavras aprisionam o homem (Roubine, 1982, p. 59).

Para Roubine (1982) por meio do corpo no teatro o homem seria capaz de libertar-se das palavras. Compreendemos, desse modo, que o corpo é esse lugar capaz de inventar uma linguagem encantatória e visceral, capaz de atravessar o corpo do espectador, ouvinte ou passante. Quando o poeta Walter Cezar diz: “aqui deixo de ser um poeta censurado, para ser um poeta fissurado”, muito pode ser lido. Essa fissura é corpórea. Da censura à fissura, ou melhor, à libertação, ao encantamento, à crueldade que coloca em questão um corpo homogêneo, seja ele o corpo individual de uma pessoa, seja o corpo social com suas programações. A passagem da censura à fissura só é possível pelo gesto da crueldade, que modifica a perspectiva das relações entre o dizer poético e sua corporalidade e, também, o próprio lócus de exposição de debate da palavra poética encarnada dos próprios devaneios e dos delírios artaudianos.

Em vias de conclusão desse tópico, trazemos indagação ou resposta nas palavras de Pier Paolo Pasolini por meio de Didi-Huberman (2011) que diz em seu livro *A sobrevivência dos vaga-lumes*:

Um dia em que lhe perguntaram se, enquanto artista de esquerda, ele tinha nostalgia dos tempos brechtianos ou da literatura “engajada” à francesa, Pasolini respondeu nesses termos: “Absolutamente. Tenho apenas a nostalgia das pessoas pobres e verdadeiras que lutavam para derrubar o patrão, mas sem querer com isso tomar o seu lugar.” Uma maneira anarquista, ao que tudo indica, de desconectar a resistência política de uma simples organização de partido. Uma maneira de não conceber a emancipação segundo o modelo único de uma ascensão à riqueza e ao poder (Huberman, 2011, p. 33).

Esse poeta fissurado, dilacerado, sobrevive como pequenos vaga-lumes na busca por um lugar de onde possa emanar seu brilho. Em uma sociedade controlada por um sistema capitalista e pelas formas tradicionais, as luzes dos projetores emanam uma luz gigante que ofusca o brilho dos vaga-lumes, como pontua Huberman (2011). Para enxergar esses vaga-lumes, é preciso tomar consciência dessa luz maior, desse mundo visível e vendível. Para vê-los é preciso não deixar morrer o desejo de ver, e deixar ardente a esperança política, pois esses pequenos vaga-lumes não foram destruídos. Não é fácil o esforço de ver, esse esforço é também uma crueldade. É o exercício de olhar além do que foi projetado pelo poder dominante e sistêmico para ser olhado. É inútil olhar os vaga-lumes a partir de uma luz projetada como se fosse capaz de compreendê-lo em sua completude e heterogeneidade. É no escuro que eles emanam sua força.

O Movimento poetas na praça lutou por essa libertação, por conceber a vida a outros modelos políticos de existência, o próprio ato de produzir panfletos e vender por um preço acessível ou trocar por algum objeto já é um ato independente. É uma investida que abre caminhos para uma autogestão dos meios de produção. Porém, como Didi-Huberman (2011) pontua, poucos são os que conseguem enxergar os vaga-lumes, os jogos de luzes projetados estão ofuscando seu brilho e, solitários, eles sobrevivem na clandestinidade, pois fez dele (lugar clandestino) seu habitat mais seguro.

CONCLUSÃO

Pensemos: será que esses poetas foram marginais, que ficaram nas margens? Ou, ao contrário, será que não foram exatamente a fratura no centro de um sistema? Um corpo estranho, que aparece no centro da cidade de modo fantasmagórico? Uma das respostas pode ser: sim. Contudo, foram poetas marginalizados pelos sistemas hegemônicos de produção (da literatura, da arte, da cultura e universitárias) vigentes à época. Estas e outras são questões/respostas possíveis que desenvolvemos/enfrentamos durante esta análise, tanto a partir do aspecto corporal dos poetas, quando do Movimento como um corpo estranho na cidade, no passado e ainda agora, posto que pouco assimilável pela cultura capitalista e demais instituições culturais. Lemos a atuação dos Poetas na Praça não como uma espécie de válvula de escape para fugir do sistema de interdição do corpo, sobretudo no campo das literaturas, mas como enfrentamento e ação de resistência. Compreendemos que, para os Poetas, a limitação do livro, ou melhor, o texto escrito, não fazia sentido naquela época, assim como para Antonin Artaud (1984) em seu *Teatro da crueldade*. Era o momento da cena que fazia o sentido do ato artístico/teatral, não um texto previamente escrito, decorado ou lido. O sentido estava na espontaneidade cruel do momento encenado, na tentativa de fazer os cidadãos perceberem a cortina de fumaça que acobertava a maquinaria da alienação. A fissura que os poetas na praça cultivavam como uma flor em carne viva, colhida dos devaneios artaudeanos, parece que, mesmo apesar de tantos anos, ainda continua aberta, hoje, deste a abandonada e modorrenta Praça da Piedade, até os departamentos de literatura ou teoria literária.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Douglas de. 22 anos da morte do Poeta baiano Antônio Short. In: *Jornal Digital Ananindeua debates*. Publicado em: quinta-feira, 8 de outubro de 2015, s/p. Disponível em: <http://ananindeuadebates.blogspot.com.br/2015/10/22-anos-da-morte-do-poeta-baiano.html>. Acesso em: 3 de jan. 2017.
- ALMEIDA, Douglas de. *Movimento poetas na praça: entre a transgressão e a tradição*. Organização Douglas e Almeida. Salvador: Câmara Municipal, 2015.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São. Paulo: Editora Max Limonad, 1984.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 21-35; p. 222-232 (Obras escolhidas, v. 1).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa nova e Márcia Arbex. Minas Gerais: Ed. da UFMG, 2011.

DRUMMOND, Washington. A escrita literária: heterologia, despesa e os dispositivos estatais. In: *Anais - XIII Congresso Internacional da ABRALIC Internacionalização do Regional*. Campina Grande-PB, UEPB, 2013. Disponível em:

<http://www.editorarealize.com.br/revistas/bralicinternacional/resumo.php?idtrabalho=1124>. Acesso em: 5 abr. 2017.

FREIRAS, Josivaldo. Na praça, no meio do povo, eles mantêm o valor da poesia (A Tarde, 20 de novembro de 1979). In: ALMEIDA, Douglas de (Org.). *Movimento poetas na praça: entre a transgressão e a tradição*. Salvador: Câmara Municipal, 2015.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses sobre o conceito de história. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Branr. São Paulo: Boitempo, 2005.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. In: *ALEA*. Rio de Janeiro, v. 15/2 - p. 414-422, jul-dez 2013 p. 421. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2017.

ANEXOS



Figura 1: Geraldo Maia recitando e Antônio Short marcando livros - 14 de março de 1982

Fonte: livro *Movimento poetas na praça: entre a transgressão e a tradição* (2015)

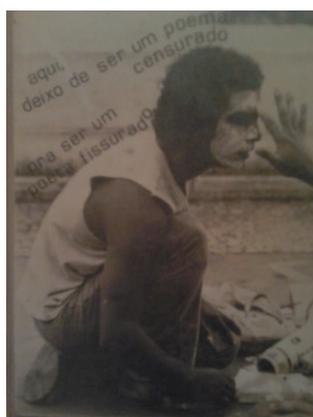


Figura 2: Poeta Walter Cezar se organizando para a performance

Fonte: livro *Movimento poetas na praça: entre a transgressão e a tradição* (2015)



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180207-2023-281-294>.

Recebido em agosto de 2023. Aprovado em novembro de 2023.

UMA ANÁLISE SOBRE A PRESENÇA/AUSÊNCIA DAS MULHERES: LEITURAS SOBRE PAPÉIS SOCIAIS AN ANALYSIS OF THE PRESENCE/ABSENCE OF WOMEN: READINGS ON SOCIAL ROLES

Rosilene Alves da Silva Vitorini*

Luciana Vedovato**

Resumo: *O presente artigo constitui-se como um recorte da pesquisa de dissertação de Mestrado, vinculado ao Programa de Pós-Graduação, Stricto Sensu, em Sociedade, Cultura e Fronteiras, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, campus Foz do Iguaçu. O tema central perpassa pelas reflexões sobre a visibilidade/invisibilidade da mulher na sociedade fundamentada em preceitos patriarcais. O estudo teve uma abordagem qualitativa, com pesquisa documental e bibliográfica. Para tanto, este artigo tem como objetivo discorrer de forma breve sobre a atuação das mulheres na História, considerando a delimitação espaço temporal do interior do Brasil na primeira metade do século XX, e a importância da participação das mulheres nos espaços de poder e de decisões políticas institucionalizadas. Considera-se pertinente neste estudo evidenciar que apesar das análises serem voltadas para contexto histórico específico, as problemáticas e muitos desafios enfrentados pelas mulheres ainda são visíveis atualmente, perfazendo uma sistemática atemporal.*

Palavras-chave: *História. Patriarcado. Mulheres. Sociedade.*

Abstract: *This article is a clipping of the Master's thesis research, linked to the Graduate Program, Stricto Sensu, in Society, Culture and Borders, of the State University of Western Paraná, campus Foz do Iguaçu. The central theme permeates the reflections on the visibility/invisibility of women in society based on patriarchal precepts. The study had a qualitative approach, with documentary and bibliographic research. Therefore, this article aims to discuss briefly about the role of women in history, considering the delimitation of time space in the interior of Brazil in the first half of the twentieth century, and the importance of women's participation in spaces of power and institutionalized political decisions. It is considered relevant in this study to show that although the analyzes are focused on specific historical context, the problems and many challenges faced by women are still visible today, making a timeless systematic.*

Keywords: *History. Patriarchy. Women. Society.*

1 INTRODUÇÃO

As reflexões propostas neste estudo pretendem compreender quais fatores influenciam o processo que historicamente silencia a atuação de mulheres na sociedade

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Graduação, Stricto Sensu, em Sociedade, Cultura e Fronteiras, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Pedagoga na Pró-reitoria de Extensão da Universidade Federal Latino-Americana. E-mail: vitorinirosi@gmail.com.

** Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação Graduação, Stricto Sensu, em Sociedade, Cultura e Fronteiras, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: lucianavedovato@yahoo.com.br.

capitalista, a partir da análise de fatores fundamentados no pensamento patriarcal. Para a compreensão desse processo histórico, apresenta-se uma reflexão sobre como a construção da história “oficial” não é marcada pela presença feminina. Além disso, pretende-se compreender os aspectos de formação familiar e a partir do estabelecimento do patriarcado na sociedade. Neste sentido a questão da invisibilidade e do silenciamento feminino foi levantada para o aprofundamento teórico neste estudo, pois mesmo exercendo funções extraluar, e com uma certa autonomia econômica, as mulheres ainda vivenciam situações desfavoráveis e assimétricas quanto às condições sociais e de acesso aos direitos fundamentais.

A pesquisa está embasada nas reflexões Burke (1992), que apresenta perspectivas sobre a escrita da história; Saffioti (2013), (2015) que trata do conceito de patriarcado e da condição das mulheres na sociedade de classes, Davis (2016), que contribui na reflexão sobre a inserção da mulher na política, feminismo e antirracismo, Federici (2017), sobre as mulheres na sociedade capitalista, hooks (2013), sobre as intersecções entre as questões dos feminismos, entre outras e outros.

Compreender como as narrativas femininas são constituídas, partindo do conceito relacionado a escrita da história das mulheres e do conceito de protagonismo feminino, favorece o entendimento sobre o modo como as narrativas sobre as mulheres podem também ser reconfiguradas para um lugar de protagonismo. As lutas das mulheres pela equidade de direitos e pela valorização do papel feminino na história e na sociedade foram permeadas de conflitos e de resistências, muitas vezes com consequências graves, considerando as práticas enraizadas na delimitação e no aprisionamento dos corpos femininos em regramentos impostos a partir de interesses de manutenção do status quo da sociedade patriarcal.

O estudo busca ainda refletir sobre a participação das mulheres nos espaços de poder e de decisões políticas institucionalizadas, reverberando em questões que foram tensionadas ao longo da história, evidenciando a constituição de um escalonamento do direito à voz. Uma breve apresentação dos movimentos e mobilizações de lutas femininas, e as intersecções entre as questões dos movimentos feministas.

2 AS LUTAS DAS MULHERES E O PAPEL FEMININO NA HISTÓRIA

A história dos grandes acontecimentos não é marcada pela presença feminina, com raras exceções, as quais geralmente enfatizam uma presença coadjuvante ou mesmo de objetificação de seus corpos. As atividades humanas de expressiva repercussão, os processos de conquista de povos e territórios, colonização, tudo o que circula em torno do poder político hegemônico e econômico, perfazem construções de narrativas com predominância masculina. Considerando essa problemática, se faz urgente pensar uma proposta de análise a partir do conceito de “história vista de baixo” conforme as definições de Burke (1992), a qual apresenta-se uma história que é fundamentada na perspectiva das classes populares, das mulheres, e dos grupos sociais que foram invisibilizados pelo poder dominante. Para o autor:

A história das mulheres, sugerindo que ela faz uma modificação da “história”, investiga o modo como o significado daquele termo geral foi estabelecido. Questiona a prioridade relativa dada à “história do homem” [...] expondo a hierarquia implícita em muitos relatos históricos. (Burke, 1992. p. 78).

Ao pensarmos sobre a atuação das mulheres histórica e socialmente, o corpo feminino era um acessório: compunha fotos segurando filhos, organizava o interior da casa, mantinha as relações com a comunidade de forma quase invisível. Organizava rotinas em torno de escolas e religião.

Segundo Del Priore (2004), a atuação das mulheres historicamente foi marcada por práticas que delimitavam suas ações a partir de imposições com base no pensamento patriarcal, nos termos propostos inicialmente por Engels (2019), ao propor um estudo sobre a constituição familiar a partir dos estudos de Morgan – um dos primeiros pensadores a tratar a questão da família¹.

A formação familiar e o estabelecimento do patriarcado, para Engels (2019), se mostra uma discussão importante, pois este processo se efetivou justamente durante a passagem do direito de filiação das mães para os pais. Se antes as mulheres eram as detentoras do direito de pertencimento genealógico, com o fim do período nômade, o estabelecimento das famílias em um lugar apenas, a produção e construção de bens, consumo regular etc., ou seja, evidencia-se neste período um princípio de acumulação, e ao organizar a acumulação, há uma preocupação com a transferência dos bens acumulados. Como, em um primeiro momento, as relações não eram monogâmicas, a filiação passou a ser um fator determinante e ela passou a ser centrada no direito do pai e no controle do corpo da mulher.

É na passagem do direito da mãe para o direito do pai e ainda, conforme Engels (2019), que se materializa a base do patriarcado e se desdobrará no direito burguês como regramento das relações civis do casamento. É esse funcionamento que, de acordo com Engels, tirará da mulher a centralidade das ações no corpo social e a passará para o campo do privado, silenciando não apenas a imagem da mulher como participante das decisões políticas, como também das práticas discursivas. São impedidas de ter participação direta nas decisões coletivas, sendo interditas em diversas esferas do corpo social.

Segundo Saffioti (2015), o conceito de patriarcado perpassa o sistema social capitalista, onde as mulheres convivem com as mais diversas formas de opressão.

O patriarcado refere-se a milênios da história mais próxima, nos quais se implantou uma hierarquia entre homens e mulheres, com primazia masculina. [...] o conceito de gênero carrega uma dose apreciável de ideologia. E qual é esta ideologia? Exatamente a patriarcal, forjada especialmente para dar cobertura a uma estrutura de poder que situa as mulheres muito abaixo dos homens em todas as áreas da convivência humana. É a esta estrutura de poder, e não apenas à ideologia que a acoberta, que o conceito de patriarcado diz respeito. (Saffioti, 2015. p.145).

¹ Sobre as formas de composição de família, observa-se que não é possível generalizar estas estruturas, pois se verificam outras composições a partir do pertencimento étnico-racial, populações indígenas, populações negras, entre outras.

Para Saffioti (2015), o patriarcado tem sua origem e prática muito antes do surgimento do sistema capitalista, mas é exatamente esse sistema classista que se sustenta de um pensamento onde a opressão e hierarquização entre classes, e mais especificamente entre gêneros, que estimula a competitividade como valor social, inclusive com a utilização da violência, seja ela física ou simbólica, além de definir os papéis sociais, entre homens e mulheres, entre o público e o privado. Cabe salientar que este processo tem reflexo na formação histórica e social do contexto brasileiro.

Como bem nos assegura Porto (2002), os estudos voltados a atuação social feminina passam a ter maior intensidade a partir do século XX, porém apesar de colocarem em evidência as mulheres como sujeitos históricos, se faz necessário o cuidado para que as práticas femininas não sejam definidas com nuances estereotipadas, ou do senso comum. Analisando o contexto europeu do século XVII, Saffioti (2013) afirma que mesmo exercendo funções extraluar, e com uma certa autonomia econômica, as mulheres ainda eram consideradas incapazes e dependentes dos homens. Segundo o ideário daquela estrutura de sociedade, de acordo com Saffioti (2013, p.63), “A felicidade pessoal da mulher, tal como era então entendida, incluía necessariamente o casamento. Através dele é que se consolidava sua posição social e se garantia sua estabilidade ou prosperidade econômica”. Observa-se que este pensamento teve reflexos na formação social brasileira.



Fotografia 1- Casamento religioso em Santa Mariana - Paraná. 1948.

Fonte: Arquivo pessoal.

A imagem acima corresponde a um casamento da década de 1940, a noiva era muito jovem, trabalhadora no cultivo do café, não teve acesso à educação escolar e conciliava o trabalho no campo com as atividades domésticas. Teve vários filhos, dos quais alguns faleceram ainda bebês, por falta de acesso às vacinas, ou assistência médica adequada. Ficou viúva aos vinte e oito anos, tendo que assumir sozinha, a responsabilidade pelo sustento da família e pela educação dos filhos. Conviveu com os julgamentos de uma sociedade machista e patriarcal, onde as mulheres não poderiam ser independentes dos homens, mesmo em situações adversas. Esse é um exemplo do contexto vivenciado por muitas mulheres em tempos passados e em diversas partes do mundo atualmente.

Predominantemente até a primeira metade do século XX no contexto interiorano brasileiro, era colocado como tradição o estabelecimento de idade ideal para as mulheres se casarem, geralmente durante a adolescência. O mesmo não ocorria para os homens. Neste período, a ideia de adolescência não existia, passava-se da infância, para a maturidade. Era obrigatório a atribuição do sobrenome do marido para a mulher. O namoro era bastante limitado no contato físico, e quando uma mulher tentava questionar ou desobedecer às regras impostas, era excluída do convívio familiar e social. Muitos casamentos eram feitos por meio de acordos entre o pai da jovem e a família do futuro esposo.

De acordo com Luna (2006), é possível afirmar que a formação do ideário do papel da mulher historicamente, sofre influências de várias instituições da sociedade, inicialmente com a educação no contexto familiar, posteriormente com a religião, a escola, a cultura, a literatura, a mídia, entre outros. Segundo a autora:

[...] em suma, constrói-se uma expectativa a respeito do ser mulher e de suas atribuições lícitas e desejáveis: ser mãe, esposa, formadora dos varões da pátria, educadora das crianças, anjo-da-guarda, musa dos poetas, numa imensa lista de representações e expectativas que urdem uma rede da qual se faz difícil escapar. (Luna, 2006. p. 47).

Verificou-se neste sentido que a atuação social da mulher na história remete a aspectos culturais, econômicos, políticos e históricos. Evidentemente a análise desses aspectos podem contribuir para compreender quais são os fatores que influenciam na delimitação da construção dos sujeitos e suas atuações em sociedade.

As lutas pela equidade de direitos e pela valorização do papel feminino foram permeadas de conflitos e de resistências. Nos discursos históricos é possível observar o silenciamento da atuação feminina quando, por exemplo, as mulheres não são mencionadas como protagonistas de fatos históricos importantes.

Logo, é importante destacar que a busca por uma transformação no contexto social, onde os direitos entre mulheres e homens sejam simétricos, implica uma compreensão dos aspectos que definem e orientam a realidade social.

A compreensão, entretanto, do lugar da mulher nos contextos da sociedade patriarcal, não está dissociada do debate de constituição do território brasileiro, da divisão da terra e da questão agrária. Federici (2017) em *o Calibã e a bruxa* faz uma retomada importante do papel das mulheres na gênese do capitalismo. Mesmo que o debate da autora assuma um caráter de compreensão histórica sobre alguns processos da passagem do feudalismo para o capitalismo e como as mulheres “sofreram” em tal percurso, o debate nos importa por duas razões: a) a catequização jesuítica que instituiu um rearranjo na organização dos povos originários, reposicionando também as mulheres; b) a própria vinda das mulheres europeias já acomodadas em seus lugares, trazendo com elas um conjunto de outras mulheres subalternas que passariam a integrar um funcionamento social baseado em hierarquias. De forma bastante generalizante, para Federici (2017) nesse período colonial, de acumulação, nominado pelo marxismo de plantation, as mulheres tornaram-se o centro da produção de mão-de-obra. Mesmo considerando as diferenças entre as mulheres das mais altas camadas sociais e as escravizadas, proletárias já que as últimas sofriam de forma incontornável o processo de violência e expropriação do próprio corpo, sendo punidas por isso, inclusive, a autora pontua o seguinte:

[...] em ambos os casos o corpo feminino foi transformado em instrumento para a reprodução do trabalho e para expansão da força de trabalho, tratado como uma máquina natural de criação, funcionando de acordo com os ritmos que estavam fora do controle das mulheres (Federici, 2017, p. 178).

Esse processo reprodutivo retoma, em alguns aspectos, o vínculo da família com a propriedade privada, já que o vínculo e a transmissão da propriedade ficam garantidos com os herdeiros, conforme também pontua Federici, mas também a produção de força de trabalho que será custeada em sua quase totalidade pelas mulheres². Assim, ao pensarmos em um processo de ocupação territorial pelo viés do funcionamento das práticas e saberes femininos, olhamos, de certa forma, para todo um funcionamento de uma Formação Social, ou seja, como as forças econômicas organizavam, determinavam e concebiam o modo como as mulheres eram posicionadas em tal formação. Para tanto, um conjunto de valores, de arranjos, de delimitação de participação era definido para que as mulheres soubessem realizar a função a ela destinada: produzir herdeiros, produzir mão-de-obra, não ter acesso à educação, reproduzir o sistema de hierarquia da divisão de classe etc. Ao enfatizar tais reflexões, possibilita-se pensar como a construção de um conjunto de valores em torno do papel das mulheres é sempre reforçado no intuito de mantê-la longe das instâncias decisivas.

3 MULHERES NOS ESPAÇOS DE DECISÕES POLÍTICAS INSTITUCIONALIZADAS

A participação das mulheres nos espaços de poder e de decisões políticas institucionalizadas remetem a questões tensionadas ao longo da história, considerando que esses espaços foram compostos predominantemente pela presença masculina.

Ao refletir sobre algumas formas de apagamento e invisibilidade feminina, o não-nome, de certa maneira, inscreve a mulher em um campo em que o dito não é feito por ela, as palavras – aquelas que verdadeiramente importam, na compreensão do corpo social – não eram ditas por mulheres, mas por seus maridos, pais, patrões, entre outros.

Tal fato traz para a discussão, o debate de Rancière (1996), sobre a política. O foco desse debate volta-se para quem emite a palavra e como é feita a contagem de tal palavra. Rancière faz o debate em torno do povo, dos escravizados, daqueles que não têm voz. Pode-se estender esse silenciamento em escalas distintas até o fato de que mesmo quando a voz do homem explorado passa a ser constitutiva da ordem pública do dizer – ainda que para ser negada – a voz da mulher continua silenciada. De acordo com o autor:

[...] Isso porque, antes das dívidas que colocam as pessoas de nada na dependência dos oligarcas, há a distribuição simbólica dos corpos, que as divide em duas categorias: aquele a quem se vê e a quem não se vê, os de quem há um *logos* – uma palavra imemorial, uma contagem a manter -, e aqueles acerca dos quais não há logos, os que falam realmente e aqueles cuja voz, para exprimir prazer e dor, apenas imita a voz articulada. Há política porque o logos nunca é apenas a palavra, porque ele é sempre indissolavelmente a *contagem* que é feita dessa palavra: contagem pela qual uma emissão sonora é ouvida como palavra, apta a enunciar o justo, enquanto outra é apenas percebida como barulho que designa prazer ou dor, consentimento ou revolta. (Rancière, 1996, p.36).

² É importante pontuar que o não reconhecimento pela teoria marxista do papel das mulheres na produção de mão de obra e, conseqüentemente, de mais-valia, é ponto central de questionamento de Federici (2017) no capítulo *Diminuição da população, crise econômica e disciplinamento das mulheres*.

Rancière, de alguma forma, mostra o funcionamento do silêncio dos sem palavra na política. As palavras dos sem-nome não podem ser contabilizadas como palavras, pois não são capazes de fazer nenhuma categoria de mudança na ordem estrutural do funcionamento social. Assim, as mulheres, por incontável tempo passado que ainda segue agora na contemporaneidade, são mantidas parcialmente sem palavras, precisando fazer um movimento de imposição do dizer. A vontade de ter a palavra contada é, para o autor, a própria existência da palavra. Assim:

Não há política porque os homens, pelo privilégio da palavra, põem seus interesses em comum. Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aqueles que não estão, o mundo onde há algo “entre” eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis, e o mundo onde não há nada. (Rancière, 1996, p.40).

Ainda que longas, as citações de Rancière trazidas para a discussão, de certa forma, alojam a constituição do escalonamento de quem será ouvido, de quais palavras serão contadas. A luta de classes e, no seio dela, a luta pelo papel igualitário entre homens e mulheres, parece querer gritar aos ouvidos moucos dos donos do poder. Assim, cada vez mais são empurrados para o silenciamento um conjunto inteiro do corpo social e ainda mais as mulheres que não são apenas silenciadas em suas palavras, mas em tudo as que tornam subjetivas: palavras, corpo etc.

Spivak (2010) ao tratar sobre os “sacrifícios das viúvas” na Índia para construir uma reflexão sobre o sujeito pós-colonial, pontua que:

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que a figuração deslocada na “mulher do Terceiro Mundo”, encurralada entre a tradição e a modernização. (Spivak, 2010, p. 119).

Há nas palavras da autora e na forma como ela interroga as teorias em torno da construção do objeto filosófico em torno da subjetividade, uma questão que parece recorrente: a não compreensão (ou o não interesse nas) das formas de participação das mulheres nas formações sociais.

Os aspectos políticos compreendem práticas onde estão interligados os exercícios de poder e de decisão com implicações diretas nas formações sociais. O reconhecimento da atuação feminina no decorrer histórico implica uma análise voltada a vários aspectos que possibilitaram a busca constante pela igualdade de direitos e pelo respeito às especificidades e necessidades das mulheres. Um desses aspectos é o político, no qual ao longo da história impulsionou a mobilização coletiva feminina para questionar as práticas sociais vigentes, possibilitando várias transformações de âmbito jurídico, ou nos campos culturais e econômicos.

Observam-se alguns exemplos dessas mobilizações o Movimento Antiescravagista Feminino Estadunidense no século XIX, o qual, conforme Davis (2016), apresentou um

espaço de reflexão política entre a população negra e mulheres brancas, em geral, donas de casa de classes média e alta, que ao se mobilizarem pelo processo de abolição, puderam levantar questões sobre a suas próprias condições de subordinação referente aos homens.

No Brasil, pode-se citar vários exemplos como a criação da Lei Maria da Penha, a qual parte de reivindicações jurídicas frente ao combate à violência contra a mulher, o Movimento Feminino pela Anistia, criado durante o regime ditatorial na década de 1970, com o objetivo de denunciar as repressões do governo na época, a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, na década de 1920, que reivindicava os direitos políticos das mulheres, entre outros.

Conforme Avelar e Cintra (2007), pode-se dizer que os aspectos políticos ultrapassam as delimitações das ações de controle e poder do Estado. Configuram-se na contradição de interesses entre grupos e classes sociais. Neste contexto, a mobilização coletiva de grupos de base tem um papel fundamental para impulsionar o debate sobre questões pertinentes aos interesses de melhoria nas condições de vida e na construção de uma nova concepção de sociedade.

Assim, reveste-se de particular importância que a compreensão da atuação feminina seja vista como uma atuação política, de questionamento, de reivindicação, de consolidação de poder e de acesso aos lugares de decisão. Para Machado, Maia e Labegalini (2007), a atuação política demanda a consolidação de interações entre os sujeitos e instituições sociais, tendo estes o comprometimento com os resultados e causas dessas interações:

A política tomada como objeto de estudo envolve relações e implicações manifestas nos cursos de ação dos governos ou organizações, uma rede de decisões e também de não ações ou omissões, pois o estudo das não-decisões e dos adiamentos adquiriu importância crescente, nos últimos anos. (Machado, Maia, Labegalini, 2007. p. 27).

Para as autoras, além dos resultados concretos das atuações políticas, as omissões em muitos casos, também revelam um posicionamento frente às propostas de mudanças no contexto social.

Do ponto de vista da ocupação dos espaços de poder as tensões estão relacionadas não apenas às propostas políticas que são discutidas nesse contexto institucionalizado, como nos poderes executivo, legislativo, judiciário, de organizações não-governamentais, ou mesmo instituições do setor privado. Tem-se como exemplo a própria disposição de horários de sessões extraordinárias, de calendários de reuniões, de assembleias, de alcance de metas em empresas, em princípio, de estruturas básicas de funcionamento, que muitas vezes não permitem ou dificultam a participação de mulheres com jornadas múltiplas, quando elas são as principais mantenedoras de suas famílias, as quais recaem as responsabilidades com o cuidado dos filhos, ou dos familiares mais idosos.



Fotografia 2 - Maternidade e responsabilidade dos cuidados com os filhos

Fonte: Arquivo pessoal.³

A fotografia ilustra de forma bastante significativa o papel da mulher: quem segura a criança? Se nos detivermos em outras fotos do mesmo período, a regularidade do discurso em torno dos cuidados com a prole será mantida justamente pelo fato de que em quase todas as fotos, a mulher aparece segurando a criança. A cena de família típica faz reverberar o funcionamento do arranjo social. As mulheres como educadora, como cuidadoras, como aquelas que ajeitavam a vida da casa, ordenavam os trabalhos e instruíam de forma inicial os filhos nos saberes, conforme pontuou Krupskaya (2017, p. 24), ao tratar das poucas condições que as mulheres tinham para educar os filhos. Para a autora, as mulheres camponesas ou operárias educavam seus filhos e filhas, considerando o contexto no qual elas foram educadas, para que observassem “o jejum e os rituais religiosos, a temer a Deus e aos mais velhos e a respeitar os ricos, então, ensinavam-lhes a humildade e a paciência”

Há na afirmação da autora um percurso muito interessante de reflexão: que a educação que não alcançava as mulheres reproduzia as formas sociais excludentes. Perpetuava a estratificação da classe trabalhadora e, considerando o funcionamento da relação classe-gênero, poderíamos pensar que sistema simbólico patriarcal também era reproduzido, visto que a falta de educação de qualidade para as crianças fazia com que as mulheres precisassem sempre lidar com jornadas excruciantes de trabalho.

Então, nota-se que as discussões sobre carreira e maternidade ainda se mostram como um tema desafiador para a sociedade conservadora e, mesmo para a progressista, uma vez que a naturalização do trabalho feminino como sendo o de casa e o fora dela, o cuidado com filhos, filhas, etc., atravessa toda a forma como a sociedade se organiza, pois, para além das questões antropológicas, há também nesse modo, uma questão

³ Imagem de uma família brasileira na década de 1950. Ressalta-se que apesar da imagem retratar uma estrutura de família nuclear, onde aparece a figura do pai, mãe e filha, existem outras estruturas e configurações de família.

econômica preponderante: o trabalho doméstico da mulher continua gerando mais-valia. O que demonstra uma desigualdade de atribuições e responsabilidades, frente a disponibilidade para a dedicação de tempo ao desenvolvimento pessoal e profissional. Neste sentido, as questões tensionadas estão relacionadas a assimetria de estruturas, tempo, atribuições e definições de papéis na sociedade e de acesso aos espaços de poder.

Conforme verificado por Vale (2019), mesmo quando conseguem chegar aos espaços de poder, as mulheres vivenciam situações de preconceito, desconfiança ou intolerância. Muitas são vistas como coadjuvantes do processo eleitoral ou de aprovação de leis e projetos. Esse cenário, segundo a autora, possui uma cultura impregnada de ideias fundamentadas no patriarcado.

Trata-se, neste caso, de um exemplo específico onde a luta das mulheres deve ser constante, não apenas para o ingresso nos espaços públicos de poder, como na permanência e reconhecimento de suas capacidades de implementar as mudanças necessárias.

Porém, essas mudanças não só demonstram as competências femininas para as questões políticas, como também colocam em dúvida um sistema rígido, historicamente construído, onde a mulher é vista como complementar, coadjuvante, dependente e frágil. Sob essa ótica de luta pela superação de estereótipos e das desigualdades, Martins (2015, p. 170) observa:

[...] estudos apontam para as diferenças de oportunidades entre homens e mulheres no acesso aos lugares de decisão, cujo controle pode ser um dos fatores explicativos da manutenção das desigualdades. [...]. Não se pode deixar de questionar as raízes desta espécie de barreira invisível.

Sendo assim, a autora enfatiza a importância de compreensão, não apenas da realidade concreta de desigualdades, mas de promover o aprofundamento dos estudos sobre as causas, as bases históricas e culturais dessas desigualdades. Considerando as bases históricas do contexto brasileiro, a participação das mulheres na política com o direito ao voto e a atuação parlamentar pode ser considerada recente, tendo em vista que juridicamente a permissão legal ocorreu a partir da década de 1930.

Dessa forma, apesar dessas conquistas serem imprescindíveis para a representação feminina nos espaços de poder, essa representatividade precisa ser ampliada, consolidada e contribuir para a apresentação de propostas de políticas públicas que visem a equidade de oportunidades.

Segundo Mariano (2011), as reivindicações das mulheres em relação às propostas de políticas públicas estão direcionadas às áreas de cuidado das crianças, equiparação de salários, oportunidade de emprego e acesso à educação. Questões referentes ao acesso a métodos contraceptivos também estão nas pautas das discussões.

É importante considerar que as políticas públicas direcionadas às mulheres não podem ter uma tendência de reforçar os estereótipos e a definição de papéis sociais dentro de uma perspectiva patriarcal, ou seja, a relação entre mulheres e Estado, em um aspecto de dependência e submissão. O desenvolvimento do Estado vincula-se basicamente à atuação das mulheres e nesse sentido, as políticas públicas devem objetivar a sua emancipação em todos os aspectos.

As reivindicações das mulheres no campo político possibilitaram algumas conquistas ao longo da história no contexto brasileiro, como pode-se verificar a partir das observações de Ostos (2012), referente ao Decreto n.º 21.417, de 1932:

O ano de 1932 foi, certamente, um marco para as mulheres brasileiras, que conquistaram diversos direitos, tanto políticos, quanto sociais. O Código Eleitoral estipulou o direito de voto para as mulheres e diversos decretos introduziram avanços inegáveis na legislação trabalhista, favorecendo a população feminina que laborava na indústria e no comércio: concessão do direito à licença-maternidade; proibição do trabalho da mulher grávida durante quatro semanas antes e após o parto; direito da mulher em período de aleitamento a descansos diários, ao longo de seis meses depois do parto; direito a repouso de duas semanas caso a gestante sofresse aborto natural; proibição do trabalho feminino em subterrâneos e outras atividades perigosas e insalubres; igualdade salarial para ambos os sexos, desde que no desempenho das mesmas funções; proibição do trabalho noturno às mulheres, entre dez da noite e cinco da manhã. (Ostos. 2012, p. 327).

De acordo com os aparatos legais, tanto na década de 1930, com o decreto mencionado acima, como atualmente com a Constituição Federal nos art. 5 que estabelece a igualdade de todos perante a lei, sem distinção e do art. 7 com a proibição de diferenças de salário em funções equivalentes e proteção ao trabalho das mulheres, o que se observa e vivencia na prática é uma diferença considerável entre homens e mulheres.

Em 2019, a agência de notícias do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) divulgou dados de uma pesquisa realizada entre os anos de 2012 e 2018, a qual constatou que as mulheres em média ainda têm seus rendimentos menores que os homens. Segundo a pesquisa essa diferença está em torno de 20,5%.

Outro fator importante está em relação à licença maternidade. Fazendo uma comparação com a década de 1930, houve um pequeno avanço em relação ao tempo dedicado aos cuidados iniciais da criança, e aos cuidados com a saúde da mulher no pós-parto. Porém, é necessário pontuar que há muitas mulheres que são demitidas após o retorno da licença maternidade.

Esses dados mostram a desigualdade entre os rendimentos salariais e de direitos ao exercício da maternidade, porém refletem as diferenças apenas ao grupo de mulheres trabalhadoras em atividades formais com documentação comprovada, ou seja, com reconhecimento na carteira de trabalho. Quando se pensa na proporção de mulheres trabalhadoras que estão fora desse quadro, a desigualdade tende a ser maior.

Em 2008, foi disponibilizado um documento intitulado como II Plano Nacional de Políticas para as Mulheres, o qual foi construído por meio de conferências em vários municípios do país, onde o objetivo consistia em dar visibilidade às reivindicações das lutas femininas. São vários princípios que orientam as políticas públicas para a promoção da igualdade de direitos e mudanças sociais, entre eles está a universalidade das políticas pública, conforme se verifica a seguir:

As políticas devem ser cumpridas na sua integralidade e garantir o acesso aos direitos sociais, políticos, econômicos, culturais e ambientais para todas as mulheres. O princípio da universalidade deve ser traduzido em políticas permanentes nas três esferas governamentais, caracterizadas pela indivisibilidade, integralidade e intersetorialidade dos direitos, e combinadas às políticas públicas de ações afirmativas, percebidas como transição necessária em busca da efetiva igualdade e equidade de gênero, raça e etnia. (Brasil, 2008, p. 8).

O documento ressalta a importância do envolvimento de todas as esferas do poder para a promoção de políticas públicas voltadas às mulheres, e que essa organização não seja precarizada como política de governo, pois esse se faz de forma transitória, mas sim consolidada de forma permanente, como política de Estado.

Diante disso, se faz necessário refletir como a participação efetiva das mulheres precisa ser pensada em campos de atuação: trabalho, escola etc. Uma das grandes dificuldades que atingiram a participação das mulheres é o acesso à educação formal, para além dos saberes vinculados a casa, educação dos filhos etc.

Só tardiamente as mulheres passaram das funções domésticas para as funções sociais. Entende-se dessa forma que essa transição entre as funções domésticas e públicas não acontecem de maneira igualitária entre todas as mulheres, pois não abrange apenas as questões de gênero, mas também de raça e classe social.

Fazendo intersecções entre as questões dos feminismos, bell hooks (2013) promove reflexões a respeito das lutas do feminismo negro. Conforme a autora, historicamente as mulheres negras e de classes populares têm mais dificuldades de acessar seus direitos, devido à estrutura social. Suas análises partem da experiência própria vivenciada no contexto norte-americano, porém é possível fazer uma conexão com a realidade das mulheres brasileiras.

Na grande maioria, são as mulheres pobres, negras, moradoras das periferias das grandes cidades ou mesmo de origem na área rural e interior do país, que realizam os trabalhos domésticos, ou de cuidado com as crianças e idosos, para que as outras mulheres possam exercer funções fora do contexto privado. Essas mulheres que se tornaram patroas, mesmo sendo independentes, e tendo acesso às atividades extra-lar, também sofrem as consequências do patriarcado e do silenciamento imbricado na sociedade. O que hooks (2013) alerta de forma crítica, é que em muitos casos, essas mulheres, mesmo sofrendo essas violações de direito, podem reproduzir essas práticas patriarcais para com as outras mulheres como suas filhas, empregadas etc.

Esse ciclo pode ser encerrado quando há uma conscientização sobre as dinâmicas que promovem essas desigualdades. Para o rompimento de tais práticas considera-se pensar em um processo formativo em torno de uma educação que reforce o papel das mulheres como protagonistas de suas existências, mas não apenas, é necessário como afirma Saffioti (2015, p.105) pensar na educação pelas/para as mulheres como um caminho de resistência à tradição epistemológica de ver as relações a partir do molde simbólico do patriarcado.

4 CONCLUSÃO

Seria contraproducente pensar esses processos sociais e históricos como algo inerte, posto e estabelecido, considerando que a história da humanidade se faz pelo constante movimento, dos questionamentos e das transformações. É preciso neste sentido, ampliar os estudos voltados para como essa história é concebida e captada pela perspectiva feminina.

As reflexões apresentadas no texto procuram rastrear nuances dessas perspectivas, a partir das vivências e dos estudos das autoras que foram referenciadas. As imagens de mulheres que complementam as reflexões do estudo, perfazem uma pequena amostra de tantas outras imagens semelhantes, quando se pensa em determinado contexto e período histórico. Se faz urgente o debate sobre as lutas das mulheres, sobre o direito sobre seus corpos e sobre os diversos movimentos feministas, a fim de superar um pensamento arcaico e obsoleto prevalecente ainda no senso comum, sobre as questões de gêneros, raças e classes.

Enfim, o desafio que se coloca é como as lutas das mulheres, tendo em suas essências os aspectos de atuação política e de mobilização coletiva, no sentido de questionamento e reivindicação, podem fomentar a inserção nos lugares institucionalizados de decisão para uma efetiva e transformação da sociedade. Para tal, é importante ressaltar o papel estratégico e crucial da educação.

REFERÊNCIAS

- AVELAR, Lucia.; CINTRA, Antônio Octávio. *Sistema político brasileiro: uma introdução*. 2. ed. São Paulo: EDUNESP, 2007.
- BRASIL. Observatório Brasil da Igualdade de Gênero. *II Plano Nacional de Políticas para as Mulheres, 2008*. Disponível em: <http://www.observatoriodegenero.gov.br>. Acesso em: 16 abr 2022.
- BURKE, Peter. *A Escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- KRUPSKAYA, Nadezhda Konstantinovna *A Construção da Pedagogia Socialista: escritos selecionados*. São Paulo: Expressão Popular, 2017.
- LUNA, Cláudia. Escritoras hispano-americanas e projetos civilizatórios no século XIX. In: *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: EDUFAL, 2006.
- MACHADO, Lourdes M.; MAIA, Graziela Z. A.; LABEGALINI, Andréia C. F. B. O Estudo de Políticas Públicas. In: *Pesquisa em Educação: passo a passo*. Marília: Edições M3T, 2007.
- MAGALHÃES, Anderson. S; KOGANA, João. *Pensadores da análise do discurso: uma introdução*. São Paulo: Paco Editorial, 2019.
- MARIANO, Silvana A. Desigualdades de gênero e políticas públicas: A inclusão das mulheres na política de assistência social. In: *As persistentes desigualdades brasileiras como temas para o ensino médio*. Londrina: EDUEL, 2011.
- MARTINS, Carla. *Mulheres, Liderança Política e Media*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2015.
- OSTOS, Natascha S. C. D. A questão feminina: importância estratégica das mulheres para a regulação da população brasileira (1930-1945). *Caderno Pagu*, Campinas, jul-dez 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332012000200011&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 12 dez. 2022.
- PORTO, Maria de Fátima. S. *De batom e salto alto: experiências de emancipação de mulheres empresárias. Patos de Minas 1980 -1990*. São Paulo: Annablume, 2002.
- PRIORE, Mary del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, Patriarcado, Violência*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SPIVAK, Gayatri. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VALE, Michelle de S. *Mulheres no Poder: a trajetória política de Eunice Michiles, a primeira senadora do Brasil*. Curitiba: Appris, 2019.

VITORINI, Rosilene A. S. *Mulheres de Santa Mariana - PR entre as décadas de 1920 a 1940: uma leitura dos silêncios*. Dissertação (Mestrado em Sociedade, Cultura e Fronteiras). Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras, UNIOESTE. Foz do Iguaçu, p. 83. 2021.



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180208-2023-295-309>.

Recebido em maio de 2023. Aprovado em junho de 2023.

REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA: UMA ANÁLISE DO REGISTRO MEMORIAL DE XICA DA SILVA NA OBRA DOCUMENTAL DE JOAQUIM FELÍCIO DOS SANTOS HISTORICAL REPRESENTATION: AN ANALYSIS OF THE MEMORIAL RECORD OF XICA DA SILVA IN THE DOCUMENTARY WORK OF JOAQUIM FELÍCIO DOS SANTOS

Ester Estevão da Silva*

José Edilson de Amorim**

Resumo: *O presente artigo descreve e problematiza a representação memorialista da figura histórica Francisca da Silva de Oliveira na obra Memórias do Distrito Diamantino da Comarca de Serro Frio, de Joaquim Felício dos Santos. Partimos da hipótese de que a representação de Xica da Silva advém de construções discursivas e sociais e, assim, reflete o imaginário sócio-histórico brasileiro sobre mulheres negras.*

Palavras-chave: *Representação. Memória. Xica da Silva.*

Abstract: *This paper describes and problematizes the memorialist representation of the historical figure Francisca da Silva de Oliveira in Memórias do Distrito Diamantino da Comarca de Serro Frio, by Joaquim Felício dos Santos. We start from the hypothesis that the representation of Xica da Silva comes from discursive and social constructions and, thus, reflects the Brazilian socio-historical imaginary about black women.*

Keywords: *Representation. Memory. Xica da Silva*

1 INTRODUÇÃO

Amplamente conhecida no imaginário sócio-histórico brasileiro ao ter sua história roteirizada em filmes e novelas que passaram na TV aberta nas décadas de 70 e 90, como em *Xica da Silva*, de Carlos Diegues, de 1976, e na literatura, como no romance histórico *Xica da Silva*, de João Felício dos Santos, também publicado em 1976, a figura histórica de Chica da Silva ressignificou o imaginário popular sobre o lugar social de mulheres negras em pleno período colonial, ao ser uma ex-escrava que, não apenas adquiriu a liberdade, como também ocupou espaços de poder na elite mineira em pleno Brasil Colonial do século XVIII.

Diferente do que se imagina, apesar de ter sua liberdade e ascensão representadas como resultante de uma trajetória singular, historiadoras como Júnia Furtado (2003) evidenciam a existência de outras tantas mulheres forras da região diamantina do século

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande. Bolsista da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESQ). E-mail: esteresteवादasilva2@gmail.com.

** Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professor do Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande. Email: edilsondeamorim@gmail.com.

XVIII que tiveram vida similar a Chica da Silva. Segundo a autora, a existência de pessoas negras livres e em ascensão em pleno Brasil Colonial, apesar de marcante, foi “relegada ao esquecimento”, visto que, nas raras vezes que os livros de história registam sua existência, quase sempre as apontam como uma exceção.

De acordo com Edward Hallet Carr (1996, p. 41), quando se trata da manipulação dos acontecimentos históricos, nossa visão é pré-selecionada e pré-determinada por pessoas envolvidas em uma visão particular, consciente ou inconsciente, e que consideram apenas os fatos que sustentam essa perspectiva digna de serem preservados. Como resultado, Carr (1996, p. 47) afirma que os fatos da história nunca chegam até nós em sua forma “pura”, uma vez que eles são sempre filtrados através da mente do historiador.

Com base nisso, é possível entender que a história que lemos não é, de fato, absolutamente factual, mas sim uma série de julgamentos aceitos. Isso ocorre porque, como aponta Le Goff (1990, p. 104), as estruturas de poder de uma sociedade afetam a história ao deixarem testemunhos que podem orientá-la em uma determinada direção, conscientemente ou não. Frente a isso, é possível afirmar que o apagamento de tantas outras figuras negras da história oficial aponta para uma tentativa de restringir e estereotipar as múltiplas possibilidades de ser negra(o) na colônia portuguesa do século XVIII.

Na história cultural brasileira, Chica da Silva tem sido representada com trejeitos de arrogância, manipulação, vingança e depravação. Apesar de posteriormente contestada por autores como Júnia Furtado (2003), essa é a versão de Chica mais conhecida. Entretanto, a verdade é que pouco ficou conhecido sobre quem teria sido, de fato, a Chica da Silva¹ de carne e osso que viveu no Tejuco durante o século XVIII, visto que qualquer ideia sobre a Chica da Silva real que se tenha hoje é resultado dos construtos históricos e de narrativos ficcionais sobre essa personagem, tornando praticamente impossível, hoje, acessarmos a alguma Chica da Silva que não tenha sido traduzida ou imaginada.

Nascida entre os anos de 1731 e 1735, Francisca da Silva de Oliveira foi uma mulher negra escravizada, vivente no distrito diamantino da Comarca de Serro Frio, em Minas Gerais. Assim como tantas outras mulheres forras da região diamantina, apagadas historicamente, Chica da Silva adquiriu sua liberdade e ocupou posições de poder na elite mineira ao se unir em concubinato com um rico homem branco. No caso de Chica da Silva, sua história foi a mais paradigmática, pois o homem com quem se relacionara era um dos mais ricos da Colônia na época, o contratador de diamantes, João Fernandes de Oliveira, com quem teve 13 filhos.

Sendo, pois, uma figura de destaque histórico e uma representação das mulheres forras da região diamantinense no Brasil Colonial do século XVIII, mesmo que erroneamente designada como possuidora de uma trajetória singular, observaremos, neste artigo, como se deu a formulação inicial da representação de respectiva figura negra feminina brasileira, Xica da Silva, no imaginário sócio-histórico nacional, por meio da obra *Memórias do Distrito Diamantino*, que daria espaço, séculos depois, a uma

¹ Utilizaremos Chica da Silva (com Ch) para mencionar a figura histórica vivente no século XVIII, e Xica da Silva (com X) para fazer menção à personagem histórica e ficcional.

representação amplamente sexualizada, manipuladora e vingativa que mistifica a figura histórica Francisca da Silva de Oliveira e constitui, assim, sua identidade no imaginário nacional.

2 REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

Segundo os estudos de Stuart Hall (2016), a língua opera por meio de sistemas de representações, na qual se utilizam de algum componente para representar ou dar sentido àquilo que queríamos dizer e para expressar ou transmitir um pensamento, um conceito, uma ideia, um sentimento. Em vista disso, partimos, pois, do pressuposto levantado por Jatahy Pesavento (2012) de que as identidades são construções sociais e, sobretudo, discursivas e que, por isso, devemos pensar a História como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo, compreendendo-a como uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica.

Mesmo na ausência de um corpo vivente, a lembrança de Chica da Silva permaneceu viva na memória e na oralidade de homens e mulheres no nordeste de Minas Gerais desde seu falecimento, em 1796. A partir de então, sua imagem seria presentificada ao ser apresentada e registrada, pela primeira vez, como personagem histórica brasileira, apenas no ano de 1868, nas páginas das *Memórias do Distrito Diamantino* de Joaquim Felício dos Santos.

Tendo em vista que “[...] o imaginário social se expressa por símbolos, ritos, crenças, discursos e representações alegóricas figurativas” (Pesavento, 1995, p.24), se a imagem-lembrança de Chica da Silva residia na mente dos diamantinenses e se os fatos tidos como de sua vida passeavam pelas conversas populares através do campo volátil da oralidade, a sua imagem passaria a se solidificar com maior intensidade no imaginário social a partir da linguagem escrita de Joaquim Felício dos Santos, configurando-a como “[...] o lugar de expressão das expectativas e aspirações populares latentes [...]” (Baczko, 1985, p.303).

A obra, elaborada a partir de relatos de antigos moradores locais e dos escassos documentos a que o autor, na posição de advogado, conseguiu ter acesso, ao representar interesses de descendentes de Xica da Silva, traçou a história da mineração de diamantes ocorrida no século XVIII, e dedicou um capítulo para mencionar a existência dessa escrava que ascendeu socialmente em pleno período colonial.

Partindo do conceito de que a representação consiste em “uma exposição, uma reapresentação de algo ou alguém que se coloca no lugar de um outro, distante no tempo e/ou no espaço” (Pesavento, 2012, p. 30), percebe-se, a partir da obra de Joaquim Felício dos Santos, a exibição de uma imagem repleta de valores atribuídos a Chica da Silva que se colocou no lugar da mulher de carne e osso do século XVIII que habitou no arraial do Tejuco e que se encontrava espacial e temporalmente distante do momento de escrita do autor.

Isto posto, se podemos pensar na representação histórica, e em um determinado aspecto na própria noção de imaginário relacionado a personagens históricas, como a imagem gerada a partir do que se deduz sobre o passado por meio do presente, talvez

possamos considerar também que mesmo as representações memorialísticas de Chica da Silva são um acesso ao passado por meio do presente dos criadores. Dessa forma, haveria nessa representação aspectos da forma como o presente/contemporâneo olha para o passado representado e o imagina.

Start Hall (2016, p. 26) menciona que as formações discursivas definem o que é ou não adequado em um enunciado sobre um determinado tema, área de atividade social, e nas práticas associadas a tal área ou tema; determinam que tipo de conhecimento é considerado útil, relevante e “verdadeiro” em seu contexto; e definem, também, que gênero de indivíduos ou “sujeitos” personificam determinadas características.

Dessa forma, “as palavras, expressões, proposições, etc, recebem seu sentido na formação discursiva na qual são produzidas” (Pechêux, 2009, p. 147), não havendo, pois, um discurso neutro ou inocente, visto que, ao produzi-lo, o sujeito o faz “a partir de um lugar social, de uma perspectiva ideológica e, assim, veicula valores, crenças, visões de mundo que representam os lugares sociais que ocupa” (Florêncio, 2009, p. 27–28).

Nesse viés, Chartier menciona que:

[...] a mentalidade de um indivíduo, mesmo que se trate de um grande homem, é justamente o que ele tem de comum com outros homens do seu tempo [...] o nível da história das mentalidades é o do cotidiano e do automático, é aquilo que escapa aos sujeitos individuais da história porque revelador do conteúdo impessoal do seu pensamento. (1990, p. 41)

Frente a isso, dado que as representações são determinadas pelos movimentos sociais, políticos e culturais que surgem na sociedade, o relato fundador de Joaquim Felício dos Santos cria uma representação de Chica da Silva marcada pelo período histórico em que essa imagem foi concebida. Dessa forma, Joaquim Felício, em seu papel como historiador, atua como o principal intérprete da opinião coletiva, representando a atitude dominante de algumas sociedades históricas perante seu passado e sua história.

Diante disso, visamos, neste artigo, examinar não apenas como a linguagem e a representação produzem sentido, mas como o conhecimento elaborado por determinado discurso se relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades e define o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados.

3 AS MEMÓRIAS DE JOAQUIM FELÍCIO

Memórias do Distrito Diamantino da comarca de Serro Frio é uma obra documental do século XIX, que registra o processo de descoberta e exploração de diamantes, ocorrido durante o século XVIII, no Distrito Diamantino, localizado na comarca de Serro Frio, região do Vale do rio Jequitinhonha, no nordeste da capitania de Minas Gerais. A referida obra tem por autor Joaquim Felício dos Santos — um historiador, professor, jurista, jornalista e político brasileiro, nascido em 1822, na Vila do Príncipe, sede da comarca de Serro Frio, pertencente à província de Minas Gerais.

Joaquim Felício dos Santos reuniu os folhetins lançados no jornal diamantinense em uma obra intitulada *Memórias do Distrito Diamantino*, que recebeu sua primeira publicação em livro apenas no ano de 1868, pela Tipografia Americana. As *Memórias do Distrito Diamantino* são divididas em quarenta capítulos, acompanhando, em grosso modo, a cronologia administrativa do distrito. O livro parte da descoberta das minas de Serro Frio e, a partir de então, acompanha as diferentes legislações que regeram a exploração mineradora na região ao longo dos anos, registrando, ainda, a ordem dos governadores e intendentess responsáveis pela administração do distrito.

Conforme os estudos realizados por Furtado (2003, p. 265), atuando como advogado, em 1853, Joaquim Felício dos Santos conduziu a repartição de bens no processo de separação da união estável que um dos seus tios, o Tenente Feliciano Atanásio dos Santos, tivera com a neta de Chica da Silva, Frutuosa Batista de Oliveira, a única filha de Rita Quitéria Fernandes de Oliveira. Em 1860 atuou, também, como representante legal dos legatários de Chica da Silva, em um processo pela posse dos haveres do contratador João Fernandes de Oliveira no Brasil.

Ao experimentar dificuldades em encontrar documentos, Joaquim Felício recorreu principalmente a depoimentos orais de pessoas idosas, que guardavam a memória antiga do Distrito, como sua principal fonte histórica. Ele também utilizou a documentação oficial local, excluída aquela que era enviada a Lisboa e, portanto, inacessível, juntamente com depoimentos diretos de testemunhas considerados “fidedignas”, das quais ele selecionou “o *status* daqueles que estão encarregados de dizer o que conta como verdadeiro”.

Portanto, é a narrativa do historiador, enquanto representação, que se coloca no lugar do acontecimento passado, figurando como se fosse a realidade, e que a partir da formulação de versões compreensíveis, plausíveis e verossímeis sobre experiências que se passam fora do vivido “organiza os traços deixados pelo passado e se propõe como sendo a verdade do acontecido” (Pesavento, 2012, p. 39). Diante disso, “sua reconstrução narrativa do acontecido opera sempre como um ser como, um teria sido, aproximativo e verossímil, mas que representa um problema para a disciplina, visto que o público leitor espera sempre da História um relato verdadeiro” (Pesavento, 2012, p. 79).

4 O CAPÍTULO XV DE *MEMÓRIAS DO DISTRITO DIAMANTINO*: O REGISTRO DE UMA XICA DA SILVA MEMORIALÍSTICA.

Na posição de homem branco do século XIX, Joaquim Felício dos Santos reconstrói a imagem de uma Chica da Silva, vivente nas Minas Gerais no século XVIII, conforme os desígnios de sua época, onde imperavam os preconceitos contra ex-escravos, mulheres de cor e uniões consensuais. Desse modo, cercado pelo imaginário preconceituoso de seu contexto histórico e regido por valores europeus e cristãos, Joaquim Felício faz projeções de suas impressões no século anterior. De acordo com Pesavento (2012, p. 31), isto se dá pelo fato de que “aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo, tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças”.

Enquanto “membro da elite branca preconceituosa do século XIX” (Furtado, 2003, p. 266), seguindo, portanto, o padrão de beleza europeu, bem como, exprimindo suas próprias preferências, Joaquim Felício parte de preceitos racistas ao trazer uma apresentação repleta de descrições negativas sobre a suposta aparência de Xica da Silva, descrevendo-a como uma “uma mulata de baixo nascimento” (Santos, 1868, p. 161).

[...] tinha as feições grosseiras, alta, corpulenta, trazia a cabeça rapada e coberta com uma cabeleira anelada em caixos pendentes, como então se usava; não possuía graças, não possuía beleza, não possuía espírito, não tivera educação, enfim não possuía atrativo algum, que pudesse justificar uma forte paixão. (Santos, 1868, p. 161)

Neste fragmento, o autor molda a representação histórica Xica da Silva como não possuidora de grandes virtudes ao descrevê-la por meio de atributos de desqualificação física e intelectual. Isto posto, é possível observar a presença de um discurso de cunho racista, onde o autor inferioriza e julga como feio os traços de respectiva mulher negra, dado que as feições “grosseiras” do corpo negro de Xica da Silva, por ser “alta e corpulenta” a afastavam do padrão branco e europeu, símbolo idealizador da beleza e civilidade.

Além disso, ainda neste recorte, é possível observar que, apesar de reproduzir os costumes de vestimentas das mulheres brancas da elite local, como trazer “a cabeça raspada e coberta com uma cabeleira anelada em cachos pendentes, como então se usava”, no corpo negro de Xica não denotava beleza. O autor, então, reafirma essa ideia ao mencionar, logo em seguida, que a mulata “não possuía graças” e “não possuía beleza”. Assim, atribuiu-se à imagem de Xica o estereótipo da negra feia.

Trechos como “não possuía espírito, não tivera educação”, evidenciam características desqualificadoras atribuídas a Xica que o autor, em sua obra, ressalta como atributos que resumem a figura histórica. Tais fragmentos, escolhidos para formular a imagem de Xica, indicam os efeitos de repulsa que o autor quisera imprimir na personagem. Desse modo, essa produção se volta ao exotismo da figura negra e reproduz “estereótipos atrelados à semântica do preconceito” (Duarte, 2011, p. 3).

Ao findar o trecho, Joaquim Felício retoma todas as qualificações direcionadas a Xica em uma síntese totalizadora negativa ao dizer que a personagem “não possuía atrativo algum, que pudesse justificar uma forte paixão”. Aqui, além de reforçar o discurso desqualificador já apresentado, o autor pressupõe que Xica da Silva despertou uma forte paixão no contratador de diamantes, o que, segundo o afirmado, não poderia ser justificado pelos atrativos físicos e intelectuais inexistentes da ex-escrava. Assim, conforme defendido por Júnia Furtado², a publicação de *Memórias do Distrito Diamantino* faz de Chica a única negra a figurar em um registro histórico e o autor encontra no sexo e na perversidade os pretextos para uma escrava merecer tal destaque.

Por se tratar de um texto documental, que registra acontecimentos passados e onde é comum haver certa imparcialidade do historiador, se espera que haja um distanciamento

² FURTADO, Júnia *apud* CORTELETI, Marco Antônio. Pesquisa contesta mito de Chica da Silva. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/publicacoes/boletim/edicao/1207/pesquisa-contesta-mito-de-chica-da-silva-1>.

narrativo e uma objetividade, com o intuito de apenas descrever os fatos. Entretanto, no capítulo da obra analisada, o autor faz sobressair a mera descrição dos acontecimentos do Arraial do Tejuco e rompe a imparcialidade narrativa ao moldar e caracterizar a personagem histórica segundo os preceitos de sua época.

Ao mencionar o poderio de João Fernandes, o autor relata que:

[...] Só uma mulher partilhava seu poderio; era a sua amante Francisca da Silva, vulgarmente conhecida por Xica da Silva.

Foi celebre esta mulher, única pessoa ante quem curvava-se o orgulhoso contratador; sua vontade era cegamente obedecida, seus mais leves ou frívolos caprichos prontamente satisfeitos. Dominadora do Tijuco, com a influência e poder do amante, fazia alarde de um luxo e grandeza, que deslumbravam as famílias mais ricas e importantes; quando, por exemplo, ia às igrejas, — e então era aí que se alardeavam grandezas — coberta de brilhantes e com uma magnificência real, acompanhavam — as doze mulatas esplendidamente trajadas: o lugar mais distinto do templo era lhe reservado. (Santos, 1868, p. 144).

Neste fragmento, é possível observar como o autor descreve a imagem da personagem como alguém que “fazia alarde de um luxo e grandeza” devido à “influência e poder do amante”. Ao mencionar que os desejos de Xica eram “cegamente obedecidos” e seus “mais leves ou frívolos caprichos prontamente satisfeitos”, o historiador atribui a Xica da Silva uma representação de arrogância e manipulação.

Outra representação possível de ser observada, na obra de Joaquim Felício dos Santos, é a atribuição de um perfil vingativo da ex-escrava, que, sendo os escritos, se utilizava do poder de João Fernandes para obrigar “a elite local a se curvar à escrava opressora e dominadora, que se vestia ricamente e tinha tudo que o dinheiro e o poder podiam comprar” (Furtado, 2003, p. 268). Para ter acesso aos favores do contratador, os visitantes, grandes e nobres, teriam que, antes de tudo, venerar e agradecer a “Dominadora do Tejuco”.

Quem pretendia um favor do contratador, a ela primeiramente devia dirigir-se na certeza de ser atendido, se conseguia grangear-lhe a proteção. Os grandes, os nobres, que vinham a Tijuco, os infatuados de sua fidalguia, não dedignavam-se de render-lhe homenagem, curvavam-se a beijar a mão a amante de um vassalo do rei. Tal é o poder do dinheiro! (Santos, 1868, p. 144)

Além disso, Joaquim Felício ressalta que a grandeza e o respeito conquistados por Xica se deu apenas pelo dinheiro de João Fernandes e pela ascensão social que ela adquiriu ao se unir em concubinato com ele. A afirmação final, “Tal é o poderio do dinheiro”, elucida a ideia de que, se não fosse pelo poder financeiro adquirido por Xica através de sua união com o contratador, ninguém, muito menos os grandes e nobres, se dirigiram a ela de tal forma.

Tal afirmação retrata, também, os ideais racistas e misóginos a que mulheres negras estavam sujeitas no período colonial, segundo os quais uma figura negra feminina só poderia obter respeito e ocupar importantes posições na sociedade mediante o dinheiro e o poder de um homem branco.

Dada a ausência de dados precedentes sobre a vida da ex-escrava, este discurso histórico marca a gênese das representações sobre Chica da Silva e exerce a função de discurso oficial. Desse modo, apesar de apresentar informações distintas da realidade sobre esta mulher histórica, como comprovado posteriormente pelos estudos da historiadora Júnia Furtado (2003), a obra *Memórias do distrito diamantino* ocupa o papel de relato original, servindo como texto fundador para quase tudo o que se escreverá posteriormente sobre respectiva figura histórica. Portanto, com a publicação desta obra, “Chica da Silva passou a encarnar o estereótipo de mulher negra e escrava — e, apesar de negativa, assim nasceu sua lenda” (Furtado, 2003, p. 267).

Ao trabalhar os elementos constituintes da História Cultural, Pesavento (2012, p. 32–33) define o imaginário como “um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo”, o qual “comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social”.

Partindo desse pressuposto, tomando a obra como enunciado, o tom pejorativo sobre percepções a respeito de Xica da Silva descritas por Joaquim Felício dos Santos, em passagens de *Memórias do Distrito Diamantino*, evidencia a mediação de discursos sociais. Dessa forma, tal representação consiste em um imaginário formado e formador de avaliações sociais correntes em manifestações orais e escritas de um dado período da história do Brasil e correntes no período de produção da obra.

Para a historiadora Júnia Furtado (2003), é assim que nasce o mito de uma Xica da Silva cheia de atributos negativos, lascivos e selvagens, ou seja, com características criadas a partir da não ordenação/compreensão da existência de uma Chica da Silva no século XVIII, ao menos por parte da sociedade brasileira do século XIX. Portanto, a imagem construída de Xica da Silva na obra em questão, não é mais “a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui” (Achard, 1999, p. 55).

Dessa forma, os elementos que fazem parte da realidade natural e material, como a descrição memorialista registrada de Xica da Silva, não se reduzem ao que são, mas sim ao que fazem, as suas funções. Segundo Pesavento (2012, p. 30–31), os indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade, as quais são também portadoras do simbólico, ou seja, “dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão”.

A REPRESENTAÇÃO DE XICA DA SILVA E A REGULARIZAÇÃO DA MEMÓRIA SOBRE A FIGURA NEGRA FEMININA NO IMAGINÁRIO SÓCIO-HISTÓRICO DO SÉCULO XIX

Ao se debruçar sobre a lógica de funcionamento da nossa percepção do mundo e de seus sinais na consciência, e sobre as formas de “descrever, analisar e interpretar linguagens”³, a semiótica peirceana aponta que a representação e a tradução caminham

³ SANTAELLA, L. O que é a Semiótica. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 15.

juntas desde o âmbito mais elementar de nossa percepção do mundo. Tal teoria explica que a nossa compreensão do mundo se dá por meio da criação de signos na consciência, signos que representam, numa relação triádica do que podemos chamar de complexidade perceptiva, o próprio mundo em nossos pensamentos. “Para que algo possa ser um Signo, esse algo deve ‘representar’, como costumamos dizer, alguma outra coisa, chamada seu Objeto”⁴.

Tendo os signos como representação dos objetos do mundo, ou melhor, como o que está no lugar dos objetos como passível de ser traduzido na mente, compreende-se que o processo de representação e interpretação do mundo se dá por meio de traduções, já que o signo é reconhecido pelo interpretante mental que traduz o signo primeiro por meio de outros signos.

Start Hall, em sua obra *Cultura e representação* (2016), pontua que a cultura consiste em “significados compartilhados”, que englobam o que melhor foi pensado e dito em uma sociedade e que só podem ser compartilhados pelo acesso comum à linguagem. Dessa forma, a linguagem é caracterizada como o meio privilegiado onde o significado é produzido e intercambiado, ou seja, é por meio dela que os pensamentos, ideias e sentimentos são representados em uma cultura.

Para a compreensão do corpo humano como signo ideológico, partimos do conceito de signo levantado por Bakhtin/Voloshinov (2006), para quem a consciência só se torna consciência quando, nas interações sociais, impregna-se de conteúdos semióticos, ou seja, impregna-se de signos. Para o estudioso, a palavra, sendo um “fenômeno ideológico por excelência” — por ser nela que melhor se revelam as formas básicas, as formas ideológicas gerais da comunicação semiótica — como signo, pode ser utilizada por diversos domínios e, a depender do contexto, adquirir significados distintos.

Frente a isso, Valdemir Miotello (2005, p. 170) afirma que, todo signo “recebe um ‘ponto de vista’, pois representa a realidade a partir de algum lugar valorativo, revelando-se como verdadeira ou falsa, boa ou má, positiva ou negativa, o que faz o signo coincidir com o domínio ideológico”. Ideologia, segundo Voloshinov (*apud* Miotello, 2005, p. 169) no texto *Que é a linguagem?*, é definida como “todo o conjunto de reflexões e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio de palavras [...] ou outras formas sígnicas”. Isto posto, é possível compreender que as ideologias chegam à mente individual por meio dos signos e que as palavras, enquanto signos, são ideologicamente disputados, uma vez que, “o signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes” (Bakhtin; Voloshinov, 2006, p. 46).

Dessa forma, a palavra, como signo, reflete sutilmente as mais imperceptíveis alterações da existência social, pois “são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É, portanto, claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais” (Bakhtin; Voloshinov, 2006, p. 43). Dessa forma, pode-se dizer que, por meio das palavras, é possível compreender a realidade em movimento, dado que, elas registram e influenciam a realidade vivida pelos seres que criam e absorvem os signos.

⁴ PEIRCE, C. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 47.

Ao serem traduzidos para as representações ficcionais, os corpos-signos carregam junto consigo significados que estão para além das diegeses. Significados associados a esses signos historicamente que, a depender do contexto de recepção e uso ou conhecimento desses significados, se mesclarão aos significados atribuídos a estes signos dentro das obras. É neste sentido que as representações literárias de Xica da Silva nos textos de 1868 e 1976 evocam outros lugares de significação dos corpos de mulheres negras, para além dos pressupostos por Joaquim e João Felício presentes nas obras.

A partir disso, é possível compreender que, no que se refere a literatura como arte propulsora de significados sobre determinadas representações, pensamos os corpos humanos representados como signos historicamente atribuídos a si, mas que a depender de seus contextos de uso para produção e leitura dos enunciados podem ser lidos/pensados de uma dada forma pelos emissores do enunciado e de uma outra dada forma pelos receptores do enunciado.

Nessa perspectiva, dado que perceber é traduzir mentalmente as representações/signos que funcionam como objetos do/no mundo, “o homem só conhece o mundo porque, de alguma forma, o representa e só interpreta essa representação numa outra representação” e “o significado, portanto, é aquilo que se desloca e se esquiva incessantemente” (Santaella, 1983, p. 11). Desta forma, o uso de um mesmo corpo-signo na comunicação (no momento de criar representações ficcionais, por exemplo) se dá de formas diferentes a depender dos contextos social e cultural do uso. Mas também se dá refratando e, conseqüentemente, se acomodando a ideologias oficiais historicamente associadas a esses signos-corpos.

Isto posto, não se trata apenas de pensar sobre o que os corpos-signos significam aos olhos de pessoas distintas, tanto autores quanto receptores, mas se trata também de considerar o que eles significam como resultados de uma ideologia oficial de significados, ou em meio a ela. Assim, para além dos significados das representações de corpos-signos em diegeses específicas, é necessário considerar quais os significados que estas representações, como traduções dos corpos-signos reais, inevitavelmente refratam. Para isso, torna-se necessário pensar também onde as representações destes corpos-signos reais se acomodam, considerando os seus *já ditos* e os significados hegemônicos, ditos oficiais, historicamente construídos e situados, atribuídos a eles.

Como mencionado anteriormente, “o corpo é construído, moldado e remoldado pela interseção de uma variedade de práticas discursivas disciplinares”. Isto posto, é possível pensar a respeito de um *já dito* que circunda os corpos-signos. Os *já ditos* que constroem e inscrevem, historicamente, os corpos negros, dotando-os de significados e valores específicos, não foram atribuídos pelos próprios negros, mas sim pelos outros principais indivíduos da história da colonização, os brancos.

Gomes traz os seguintes *já ditos* como exemplos deste processo:

No entanto, podemos desenvolver um argumento levando em conta dois exemplos: a Vênus de Dusseldorf, com seus seios fartos, seu ventre protuberante, sua figura prenhe, que só é desejável como escultura a partir de uma visão de mundo que se referêcia à fertilidade, à terra/mãe; e a figura da modelo Kate Moss, que só é pensada como fotografável a partir de um ‘já dito’ que integra a estética da magreza. Dessa forma, compreendemos que essas imagens, em sua materialidade, são da ordem do imaginário como a realidade vivida. A figura feminina é construída sobre esse fundo ‘já dito’ que, no entanto, corresponde justamente à topologia instituída pelo símbolo: imaginário enquanto estratificação (Gomes, 2008, p. 45).

Esse histórico processo de significação dos corpos negros sob uma ordenação de “olhares” e “valores” impostos pelos indivíduos da supremacia social, é o que, numa cadeia de tradução do real e da realidade, faz com que grupos historicamente marginalizados não tenham tido e permaneçam não tendo controle sobre sua própria representação (Shohat; Stam, 2006).

Desse modo, dado que, durante muito tempo, a escrita da História e da Literatura, bem como a regência da sociedade, eram espaços reservados aos homens, em especial os de etnia branca, sendo este grupo possuidor da “influência poderosa que exerce a organização hierarquizada das relações sociais sobre as formas de enunciação” (Bakhtin; Voloshinov, 2006, p. 46), as representações elaboradas por este grupo foram, durante muito tempo, tomadas como verdade e, conseqüentemente, como o “real”.

De acordo com Souza (2019, p. 26) “uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade”. Os estudos de Hall complementam este pensamento ao indicar que é o sentido que nos permite cultivar a noção da nossa própria identidade, de quem somos e a quem pertencemos.

Isto posto, inseridas em uma sociedade branca, de classe e ideologia dominantes brancas, de estética e comportamentos brancos, de exigências e expectativas brancas, historicamente silenciadas, marginalizadas, privadas do poder de escrever as próprias histórias e com seu lugar social determinado pela supremacia branca, a forma como as mulheres negras são representadas na história e na literatura evidencia os valores que, aqueles que têm o poder de escrever sobre Outro e de formular suas identidades, atribuem a elas.

Por isso, a cultura brasileira, dotada de preceitos advindos da supremacia branca e patriarcal e possuidora de uma literatura majoritariamente composta por obras onde as construções discursivas e narrativas do feminino são figuradas pelo poder masculino, prevalecem, em suas construções, as preconizações de personagens negras femininas subjugadas, não só ao patriarcalismo, como também a representações envolvidas por traços de inferioridade, hipersexualização da raça e valoração negativa de suas diversidades étnico-raciais. Uma figura histórica exemplo deste processo é Chica da Silva.

Pensando na história do Brasil, os corpos femininos negros representados e (re)apresentados nas ficções e na realidade vivida por nós, de alguma forma, carregam em si significados acumulados e associados a eles historicamente, que remetem para um tempo fora deles, um passado que lhes atribuiu, e ainda atribui, determinados significados que as estigmatizam e estereotipam.

Ademais, de acordo com Achard (1999, p. 51), quando um acontecimento histórico é transformado em memória, a imagem transmitida é apenas um operador de memória social, o que pode comprometer a integridade dos fatos. Conseqüentemente, a historiografia consiste em uma sucessão de novas interpretadas do passado, que envolvem perdas e ressurreições, falhas de memória e revisões (Le Goff, 1990, p. 26).

Em vista disso, a perpetuação de determinada narrativa sobre uma personagem pode ser compreendida por meio dos ensinamentos de Foucault sobre os princípios do comentário como procedimento de controle dos discursos. Em sua obra, *A ordem do discurso*, o autor afirma que

[...] não há sociedade onde não existam narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar; fórmulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstâncias bem determinadas; coisas ditas uma vez e que se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza. Em suma, pode-se supor que há, muito regularmente nas sociedades, uma espécie de desnivelamento entre os discursos: os discursos que “se dizem” no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer. (Foucault, 1996, p. 21-22).

Neste contexto, a partir da teoria levantada por Foucault, é possível compreender que o “discurso de verdade”, como o produzido e divulgado socialmente sobre Chica da Silva, se dá a partir de relações constituídas de poder, dado que, “cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade, isto é, os tipos de discurso que aceita e faz funcionar como verdadeiros” (Foucault, 1979, p. 12).

Roger Chartier (1998, p. 17) explica que as representações do mundo social são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam e que, em cada caso, há uma associação entre os discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. Em vista disso, ao relacionarmos o conteúdo da crônica colonial de Joaquim Felício dos Santos com a sua posição de enunciação relevante, devido ao posto de autoridade que ocupava como político, jurista e romancista, percebe-se que o seu livro de *Memórias*, pelo alcance e circulação territorial, tornou-se notório e de leitura indispensável para qualquer indivíduo que se sinta atraído a saber mais sobre a história de Diamantina.

Desse modo, além de recriar o período de exploração dos diamantes, a obra recria, também, uma representação feminina resultante de um discurso social masculino que não é neutro, mas ideológico, já que, “[...] a linguagem, em seu sentido mais amplo, desempenha papel fundamental na definição e na manutenção da visão de mundo “masculina”, vigente na maioria das sociedades ocidentais modernas” (Rocha-Coutinho, 1994, p. 55).

Dessa forma, resulta que “esse grupo vai impor a sua maneira de dar a ver o mundo, de estabelecer classificações e divisões, de propor valores e normas, que orientam o gosto e a percepção, que definem limites e autorizam os comportamentos e os papéis sociais” (Pesavento, 2012, p. 31). É dessa maneira que a memória histórica de Joaquim Felício dos Santos, dotada desse poder simbólico, projetou Chica da Silva para a história.

Segundo Hall (2016, p. 41–42), o sentido não está no objeto, na pessoa ou na coisa, e muito menos na palavra. Para o autor, somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável. Dessa forma, o sentido é construído pelo sistema de representação.

Apesar de ser a representação que organiza os traços deixados pelo passado e se propõe como sendo a verdade do acontecido, segundo Pesavento (2012, p. 39), “ainda há um público, ouvinte e leitor para a narrativa historiográfica, a quem se busca convencer, seduzir, provar. Esse público deve ser convencido de que o historiador lhe oferece a verdade do acontecido”, uma vez que, como defendido pelo teórico da recepção Hans Robert Jauss (*apud* Pesavento, 2012, p. 42), “a produção da narrativa histórica e a sua aceitação como um relato verossímil se dá como uma resposta às expectativas do leitor”.

Isto posto, é possível compreender que a mitificação da figura histórica de Xica da Silva se constitui não apenas pela representação inicial de sua identidade, mas também pela regularização de uma memória frente a determinada representação, uma vez que, “o sentido não se instaura por puro efeito do “desvio” imprevisto e esporádico de uma trajetória, mas pela duração desse “desvio” (sua “recorrência”), que permite que algum sentido “pegue”, mesmo que provisório” (Althusser *apud* Fontana, 2017, p. 184),

Pois assim se concretiza a memória, lembranças individuais são partilhadas e recebem uma forma material, seja na fala ou na escrita, seja por meio de imagens, objetos guardados, ruínas, monumentos... E quanto maior visibilidade e aceitação (ou imposição) social essas lembranças têm, mais elas integram a memória “oficial” de uma sociedade. (Soethe, 2009, p. 161).

Desse modo, são os discursos em circulação, organizados na linguagem e delineados pelo tecido sócio-histórico, retomados, repetidos e regularizados, que constroem uma memória coletiva, dita “oficial”.

Visto que a força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social, e que, por isso, as representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade, cabe ressaltar que, apesar de ser tomada como discurso oficial e declarada como a representação histórica de Xica da Silva, esta imagem foi estabelecida por um corpo de valores culturais e sociais de um dado momento, não podendo ser crivada como uma representação real ou não real, pois, “a representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele” (Pesavento, 2012, p. 30).

Ademais, observa-se que a presença da estereotipificação da personagem afro-brasileira, verificada na obra, evidencia as correntes de opinião, ideologias e movimentos sociais existentes em torno da raça negra, e difundidas pelo discurso autoral. Desse modo, somente compreendendo que um estereótipo nunca é neutro, visto que, ele é forjado e está sempre refletindo situações de conflito social, é possível compreender a função que os estereótipos assumem na dinâmica social.

CONCLUSÕES

Com base nas pesquisas de Silva (2013), é possível compreender que as representações estereotipadas de personagens negros são justificadas pela forma como a posição social dos negros é conveniente para textos que visam registrar a história. Isso ocorre porque esses documentos são influenciados por conjunturas políticas, sociológicas e gestantes, e é com base nestas alianças que os negros são representados histórica e literalmente.

Dessa forma, a formulação identitária de Xica da Silva, mais uma representação de mulheres negras na literatura brasileira, acrescenta significados ao imaginário sócio-histórico nacional das figuras históricas negras femininas. Conforme Stuart Hall (2016, p. 21-22), o sentido permite cultivar nossa própria identidade e estabelecer a quem pertencemos, relacionando-se, portanto, questões sobre como a cultura é usada para restringir ou manter a identidade dentro do grupo e sobre a diferença entre grupos.

Seguindo a perspectiva de Hall (2016, p. 20), os significados culturais não são apenas uma construção mental, mas têm um impacto real na organização e regulação das práticas sociais, influenciando nosso comportamento e gerando efeitos concretos. Dessa forma, considerando que todo objeto, sujeito ou evento é correlacionado a um conjunto de conceitos e representações representadas que temos e que o significado atribuído a eles depende do sistema de conceitos e imagens que formamos em nossas mentes, a representação depreciativa de uma figura histórica negra feminina, que ficou conhecida por ser uma "fuga" do estereótipo colonialista, não apenas demonstra a visão preconceituosa do autor, mas também influencia a persistência de um imaginário coletivo desqualificador em relação às mulheres negras brasileiras.

REFERÊNCIAS

- ACHARD, Pierre [et. al.]. *Papel da Memória*. Tradução e edição José Horta Nunes. - Campinas, SP: Pontes, 1999.
- BACZKO, Boronislav - "Imaginação Social". In: *Enciclopédia Einaudi Anthropos – Homem*. Lisboa: Casa da Moeda - Imprensa Nacional, 1985, v.5.
- CARR, Edward Hallet. *Que é história?* Conferências George Macaulay Trevelyan proferidas por E. H. Carr na Universidade de Cambridge, janeiro-março de 1961; tradução de Lúcia Maurício e Alverga, revisão técnica de Maria Yedda Linhares, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 3. ed. 1982, 7. reimp, 1996.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural – entre práticas e representações*, Lisboa: DIFEL, 1988.
- CORTELETI, Marco Antônio. Pesquisa contesta mito de Chica da Silva. *Boletim Universidade Federal de Minas Gerais*. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/publicacoes/boletim/edicao/1207/pesquisa-contesta-mito-de-chica-da-silva-1>.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Portal Literafro*. 2011, [p.1–17], p. 3. [Artigo Científico — online]. Disponível em: www.lettras.ufmg.br/literafro.
- FLORÊNCIO, Ana Maria Gama [et al.] *Análise do discurso: fundamentos & práticas*. Maceió: EDUFAL, 2009.
- FONTANA, Mônica G. Z. O acontecimento do discurso na contingência da história. In: BARBOSA FILHO, Flávio Ramos; BALDINI, Lauro José Siqueira (Orgs.) *Análise de discurso e materialismos: historicidade e conceito*. Vol. 1. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio, São Paulo, SP-Edições Loyola, 1996
- FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador - o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- INDURSKY, Freda [et. al]. A memória na cena do discurso. In: *Memória e história na/da análise do discurso*. Freda Indursky, Solange Mittmann, Maria Cristina Leandro Ferreira, (organizadoras). Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão [et.al.] Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1990.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi et. al. – 4. ed. - Campinas, SP: Editora da Unicamp, Parte III, 2009
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 16, n. 29, p. 9-27, 1995.
- SILVA, Ester Estevão da; AMORIM, José Edilson de. Representação histórica: uma análise do registro memorial de Xica da Silva na obra documental de Joaquim Felício dos Santos. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 18, n. 2, p. 295-309, jul./dez. 2023.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lucia. *Tecendo por trás dos panos. A mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco. 1994.

SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do districto diamantino da comarca do Sêrro Frio, Província de Minas Geraes*. Rio de Janeiro, RJ: Typographya Americana, rua dos Ourives, n.19, 1868.

SILVA, Amauri Rodrigues da. *Presença e silêncio da colônia à pós-modernidade: sinais do personagem negro na literatura brasileira*. Brasília: Editora Kiron, 2013

SOETHE, Paulo Astor. *Literatura Comparada*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180209-2023-311-318>.

Recebido em abril de 2023. Aprovado em junho de 2023.

SUJEITO E MEMÓRIA EM “ZIMA BLUE” (EPISÓDIO DE LOVE DEATH + ROBOTS) SUBJECT AND MEMORY IN “ZIMA BLUE” (EPISODE OF LOVE DEATH + ROBOTS)

Paulo R. B. Caetano*

Resumo: O ensaio aborda a relação entre sujeito e memória no episódio “Zima Blue”, da série *Love Death + Robots*. No referido programa, um ser que se coloca como indefinido, entre as categorias humano, ciborgue e extraterrestre, goza de prestígio artístico típico da idealização do artista romântico. Tal reconhecimento não mina a sobriedade melancólica do protagonista, que se lança numa busca artística e, quiçá, transcendental. Frente a isso, abordar-se-á a noção de sujeito no episódio tendo como ponto de partida a divisão de Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade*: o homem cartesiano, o sociológico e o pós-moderno são vagas “epígrafes” desse ser no qual a arte e um suposto transcendental são impulsos para lidar com a desmemória.

Palavras-chave: Sujeito. Memória. Identidade. Corpo.

Abstract: The essay addresses the relationship between subject and memory in the episode “Zima Blue”, from the series *Love Death + Robots*. In the aforementioned program, a being who places himself as undefined among the human, cyborg and extraterrestrial categories enjoys the artistic prestige typical of the idealization of the romantic artist. Such recognition does not undermine the melancholy sobriety of the protagonist, who launches himself into an artistic-transcendental quest. In view of this, the notion of subject will be approached in the episode, having as a starting point the division of Stuart Hall in *Questions of Cultural identity: the Cartesian, the sociological and the postmodern man seem to be vague “epigraphs” of this being in which art and a supposed transcendental are impulses to deal with unmemory.*

Keywords: Subject. Memory. Identity. Body

“(…) toda procura de lembrança é também uma caçada”.

Paul Ricoeur

“aqui começam
os corpos”

Luis Alberto Brandão

1. INTRODUÇÃO

A memória viabiliza a identidade. Essa frase, que poderia ser um aforismo de cunho psicanalítico e/ou antropológico, vem como pressuposto da análise aqui desenvolvida. Um ser em busca (ou construção) do que seria sua identidade; esse seria o mote do

* Professor de Literatura na Unimontes. Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG. E-mail: paulorcaetano@yahoo.com.br.

episódio “Zima Blue”, da série Love Death + Robots (criação de David Fincher, Tim Miller, Jennifer Miller, Josh Donen). Resvalando num essencialismo, a empreitada passa pela arte, mas possui um fundo alusivo a ares transcendentais.

A trajetória do protagonista permite fazer perguntas provocativas tais como: existe algo idiossincrático do sujeito? De que forma o trabalho revela aquilo que seria próprio do artista? O indivíduo se fundirá à máquina (e se sim, isso lhe conferirá nova identidade)? Existindo algo transcendental, a vida seria um desafio cognitivo-mnemônico cuja resposta é o fim? Tais indagações concernem à (busca, achamento e/ou construção da) identidade por parte do personagem. Este tem sua vida contada no episódio, num esforço que pode ter propulsões oriundas de uma vaidade (dar visibilidade à autobiografia junto a uma repórter) e/ou de uma pulsão de morte (viver para morrer).

2. MEMÓRIA NARRADA

De produção da Netflix, a série de animação Love Death + Robots traz temas relacionados à tecnologia e à condição humana. Impasses, prognósticos e questionamentos acerca do limite do humano entram na matéria dessa produção fílmica cujos episódios são curtos, tendo cada um algo por volta de dez ou vinte minutos.

“Zima Blue”, constituinte da 1ª temporada, foca na decisão que um ser, mostrado como evoluído, toma. Sua produção artística é ferramenta para chegar a um objetivo grandioso, à busca do que o protagonista chama de verdade. Esse caminho precisa ser contado às pessoas, ele pondera, e para tal convida uma jornalista, Claire Markham, a fim de que sua biografia seja eternizada. Ela relata que tentara diversas vezes contactar o renomado artista, e a resposta sempre teria sido negativa. Com isso, o episódio é fruto de uma narração, uma breve autobiografia de um ser extremamente individualizado, isto é, uma pessoa desprovida de vínculos comunitários, sem laços coletivos que a liguem a uma tradição, a um passado como, por exemplo, de uma nação.

A circunstância do encontro entre Zima e Claire é evento com ares de performance. Se antes as aparições do artista se davam em espécies de mostras, vernissagens, exposições de artes plásticas, por assim dizer, agora, a última obra é uma body art derradeira. O convite para a entrevistadora vem na forma de um cartão cuja cor serve de prenúncio do ápice da produção de Zima Blue: azul, que se confunde com o tênue limite entre o céu e o mar, numa alusão às formas geométricas azuis que fulgurarão nas obras do protagonista.

O valor da biografia, nesse caso em específico, reside em duas imprecisões na origem de Zima: a primeira consiste na dúvida sobre como sua produção artística começou (seja na produção de retratos, seja no insight da inserção dos blocos azuis); a segunda consiste na origem biológica com efeito (se ele seria uma máquina, um extraterrestre ou um humano que se tornou um ciborgue). Somado a isso, há o fato de que havia mais de cem anos que o artista não falava com a imprensa (conforme se vê no episódio aos 3min 55 segundos). Assim, o protagonista engendra uma espécie peculiar de reclusão: durante sua busca, anda só por lugares longínquos de modo totalmente independente. Diferentemente do homem moderno, atrelado física e legalmente à

maquinaria burocrática, bem como quase-refém do trabalhismo, o artista no episódio pulula livre para perscrutar mundos e arquipélagos interiores. Se o homem moderno tem seu inconsciente colonizado pelo sistema socioeconômico, produtor de desejos oriundos do mercado, o episódio dá a entender que um ser à revelia disso, com desejos para além de mercadorias, teria uma vida mais exitosa.

Tendo em vista a imprecisão mencionada, acerca a origem do protagonista, a narradora diz que ele encontra, em sua busca primeva, uma resposta ao olhar para o cosmos. Pinturas encantatórias procuravam dar conta da explosão de matizes várias e sem tamanho dos astros. O protagonista se consolida como artista nessa proposta. Todavia algo muda numa das obras, e choca os sedentos na vernissagem: um quadrilátero azul começa a fulgurar naquilo que Zima produz artisticamente: onde se vê de fundo uma pintura que procura representar estrelas no universo, observa-se, no primeiro plano, uma forma geométrica azul. A sobreposição causa mistério, e chama a atenção do público cativo. O quadro é mostrado como se fosse um espetáculo: cortinas se abrem para exibi-lo. As produções seguintes seguem a mesma toada (o universo, retratado de fundo, serve como base para a presença central de uma figura geométrica em tom de azul). Entretanto, tal forma azulada gradativamente ganha espaço nas obras seguintes.

A presença das formas geométricas azuis, as quais a narradora do episódio chama de “formas abstratas”, é uma prévia do que Claire Markham intitula “Blue period”: a exposição de enormes murais azuis inseridos nas pinturas. A grandiosidade de tais “objetos” parece aludir a algo descomunal, como o sublime kantiano, algo que, devido à sua desmedida, escapa, a totalidade, à percepção. Isso gera um frisson que vai levar mesmo os não afeitos a arte a apreciar tal produção. É notório aí a alusão à noção de espetáculo de Guy Debord (1997): a enormidade das obras, os brilhos encantatórios e o uso de próprio universo como suporte e objeto geram basbaque da plateia. Conforme Debord, o espetáculo cintila como instrumento de unificação social (não sum sentido de agenciamento e luta, mas de contemplação parca); o olhar ali seria de vaga consciência frente a algo grandioso e inacessível. As vernissagens no episódio fulguram como circunstância ensejadora do valor de culto, o momento em que o fiel contempla a obra sacra, representação que o artista concebe, na tentativa de representar o transcendental.

Apesar dessa larga audiência, a biógrafa alega que fama não era objetivo do biografado; haveria ali uma busca mais significativa, existencial. Como se fosse um gênio e ao mesmo tempo um obstinado ser de fé, Zima Blue segue procurando a tal verdade. Sobre o tratamento dado ao protagonista como gênio, valem os parênteses de que, fisicamente, o personagem guarda semelhanças com o jazzista Miles Davis: a pele negra, os traços espadaúdos do rosto, a silhueta esguia e certa gravidade lacônica no andar, parecem aludir a essa referência que é o autor de Kind of blue. Esse título, que traz a matiz do episódio, concerne ao sentimento de tristeza, típico do gênero blues, ainda que o músico aludido seja mais conhecido pelo trompete jazzístico. O visível desconforto de Zima, em sua busca, poderia ter como trilha a arrastada e melancólica cadência de “Blue in green” ou “All blues”. Fechados os parênteses, convém expor que toda a genialidade do personagem, no entanto, não gerava satisfação: a busca pela referida verdade é marcada por considerável angústia. Como Nietzsche (2007, pág. 40) coloca precocemente, tendo como Arquíloco, gênio lírico, o referencial, procura se desvencilhar

dos volteios da subjetividade; o “auto exilar-se” colaboraria para a construção de objeto artístico maior que desse conta de um eu verdadeiro. Tal busca abordada em O nascimento da tragédia se coaduna com a peregrinação do artista por mundos e fundos no episódio em pauta – espécie de Dionísio, artista primevo, a fundir-se à obra.

Uma trajetória tão nebulosa quanto sinuosa dificilmente ensejaria um ser bem resolvido. A biógrafa ficcional, como que já ciente da trajetória do entrevistado, conta que ele havia feito procedimentos biotecnológicos radicais num planeta chamado “Kharkov 8”, onde faziam “mudanças cibernéticas ilegais” (conforme se vê aos 4 minutos de episódio), o que confere à narrativa forte carga de ficção científica. Tais procedimentos permitiram que o corpo do protagonista conseguisse lidar, por exemplo, com ambientes e intempéries extremos. Além disso, com as intervenções, a visão do artista passa a alcançar todos os espectros possíveis, e seu corpo começa então a não demandar oxigênio. A pele, substituída por polímero pressurizado, foi o passado de um corpo que agora conseguia se aventurar nos planetas mais inóspitos. Nessa jornada interplanetária, Zima Blue percebera que o cosmos já havia transmitido a tal verdade, relata a narradora; tal conteúdo vem na forma de quadrilátero azul que, numa cena, é mostrado em uma pequena fração de segundos se movendo em direção à face do artista. É como se o episódio sugerisse que, para receber tal glória, alcançar a referida verdade, fosse preciso um corpo que desse conta da dor e do esplendor, seja da travessia, seja do destino.

Ao receber a biógrafa em casa, o protagonista mostra a piscina onde fará sua última performance, seu último gesto artístico. Ao indagar o que uma piscina ordinária renderia, Claire Markham ouve de Zima que aquele não era um mero tanque de água, e sim que fora a piscina de uma jovem prodígio. Num flashback, o episódio mostra uma adolescente negra que criava robôs para, dentre outras coisas, fazerem serviços domésticos. Todavia, ela nutria um apreço especial pelo robô que limpava a piscina. Como um contador de histórias, o protagonista narra que esse robô trabalhava incessante e pormenorizadamente, de modo análogo ao *modus operandi* do artista que dá nome ao episódio). O investimento cognitivo e libidinal no robô aumenta com a atualização que a jovem realizou, propiciando à máquina a capacidade de criar maneiras de realizar a tarefa, limpar a piscina. Depois da morte dessa cientista, o robô passa por diversas mãos, e estas fazem com que ele se torne mais vivo, “mais Zima Blue”, relata o protagonista, para espanto da biógrafa, que fica surpresa mais uma vez quando o artista revela que a referida piscina era a que ele, então robô doméstico, ariava. Com isso, o episódio sugere que a verdade buscada passa pela origem de quem a busca, como uma espécie de eterno retorno, um ser que fomenta a tautologia: ele cria o ciclo e dele faz parte. Às vezes é preciso forjar uma origem, para que ela exista.

Esse ciclo enseja abordar a origem de Zima. Um dos méritos do episódio reside na indefinição quanto àquilo que seria a essência do personagem: “Mas você é um homem com partes de máquina, não uma máquina que acha que é homem.” Essa fala de Claire Markham é complexificada pelo interlocutor: “Às vezes, nem eu entendo o que eu me tornei. E é mais difícil ainda me lembrar quem eu fui um dia” (conforme se vê aos 6 minutos e trinta segundos de episódio). A dúvida pode gerar no espectador uma inquietação acerca da complexidade do personagem, isto é, indagar se se trata de algo análogo ao protagonista de Blade Runner: o caçador de androides (ciborgue com dramas

existenciais numa complexa relação com humanos), um artista humano (com ares melancólicos e idealizados como a figura do gênio romântico). Somado a isso, há o relato acerca da memória limitada, o que seria uma relativa surpresa se se tratar de uma máquina, e uma previsibilidade se se tratar de um humano. Independentemente do que seja, a lacuna mnemônica enseja a criação artística, e a matéria desta é o labor ordinário (o azul das formas geométricas viria do azulejo da piscina, cuja matiz é zima blue). “Uma máquina rudimentar com apenas a capacidade de se conduzir” (o que pode ser conferido na casa dos sete minutos de episódio) é como o protagonista se define, sugerindo que houve progressão acerca do repertório e do exercício artístico-laboral. Ainda que Zima Blue alegue desconhecer sua origem, ele se coloca como máquina outrora elementar, como se isso houvesse bastado, como se o indivíduo não precisasse de muito para chegar à tal verdade. A falsa modéstia de que se vale o enunciador nesse momento é performance que obnubila a jactância; ele sabe o que foi preciso para alcançar o objetivo, seja o investimento físico, seja o temporal, seja o psíquico. Talvez, para encorajar a interlocutora, ele sonegue o esforço demandado, ou talvez para que ela não foque principalmente na dor sentida e, sim, no fim alcançado.

Na ocasião da performance final, o artista chega de modo triunfal, envolvido num manto vermelho iluminado por um canhão de luz. À beira da piscina, ele se despe, salta na água e, durante o nado, sua voz, como narrador, informa que desligará suas “funções cerebrais elevadas” (o que é colocado aos quase oito minutos do episódio). Como que programado para isso, o corpo do personagem vai se desmembrando, e das partes isoladas – e em curto – sai um pequeno robô, tal qual aquele que a jovem cientista criara: um robô limpador de piscina. Já tendo encontrado o que chama de verdade, Zima Blue sugere que o objetivo então é a origem, a simplicidade. Num take de topo, sobre a piscina, o episódio mostra que o pequeno robô executa a tarefa como se fora designado para a execução ininterrupta de um labor quase desnecessário. Ou seja, nada mais há, apenas a atribuição de uma tarefa anódina, apolítica, e secular por opção.

Esse retorno à condição-máquina, mais do que sugerir um elogio à simplicidade, é resultado de um longo processo, o qual só seria viabilizado pela superestrutura de que se vale o corpo do artista, bem como de uma notável obstinação. Independentemente se sua origem é orgânica ou inorgânica, o fim almejado diz respeito à condição-máquina. Meios científicos garantem o novo quadro, construído. É como se não mais fizesse parte a biologia ao final, ou ainda: é como se o que houvesse de transcendental não fosse mais necessário, pois a única atividade desempenhada é ordinária, repetitiva e, principalmente, laica, pagã, avessa ao culto do divino – ainda que o termo verdade possa aludir a “transcendência” num primeiro momento.

A passagem para essa condição parece acenar para o cartesianismo pelo qual passaram as ciências e, por conseguinte, a noção de corpo, a partir dos séculos XVI e XVII. À luz de Galileu e Descartes, David Le Breton faz um panorama da apreciação pela qual passa a instância corporal, agora dessacralizada: a matematização da vida faz com que o estudo sobre o corpo se torne algo mais quantificável, e menos especulativo ou transcendental. Soma-se a isso o individualismo nascente e o avanço do capitalismo, como coloca o autor de Antropologia do corpo e modernidade: “(...) trata-se não mais de maravilhar-se com a engenhosidade do criador em cada uma de suas obras, mas de

empregar uma energia humana para transformar a natureza ou para conhecer o interior invisível do corpo”. (Le Breton, 2013, pág. 99, 100). “Às fontes de uma representação moderna do corpo: o corpo-máquina” é o título do capítulo em que o sociólogo francês descreve tal cenário em que a abordagem da natureza ganha um tom impessoal e ao mesmo tempo ativo, num gesto que exala eficácia e altivez: o indivíduo atua no social para solucionar mistérios; analisam-se os fatos, em detrimento do culto dos valores. O episódio em pauta parece colher elementos dessa virada; o protagonista, um agente da própria busca, é dotado de pragmatismo científico e, ao mesmo tempo, uma circunstância de exemplaridade na solução de um intrincado mistério; e para tal, vale-se de outro, isto é, a manifestação artística como desafio semântico e sedução do visual. O artista representa tal busca com uma metáfora visual, uma imagem que não se mostra figurativa, um arranjo semântico-visual esquivo, que “não se entrega” facilmente, um desafio estético e cognitivo frente aos interlocutores.

Assim, o personagem faz sua jornada identitária de modo próximo àquilo que Stuart Hall (2005, pág. 12) vai chamar de “celebração móvel da identificação”. Este termo foi escolhido pelo sociólogo britânico-jamaicano devido à carga processual que residiria em seu campo semântico (diferentemente de “identidade”, que pressuporia “estagnação”). O autor de *A identidade cultural na pós-modernidade* coloca que a partir de correntes críticas francesas pós 68 há um descentramento no que se entende por identidade, isto é, aquilo que fazia com que ela fosse estável (força divina, até a Idade Média, por exemplo), começa a se fragmentar com o Iluminismo: um sujeito relativamente estável, acerca do que ele próprio concebia para si, começa a dar lugar ao sujeito sociológico, o qual é atravessado pelo entorno que, com a cultura, passa a mediar valores e, assim, autonomia e autossuficiência deixam de ser aspectos do ser que está em interação com o outro. Essa trinca virá de modo ainda mais consistente na chamada pós-modernidade, termo difuso e complexo que, dentre outras coisas, dirá respeito a uma revisão das grandes narrativas, de verdades até então cristalizadas. Há que se ressaltar que Hall obnubila algumas fronteiras dos períodos, e assim efetua idas e vindas no tempo para contextualizar o que chama de “cinco deslocamentos da modernidade” pelo qual passa o sujeito: a revisão do marxismo (que alegava que o homem não poderia agenciar sua história devido às condições dadas de antemão); a descoberta do inconsciente (que funciona numa lógica ao mesmo tempo entrópica e difusa, diferentemente da linearidade da razão); a não autoria dos significados (que estariam dados a priori, isto é, a língua como instrumento social, e não da ordem do individual, ainda que passível de intervenções); a força da biopolítica (que se manifestaria, por exemplo, na vigilância a vetorizar comportamentos); a revisão feminista (que questiona o pressuposto de que faríamos parte da humanidade para então propor uma ótica da diferença sexual), conforme Hall (2005, pág. 32 – 46). Desses cinco descentramentos discutidos pelo crítico, três parecem dialogar mais intensamente com a postura do personagem: ele não é mobilizado por uma narrativa nacional, bem como não lida com uma estrutura socioeconômica a limitá-lo, o que lhe impele é o desejo; algo da ordem do inconsciente o joga para frente numa busca obstinada. Seu movimento é individual, autocentrado, ainda que os resultados sejam exemplarizados para a plateia.

Esse é o trajeto que o artista constrói pacientemente. Nesse sentido, convém expor, à guisa de fechamento, que em Suaili (Swahili), língua banta (relativa o grupo nigero-

congolês falada na África), “Zima” significa “inverno”. Em hebraico, por sua vez, o termo pode ser traduzido como “tempo”. Seja na acepção metafórica de “inverno” (como momento de dureza e espera), seja na acepção literal de “tempo”, a carga semântica alude à processualidade. Esta pode ser vista na busca que o personagem constrói para forjar uma identidade, a qual se dá não sem dor e alguma melancolia (e daí venha o blue, isto é, não só a matiz, mas a sobriedade melancólica), como que sugerindo que, ainda que haja força descomunal, a jornada é pungente – extremo que o jogará para o gozo final, a realização.

3. CONCLUSÃO

Zima Blue é um personagem que se vale da liberdade que a estrutura física proporciona e, ao mesmo, tempo é vetorizado pela obstinação que o impele: não há super estrutura que o constranja; aquilo que todavia o impele para a busca parece ser da ordem do afetivo, psíquico ou transcendental. O resultado é uma condição secular: ser uma máquina a reproduzir uma ação simples, praticamente desprovida de valores simbólicos (como o político ou o religioso), tendo residualmente, quiçá, a lembrança afetiva de sua criadora, como se honrasse a existência na repetição obstinada e serviente da tarefa, da limpeza.

Ainda que a memória não garanta a origem (no caso, se é orgânica ou inorgânica), isto é, a origem acessável, a cientista criadora fulgura como força fundante de um ser com apreço pela narrativa, desejo de vivência. A experiência surge como algo processual para alcançar o bem almejado, como se a tal verdade não existisse a priori – vale ressaltar que “processual” alude à busca existencial e à produção artística do personagem, já que o gesto final, espécie de morte, é marcada como lacuna e corte, como antecipa, neste ensaio, visual e alusivamente, a epígrafe de Luis Alberto Brandão. No episódio, a busca, como antecipa a epígrafe de Paul Ricouer, é fruto e fomentador da necessidade de criar um objetivo. A existência (humana?) é dúvida e construção, as quais deveriam ser pintadas, narradas, um afã romantizado do ato de criar; tangência do biografismo oitocentista com expectativas para com o corpo e a medicina nas próximas décadas.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Princípios de cartografia e outros poemas*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2023.
- CAETANO, Paulo; PASSOS, Daniela. *Trabalho: vazio e espoliação em Fifteen Million merits* (Black Mirror). In Revista Teias. V. 21. N. 60. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-03052020000100232&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 28 de junho de 22.
- CAVA, Bruno; CORRÊA, Murilo Duarte Costa [Org.]. *Pensar a Netflix*. Belo Horizonte: Editora D’Plácido, 2018.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

- FINCHER, David et al. (Dir.). *Love Death + Robots*. Disponível em <https://www.netflix.com/br/Title/80174608>. Acesso em: 28 jun. de 22.
- GARCIA, Wilton. *Corpo, mídia e representação: estudos contemporâneos*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. <https://revistacult.uol.com.br/home/da-representacao-para-a-apresentacao/>. Acesso em: 28 jun. de 22.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Tradução Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis: Vozes, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou o Helenismo e o pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- OLIVEIRA, Nara. *Cultura do corpo na pós-modernidade: reflexões para a educação física*. Disponível em: <https://www.efdeportes.com/efd119/cultura-do-corpo-na-pos-modernidade.htm>. Acesso em: 28 jun. de 22.
- ORTEGA, Francisco. (2003). Práticas de ascese corporal e constituição de bioidentidades. *Cadernos Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, 11 (1), p. 59-77.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- RODRIGUES, José Carlos. *O tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- SANT'ANNA, Denise B. (2007). Uma história do corpo. In: Soares, C. (Org.). *Pesquisas sobre o corpo: ciências humanas e educação*. Campinas: Autores Associados. p. 67-80.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Da representação para a apresentação. *Revista Cult*.
- SILVA, Ana Márcia. O corpo do mundo: algumas reflexões acerca da expectativa de corpo atual. In: GRANDO, José Carlos (Org.). *A (des)construção do corpo*. Blumenau: Edifurb, 2001(a), p. 11-34.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo, Papirus, 2003.



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180210-2023-319-332>.

Recebido em abril de 2023. Aprovado em junho de 2023.

O ARQUIVO DE BRASILIDADE DA CANÇÃO POPULAR EM FUNCIONAMENTO POÉTICO, POLÍTICO E MIDIÁTICO THE BRAZILIAN ARCHIVE OF POPULAR SONG IN POETIC, POLITICAL AND MEDIA FUNCTIONING

Pedro Henrique Varoni de Carvalho*

Resumo: *O artigo propõe um diálogo teórico entre a semiótica da canção, produzida por Luiz Tatit, e a perspectiva dos estudos discursivos foucaultianos para pensar o objeto canção popular brasileira por um ponto de vista arqueológico e genealógico. A partir das noções de dicção convincente, a voz que fala na voz que canta e as triagens ocorridas na história da canção, conforme Tatit, buscamos identificar as séries que definimos como poética, política e midiática no interior do arquivo de brasilidade. A materialidade discursiva da canção demanda uma abordagem que considere os aspectos de uma poética popular de resistência, em convivência e articulação com o processo político e as formas de circulação midiática. As contribuições de Tatit permitem uma articulação com uma visada descontínua da história e os mecanismos de enunciabilidade e funcionamento do arquivo de matriz foucaultiana.*

Palavras-chave: *Canção brasileira. Arquivo de brasilidade. Semiótica da canção. Arqueologia. Genealogia*

Abstract: *The article proposes a theoretical dialogue between the semiotics of song, produced by Luiz Tatit, and the perspective of Michel Foucault's thought to think about the Brazilian popular song object from an archaeological and genealogical point of view. From the notions of convincing diction, the voice that speak in the voice that sings and the screenings that occurred in the history of the song. We seek to identify the series that we define as poetic, political and media within the brasilianness archive. The discursive materiality of the songs demands an approach that considers aspects of resistance, in coexistence and articulation with the political process and the forms of media circulation.*

Keywords: *Brazilian songs. Archive of Brazilianness. Semiotics of Songs. Archeology. Genealogy.*

INTRODUÇÃO

A canção popular brasileira se tornou, desde o início do século XX, uma rede de saber e poder onde se conjugam práticas discursivas e não discursivas que extrapolam os elementos musicais, numa configuração poética, política, antropológica. De um lado, os elementos da linguagem musical: ritmo, harmonia, melodia, canto, em convivência com os elementos poéticos e, de outro, os dispositivos tecnológicos envolvidos, as diferentes formas de produção e circulação. As canções podem ser tomadas como enunciados (Foucault, 2004), produzidas por um sujeito, a partir de um campo associado com outros

* Mestre e Doutor em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de São Carlos. Jornalista formado pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: pedro.varoni@hotmail.com.

enunciados com os quais dialoga e ligadas a domínios de memória, como um nó numa rede. O que se diz e os muitos jeitos de dizer/cantar definem a particularidade de um processo singular cujos fios se desdobram no contemporâneo. A reflexão que nos guia aqui diz respeito à singularidade da materialidade discursiva do objeto da canção popular e como esse tipo de manifestação instaura uma história das sensibilidades, produzindo diferentes subjetividades que definem muito das lutas políticas do século XX no Brasil.

É preciso se voltar para os processos de seu feitiço: da composição ao canto, passando pelo arranjo e as formas de circulação. Luiz Tatit (2016) percebe no ato da composição das canções o princípio entoativo melódico como propulsor da criação. “É como se começassem pela sensibilidade “pura” e, na sequência, fossem progressivamente focalizando uma área de conteúdo até chegar a um tema específico, quase sempre a última etapa” (Tatit, 2016, p.17). O cancionista é aquele que equilibra o que tem a dizer com o modo de dizer, alinhando elementos prosódicos e melódicos, procurando perceber a porção da melodia na fala e de fala na melodia. O valor prosódico tem, para Luiz Tatit (2016), uma importância capital no desenvolvimento da canção popular brasileira, o que a diferencia da poesia, na maioria das vezes elaborada para ser lida. O principal desafio dos compositores é encontrar a expressão linguística que retire da melodia o seu valor prosódico, uma espécie de “segredo da canção” (Tatit, 2016, p.15). Esse aspecto, essencial no ato de criação, é complementado pelas etapas seguintes: o arranjo e a gravação. O compositor traz uma proposta, trabalhada pelo intérprete e arranjador, na busca de uma dicção convincente que guie o projeto estético. A busca da dicção convincente não deixa de estar relacionada ao contexto histórico e resultar da relação entre práticas e discursos.

O nosso propósito, neste trabalho, é pensar a canção popular por uma perspectiva arqueológica e genealógica de base foucaultiana, considerando a possibilidade de diálogo com a semiótica da canção formulada por Luiz Tatit (2002, 2004, 2016), particularmente fazendo trabalhar a noção de dicção convincente e as relações entre a voz que fala e a voz que canta (Tatit, 2002). A música conta, a sua maneira, uma história das emoções e sensibilidades no arquivo de brasilidade e diz respeito às relações entre cultura popular, espaços públicos, ritmos de viver, criatividade, resistência, política e poética.

O ponto de partida são as reflexões de Luiz Tati (2002, 2004) em relação às diferentes triagens que marcam o processo histórico da canção brasileira, desde a gravação dos primeiros sambas na segunda década do século passado até o início do século XXI. As triagens se dão como gestos culturais no arquivo de brasilidade (Carvalho, 2015) e trazem em si a visão de um processo descontínuo, caro ao pensamento de Michel Foucault (2004). São ordens do discurso (Foucault, 2004 a) de cada tempo histórico que retornam como acontecimentos a partir das dinâmicas de enunciabilidade do arquivo.

Tatit (2004) propõe quatro triagens na história da canção brasileira que serão detalhadas mais à frente. São elas, a escolha do tipo de canção que deveria ser registrado com a chegada dos primeiros equipamentos de gravação no início do século passado, o recado social que os sambistas selecionavam para as músicas gravadas, a decantação como gesto da bossa nova, seguida da assimilação tropicalista. Haveria ainda uma quinta triagem, referente à maior determinação das forças do mercado, relacionada ao

crescimento do neoliberalismo nos anos 1980. Esse caminho nos leva as discussões sobre o fim da canção que emergem no século XXI, diante das novas formas de produção, circulação e regimes de escuta. O que propomos é, antes, um olhar panorâmico histórico sobre o objeto canção popular, procurando perceber as transformações nos discursos, a identificação de suas principais séries históricas no arquivo de brasilidade reveladas pela descrição das triagens e de que forma elas dialogam com uma abordagem arqueológica.

Deleuze (2017), em sua interpretação da *Arqueologia do Saber* (Foucault, 2004), chama atenção para a singularidade histórica presente no pensamento de Foucault. Não se trata de descrever a mentalidade de uma época, mas sim o que torna possível a mentalidade de uma época. Esse deslocamento parece decisivo na busca de uma abordagem arqueológica, se diferenciando, inclusive, da história das mentalidades ou história cultural.

É interessante pensar, portanto, a história da canção popular brasileira a partir de três modalidades de arquivo: o poético (a fonte da cultura popular), o político (as relações de saber e poder) e o midiático (aspectos tecnológicos e mercadológicos), conforme proposto em estudo anterior (Carvalho, 2015). Esse tríptico movimento se apreende em uma formulação de José Miguel Wisnik e Ênio Squeff, ainda nos anos 1980, ao descrever o fenômeno da canção.

Originária da cultura popular não letrada em seu substrato rural, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; deixando-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem filia-se aos seus padrões de filtragem, obedecendo ao ritmo permanente da aparição-desaparição do mercado, por um lado, e da circularidade envolvente do canto, por outro; reproduzindo no contexto da indústria cultural, tensiona, muitas vezes, as regras de estandarização e de redundância mercadológica. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora deixe-se permear por eles” (Wisnik; Squeff, 1982, p.123)

Há, portanto, em jogo, relações de saber e poder, cuja característica é certa capacidade da canção de entrar e sair dos diferentes sistemas e ao mesmo tempo instalar sua singularidade como mediação social. Um melhor entendimento desse aspecto se dá num recorte temporal mais amplo considerando as práticas colonizadoras.

A música mestiça brasileira encontra sua grande expressão, na segunda metade do século XVIII, na figura de Domingos Caldas Barbosa. Compositor carioca que vai a Portugal difundir, com sucesso, um estilo novo, a modinha. José Ramos Tinhorão (1991, p.12) sustenta que a repercussão das músicas de Caldas foi responsável pela criação das modinhas de gosto erudito que se propagaram na Europa e retornaram ao Brasil com a corte. A vinda da família real ao Brasil é acompanhada por músicos europeus, cuja presença era parte do esforço de civilizar os trópicos. Maurício Monteiro (2010) observa a convivência no Rio de Janeiro de uma ordem apolínia na corte e uma dionisíaca nas ruas. Lundus, modinhas, batuques, práticas de feitiçarias.

A fusão da musicalidade europeia com a de origem afroameríndia será discursivizada como materialização da identidade nacional, realizando todas as utopias de uma nação nova e mestiça. O francês Darius Milhaud, em temporada no Rio de Janeiro nos anos 1920, registrou suas impressões: “os ritmos dessa música popular me intrigavam

e fascinavam. Havia na síncopa, uma imperceptível suspensão, uma respiração displicente, uma pequena parada que me era muito difícil de captar (...) esse pequeno nada tipicamente brasileiro” (Machado, 2010, p.132). Mário de Andrade percebe na síncopa uma extensão da prosódia, demonstrando como fala, música e corpo estão desde sempre associadas na formação da cultura brasileira. A canção popular se configura numa expressão marginal, tornando possível a formulação de enunciados de resistência à sociedade disciplinar, aos regimes totalitários que, de outra forma, não seriam possíveis, considerando a tradição autoritária e violenta do processo histórico brasileiro. Mas também se torna objeto de apropriação para fins políticos populistas.

E é assim que vamos, nossa classe média culta e elite, ao carnaval e à Bahia. E é assim que o grande samba impacta nossa bossa-nova e retorna aos nossos salões culturais, onde pobres e negros continuam nos servindo (Ab Sáber, 2022, P.33).

Para Tatit (2002), há sempre uma voz que fala na voz que canta, cuja fonte é a oralidade popular. O compositor se apropria da linguagem das ruas para ocupar um espaço social de enunciabilidade. “A voz articulada do intelecto converte-se na expressão do corpo que sente (...) capaz de aliviar as tensões do cotidiano, substituindo-as por tensões melódicas que só inscrevem conteúdos afetivos ou estímulos somáticos” (TATIT, 2002, pp 15-16).

Wisnik (2004) percebe no processo histórico constitutivo da canção brasileira uma rede de recados, cuja especificidade se dá tanto em aspecto diacrônico quanto sincrônico. O que há de Noel Rosa em Chico Buarque ou de Luiz Gonzaga em Gilberto Gil, por exemplo, atesta essa rede de influências estéticas, mas também de regimes e práticas discursivas. Uma visada descontínua da história da canção popular brasileira permite-nos traçar um percurso de séries históricas, as quais correspondem diferentes produções de subjetividade, poderes e resistências, tomando como ponto de insurgência a chegada do fonógrafo à capital da república na segunda década do século XX e seus desdobramento numa forma de expressão poética, política e mercadológica.

AS TRIAGENS DA CANÇÃO E AS RELAÇÕES DE SABER/PODER

O surgimento da canção urbana brasileira é indissociável das tecnologias de gravação e radiodifusão do início do século XX, representadas pela ideia dos biombos culturais, como propõe Muniz Sodré (1988). Ele se refere ao ambiente cultural do Rio de Janeiro, no período que coincide com a chegada do fonógrafo, particularmente se detendo na descrição da casa de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, Babalorixá baiana que vivia no Rio de Janeiro, cuja residência era frequentada por políticos, jornalistas e artistas. A organização dos cômodos da casa simboliza a passagem do erudito ao popular: da sala de concertos ao quintal, onde se praticavam os rituais do candomblé; biombos culturais que davam conta do incipiente processo de modernização de onde emerge o samba.

Wisnik & Squeff (1982) pensam as relações sociais dos biombos culturais em torno da música por duas vertentes históricas que marcam o processo político brasileiro: a luta de classes e o populismo. A luta de classes se dilui nas gradações estéticas, do erudito ao

popular; enquanto o populismo referenda a cultura dominante, deslocando a luta de classes para um ponto invisível. “Como expressão da marginalidade de grupos dominados a ocupação de lugar através dos biombos corresponde a uma estratégia popular de resistência” (Wisnik; Squeff, 1982, p.160). Pela via do populismo, os políticos e intelectuais vão ao samba reconhecendo nele uma fonte de identidade nacional e, nas dinâmicas do favor, o sambista é reconhecido pelo seu talento musical. O sujeito do samba é o cancionista/malabarista, “que aspira o reconhecimento de sua cidadania, mas a parodia através de seu próprio deslocamento” (Wisnik; Squeff, 1982, p.161).

É no mercado musical nascente que os dominados encontram seu canal de recados. Um dos primeiros registros fonográficos que se tem notícia teria sido, justamente, o samba “Pelo telefone”, composto na casa de Tia Ciata e gravado por Donga¹. A partir daí, ocorre o que Tatit (2004) define como a primeira triagem da música brasileira. Do lado das gravadoras, a seleção do que seria ou não gravado. Os músicos eruditos pareciam satisfeitos com a notação das composições nas partituras, ao mesmo tempo os poucos recursos tecnológicos de então tornavam difícil o registro de orquestras. Foi a turma do batuque da casa de Tia Ciata que se aventurou no novo dispositivo tecnológico. “As rodas de samba rodavam em vitrolas espalhadas por todo o Brasil, tratando de temas pouco cívicos como o ócio, a boêmia, a malandragem. (Tatit, 2004, p.39).

A partir dos anos 1930, a segunda triagem ocorre, de acordo com Tatit (2004), com os chamados sambas de meio do ano, a matriz da canção popular brasileira através de seus principais compositores como Noel Rosa, Ismael Silva e Lamartine Babo.

Desse modo, preparavam suas canções para gravação, mas não deixavam de usá-las como veículo de comunicação: mandavam recados aos amigos e desafetos, criavam polêmicas e desafios, faziam declarações ou reclamações amorosas, introduziam frases do dia a dia, produziam tiradas de humor, dizendo tudo de maneira convincente, com as inflexões entoativas adequadas e, no entanto, conservando a musicalização necessária à estabilidade do canto (Tatit, 2004, p.42-43)

O que ocorre, a partir da difusão do rádio, nos anos 1940, é a circulação de vários ritmos regionais para intensas trocas culturais. O baião de Luiz Gonzaga, a música caipira de Tonico e Tinoco, os boleros, as grandes cantoras do rádio, como Dalva de Oliveira, Emilinha Borba e Marlene. Esse fenômeno coincide com a valorização do samba, como ritmo nacional, transformando o discurso sobre a mestiçagem, agora não mais como símbolo do atraso nacional, mas como marca de nossa originalidade, fator estimulado pelo estado novo. Questão central no estudo do antropólogo Hermano Vianna que identifica a mudança de mentalidade a partir da publicação de *Casa e Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre.

Como pode um fenômeno como a mestiçagem, até então considerado a causa principal de nossos males (via teoria da degeneração), de repente aparecer transformado sobretudo a partir de *Casa Grande e Senzala*, em 1933, na garantia de nossa originalidade cultural e mesmo de nossa superioridade de civilização tropicalista (Vianna, 2007, p. 31)

¹ A autoria da canção é objeto de controversas, uma vez que ela teria resultado dos improvisos da casa da Tia Ciata.

Há, portanto, um jogo de acontecimentos que torna possível um canal de expressão da brasilidade popular através da música, uma força mercadológica, poética e política, uma relação de saber/poder que iria alcançar maior complexidade na terceira triagem apontada por Tatit (2004), já no final dos anos 1950, com a Bossa-Nova.

O gesto estético da bossa-nova é representado pela invenção de João Gilberto: a decantação dos batuques do samba no violão, com uma marcação tão precisa quanto suave, criando as condições para o canto igualmente sutil, quase sussurrante, retirando todo adorno desnecessário para a expressão vocal. Decantação que Tatit considera “o grau zero da canção” (Tatit, 2004, p.81). Entre o que se diz e o modo de dizer, a revolução da bossa-nova, de certa forma, prioriza o segundo aspecto, uma dicção convincente adequada ao projeto de modernização do período, representado pela construção de Brasília, as formas arquitetônicas de Niemayer dentre outros aspectos. “Pode-se dizer que até a bossa nova, o Brasil correu atrás de si próprio, em busca da decantação que lhe era essencial, que o distinguia como nação e, conseqüentemente, como sonoridade autêntica” (Tatit, 2004, p.214).

Apesar da identificação da bossa-nova com o ambiente do Rio de Janeiro, particularmente as praias da zona sul tematizadas nas letras das canções, é preciso pensar o canto de João Gilberto e as harmonias de Tom Jobim em diálogos mais amplos com outros domínios da brasilidade, vindos dos sertões, do litoral, da prosódia da delicadeza como contraponto a violência do nosso processo social.

A interpretação de João Gilberto, como as canções de Tom Jobim, garante aos brasileiros a sombra de um refúgio- um lugar só nosso, mas dotado de qualidade muito específica que faz emergir da meia luz que ilumina nossa vida privada e interna, valores, sentimentos e deriva dele a base de nossas condutas individuais e coletivas (Starling, 2012, p.5)

O gesto da bossa-nova é contido, um drible na vulgarização populista. O canto sutil de João Gilberto se contrapõe ao estilo dos vozeirões dos cantores de bolero, fazendo com que a canção se torne uma “promessa de felicidade” (Wisnik, 2004, p.224). A decantação bossanovista seria incorporada no processo de construção das canções Brasileiras. Para Tatit (2004) sempre que um pagodeiro, roqueiro, tecno, sertanejo sente a necessidade de recuperar as linhas de força de sua produção, o horizonte de inspiração está na bossa-nova.

O que se sucedeu, entretanto, a partir da ditadura civil-militar de 1964 foi a intensificação das questões políticas envolvendo a canção popular, ao mesmo tempo em que a televisão se impunha como novo recurso tecnológico, acentuando a relação entre os discursos e as práticas discursivas, instaurando novos regimes de dizibilidade e visibilidade.

Os festivais de música e os programas dedicados à canção popular brasileira se tornam um dos principais atrativos no processo de popularização da televisão brasileira, no final dos anos 1960. Programas como o *Fino da Bossa*, *Jovem Guarda*, difundiam estilos variados que se tornaram expressões políticas antagonistas. “A Record era a Tia Ciata da era televisiva” (Tatit, 2004, p.54). Mas agora os biombos culturais representavam um outro contexto: mercado, engajamento político em nome da revolução socialista,

questões comportamentais da juventude no pós-guerra, com suas demandas da liberação dos costumes, a revolução sexual, os interesses empresariais dos executivos da TV. A canção crítica (Naves, 2010), de letra social e ritmos de origem popular rural, por exemplo, convivia com crônicas da juventude urbana, a jovem linguagem do rock, como se via na Jovem Guarda.

É esse ambiente que vê nascer o Tropicalismo, um projeto cultural em certo sentido oposto ao da bossa-nova (apesar das influências do movimento surgido no final dos anos 1950 na trajetória dos tropicalistas). “O tropicalismo é um gesto de assimilação: precisamos de todas as dicções- comerciais ou não comerciais- para que a linguagem funcione em sua plenitude” (Tatit, 2004, p.89). A recuperação da matriz filosófica antropofágica no tropicalismo permite um deslocamento, sobretudo diante da triagem da canção crítica que se colocava contra as guitarras elétricas e os símbolos de dominação cultural americana, incorporados pelo Tropicalismo. Ao contrário das temáticas da bossa-nova, as canções tropicalistas expunham as contradições do país, num projeto que era também de vanguarda artística.

A singularidade do tropicalismo caracterizou-se por fazer incidir a crítica social e política diretamente na estrutura da canção, na sua construção de imagens, que alegorizavam aspectos emblemáticos da história, das culturas e das artes no Brasil, articulando uma contundente crítica às nossas indeterminações (Favaretto, 2017, p.119)

A partir desse jogo entre a exclusão e o excesso os dois gestos - o tropicalista e o bossanovista - passam a fazer parte da cultura musical brasileira, como dois opostos que se complementam, numa espécie de taoísmo estético e cultural. Wisnik (2004) retoma um enunciado de Caetano Veloso de que o Brasil precisa chegar a merecer a Bossa-Nova para reconhecer no movimento da zona sul carioca um otimismo em que a aparente ingenuidade, revela, antes, sabedoria, onde estão resolvidos todos os males do mundo. O oposto do que encontraremos no tropicalismo, com seu “pessimismo alegre”, conforme atribuição do próprio Caetano. “Otimismo (trágico) e pessimismo (alegre) são cifras de uma relação ambivalente com o destino brasileiro que a canção sustenta na frágil oscilação entre a palavra cantada e a palavra falada” (Wisnik, 2004, p.225)

Tatit (2004) demonstra que há excesso quando a canção diz, mas não convence, como ocorre quando do predomínio do gênero sobre a particularidade do cancionista. Músicas que buscam produzir sentimentos ou simplesmente fazerem dançar, resultando na canção sem autor e o intérprete sem grãos. “Só uma atitude bossa nova pode recuperar a raiz oral perdida nos meandros do gênero” (Tatit, 2004, p.87). Há, por outro lado, exclusão, quando as formas hegemônicas do mercado ou mesmo de uma elite intelectual/engajada segregam ou estigmatizam algum tipo de canção. Atitude que bloqueia conteúdos sociais e psíquicos. A assimilação tropicalista age, então, como um gesto regulador dos excessos da exclusão.

É na dimensão da rede de recados que a música se torna um fenômeno discursivo, por articular o dinamismo dos acontecimentos com uma posição-sujeito capaz de torná-los enunciáveis. “Explicitar um discurso, uma prática discursiva, consistirá em interpretar o que as pessoas faziam ou diziam, em compreender seus gestos, suas palavras, suas

instituições” (Veyne, 2011, p.101). A posição do cancionista se torna um lugar institucional ligado a um domínio de memória. O recado do samba é, de um lado, o reforço da miscigenação como valor social e, de outro, a invenção da tradição, como se existisse desde sempre como símbolo da brasilidade. A bossa-nova, por sua vez, é o reconhecimento de certa sofisticação do popular, recriando uma antropologia urbana brasileira só realizável na canção. A canção crítica dos anos 1960 assinala o modo como música popular e política se entrelaçam na utopia socialista e no combate à ditadura. E no caminho tropicalista, o reconhecimento das contradições contra visões unívocas do real.

A VOZ DO MERCADO E O FIM DA CANÇÃO

A relação entre dispositivos midiáticos e a canção popular sempre se fez presente. Mas Tatit (2004) observa uma mudança a partir de final dos anos 1980. “Os verdadeiros sujeitos da quarta triagem foram os representantes das empresas (diretores, produtores e homens de mídia) que respondiam pelo perfil artístico dos grupos e pelos acordos com os veículos de divulgação” (TATIT, 2004, p.107).

O período coincide com o final da ditadura militar e uma nova linguagem do rock brasileiro, cujo marco foi o Rock in Rio, grande festival de música realizado pela primeira vez em 1985. O que se dava ali é a articulação entre o mercado e as novas cenas urbanas musicais, cujo projeto estético desprezava as complexas elaborações harmônicas da bossa-nova e as letras metafóricas de combate à ditadura. Essas composições reestabeleceram a “dicção convincente”, revelando-nos uma nova geração de talentosos cancionistas roqueiros como Cazuzza, Renato Russo, Herbert Vianna, Arnaldo Antunes e Nando Reis (que faziam parte dos Titãs), dentre outros. O rock brasileiro rompia com qualquer tom ufanista ou nacionalista e expunha um retrato pessimista dos destinos nacionais, em linguagem direta. Músicas como *Que país é este* (Legião Urbana, 1987), por exemplo, são explícitas: “nas favelas, no senado, sujeito pra todo lado”.

Hermano Vianna (2007) observa um outro movimento contemporâneo ao rock dos anos 1980, presente, por exemplo, nos blocos afro da Bahia, como Olodum, que “redefinem a visão de mundo e o estilo de vida cosmopolitas a partir de outra perspectiva e dentro de outro contexto: aqueles ligados culturalmente às noções de negritude e terceiro mundo” (Vianna, 2007, p. 138). Sem a defesa de valores nacionais puros, apostam na fusão com o reggae e a música africana, e irão até mesmo se fundir ao rock anos depois, como se dá com os Tribalistas, aproximando Arnaldo Antunes de Carlinhos Brown. Arnaldo Antunes, Cazuzza, Herbert Vianna se aproximam de novas formas de canção, em diálogo com a tradição da música brasileira. Ao mesmo tempo, ricas cenas culturais em regiões fora o eixo São Paulo- Rio, como o Mangue Beat pernambucano, iriam dinamizar, nos anos seguintes, a cena cultural brasileira.

O movimento coincide com a maior presença de um pragmatismo de mercado nos negócios da música resulta na ampliação das vendas de disco e a eleição do gênero musical de cada temporada: sertanejo, axé, pagode; em convivência com os ídolos dos anos 1960, como Chico Buarque, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Betânia que continuam produtivos e disputam espaço no mercado internacional.

Ao contrário do fonógrafo, quando os recursos eram mínimos e era necessário escolher qual estilo seria gravado, a triagem passa a se dar pela diferenciação no excesso. Já que com o advento do digital e da internet, a maior parte dos artistas tem acesso aos meios de gravação e circulação, a questão não é mais quem pode gravar, mas como circular e engajar públicos.

Esse novo contexto de produção e circulação das canções, principalmente no século XXI, promove uma espécie de interrupção no fluxo que liga o passado das canções ao seu futuro, a perda das linhas de continuidade. Mudaram as condições de produção do discurso da canção – antes mais centralizadas nos programas de TV e na indústria fonográfica- e mudaram as condições de recepção: a escuta atenta de um público politizado que reconhecia na canção popular brasileira tanto a voz da resistência política quanto a sinalização cultural dos caminhos do país.

Em entrevista à Folha de São Paulo, em 2004, Chico Buarque, um dos nossos maiores cancionistas, argumenta que talvez a canção popular começasse a dar mostras de esgotamento, sendo um fenômeno do século XX. “Noel Rosa formatou essa música nos anos 1930. Ela vigora até a bossa-nova que remodela tudo” (Naves, 2010, p. 95). Chico identifica nos rappers da periferia um novo caminho, tão interessante quanto diferente do artesanato da canção. Santuza Naves (2010) concorda parcialmente com a afirmação de Chico Buarque e observa que a relação dialógica entre melodia e prosódia dá lugar a novos hibridismos. A forma da canção continua, porém num processo de mimetização que a faz perder seu antigo lugar enunciativo, redução da potência discursiva. Luiz Tatit observa que cada vez mais se compõem e gravam canções, não há possibilidade do fim da canção pelo ponto de vista quantitativo. Há, entretanto, uma crise de transmissibilidade geracional que se define pela descentralização dos discursos e as mudanças nas formas de escuta/recepção.

O possível fim da canção demanda um esforço para problematizar as triagens propostas por Tatit (2004). Se de um lado elas contribuem para uma percepção histórica do fenômeno da canção popular, instaurando fluxos de uma visada descontínua que permitem pensá-las no interior do arquivo de brasilidade, por outro podem desconsiderar a diversidade das experiências regionais e a riqueza delas advindas. O que dizer, por exemplo, do Clube da Esquina, e sua pedagogia do congado, tão bem descrita por Ivan Vilela (2010) ou mesmo da música caipira de Minas, São Paulo e Goiás, sem esquecer do samba paulista de Adoniram Barbosa? Essas manifestações, dentre outras que permanecem desconhecidas, guardam relações com as triagens, do samba, bossa-nova, tropicalismo? Ou tem seus regimes próprios de funcionamento?

São questões complexas que evidenciam a riqueza cultural do objeto canção popular. Mesmo relativizando as triagens hegemônicas da canção – samba, bossa-nova, tropicalismo- é importante reter do pensamento de Tatit (2002, 2004) a relação entre a voz que fala e a voz que canta como o elemento que permite fazer trabalhar os aspectos históricos, culturais, antropológicos da canção e a identificação de discursos que, de outro modo, não circulam no arquivo de brasilidade, como observa Ivan Vilela (2016).

Quantos acontecimentos ocorridos no Brasil, que não figuram nos livros, foram registrados em música? O que saberíamos das relações e realidades nas insurgentes favelas cariocas no início do século XX se não fosse pela música de seus cronistas, os sambistas? E dos fluxos migratórios para a grande São Paulo durante décadas se não pelos cantantes caipiras e pelos cantadores nordestinos? (Vilela, 2016, p.9).

A ARQUEOLOGIA DA CANÇÃO

O nosso percurso até aqui procurou descrever e problematizar as triagens históricas da canção popular propostas por Luiz Tatit (2002, 2004) para articulá-las com uma perspectiva arqueológica foucaultiana, sobre a qual cumpre uma reflexão final. O primeiro ponto a ser evidenciado é que a ideia de triagem pressupõe um mecanismo de funcionamento, o contrário de uma memória estanque, tornando-a produtiva para se pensar na perspectiva do arquivo, tal como propõe Foucault (2004).

Passadas algumas décadas da publicação da *Arqueologia do Saber* (Foucault, 2004) é possível considerá-lo como um método das descontinuidades que procura problematizar os sistemas fechados para pensar a constituição de séries discursivas e séries de séries. O que irá circunscrever os limites da série são as problematizações da pesquisa, as perguntas que orientam a organização do corpus e o recorte histórico. Ao pensar a arqueologia como método e a genealogia como tática, Foucault (2005, p.172) acentua as relações de complementariedade nos desdobramentos de suas reflexões. Fazer trabalhar a arqueologia é estabelecer relações entre o método de análise e as táticas de poder.

Margareth Rago (1995) percebe no pensamento de Foucault um impacto nas formas de fazer e pensar a história, com repercussões no Brasil. A crítica ao essencialismo, a desnaturalização do objeto, o privilegiamento do descontínuo estão na base de uma mudança que propunha partir das práticas para os objetos, o contrário do que se fazia. O que difere a pesquisa arqueológica da história das mentalidades ou das ideias é precisamente a capacidade de perceber, para além do que se diz e do que se vê, os regimes do visível e do enunciável, o que torna possível em cada formação histórica esse processo. Está posta, portanto, a relação entre a descrição dos fenômenos históricos e as táticas de poder que lhes são subjacentes.

Para Giorgio Agamben (2019), Foucault trabalha a descrição dos discursos como articulações históricas de um paradigma. O modo de desenvolver a análise é o isolamento e a descrição de paradigmas sociais e suas aplicações concretas. A arqueologia procura alcançar uma *arché* que vem da presença do pensamento de Nietzsche em Foucault. Não se trata de um corte diacrônico ao passado, mas a própria coerência sincrônica do sistema.

Podemos chamar provisoriamente de “arqueologia” aquela prática que, em toda investigação histórica, tem a ver não com a origem, mas o ponto de insurgência de um fenômeno, e deve, portanto, se confrontar novamente com as fontes e a tradição (...) o ponto de insurgência é aqui, então, a um só tempo, objetivo e subjetivo, situando-se, aliás, num limiar de indecibilidade entre o objeto e o sujeito. Ele nunca é o surgir do fato sem ser também o surgir do próprio sujeito cognoscente: a operação sobre a origem, é, ao mesmo tempo, uma operação sobre o sujeito (Agamben, 2019, p. 128).

É necessário identificar a partir do tema e das questões de pesquisa um acontecimento em que se manifesta uma determinada ruptura com a ordem dos discursos, sempre tendo em mente, porém, que não se trata de uma continuidade ou linearidade. As contribuições de Tatit (2004) para pensar a história da canção popular, a partir das triagens e as relações entre a voz que fala na voz que canta e a dicção convincente, permitem articular uma abordagem discursiva, com base em Foucault (2004). A formulação do arquivo de brasilidade aplicada à canção popular nos levou a pensar na identificação de séries discursivas nos campos poético, político e midiático (Carvalho, 2015).

A série definida como poética diz respeito às matrizes de criação, ancoradas em experiências e vivências histórico-territoriais, cuja fonte é a cultura popular. Compreende os espaços antropológicos de criação, articulando a formulação de uma canção aos domínios históricos, considerando os gêneros e a rede de recados (Wisnik, 2004) como características que fazem parte da dinâmica da canção popular no Brasil, um arquivo das sensibilidades. Um gênero de samba, por exemplo, se filia a quais correntes históricas, tomando por referência tanto o aspecto temático das canções (o que se diz), como a maneira de dizer (os aspectos melódicos, harmônicos, rítmicos e a articulação canto e fala)? Aspectos presentes na obra de Luiz Tatit (2002, 2004, 2017) que fornecem bases teóricas para uma articulação com o ponto de vista discursivo.

A investigação da série midiática diz respeito às formas de produção e circulação de cada tempo histórico: o fonógrafo, o rádio, a televisão, a internet. Trata-se de uma relação com a tecnologia que é também poder, mercado, linguagem, mediação social, resistência. Não tomar a mídia tão somente como um espaço de poder verticalizado, numa relação entre um núcleo de produção e uma recepção passiva, sobretudo diante da ordem do digital. Nesse sentido, parece-nos muito produtivo o ponto de vista das mediações culturais presente no pensamento de Jesús Martín-Barbero (2021) para quem a comunicação e a cultura se constituem no campo primordial da batalha política e existem espaços de resistência que dizem respeito às séries poéticas e políticas, espaços em que o mercado não pode atuar.

O mercado não pode sedimentar tradições, pois tudo o que produz “desmancha no ar” devido à sua tendência estrutural a uma obsolescência acelerada e generalizada não somente das coisas, mas também das formas e instituições. O mercado não pode criar *vínculos societários*, isto é, entre *sujeitos*, pois estes se constituem nos processos de comunicação de sentido, e o mercado opera anonimamente mediante lógicas de valor que implicam trocas puramente formais, associações e promessas evanescentes que somente engendram satisfações ou frustrações, nunca porém sentido (Barbero, 2021, p.15).

Essa questão pode ser pensada à luz da quarta triagem proposta por Tatit (2004), cujo pressuposto é que uma maior presença das forças econômicas do mercado acaba por esvaziar a potência da canção como rede de recados, logo seu poder de insurgência e resistência. Embora sempre estivesse presente no processo histórico, no jogo entre a criação (a série poética) e os negócios da música (a série midiática), há, a partir dos anos 1980, um privilégio das fórmulas padronizadas, na fabricação de gêneros. Os cancionistas que surgiram nos anos 1960, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, conseguiram um nível da autonomia na sua criação artística, muitas vezes em sinergia com produtores da indústria do disco que pode reforçar, nas décadas

seguintes, a experimentação e alcance das criações musicais desses artistas². Nesse ponto, é interessante pensar, sobretudo, a relação entre as forças mercadológicas e a comunicação de sentidos, num jogo de poderes e resistências fundamentados na teoria de Foucault.

A série política, por sua vez, se dá na dimensão histórica nas lutas refletidas nas produções das canções. Há linhas descontínuas que se atualizam nas contemporaneidades das emergências das canções. São muitas as vertentes políticas da canção e elas devem ser identificadas nos discursos.

O diálogo com as triagens propostas por Tatit (2002, 2004) pode ser produtivo para a caracterização das séries históricas no arquivo poético, político e midiático, retomando possibilidades de pesquisa histórica em que os temas das canções (o que se diz) se conjuga com os modos de dizer (o canto na tangente da fala).

A singularidade do objeto é também a singularidade de um espaço de resistência, fazendo trabalhar o referencial teórico-metodológico arqueológico em articulação com a ideia das triagens, considerando a relação entre a dimensão estética e política e densidade histórica. “Ora, se repararmos ao longo de nossa história, a música popular brasileira foi a principal cronista de seu povo, sobretudo dos que não tiveram outra maneira de registrar suas histórias” (Vilela, 2016, p. 9).

A articulação entre as séries poético, política e midiática no arquivo de brasilidade da canção popular permite buscar elucidar um fenômeno que emerge no contemporâneo: até que ponto os setores populares criativos, de onde brotaram tantas canções, não se beneficiam de sua enorme contribuição social na vida brasileira, revelando a face histórica de nossa injustiça.

Esse ponto está no centro de um livro recente de Tales Ab Sáber (2022) que diz respeito às relações entre a cultura popular e seu aspecto ao mesmo tempo emancipatório e ilusório, conforme Francisco Bosco (2022) enuncia no prefácio ao texto de Sáber.

A cultura popular foi afirmada ao longo do século XX como o grande trunfo civilizatório do Brasil, para si e diante do concerto das nações, e serviu como modelo para levas de intelectuais e artistas, que se inspiraram nela para tentar realizar os sonhos de transformação do país. Como se sabe, isso não aconteceu. A cultura popular brasileira permaneceu sendo uma dimensão compensatória, real e extraordinariamente virtuosa em si mesma, mas também ilusória, uma vez que apoiada sobre uma realidade social em tudo contrária a ela (Bosco, 2022, p.11).

A questão contemporânea passa, portanto, por uma convergência possível e utópica entre as séries poética, política e midiática. Experiências como a do Olodum, descritas por Hermano Vianna (2007) reúnem uma articulação entre a criação, a circulação e o retorno para os espaços criativos originários. A canção popular como objeto arqueológico demanda o trabalho de identificar as séries das expressões de setores historicamente deixados à margem e que revelam outros espaços e imaginários de resistência no arquivo de brasilidade, encontrar a voz que fala na voz que canta.

² Artistas de outras gerações também desenvolvem sua autonomia em relação aos modismos, tais como Marisa Monte e outros. É interessante também notar que as novas formas de circulação digital tornam possível a criação de nichos criativos que não chegam ao grande público, mas são capazes de provocar pequenas revoluções em contextos específicos, em territórios regionais.

CONCLUSÃO

Procuramos propor um diálogo teórico entre uma abordagem arqueológica da canção e alguns elementos da semiótica da canção formulados por Luiz Tatit (2002, 2004), particularmente a descrição do funcionamento das triagens históricas na canção popular, a dicção convincente e as relações entre a voz que fala e a voz que canta. Recorremos também à outras reflexões sobre a história da canção popular, tais como a rede de recados (Wisnik, 2004), os biombos culturais do Samba (Sodré, 1988) e as particularidades da narrativa histórica presentes na canção (Vilela, 2016).

O conjunto das reflexões possibilitou-nos a formulação da diferenciação entre as séries históricas poéticas política e midiática no arquivo de brasilidade (Carvalho, 2015). A intenção é contribuir para pesquisas que escolhem como objeto a canção popular e que tem por aspecto metodológico uma abordagem arqueológica, compreendendo, portanto, as relações de saber e poder e a descontinuidade histórica. Buscamos pontuar a necessidade da inscrição do objeto nas diferentes séries históricas que perpassam a canção popular.

A abordagem evidenciou que ainda há um campo fértil de estudos a serem feitos para o entendimento de resistências articuladas em torno dessa forma de expressão, bem como de sua apropriação para fins populistas ou meramente mercadológicos. A tentativa de anulação desses espaços de resistência, do seu poder de expressão, em convivência com outras forças discursivas de teor conservador se mostra como uma questão central na contemporaneidade. O seu contraponto é a relação com as práticas de cidadania, a dimensão política da canção sendo capaz de afetar a vida pública como a dimensão poética tem feito no decorrer do tempo. Há muito a ser feito e esse é um gesto de resistência que nos cabe alimentar e cuidar, entre as canções e a vida social.

BIBLIOGRAFIA

- AB' SABER, Tales. *O Soldado Antropofágico; Escravidão e não pensamento no Brasil*. São Paulo: N-1 Hedra, 2022.
- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum - Sobre o Método*. Tradução de Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. Boitempo, São Paulo, 2019.
- CARVALHO, Pedro Henrique Varoni. *A Voz que Canta na Voz que fala: poética e política na trajetória de Gilberto Gil*. Cotia: São Paulo, Ateliê Editorial, Aracaju-Se: Editora Universitária Tiradentes, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Michel Foucault: as formações históricas*. Volumes 1 ao 8. Tradução Cláudio Medeiros e Mário A. Marino. São Paulo: n-1 edições. Politea, 2017.
- FAVORETO, Celso. O Tropicalismo e a crítica da canção. *Revista da Universidade de São Paulo*, outubro/novembro de 2016, pp. 117-124.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 10 ed. São Paulo, Loyola, 2004 a
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.
- MONTEIRO, Maurício. Aspectos da Música no Brasil na primeira metade do Século XIX. In: SALIBA, Elias Thomé; MORAES, José Geraldo Vinci de (orgs.) *História e Música no Brasil*. São Paulo, Alameda, 2010, pp.78-118.

- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- RAGO, Margareth. O efeito Foucault na historiografia brasileira. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*. N.7. São Paulo, 1995.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2.ed. Rio de Janeiro, Mauad, 1988.
- STARLING, Heloisa Maria Murel. Ensaio caminhos cruzados: João Gilberto, Guimarães Rosa e a Poética do Brasil. *Folha de São Paulo, Caderno Ilustríssima*, 30 de junho de 2012.
- TATIT, Luiz. A arte de Compor Canções. *Revista da Universidade de São Paulo*, outubro/novembro de 2016, pp. 11-20.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista*. Composições de Canções no Brasil. São Paulo, Edusp, 2002.
- TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular Brasileira: Da Modinha à Lambada*. 6.ed. São Paulo, Art, 1991.
- VEYNE, Paul. *Foucault: Seu pensamento, Sua pessoa*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007
- VILELA, Ivan. Apresentação. *Revista da Universidade de São Paulo*, out./nov. 2016, p. 8-11.
- VILELA, Ivan. Nada Ficou como antes. *Revista USP*, São Paulo, N.87, p.15-27, 2010.
- WISNIK, José Miguel. *Sem Receita: Ensaios e Coleções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180211-2023-333-343>.

Recebido em maio de 2023. Aprovado em novembro de 2023.

O GESTO DE SENTIDO EM UMA ANÁLISE DISCURSIVA: O CORPO HOMOSSEXUAL RESISTE THE GESTURE OF MEANING IN A DISCURSIVE ANALYSIS: THE HOMOSEXUAL BODY RESISTS

Anderson de Almeida Santos*

Palmira Virgínia Bahia Heine Alvarez**

Resumo: Com base no pressuposto teórico-metodológico da Análise de Discurso Materialista, pretende-se analisar, neste trabalho, o corpo como discurso e como resistência. Assim, sujeito, discurso e corpo fazem parte da constituição da linguagem, em que o atravessamento do corpo pela linguagem produz sentido, e este sentido rompe com os sentidos estabilizados pela ideologia dominante. Dessa forma, esse corpo resiste, revelando as falhas da interpelação ideológica. Para isso, recorreremos a algumas referências teóricas como Pêcheux (1990, 2014, 2015), Orlandi (2007, 2015, 2017), Ferreira (1996, 2011, 2013, 2019) e outros, tomamos como corpora postagens do Instagram de páginas voltadas ao público LGBTQIA+, em que esses corpos são discursos e resistem à normatização e, assim, produzem sentidos.

Palavras-chave: Análise de Discurso. Corpo. Homoafetividade. Instagram.

Abstract: Based on the theoretical-methodological assumption of Materialist Discourse Analysis, this work intends to analyze the body as discourse and as resistance. Thus, subject, discourse and body are part of the constitution of language, in which the crossing of the body by language produces meaning, and this meaning breaks with the meanings stabilized by the dominant ideology. In this way, this body resists, revealing the failures of ideological interpellation. For this, we resort to some theoretical references such as Pêcheux (1990, 2014, 2015), Orlandi (2007, 2015, 2017), Ferreira (1996, 2011, 2013, 2019) and others, we take Instagram posts from public-facing pages the corpora LGBTQIA+, in which these bodies are discourses and resist normalization and, thus, produce meanings.

Keywords: Discourse Analysis. Body. Homoaffection. Instagram.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa situa-se no âmbito da Análise de Discurso (AD), dita de orientação francesa com cunho materialista. Por essa teoria, entende-se que é nas fissuras do discurso que encontramos o deslizamento de sentido, a partir da concepção do sujeito como clivado e assujeitado à ideologia, afetado pelo inconsciente, e submetido às circunstâncias sócio-históricas, que resultam na constituição dos processos de significação.

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) E-mail: andersonalmeidasantos@hotmail.com.

** Pós-doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade do Estado da Bahia (2019) possui Doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (2009) e mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (2007). Professora titular da Universidade Estadual de Feira de Santana, atuando também no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da UFBA. E-mail: pavbheine@gmail.com.

Assim, é possível afirmar que as pesquisas desenvolvidas com base na teoria materialista do discurso, se desenrolam em diferentes corpora, em que os estudos da linguagem em funcionamento são “os escritos, as imagens, os ditos, as novas tecnologias, fotos, o silêncio e muitos outros, cada qual com suas especificidades, seus dispositivos analíticos e sua contribuição para a compreensão dos processos de significação” (Orlandi, 2015, p. 19).

Desse modo, pretendemos analisar o corpo como objeto discursivo, como produtor de discurso, pois, diz Ferreira (2013, p. 77), “corpo e discurso andam próximos no campo teórico da análise do discurso”. Sendo o corpo, muito mais do que um elemento biológico, mas um corpo discursivo, inscrito na história e funcionando pela história, na linguagem e pela linguagem, afetado pelo inconsciente e assujeitado à ideologia, ele nos interessa como materialidade discursiva.

Portanto, o corpo, como materialidade discursiva, passa a ser aquele que resiste a uma imposição normativa e reivindica um lugar de visibilidade e direito e tais movimentos se dão pela memória discursiva que retoma e reatualiza sentidos.

Segundo Ferreira (2013, p. 77): “Assim como a língua não é um ritual sem falhas (como nos lembra Pêcheux), a ideologia também não o é e tampouco o corpo”. Desse modo, o corpodiscurso (e assim o chamaremos para marcar sua constituição discursiva) constitui-se pela falha, pela falta, é atravessado pelos sentidos e pelo silêncio. É esse corpo que nos interessa, não o corpo como avesso ao sentido, mas o corpo que é discurso, que se diferencia de outros corpos por se inscrever de modo particular no processo histórico.

A NORMATIZAÇÃO DO CORPO HOMOSSEXUAL

Nas civilizações da Antiguidade encontram-se registros confirmando a existência de relações homoafetivas, como é observável na citação a seguir:

A Grécia antiga reconhecia oficialmente os amores masculinos; se as relações sexuais entre os homens desempenhavam uma função iniciática, nem por isso tais ritos estavam desprovidos de desejo e prazer. Assim, impregnado por essa atmosfera de erotismo viril, a sociedade grega considerava a homossexualidade como legítima. (Borrillo, 2010, p. 45)

A homossexualidade, sendo muitas vezes um ritual de iniciação sexual de jovens, era vista com naturalidade na Grécia Antiga, em que as relações homoafetivas não eram alvo de discriminação, pois “Eros é o Deus do amor que aproxima e une os seres vivos” (Souza, 2013, p. 61), além do que era “muito mais prazeroso cortejar um rapaz, socialmente semelhante a si, do que uma mulher, tida como submissa e inferior.” (Souza, 2013, p. 66), diferente das sociedades medievais e modernas. Para Iotti:

As práticas sexuais entre um homem mais velho e outro mais jovem estavam comumente relacionadas aos mitos e às lendas das tribos em questão. As culturas primitivas viam nesse tipo de relacionamento a forma pela qual o menino alcançaria a masculinidade, por meio da exclusão do contato dele com a mãe, para que aprendesse os costumes masculinos de seu povo (Iotti, 2021, p.83).

No Egito Antigo, como a mulher era considerada inferior, os homens inimigos derrotados eram submetidos também a relações sexuais com os vencedores, surgindo daí, a ideia de passividade na relação sexual. A ideia de dois homens se relacionando, era aceitável, desde que não houvesse em um deles, marcas de feminilidade, afinal. “um homem pode preferir os amores masculinos sem que ninguém sonhe em suspeitá-los de feminidade, desde que ele seja ativo na relação sexual e ativo no domínio de si.” (Foucault, 1985, p.79).

Desse modo, na perspectiva discursiva materialista, ao analisarmos esse período sócio-histórico do Egito Antigo e da Grécia Antiga, enquanto condição de produção, além de encontramos a mulher como inferior e submissa ao homem, no e pelo sistema patriarcal, temos o homem que tem que demonstrar virilidade, e não características femininas, para que seja aceito como homossexual perante a sociedade. Portanto, aqueles que tinham gestos de feminilidade, no período do Egito Antigo, eram considerados inferiores assim como as mulheres também o eram.

Além disso, em ambos os períodos havia uma normatização do corpo (fosse para iniciação do jovem ou para o reforço da virilidade), extrapolando o aspecto biológico e social, sendo este um corpo que entrelaça e produz sentido, ou seja, sendo o corpodiscurso, pois é interpelado ideologicamente. Como afirma Orlandi (2017, p. 85), o corpo enquanto elemento simbólico e corpo de um sujeito, é produzido em um processo de significação, em que trabalha a ideologia, cuja materialidade é o discurso. E por ser discurso, esse corpo possui falhas carregadas de historicidades, possui linguagem, e assim, é materialidade discursiva. Logo, os gestos produzidos pelo e no corpo, inscrevem-se discursivamente, em “gesto-sentido” (Pereira, 2021),

em que se fala sem palavra, lugar da discursividade que funciona como uma voz que ecoa mesmo no silêncio da voz, mas na presença do gesto, do movimento - gesto-sentido - deslocamento do corpo-sentido, que, enquanto corpo fisiológico/biológico/orgânico, funciona como corpo social. Significado pela e na historicidade, dizeres que se entrelaçam e produzem sentidos (Pereira, 2021, p. 15, grifos do autor).

Assim, o gesto-sentido de feminilidade que atravessava o corpo dos homossexuais é interdito nos períodos mencionados, cruzando os processos sócio-históricos, pela memória discursiva, pelo silêncio, pela condição de produção.

Com o passar do tempo e a difusão de ideias conservadoras que circulavam juntamente com o discurso religioso, os relacionamentos afetivos com pessoas do mesmo sexo, passou a ser condenado e visto como pecaminoso. Segundo Iotti (2021, p.96): “Na Idade Média, o preconceito contra qualquer ato sexual que não fosse aquele praticado dentro do casamento, na posição mais ortodoxa e com a finalidade exclusiva da procriação, aumentou em grandes proporções”.

A partir do advento das ideias de pecado, oriundas da Igreja (Aparelho Ideológico e Repressivo de Estado) e de uma sociedade fundada nos princípios do patriarcalismo, em que ao homem cabia ser o cabeça da família, os indivíduos que carregavam marcas da homossexualidade, começaram a ser excluídos socialmente, por práticas segregadoras, que culminavam, como entendemos atualmente, com a homofobia, principalmente

aqueles homens que não “adotavam uma postura masculina, uma imagem de respeitabilidade social” (Miskolci, 2017, p. 33), cujas marcas no modo de agir remetiam às relações homoafetivas, em que “a sociedade incentiva essa forma “comportada”, no fundo, reprimida e conformista, de lidar com o desejo, inclusive por meio da forma como persegue e maltrata aqueles que são cotidianamente humilhados sendo xingados de afeminados, bichas, viados (Miskolci, 2017, p. 33)”.

O corpo, ideologicamente interpelado e vinculado a determinada condição de produção, constitui efeitos de sentidos múltiplos. Assim, os corpos de sujeitos são “corpos segregados, corpos legítimos [...], Corpos integrados. Corpo fora de lugar. [...] o normatizado” (Orlandi, 2017, p. 87), que devem seguir gesto-sentido de masculinidade, “gesto de significação, produção de sentidos, que é tomado pelo jogo opaco da linguagem, que não fala, mas diz” (Pereira, 2021, p. 15) para obterem respeito no espaço no qual estão inseridos.

Aqui, no Brasil, durante o período colonial, na Bahia, os escravos eram usados para atos sexuais com seus senhores, padres, e até mesmo autoridades, assim diz Gregório de Matos que em seus poemas “tirou do armário” diversos frades, mancebos, mulatos e negros. Neste período, diz Green (2012, p. 66), os acusados de praticar o pecado nefasto eram executados.

Outro período histórico do Brasil foi o Império, onde a homossexualidade foi fortemente combatida como um crime. Nesse contexto, existem documentações que comprovam “que a polícia patrulhava os espaços públicos para ‘limpar’ as cidades de homens efeminados e ‘escandalosos’ ou das mulheres-homens demasiado visíveis” (Green, 2012, p. 68). Essas ações beneficiaram as pessoas de boa posição social, pois mantinham suas relações homoafetivas no sigilo, enquanto as de classe média cometiam o ato do suborno para com os policiais, sobrando à prisão apenas para os pobres. Assim, os homossexuais eram impedidos de transitar nas ruas, pois considerava-se que isso sujava as cidades.

Como já mencionamos, o corpo é discurso que passa pelo processo de interpelação ideológica, e assim “a interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia produz uma forma sujeito histórica com seu corpo” (Orlandi, 2017, p. 86). Portanto, mais uma vez, temos o corpo transgredido por uma formação discursiva segregadora, que reprime o gesto-sentido do corpo e no corpo, em que o gesto-sentido de feminilidade (homens efeminados e ‘escandalosos’) ou masculinidade (das mulheres-homens demasiado visíveis) são podados para o corpo ser normatizado, e que assim, o gesto-sentido de cada corpo siga as regras da prática ideológica da “limpeza” da cidade.

O CORPO É DISCURSO E RESISTÊNCIA

O corpo configura-se como lugar de subjetivação dos sujeitos, pois “a inscrição do sujeito no mundo se faz através do corpo. Como não há corpo sem sujeito e como não há sujeito sem ideologia” (Ferreira, 2019, p. 22) corpo e sujeito são interpelados ideologicamente, sendo assujeitados às novas discursivizações.

O corpo é uma materialidade discursiva, pois além de ser composição orgânica e biológica, é constituído de ideologias que significam simbolicamente, sendo um corpo que fala e sendo um corpo que também falta. Isso tudo, porque o corpo comporta, assim como a língua, equívocos e incompletudes, que constroem efeitos de sentidos. Neste ponto, pensamos como o corpo dos homossexuais se constitui historicamente entre o silenciamento e a invisibilidade, sendo um corpo visto como problemático.

Nosso propósito, portanto, de trabalhar o corpo como estrutura discursiva – entre sujeito e língua – vai considerar que o mesmo, como materialidade discursiva, encontra na língua a sua forma de simbolizar e, assim, falar do sujeito. Ainda que isso não seja sempre possível, já que as palavras sempre faltam e o sujeito não chega nunca a se mostrar por inteiro. Portanto, para falar do corpo desse lugar de entremeio, é preciso levar em conta que tudo não se diz, todo não se é... (Ferreira, 2011, p. 99 grifos da autora).

Se o sujeito é atravessado ideologicamente, o corpo também o é, e assim, o corpo é “lugar onde o sujeito se sente mais vulnerável” (Ferreira, 2019, p. 19), portanto, o sujeito homossexual tem resistido no corpo e pelo corpo. Tal rompimento visa extrapolar a ideologia da heteronormatividade para reivindicar sentidos de visibilidade, respeito.

Alvarez retomando as ideias do antropólogo Marcel Mauss (1974), ressalta que:

o corpo é um constructo cultural, tendo dois aspectos indissociáveis: é matéria prima e ferramenta da cultura. Portanto, pode-se afirmar que o corpo, seus gestos, suas formas de apresentação, os modos de andar e se sentar, por exemplo, nada têm de natural, mas, ao contrário, representam uma corporalidade fabricada por normas culturais coletivas. Desse modo, numa cultura onde o corpo deve ser mostrado, tê-lo descoberto torna-se algo necessário e natural, sem causar estranhamento, ao contrário do que ocorre numa cultura em que o corpo deve ser coberto, escondido, reprimido, por exemplo (Alvarez, 2020, p. 81).

O corpo homossexual é constituído pelo silêncio e pela negação. Durante muito tempo na história, este corpo foi silenciado, negado, revestindo-se de sentidos que o consideravam como não natural, como estranho, diferente da normalidade, e, também um corpo doente.

Pretendemos analisar como os corpos representados na postagem colocada a seguir, selecionada do Instagram para análise, geram sentidos. A postagem traz, em primeiro plano da imagem, um casal de duas mulheres indígenas dando um beijo, com as pinturas corporais indígenas feitas nos rostos, e uma delas está enrolada com a bandeira das cores que representam os LGBTQIA+. No segundo plano da imagem, mostra uma via pública, com pessoas andando.

Os corpos aí focados são corpos homossexuais, mas também corpos indígenas, uma vez que as duas mulheres são parte do coletivo indígena LGBTQIA+ representados, segundo a postagem, por membros das etnias: Terena, Tupinikim, Tuxá, Boe Bororo e Guajajara.



Imagem 1: Corpos indígenas

Fonte: Instagram

No exemplo, os corpos se constituem ao mesmo tempo como indígenas e LGBTQIA+, sendo corpos, portanto, que carregam sentidos historicamente estabelecidos sobre ser homossexual e ser indígena. Sabe-se que os sentidos provenientes da ideologia dominante que constituíram historicamente estes corpos são eivados de preconceitos e silenciamentos. Na imagem se destacam dois corpos femininos. Um deles, enrolado na bandeira LGBTQIA+, encontra-se na frente de outro corpo feminino, beijando-o. Pelo olhar da fotografia, os dois corpos na rua não são apenas corpos de duas mulheres, mas significam a partir do sentido de resistência ao demarcarem um lugar no mundo, ao se colocarem em posição de visibilidade. Corpos, bandeira e rua se misturam, rasgando silêncios da história e resistindo à invisibilidade. Os corpos femininos deslizam nos sentidos, marcando presença na rua.

Assim, rompem com sentidos que consideram tais corpos como estranhos, selvagens, não naturais, não normais. No entanto, os corpos aí colocados, reivindicando o direito de amar e de beijar em uma via pública, resistem ao que determina a ideologia dominante, significando de outro modo: como resistência. Assim, esses corpos significam pela resistência ao silenciamento e estranhamento, reivindicando um lugar de direitos e visibilidade, constituindo-se, a partir da falha da ideologia dominante, como corpos que resistem, que existem e que querem ser reconhecidos como normais e naturais. Há nesses corpos, também, a presença significativa do silêncio de interdição que, na esteira das reivindicações por espaço e lugar de visibilidade, são rompidos nessas condições de produção.

Não se trata “da oposição entre sentido verdadeiro e sentido falso” (ORLANDI, 2007, p. 109), trata-se do corpo que resiste e mostra a contradição do sujeito, os efeitos de sentidos que são dados como evidentes.

Na materialidade discursiva, compreendemos as contradições da produção de sentidos, e podemos dizer que os corpos duplamente constituídos pela sua condição de indígena e LGBTQIA+, instauram outros sentidos rompendo com já-ditos que se inscrevem no interdiscurso.

É através do discurso presente nesses corpos, que saberes de uma memória discursiva historicizam sentidos, ao longo do tempo, como os corpos visibilizados que reivindicam um lugar de respeito.

Portanto, segundo Orlandi (2007, p. 111) “censura e resistência trabalham a mesma região de sentidos”, por isso, esse silenciamento sobre o corpo censura sentidos outros, impedindo desses sentidos ecoarem na história.

Podemos dizer que o discurso de resistência, dessa materialidade discursiva, é concebido por sujeitos, interpelado ideologicamente, que enunciam da posição sujeito contrária à da formação discursiva opressora, indicando que os corpos homoafetivos podem se amar, constituindo o respeito por sua condição de indígenas e LGBTQIA+.

Ao se oporem ao que é discursivizado na formação discursiva (FD) opressora, os sujeitos da FD homoafetiva firmam a contradição que constitui o sujeito do discurso, sendo sujeitos ao mesmo tempo interpelados pela ideologia e sujeitos da resistência. A contradição ideológica se manifesta no sujeito que resiste, e este por sua vez, se materializa na resistência da língua.

Na perspectiva da Análise de Discurso materialista, o discurso dos sujeitos é discurso de resistência, pois “não há dominação sem resistência” (PÊCHEUX, 2014, p. 281), visto que há falhas, fissuras, na interpelação ideológica.

A resistência instaura-se no discurso, a partir da língua uma vez que, segundo o pressuposto teórico da AD, é também o lugar do deslocamento, da possibilidade, do sentido outro. Ainda segundo Pêcheux (1990, p. 09), o espaço revolucionário pressupõe a existência de “um só processo, contraditório, no qual se tramam as relações entre língua e história”. Assim, não se pode pensar em resistência sem levar em conta a historicidade que constitui o discurso, a língua e o sujeito.

O processo de resistência relaciona-se ao modo como o sujeito interpelado pela ideologia se movimenta dentro do discurso, no processo de subjetivação deslocando-se da identificação para a desidentificação e constituindo-se a partir da complexa relação com a ideologia. Ou seja, o discurso de resistência é definido em uma FD oposta a outra FD, e aí se dá, pela contradição e o equívoco, o processo de desidentificação e identificação em dada formação ideológica.

Desta maneira, a FD homoafetiva rompe com os sentidos estabilizados pela FD heteronormativa, portanto, entende por resistência:

As resistências: não entender ou entender errado; não “escutar” as ordens; não repetir as litanias ou repeti-las de modo errôneo, falar quando se exige silêncio; falar sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal; mudar, desviar, alterar o sentido das palavras e das frases; tomar os enunciados ao pé da letra; deslocar as regras da sintaxe e desestruturar o léxico jogando com as palavras... 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. (Pêcheux, 1990, p. 17)

Pêcheux trabalha a resistência pela e na contradição da dominação ideológica, que se dá pelos furos e falhas da interpelação da ideologia, que resulta no rompimento de sentidos reproduzidos nos discursos de dominação dos sujeitos da ideologia dominante.

Assim, os movimentos homossexuais opõem-se às ideologias das classes dominantes, em que os LGBTQIA+ se sustentam em discursos que vão contra os discursos da ideologia patriarcal e religiosa conservadora. Há, aqui, o movimento de resistência da língua, a resistência da ideologia e a resistência do sujeito, pois entende-se por movimento, o mover simbólico: “a resistência constitui o sujeito na sua possibilidade de se mover no simbólico” (LAGAZZI e MEDEIROS, 2019, p.91).

Os movimentos homossexuais, que lutam por direito e igualdades, entre outras causas, protestam contra o discurso patriarcal, religioso e opressor, a fim de desestruturar os efeitos de sentidos provenientes de uma formação discursiva opressora, que insiste e persiste na sociedade, para outra formação discursiva que o sujeito se identifica, rompendo, pelo equívoco e deslizamento de sentidos, com o estável.

É pelo funcionamento da linguagem, nos processos discursivos, que a resistência se faz presente, pois o discurso funciona como objeto de materialização da ideologia na língua, e assim, materializa-se, também, a contradição ideológica, o equívoco, que resulta na incompletude do discurso.

Dessa forma, “é preciso ter bem presente que a incompletude é a própria condição de existência da linguagem e que, portanto, não se pode pretender dizer tudo” (Ferreira, 1996, p. 43). Há, no entanto, que considerar que em todo dizer há presença da falta, sendo sujeito e discursos incompletos, e sentido opaco.

Ao se inscrever na linguagem, o sujeito, que é ideologicamente interpelado, é elemento chave da resistência. O sujeito resiste ao equívoco da ideologia, uma vez marcada pela contradição e resiste na e pela língua, da incompletude da linguagem. Portanto, o discurso é efeitos de sentidos que mostra os espaços do equívoco, a contradição.

Em conformidade com Pêcheux, é preciso ocupar-nos com “as materialidades discursivas, implicadas em rituais ideológicos, nos discursos filosóficos, em enunciados políticos, nas formas culturais e estéticas, através de suas relações com o cotidiano, com o ordinário do sentido.” (Pêcheux, 2015, p. 49).

E esse “ordinário do sentido”, que nos traz Pêcheux, são os efeitos de sentidos produzidos no processo de resistência do sujeito ao marcar sentidos outros nas postagens, que são lugares de contradição, portanto, de resistência, para o sentido de família, ao romper com o sentido da ideologia patriarcal dominante.

Ao tomar como exemplo a materialidade abaixo, analisaremos o discurso de resistência presente em um dos trechos das postagens no Instagram, em que um casal composto de dois homens narra e descreve que os bebês que foram adotados por eles, foram rejeitados por casais heterossexuais devido a complicações na saúde de um dos recém-nascidos no momento de seu nascimento, como 05 pneumonias e 02 paradas cardíacas, e o processo de adoção de seus filhos gêmeos:

SD 01: Os gêmeos

“Nossos bebês gêmeos receberam o não de 16 famílias [formadas por casais heterossexuais] até nosso telefone tocar.”

Fonte: Instagram

Pela análise da materialidade discursiva, temos uma formação discursiva bem definida, que chamaremos de afetiva, à qual o sujeito adere para negar o discurso do outro, que aqui chamaremos de formação discursiva heteronormativa. Ao nos atentarmos para a marca linguística do advérbio de negação, o “não”, é visível a contradição constitutiva do sujeito do discurso. A formação discursiva heteronormativa nega a adoção, por parte de dezesseis famílias, dos recém-nascidos, por um dos gêmeos ter sofrido complicações de saúde no seu nascimento, que poderia resultar em dificuldades financeiras e complexidades emocionais (caso falecesse) para os casais heterossexuais, negando, assim, uma composição familiar. Neste caso, o corpo doente do bebê, é atravessado por sentidos que estão em embate: o sentido negativo, a partir do momento em que foi rejeitado por casais heteronormativos, o sentido acolhedor a partir do momento que foi acolhido pelo casal homoafetivo. Assim, o corpo doente, desliza do sentido negativo para o positivo: rejeitado por uns, acolhido por outros. Entre o silêncio, a rejeição e o acolhimento, o corpo resiste. Podemos dizer que o discurso de resistência, dessa materialidade discursiva, é concebido por sujeitos, interpelados ideologicamente, inseridos na formação discursiva afetiva ao negarem o discurso heteronormativo, enunciando “até nosso telefone tocar”, colocando como afirmativa a adoção antes negada. Dessa forma, ao se oporem ao que é dito por sujeitos inscritos na FD heteronormativa, os sujeitos da FD afetiva firmam a contradição que constitui o sujeito do discurso, sendo sujeito ao mesmo tempo interpelado pela ideologia e sujeito da resistência.

A contradição ideológica manifesta-se no sujeito que resiste, e este por sua vez, se materializa na resistência da língua. Deste modo, há um deslocamento de sentido na noção de família, num movimento do sujeito do discurso que rompe com a formação discursiva heteronormativa, com o que já foi dito pela ideologia dominante, afetado pelo equívoco da língua, pela contradição da ideologia e do inconsciente, em que a família era considerada apenas aquela composta por um homem, uma mulher e filhos, evidenciando a incompletude da língua.

Ao deslocar o sentido, em “até nosso telefone tocar”, há um novo sentido que rompe com saberes da FD heteronormativa, possibilitando uma nova discursivização dos sentidos sobre a noção de família. Portanto, ao assumir uma posição ideológica no interior de uma FD, sujeito, corpo e sentido se constituem, e nesse caso, resistem ao concretizar essa nova formação familiar.

No exemplo a seguir, ainda podemos analisar o corpo, que é uma materialidade discursiva, constituída de ideologia, com falhas, e que por isso produz resistência, pela teoria materialista do discurso, que significa o local de equívoco e que carrega presença na falta. Assim, o corpo é discurso e é resistência. Observemos:

SD 02: O corpo resistente

“Nasceram prematuros. Um deles ficou hospitalizado desde o nascimento até vir para nossa casa. Passou por 5 pneumonias seguidas de entubação. 2 paradas cardíacas e ficou parado 14 minutos. Isso fez com que ele tivesse uma paralisia cerebral, que resultou em algumas limitações e sequelas ainda não dimensionadas.”

Fonte: Instagram

Nesta sequência discursiva, em que compreendemos as contradições da produção de sentidos, podemos dizer que o corpo doente carrega a falta da saúde. É através do discurso presente nesse corpo, que saberes de uma memória discursiva historiciza sentidos, ao longo do tempo, como aquele corpo frágil dos recém-nascidos, que não suportam enfermidades.

Para compor uma família, inserida na formação discursiva heteronormativa, o recém-nascido que será adotado pelo casal homoafetivo, foi por não ter boas condições de saúde, excluído, negado, evitado. Mas esse corpo excluído pelos casais heterossexuais foi acolhido pelo casal homossexual que produziu o enunciado que constitui esse exemplo. O corpo resiste e mostra a contradição do sujeito, indicando os efeitos de sentidos que são dados como evidentes. Há nesse corpo, também, a presença significativa do silêncio.

O silenciamento, o não dito, significa no dito das palavras, assim, podemos considerar o não dito significando no dito pelo corpo, e, portanto, podemos dizer que o silêncio é resistência, uma vez que “rastros do silêncio nos mostram a resistência funcionando” (Lagazzi; Medeiros, 2019, p. 85), assim como o discurso e o corpo.

É pelo silêncio, que não se diz para que se digam outras palavras, e é pelo silenciamento do corpo, este que está fragilizado e doente, que se diz outro corpo, este, por sua vez, com vitalidade e saúde. Esse silenciamento sobre o corpo censura sentidos outros, impedindo esses sentidos de ecoarem na história pelo que não se pode dizer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esgotar um tema em um trabalho científico é impossível, e quanto mais pela teoria que estamos estudando, visto que o discurso, assim como o texto, é inacabável, e os sentidos estão em movimento.

O corpo é discurso e é resistência, pois o corpo resiste à norma e reivindica visibilidade. Assim, sujeito, discurso e corpo fazem parte da constituição da linguagem, em que o atravessamento do corpo pela linguagem produz sentido, e este sentido rompe com os sentidos estabilizados pela ideologia dominante. Dessa forma, esse corpo resiste, revelando as falhas da interpelação ideológica.

Finalizamos deixando essa pesquisa como uma pequena contribuição para os estudos do discurso de base materialista e as lacunas para serem preenchidas.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Palmira Virginia Bahia Heine. *Mulheres em revista: a discursivização da mulher na revista Jornal das Moças da década de 1950*. São Paulo: Pedro e João Editores, 2020.
- BORRILLO, Daniel. *Homofobia: História e crítica de um preconceito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O mal-estar do sujeito contemporâneo: político, cultura e arte. In: GRIGOLETTO, Evandra. DE NARDI, Fabiele Stockmans. SOBRINHO, Helson Flavio da Silva (orgs.). *Sujeito, sentido, resistência: entre a arte e o digital*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019, p. 19-35.

- FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *O corpo como materialidade discursiva*. Vitória da Conquista: Redisco, 2013.
- FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O discurso do corpo. In: SANSEVERINO & MITTMANN (orgs.) *Trilhas de investigação: A pesquisa no I.L. em sua diversidade constitutiva*. Porto Alegre, Instituto de Letras/UFRGS, 2011, p. 89-102.
- FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O estatuto da equivocidade da língua. In: GUEDES & LIMA (orgs.). *Estudos da Linguagem*. Porto Alegre, CPG Letras/UFRGS. Col. Ensaio, 10, 1996, p. 39-50.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 10 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985, vols. 1,2 e 3.
- GREEN, James N. *Homossexualidade e a história: recuperando e entendendo o passado*. Niterói. V.13, n.2, p. 65-76, 1. sem. 2012.
- IOTTI, Paulo. Da homossexualidade à homoafetividade: dos gregos à contemporaneidade. *Revista de Direito Civil* v. 3, n.1, jan./jun. 2021. p. 83 a 107
- LAGAZZI, Suzy. MEDEIROS, Vanise. Resistência e Ética em tempos difíceis: a política no esquecimento em *Esse Viver Ninguém Me Tira*. In: In: GRIGOLETTO, Evandra. DE NARDI, Fabiele Stockmans. SOBRINHO, Helson Flavio da Silva (orgs.). *Sujeito, sentido, resistência: entre a arte e o digital*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019, p. 77-92.
- MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2017.
- ORLANDI, Eni P. *Discurso em Análise: Sujeito, Sentido e Ideologia*. Pontes Editora: Campinas – SP, 2017.
- ORLANDI, Eni P. Ler Michel Pêcheux Hoje. In: *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. Pontes Editora: Campinas – SP, 2015.
- ORLANDI, Eni P. *Terra à vista – Discurso do confronto: Velho e Novo Mundo*. 2. ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, n. 19, Campinas, SP, 1990.
- PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre. (org.). *Papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas, São Paulo: Pontes, 2015.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 2. ed. Trad. de Eni Pulcinelli Orlandi, Lorenço Chacon J. Filho, Manoel Luiz Gonçalves Corrêa e Silvana M. Serrani. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- PEREIRA, Diego Henrique. *(Só) Riso? o sorriso como discurso: pelo movimento do gesto-sentido*. Pontes Editora: Campinas – SP, 2021.
- SOUZA, Luana Neres de. O homoerotismo masculino nos diálogos O Banquete de Platão e de Xenofonte. In: COSTA, Adriane Vidal. BARBO, Daniel. *História, literatura e homossexualidade*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. p. 61-84.



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180212-2023-345-354>.

Recebido em maio de 2023. Aprovado em junho de 2023.

**DISCURSO E CORPO:
O DISFARCE DO *BULLYING* EM CIRCULAÇÃO NA ESCOLA
DISCOURSE AND BODY:
THE DISGUISE OF BULLYING IN SCHOOL CIRCULATION**

Soraya Maria Romano Pacífico*

Thaís Silva Marinheiro de Paula**

Resumo: *Nesse artigo, considerando o corpo uma materialidade linguística, lugar que se torna alvo do olhar classificador do sujeito-agressor de bullying, propomos analisar discursivamente como se dá a circulação do bullying na escola, na tentativa de compreender o que pode atravessar essa prática violenta. Para isso, o corpus de análise é constituído a partir de um questionário realizado com sujeitos-alunos do Ensino Médio de uma escola estadual do interior de São Paulo e os pressupostos teóricos utilizados sustentam-se na Análise de Discurso pecheuxtiana. Em nossas análises, interpretamos que o bullying circula nas escolas e funciona pelo disfarce, pois sentidos de violência são naturalizados como democráticos e o olhar classificatório atribuído ao corpo do sujeito-vítima de bullying é constituído por uma língua de vento que sopra uma violência disfarçada de brincadeira.*

Palavras-chave: *Bullying. Corpo. Discurso. Sujeito.*

Abstract: *In this article, considering the body as a linguistic materiality, a place that becomes the target of the classifying gaze of the bullying aggressor subject, we propose to analyze discursively how bullying circulates in school, to understand what can cross this violent practice. For this purpose, the analysis corpus is constituted from a questionnaire conducted with high school student subjects from a state school in the interior of São Paulo, and the theoretical assumptions used are based on Pecheuxtian Discourse Analysis. In our analyses, we interpret that bullying circulates in schools and operates through disguise, as meanings of violence are naturalized as democratic, and the classifying gaze attributed to the body of the bullying victim subject is constituted by a language of wind that blows disguised violence as a joke.*

Keywords: *Bullying. Body. Discourse. Subject.*

INTRODUÇÃO

Partindo da consideração de que o sujeito se constitui pela linguagem (Orlandi, 2016) e que o corpo, enquanto linguagem, tem relação estreita com o discurso (Ferreira, 2013), podemos compreender que é por ela que o sujeito constitui sua relação com o seu corpo e produz sentidos sobre ele. Nessa pesquisa não trataremos do corpo biológico, mas sim daquele que é atravessado por sentidos, que olha para si e é olhado, que é interpretado pelo outro, ou ainda, julgado, portanto, é constituído sócio-historicamente.

* Docente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto/Universidade de São Paulo (FFCLRP/USP). E-mail: smrpacifico@ffclrp.usp.br.

** Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto / Universidade de São Paulo (FFCLRP/USP). E-mail: thaismarinheiro@usp.br.

Para Orlandi (2016, p. 96), “o corpo não fala, ele significa”, assim, podemos compreender que tanto o corpo quanto a sua imagem são atravessados de sentidos e que estes podem ser já-dados, historicizados, falhos, furados, ou mesmo, ressignificados, a questão está na relação do olhar de si e do outro que são colocados sobre esse corpo, se são olhares da visibilidade ou da invisibilidade, olhares estigmatizadores ou olhares despercebidos. Entendemos que a relação do sujeito do discurso com o seu corpo ou com o do outro, afetada pelas condições sócio-históricas e ideológicas, determinará o tipo de olhar que é dado ao corpo, como acontece com o *bullying* quando corpos diferentes podem e têm o direito de estar na escola. Entretanto, o olhar classificador também está lá, fazendo com que a singularidade do sujeito-vítima possa vir a ser alvo de ataques.

De acordo com os estudos do Pigozi e Machado (2015, p. 3510), o *bullying* é definido como uma subcategoria de violência regido pelo poder e pela violência, de modo que os adolescentes “além de lidarem com suas intensas mudanças pessoais (emocionais e fisiológicas), buscam serem aceitos pelas suas singularidades em meio à discriminação”. Para Foucault (2012, p. 132), “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”. Consideramos, então, o *bullying* como um desses poderes por ser uma prática movida por uma dominação, por um olhar que julga, que se incomoda e, por isso, desrespeita a maneira de ser do sujeito-vítima a ponto de lhe causar constrangimento e humilhações.

Portanto, para essa pesquisa, considerando o corpo uma materialidade linguística, lugar que se torna alvo do olhar classificador do sujeito-agressor de *bullying*, propomos analisar discursivamente como se dá a circulação do *bullying* na escola e quais sentidos atravessam essa prática violenta. Para isso, o *corpus* de análise é constituído a partir de um questionário com 10 questões discursivas com a participação de 33 sujeitos-alunos do Ensino Médio de uma escola estadual do interior de São Paulo que sofreram *bullying* no Ensino Fundamental e os pressupostos teóricos utilizados sustentam-se na Análise de Discurso pecheuxiana.

ANÁLISE DE DISCURSO: UM MÉTODO TEÓRICO-ANALÍTICO

Se o corpo é uma materialidade discursiva é pela sua relação com o político e com o simbólico que os sentidos serão organizados e determinados, podendo produzir e historicizar processos de exclusão e segregação (ORLANDI, 2016). É nessa perspectiva que analisaremos o funcionamento do *bullying*, não uma análise de sua conduta com características ou classificações, mas a sua circulação pelo discurso.

Antes, é preciso fazer a distinção de dois usos que faremos ao longo do trabalho, sujeito-vítima, aquele que já sofreu *bullying*, e sujeito-agressor, aquele que produz a violência. Damos ênfase a essa diferença tendo em visto que, para a Análise de Discurso, o sujeito é afetado, constituído pelas condições de produção do seu discurso, é interpelado em sujeito a partir da posição que ocupa ao produzir seu discurso (Pêcheux, 2009). Além disso, é nesse processo de interpelação que podemos compreender que só há sujeito afetado por uma ideologia (IDEM), ou seja, ela funciona a partir de práticas que regulam as relações sociais e é materializada no que Althusser (1970) chamou de Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE).

Sendo assim, considerando a escola como um AIE, lugar que regula, partilha e reproduz os sentidos dominantes, isto porque é constituído por uma ideologia dominante imposta por uma classe dominante, compreendemos ser necessário analisar como o *bullying* circula nesse espaço. Sabemos que ele pode circular na internet e ser nomeado de *cyberbullying*, mas, para este trabalho, pensando sobre as condições de produção do discurso, a posição do sujeito-escolar, que passa pelo menos 9 anos de sua vida nesse espaço discursivo, optamos por analisar os discursos produzidos pelo sujeito-aluno e não os discursos que se inscrevem na rede virtual.

Para isso, fazemos uso da teoria da Análise de Discurso pecheuxtiana, constituída por dois dispositivos, o teórico, que, por conceitos como sujeito, ideologia, memória, interdiscurso, sustenta as análises realizadas a partir de um *corpus* de pesquisa; e o analítico que sustenta os gestos de interpretação do analista para o *corpus* de pesquisa (Orlandi, 2001).

O *corpus* deste trabalho foi elaborado a partir de um questionário proposto aos alunos de uma escola pública do interior de São Paulo, em dezembro de 2020. Devido à pandemia, para convidar os alunos, utilizamos a chamada de vídeo através da plataforma Microsoft Teams, ferramenta utilizada pela escola participante da pesquisa. Aos que se interessaram, levamos os questionários e os termos de consentimento, com as devidas medidas de higiene e segurança, à porta da casa dos alunos; depois, fomos chamadas para buscar os documentos preenchidos e assinados. Consideramos que, mesmo com o período pandêmico, constituímos um *corpus* que trouxe contribuições para a pesquisa e para nossas inquietações, como apresentaremos a seguir.

CORPO E BULLYING EM (DIS)CURSO NA/PELA LINGUAGEM

Historicamente, práticas de poder e silenciamento contribuíram para a dominação dos corpos, dentre elas, podemos citar o período da Ditadura Militar, que ocorreu de 1964 a 1985, quando o Exército e a Polícia Militar brasileiros assumiram o poder político e mantiveram um regime autoritário, de forma que censuravam aqueles que fossem contrários aos seus ideais, punindo com exílios e torturas não só os que faziam parte dos meios de comunicação, mas também, a população em geral. Nesse contexto, entendemos que estamos diante do silenciamento do outro pelo medo, pela opressão na tentativa de garantir o poder pela força.

Cabe a nós, enquanto pesquisadoras, relacionarmos a esse período histórico a recente invasão ocorrida no Palácio do Planalto, no Superior Tribunal Federal e no Congresso Nacional, no dia 08 de janeiro de 2023, tendo em vista que agora estamos diante de um grupo de radicais, apoiadores do ex-presidente Jair Bolsonaro, os quais tentam tomar o poder político à força. Nesse ato, houve não só a invasão como ainda a depredação dos prédios, das instalações e de peças históricas. No mesmo mês, enquanto os considerados terroristas, vândalos pelo ato de invasão aos três poderes brasileiros eram identificados e punidos, no dia 20 de janeiro de 2023 veio à tona a crise sanitária e humanitária na Terra Indígena Yanomani, nas aldeias de Roraima e Amazonas, onde 50% das crianças foram identificadas com desnutrição e 570 jovens morreram por falta de apoio médico, tudo isso devido ao garimpo ilegal realizado no local, o qual ganhou força com os desmontes de órgãos de proteção ambiental e dos direitos indígenas durante o governo Bolsonaro (Coll; Menezes, 2023).

Pensando esses três momentos sócio-históricos (a Ditadura Militar, a invasão aos três poderes e o pedido de socorro da tribo Yanomami), interpretamos que esses atos ocorridos nos séculos XX e XXI colaboram para naturalizar a violência, pela agressão e pelo silenciamento, pois ganham aparência de ‘autorizados’ por aqueles que partilham desta mesma formação ideológica, colaborando para que esses sujeitos (de)marquem quem manda em um determinado espaço e quem ‘merece’ ser humilhado e silenciado. Temos, então, a violência disfarçada de democracia.

Trazendo esses contextos para nossa pesquisa, entendemos que esses atos reverberam em diferentes espaços, inclusive na escola, e colaboram para que sujeitos-alunos sintam-se também autorizados a reproduzir essas práticas, a demonstrar poder pela violência, pela omissão e silenciamento do outro, pois a partir do momento que essas práticas sócio-históricas são normalizadas, que vêm disfarçadas de democracia, consequentemente, a violência na escola também passa a ser disfarçada de natural, dentre elas o *bullying*.

Temos, então, um sujeito que cresce, que é constituído por esses sentidos de violência, que reconhece pela perversidade que pode intimidar, ameaçar quem for contrário aos seus ideais e humilhar aquele que pertence a raças, classes e religiões diferentes das do sentido dominante, o que resulta na assunção da posição sujeito-agressor de *bullying*, pois este passa a filiar-se a esses sentidos de força e poder acima do respeito, das leis. Ou seja, burlar a lei torna-se uma demonstração de poder, como vimos com a invasão aos três poderes, determinando como o outro deve ser tratado. Por isso, entendemos que os séculos passaram, os anos mudaram, mas os instrumentos de humilhação permanecem na sociedade e esses mesmos instrumentos estão na escola materializados discursivamente nos corpos pela prática de *bullying*.

Nesse contexto, consideramos que estamos diante de uma sociedade que ensina que a força, a dominação e o silêncio é que são os caminhos para demonstrar quem tem o poder, e, o sujeito-praticante de *bullying*, afetado e constituído sócio-historicamente por esses sentidos, (re)produz essas práticas na escola, porém, agora, pelo olhar, o qual é capaz de produzir efeitos de sentidos de humilhação e dominação. O que nos leva a compreender que o fato de o *bullying* estar na escola não é ‘por acaso’ ou por um ‘foi sem querer’, mas sim, porque faz parte de uma violência com raízes na conjuntura histórica, social, econômica, cultural, que atravessa as relações sociais, as quais fazem parte de uma sociedade fundada na agressão, no sem lei, uma violência que até hoje é democratizada, como foi feito com os indígenas, no período escravocrata, e, como foi feito com a tribo Yanomami, recentemente.

São as condições de produção desses discursos que normalizam, amparam e dão força para a violência se instaurar na sociedade e, consequentemente, na escola, ‘autorizam’ o sujeito-aluno a entrar na sala e se sentir no direito de zombar, de tornar a singularidade de outro sujeito-aluno motivo de humilhação, como pode ser observado no recorte, a seguir, quando é perguntado ao sujeito-participante da pesquisa, na Questão 1, ‘o que é *bullying* para você?’:

Recorte (01): Sujeito-aluno A: é uma prática de atos de violência física e psicológica. alguns exemplos são humilhações, xingamentos, agressões físicas ameaças...

Pelo discurso do sujeito-aluno L, interpretamos que o *bullying* não ocorre somente pela agressão física, como pode ser considerado por muitos, pois essa prática ganhou um disfarce que se instaura pela língua, desta forma, a humilhação acontece, como pode ser analisado, no recorte 01, pelo uso dos significantes ‘xingamento’ e pelas ‘ameaças’, instrumentos presentes na oralidade, instrumentos que não deixam marcas visíveis no corpo. Sendo assim, ele pode ser compreendido como uma materialidade linguística que produz sentidos sobre violência física e psicológica, uma violência instaurada pelo disfarce do *bullying*, pelo olhar do sujeito-agressor para e sobre o corpo.

Para pensarmos a circulação do *bullying* na escola, é preciso considerar que, de acordo com Orlandi (2001, p. 21), “no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição dos sujeitos e produção de sentidos, e não, meramente transmissão de informação”, assim, quando o sujeito-agressor de *bullying* discursiviza uma ofensa a outro sujeito, entendemos que ali não há uma transmissão de informação, não há brincadeira ou um ‘dizer sem querer’, há a produção de sentidos que foram constituídos historicamente, sentidos que ecoam dos momentos violentos já inscritos na história, ou seja, os sentidos não se originaram ‘do nada’, portanto, o *bullying* não pode circular como inofensivo, pois é atravessado pela posição sócio-histórico-ideológica de um sujeito de poder na escola.

Além disso, Orlandi (2012) propõe pensar a produção de discurso, bem como, seus efeitos de sentidos, pela tríade: constituição, formulação e circulação. A constituição do discurso se dá a partir “da memória do dizer, fazendo intervir o contexto histórico-ideológico mais amplo” (*idem*, p. 09), trata-se do acesso aos dizeres, ao interdiscurso, que para análise de discurso são os já-ditos, repetidos, esquecidos e/ou atualizados sobre *bullying*. Na formulação, temos as “condições de produção e circunstâncias de enunciação específicas” (*ibidem*). Para Orlandi (*idem*), “formular é dar corpo aos sentidos”, sendo assim, entendemos que na formulação, o sujeito discursiviza a partir de uma posição-sujeito, a partir de um contexto sócio-histórico-ideológico que faz com que ele diga de uma forma e não de outra.

Por último, a circulação “se dá em certa conjuntura e segundo certas condições” (*ibidem*), ou seja, a circulação do discurso vai depender de onde o discurso circula, por exemplo, se falamos de uma escola que possui projetos integrados à grade curricular de combate ao *bullying* (e não projetos rápidos, com apenas palestras e semanas temáticas), dificilmente ali circularão sentidos naturalizados de que *bullying* é brincadeira; porém, se no espaço escolar tanto alunos quanto professores chamarem *bullying* de brincadeira, ali, pela repetição, pela posição que esses sujeitos ocupam, possivelmente, o *bullying* será naturalizado e circulará em enunciados, como, ‘foi sem querer’ ou ‘estava apenas brincando’.

Nesse contexto, entre constituição, formulação e circulação dos sentidos, entendemos que é a partir de onde o discurso circula, pela posição-sujeito (quem fala e a quem) e pela repetição que os sentidos vão sendo atualizados, estabilizam-se no discurso dominante e, com isso, há o esvaziamento do significado de *bullying* defendido por Fante¹ (2011) e a instauração de sentidos de brincadeira.

¹ Fante (2011, p. 30) considera que “o *bullying* é um conceito específico e muito bem definido, uma vez que não se deixa confundir com outras formas de violência. Isso se justifica pelo fato de apresentar

Ademais, consideramos que esse esvaziamento também ocorra pelo *bullying* receber uma característica de boato, visto que isso colabora para o apagamento e atualização dos sentidos. Orlandi (2012) explica que o boato é uma etapa da formulação do discurso e vai afetar a sua circulação, assim, trata-se de “um modo de dizer em que há sempre uma diferença a significar, um ruído (protesto ou falta de verdade)” (*idem*, p. 134). A autora ainda complementa que é um meio de estabelecer uma forma de poder, em que silêncio e linguagem entram em confronto por um espaço de significação no espaço público, isto porque ao atestar a não-transparência da linguagem, o ritmo do dizer é afetado, de forma que, no boato, ou não se diz toda a verdade ou o dizer vai além da verdade e há a dispersão dos sentidos, com isso, Orlandi (2012), vai considerar que o boato age na margem de equívocos e de incertezas.

Portanto, pensando a formulação e circulação dos sentidos, o *bullying* ganha estatuto de boato, sua gravidade é reduzida, aqui, podemos observar o embate entre o silêncio e a linguagem, pois, em sua maioria, somente quando está materializado linguisticamente, quando está na ordem do discurso é que é dado como importante na escola. Retomamos, então, o disfarce do *bullying* que é materializado no corpo do sujeito-vítima, pois, no silêncio do olhar, do gesto, da intimidação ou do abandono, essa violência não ganha evidência física, fica no entremeio entre verdadeiro e falso, dito e não-dito, aconteceu e não aconteceu, uma violência que funciona pelo discurso, contribuindo para que seu significado novamente se esvazie, ficando no que Orlandi (2012) vai chamar de língua de vento.

“As palavras voam e o escrito permanece!”. Orlandi (*idem*) vai partir deste provérbio, traduzido do latim, para considerar que, para a Análise de Discurso (AD), tanto o escrito quanto as palavras podem voar, podem ser atualizados e apagados, isto porque para a analista de discurso, nada é definitivo, “mesmo que os sentidos (e as palavras) estejam soltos, os gestos de interpretação sempre se dão em posições ideológicas que podem ser analisadas e, assim, compreendidas, em seu funcionamento” (*idem*, p. 142). A autora explica que os boatos são também gestos de interpretação, ou seja, são formulados a partir de uma posição ideológica, então, quando eles atualizam um sentido e apagam outro, pode ocorrer uma ressignificação que “indica que o dizer é marcado por um jogo de poder da/na linguagem” (*ibidem*).

Sendo assim, para a autora, a língua de vento está nessa relação entre quem sopra e o que é soprado, de forma que quem sopra faz parte das relações de poder, pois este tem o direito de estar no jogo de sentidos, mas, pela ilusão da clareza e da transparência da linguagem, produz o sentido claro, de forma que este vai se estabilizar como sentido dominante e é este sentido dominante que voa, que é soprado como verdadeiro, único (Orlandi, 2012). É nesse jogo de sentidos das relações de poder que o boato trabalha, trazendo sentidos de certeza e incerteza, contribuindo para que o *bullying* seja soprado como brincadeira e a dúvida se estabeleça ‘foi brincadeira?’ ou ‘não foi brincadeira?’, ‘fui ofendido?’ ou ‘eu que entendi errado?’. Podemos interpretar essa língua de vento nos recortes a seguir quando é perguntado ao sujeito-aluno participante da pesquisa, na questão 5, “A quem você contou? Quais medidas foram tomadas pela escola?”:

características próprias, dentre elas, talvez a mais grave, a propriedade de causar traumas no psiquismo de suas vítimas”.

Recorte 02: Sujeito-Aluno B: Conteí para os meus pais que imediatamente entraram em contato com a direção da escola, porém a escola não tomou nenhuma medida assim me deixando mais aflita por deduzirem que eu estava mentindo.

Recorte 03: Sujeito-aluno C: Pros meus pais, sendo assim ele foi na escola, conversou com a direção e depois comigo, pediu que no 6º ano eu tentasse fazer amizade com todos para isso não acontecer mais e foi o que eu fiz, até então não sofro bullying.

Recorte 04: Sujeito-aluno D: Nunca conteí a ninguém, na minha escola isso era normal e os mesmos que faziam não eram punidos.

Recorte 05: Sujeito-aluno E: Disse a uma professora, mais sempre ouvia: “É brincadeira, você tem que aprender a brincar!”

Tendo em vista que o boato põe em dúvida os sentidos, funciona pela língua de vento, a qual, pelas relações de poder, sopra sentidos estabilizados, e que ele trabalha com a transparência da linguagem, interpretamos, pelos sentidos produzidos nos recortes 02, 03, 04 e 05, que o *bullying* é atravessado pelo boato, quando sentidos de atos de agressividade, defendidos por Fante (2011), não são os que são soprados. Assim interpretamos que, pelo discurso do Sujeito-aluno B, são soprados sentidos de *bullying* como mentira; pelo discurso do Sujeito-aluno C, sentidos de culpa, quando este é obrigado a fazer amizade com todos os alunos para não sofrer mais agressões, consideramos, aqui, o uso de ‘todos’ um significante importante, funcionando pela língua de vento, mais uma vez, trabalhando com a completude da linguagem, como se fosse possível ter amizade com todos os alunos de uma turma e/ou escola.

Pelos recortes 04 e 05, interpretamos que são soprados sentidos que põem em dúvida o discurso do sujeito-vítima, desta forma, o boato instaura a dúvida possibilitando a enunciação das seguintes famílias parafrásticas, pelo Sujeito-aluno D: ‘sofri *bullying*, mas é normal nesta escola’; ‘sofri *bullying* e devo aceitar, pois é normal na escola’; ‘sofri *bullying*, se é natural nesta escola, então, devo me calar’; e, pelo Sujeito-aluno E: ‘sofri *bullying*, mas foi só brincadeira’; ‘sofri *bullying* e devo aceitar que foi brincadeira’; ‘sofri *bullying*, mas se minha professora disse que foi brincadeira, devo aceitar’.

Entendemos que o funcionamento dessa violência vai ocorrer pelas relações de poder que sopram como ela circulará em um espaço, com isso, é pela materialidade discursiva do corpo que podemos considerar como ele é discursivizado pelo *bullying*. Como pode ser observado nos recortes a seguir quando é perguntado “Por qual/quais motivo(s) houve bullying com você?”:

Recorte (06): Sujeito-Aluno F: Pela minha aparência, diversas vezes me chamaram de “testa de amolar facão”, “cabelo de bombрил”, falaram do meu dente que era torto e vários outros apelidos.

Recorte (07): Sujeito-Aluno G: Não sei ao certo o porquê, mas eram apelidos e brincadeiras sobre meu corpo, rosto e cabelo.

Pelos recortes 06 e 07, interpretamos que o corpo é discursivizado pelo *bullying*, o qual vai determinar, por uma relação de forças e poder, quais corpos merecem receber um apelido. Desta forma, consideramos o apelido e a brincadeira, aqui, como disfarces do *bullying* materializando a violência nesses corpos, visto que desconsidera a singularidade corporal dos sujeitos-vítimas e contribui para a sua homogeneização.

Assim, temos o disfarce pela língua de vento, pois se cria a ilusão de poder brincar, apelidar e nomear o corpo do outro baseado em moldes corporais que fazem parte de padrões, classificando o normal *versus* o não-normal, porém o que se instaura, na verdade, é a naturalização de uma violência, fazendo com que sua gravidade seja amenizada.

Sobre esse disfarce do *bullying*, consideramos importante analisar o recorte a seguir quando é perguntado ao sujeito-aluno “O que você acha do seu corpo hoje? Por quê?”:

Recorte (08) Sujeito-Aluno H: Acho meu corpo anormal; Sou magro, mesmo com um peso normal, não me sinto feliz.

Pelo recorte 08, quando o sujeito-vítima discursiviza que hoje considera seu corpo anormal, interpretamos que um dos motivos seja o *bullying* sofrido no Ensino Fundamental. Desta forma, a voz do sujeito-agressor funciona como voz de autoridade sobre o sujeito-vítima fazendo com que o sujeito-vítima passe a olhar para o seu corpo partilhando da mesma formação discursiva que seu agressor: olha-se como corpo anormal. Ademais, pelo discurso do Sujeito-Aluno H ao discursivizar “mesmo com um peso normal, não me sinto feliz”, consideramos, pela conjunção concessiva ‘mesmo com’, que há um incômodo nesse sujeito que denuncia a violência sofrida, possibilitando que interpretemos que embora a violência tenha acontecido há um tempo, o efeito dela ainda permanece, com isso, o disfarce do *bullying* está nessa permanência, enraizada no corpo do sujeito-vítima. Com isso, defendemos que o *bullying* tem seu funcionamento pelo olhar do sujeito-agressor e é esse sujeito que vai produzir sentidos sobre o corpo de sua vítima, o que nos possibilita defender que o corpo é uma materialidade linguística discursivizada pelo *bullying*.

Nesse contexto, é importante analisarmos esse disfarce do *bullying* dentro da escola, para isso, partimos de um dado que temos em nosso *corpus*:

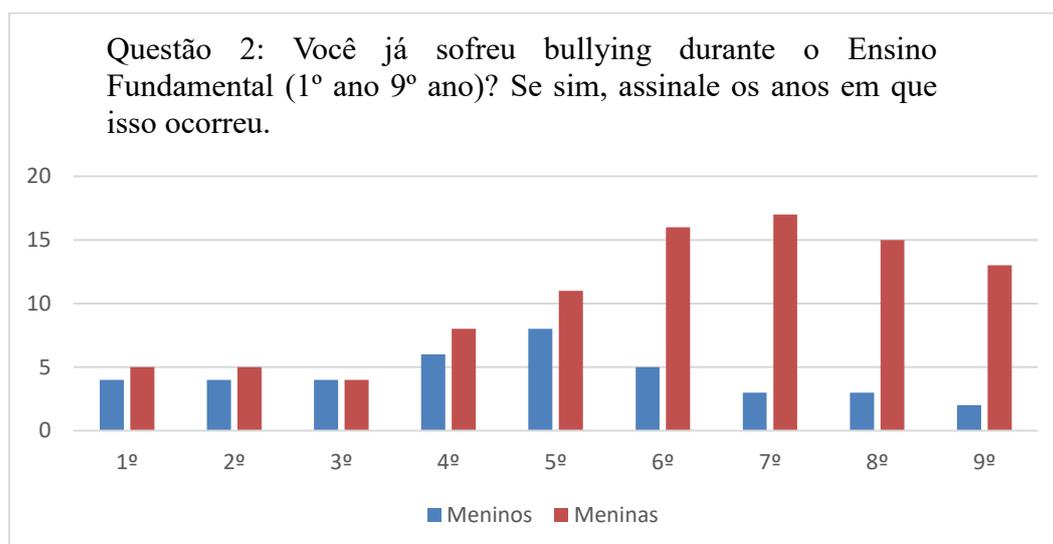


Gráfico 1

Fonte: Autoria própria

Chamamos a atenção para a existência da prática de *bullying* que acontece desde o 1º ano do Ensino Fundamental e é potencializado, fica mais intenso, na transição do Ensino Fundamental 1 (EF1) para o Ensino Fundamental 2 (EF2). Consideramos que a gravidade do *bullying* é reduzida enquanto está no EF1 devido aos sentidos de brincadeira que estão no mesmo espaço e se misturam, entrelaçam-se e não são desentrelaçados pela instituição escolar, assim a naturalização de *bullying* como brincadeira passa a circular e é soprada até o EF2.

Caldas (2021) defende que a brincadeira não é levada para o Ensino Fundamental como ocorre com na Educação Infantil, como se a brincadeira fosse exclusiva de um período escolar. Além disso, a autora vai defender que o direito de brincar ainda não é considerado uma atividade pedagógica fundamental, sendo valorizadas apenas atividades tradicionais com foco na alfabetização contribuindo para que a falta do real do brincar faça com que essa palavra ganhe diferentes significados. O resultado é o não controle dos sentidos, sabemos que, pela AD, não o temos, mas podemos trabalhar a sua polissemia, os seus outros sentidos, entendemos que se trata de um momento em que, durante a brincadeira, seja possível orientar a explicação do porquê deste sentido e não de outro, caso contrário os sentidos de brincar e *bullying* podem se (con)fundir e o resultado é a naturalização desse ato agressivo, muitas vezes, interpretado como brincadeira. E nessa con(fusão) de um termo pelo outro, são naturalizadas as práticas de violência e a agressividade, que já fazem parte da sociedade, então o sujeito-agressor passa a ser um reprodutor da violência. Nesse viés, o *bullying* não ganha espaço para discussão, mas ganha espaço para enraizar-se silenciosamente pelo disfarce, pelo boato, pela língua de vento.

Estamos diante, então, de um sistema que falha, de uma escola que falha, é nesse mesmo ambiente que o *bullying* circula e pensar a falha é pensar o real para a Análise de Discurso. Cabe aqui retomarmos Pêcheux (2009), pois para o autor a língua é impossível de ser completa, plena e inequívoca, assim, temos o real da língua; é impossível sanar a luta de classes, temos o real da história; é impossível o sujeito se resolver no inconsciente, temos o real do sujeito. Portanto, compreendemos que esta pesquisa trata sobre o real: impossível conviver sem agressão, temos o real da escola, o *bullying* como efeito desse real, isto porque o real não cessa de se inscrever, vai operar algo do impossível conviver sem violentar e agredir fisicamente, mas haverá o ato agressivo. Assim, é pelo real da escola, aquela que falha e que é atravessada de sentidos de controle, de dominação sócio-histórico-ideológicos que o *bullying* circula e o sujeito-agressor se constitui produzindo seus disfarces.

CONCLUSÃO

Compreendemos que o *bullying* funciona, machuca, humilha pelo discurso, temos aqui a conceituação de *bullying* pela Análise de Discurso, de forma que estamos tratando de um ato agressivo que funciona pelo disfarce: temos um sujeito-agressor que, para se defender, subverte o discurso do sujeito-vítima pelo boato e pela língua de vento. Portanto, no ambiente escolar, o discurso do sujeito-vítima é colocado em dúvida e a circulação de um discurso da agressividade, em que a perversidade se instaura sob o

disfarce da democracia e da brincadeira, faz-se presente, faz-se natural, funciona pelo real da escola. Entendemos, então, que o funcionamento do *bullying* está no discurso, materializado no/pelo corpo, isto porque está inscrito no confronto entre o simbólico e o político, no olhar classificatório dado ao corpo do sujeito-vítima e circula na escola pelo sopro da língua de vento.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, L. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa, Portugal: Editorial Presença / Martins Fontes. 1970.
- ARAÚJO, Raquel Oliveira de; RAMOS-LOPES, Francisca. 128. “Mimimi ou racismo?”: os diferentes discursos acerca do caso Fabiane Jardim. *Revista Philologus*, v. 27, n. 81 Supl., 2021.
- CALDAS, Ana Caroline Del Bem. *Discurso e sujeito em movimento argumentativo: brincadeiras e arte em Portinari*. 2021. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.
- COLL, Liana; MENEZES, Adriana Vilar de. Situação dos Yanomami expõe abandono dos indígenas pelo Estado. *Notícias UNICAMP*. Campinas, SP. 24 de janeiro de 2023. Disponível em <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2023/01/24/situacao-dos-yanomami-expoe-abandono-dos-indigenas-pelo-estado>. Acesso em 27 de janeiro de 2023.
- FANTE, Cleo. *Fenômeno Bullying: como prevenir a violência nas escolas e educar para a paz*. São Paulo: Verus Editora, 2011.
- FERREIRA, Maria Cristina L. O corpo como materialidade discursiva. *REDISCO*, Vitória da Conquista, v.3, n.1, p.77-82, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/1996/1723>. Acesso em: 15 fev. 2021.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 40a ed2. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes. [1975] 2012.
- ORLANDI, Eni P. *Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos*. 4ª edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.
- ORLANDI, Eni P. *Análise De Discurso: Princípios e Procedimentos*. 3a ed. Campinas, SP: Pontes. 2001.
- ORLANDI, Eni P. *Discurso em Análise: sujeito, sentido e ideologia*. 3ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni P. Orlandi. 4a ed, 287p. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, [1975] 2009.
- PIGOZI, Pamela Lamarca; MACHADO, Ana Lúcia. Bullying na adolescência: visão panorâmica no Brasil. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 20, p. 3509-3522, 2015.



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