RAÍDO

v. 12, n. 31



UNIVERSIDADE FEDERAL
DA GRANDE DOURADOS
Coordenadoria Editorial

Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD
Raído, Dourados, MS, v. 12, n. 31 – Número Especial 2018

UFGD
Reitora: Liane Maria Calarge
Vice- Reitor: Marcio Eduardo de Barros

COED
Coordenador Editorial: Rodrigo Garófallo Garcia
Técnico de Apoio: Givaldo Ramos da Silva Filho

FACALE
Diretor da Faculdade de Comunicação: Rogério Silva Pereira

Conselho Editorial Consultivo
Adair Vieira Gonçalves (UFGD)
Alexandra Santos Pinheiro (UFGD)
Anna Maria de Mattos Guimarães (Unisinos)
Carine Haupt (UFT)
Catitu Tayassu (Université de Versailles- França)
Clécio Bunzen (UNIFESP)
Carlos Piovezani (UFSCAR)
Dernival Venâncio Jr (UFT)
Eliana Merlin Deganutti de Barros (UENP)
Elvira Lopes Nascimento (UEL)
Juliana Maia de Queiroz (UFPA)
Leoné Astride Barzotto (UFGD)
Luiza Helena Oliveira da Silva
Manoel Luiz Gonçalves Correa (USP)
Marcos Lúcio de Sousa Góis (UFGD)
Núbio Mafra Ferraz Delanne (UEL)
Odilon Helou Fleury Curado (UNESP/Assis)
Orlando Vian Júnior (UFRN)
Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (UFGD)
Pedro Henrique Lima Praxedes Filho
Petrílson Alan Pinheiro (Unicamp)

Raído: Revista do Programa de Pos-Graduação em Letras da UFGD [recurso eletrônico] /
Universidade Federal da Grande Dourados, Faculdade Comunicação, Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. – Vol. 1, n. 1 (jan./jun., 2007)–.– Dados eletrônicos. Dourados, MS : Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2007 -

Semestral. – Edições especiais publicadas de 2014.
Mdo de acesso: word Wide Web:
<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido>.
ISSN 1984-4018 (online)

1. Letras. 2. Literatura. 3. Linguistica. 4. Universidade Federal da Grande Dourados – Periódicos. I. Universidade Federal da Grande Dourados. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFGD.
Alison Antonio de Souza - CRB1 2722

RAÍDO

v. 12, n. 31



UNIVERSIDADE FEDERAL
DA GRANDE DOURADOS
Coordenadoria Editorial

Caleidoscorpo: as luminosidades que transvêem o corpo

Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD
Raído, Dourados, MS, v. 12, n. 31 – Número Especial 2018

RAÍDO
v. 12, n. 31

EDITORES
Marcos Lúcio de Sousa Góis
Editor da área de Linguística e Linguística Aplicada

Gregório Foganholi Dantas
Editores da área de Literatura e Práticas Culturais

Elizete de Souza Bernardes (IFMS)
Michelle Aparecida Pereira Lopes (UEMG)
Editores deste número

REVISÃO
A revisão gramatical é de responsabilidade dos(as) autores(as).

Marcelo Saparas
Revisor de abstract

M&W Comunicação Integrada
Revisão ortográfica, editoração eletrônica, produção gráfica

Correspondências para:

UFGD/FACALE
Rua João Rosa Góes n. 1761, Vila Progresso
Caixa Postal 322 - CEP 79825-070 - Dourados-MS
Fones: +55 67 3410-2015 / Fax: +55 67 3410-2011

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 7

MÚSICA E MULHER: EFEITOS DE VIOLÊNCIA PATRIARCAL DE GÊNERO 09
Dantielli Assumpção Garcia
Elaine Pereira Daróz
Jaqueline Denardin
Maria Eduarda Alves da Silva
Lucília Maria Abrahão e Sousa

O CORPO DA MULHER COMO ACUMULAÇÃO DE SABEDORIA E RESISTÊNCIA NO POEMA "VIRGEM ", DE LUIZA ROMÃO 24
Pilar Lago e Lousa
Flávio Pereira Camargo

ENTRE A GORDURA E O BISTURI: ESTRATÉGIAS BIOPOLÍTICAS EM DISCURSOS SOBRE A CIRURGIA BARIÁTRICA 41
Francisco Vieira da Silva
Claudemir Sousa

MEU CORPO DARIA UM ROMANCE RIZOMÁTICO.....58
José Veranildo Lopes da Costa Junior
Roniê Rodrigues da Silva

O CORPO NA ESCRITA DIARÍSTICA DE LÚCIO CARDOSO E WALMIR AYALA.....69
Daniel da Silva Moreira

O CORPO COMO UMA DECLARAÇÃO DE GUERRA: PENSANDO OS LIMITES DA IDENTIDADE ENQUANTO CATEGORIA DE ANÁLISE 81
Kauan Santos Almeida
Maria Aparecida Oliveira Lopes

FESTA SOBRE ESCOMBROS: O ATO DE FESTEJAR COMOESTRATÉGIA DE SOBREVIVÊNCIA À GUERRA..... 92
Breno Fernandes

¿QUÉ PUEDE UN CUERPO-MARCADO EN LA ESCUELA? 105
Paola Amaris Ruidiaz
Roger Miarka

POR UMA CORPOREIDADE DAS IMAGENS: ALGUMAS REFLEXÕES (IN)DISCIPLINADAS SOBRE CORPO, GÊNERO E SAÚDE NO CINEMA MOÇAMBICANO 130
Esmael Alves de Oliveira
Simone Becker

LÍNGUA ESTRANGEIRA, CORPORALIDADE E SABERES EM ACONTECIMENTOS DISCURSIVOS MIDIÁTICOS 147
Cristiane Carvalho de Paula Brito
Maria de Fátima Fonseca Guilherme

BUSTER KEATON: UM CORPO PÓS-HUMANO? 169
Diogo Rossi Ambiel Facini

O CORPO (NÃO) HUMANO E SUA IMPORTÂNCIA NA QUESTÃO IDENTITÁRIA: O MONSTRO DE FRANKENSTEIN OU PROMETEU MODERNO.....183
Eugênia Adamy Basso
Eduardo Marks de Marques

BRING IN THE BALLERINAS – A MULTIMODAL ANALYSIS BASED ON THE ACTOR-NETWORK THEORY 196
Luiz Antônio Caldeira Andrade
Sônia Maria de Oliveira Pimenta

APRESENTAÇÃO

Elizete de Souza Bernardes (IFMS, *campus* Dourados)
Michelle Aparecida Pereira Lopes (UEMG - Unidade Passos)
Editoras Organizadoras

> *Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo.* (FOUCAULT, 2013, p. 10).

Esta edição especial da Revista Raído vai ao encontro de muitos outros textos, à luz de teorias discursivas, sociológicas, antropológicas, entre outras, que visam pensar e repensar o corpo, em suas mais diversas configurações contemporâneas, sem perder de vista sua densidade histórica bem como sua dimensão enquanto objeto cultural, social e enredado pelo sujeito.

Para além de sua composição fisiológica, estrutural e estética, o corpo é ainda o lugar dos desafios da sobrevivência em sociedade: o *locus* dos apontamentos, o centro de tantas discussões, a arena dos discursos e o foco das reprimendas. O limite entre o sujeito e seu exterior, a linha divisória entre o "eu" e os outros. O invólucro que condensa a personalidade, que denota a identidade, que demonstra e que esconde. O terreno no qual afloram as marcas – as tatuagens, as cores dos cabelos, a maquiagem e também as violências; o suporte dos mais distintos estilos, o território onde atua a discriminação, o sustentáculo do diverso. O corpo é, assim, não apenas o grande cenário do heterogêneo, do rejeitado e do diferente, mas de sobremaneira o palco de todas as resistências. O corpo, portanto, imerso em exercícios de poderes e de resistências, não tarda a entrar no campo político, especialmente com a obra de Michel Foucault na virada dos anos 70.

Aqui no Brasil, lamentavelmente, no ano de 2003, o então deputado esbraveja à colega do Plenário: "Eu não te estupro, porque você não merece". Em 2018, esse discurso ganha corpo e vence o segundo turno das eleições presidenciais. Mais do que nunca, o corpo da mulher, do gay, do negro, do indígena centra-se no debate político e movimenta tanto o corpo individual como o corpo-população: da disciplina ao biopoder, como nos ensinou o filósofo francês.

Nesse sentido, a *Caleidoscorpo: as luminosidades que transvêem o corpo* emerge num momento histórico e político considerado por muitos como tempos, antes *temerosos* e, agora, também sombrios. Contra esse lado obscuro, nosso número especial da Revista RAÍDO busca "formas de luminosidade" (DELEUZE, 2005) em distintas áreas das Ciências Humanas, formas de resistências e, sobretudo, formas de re-existências do corpo. Por essa razão, apresentamos quatro réplicas.

A primeira contesta as "fraquejadas". Aqui, reunimos textos de mulheres que se dispuseram a refletir sobre a violência contra nós, desde o ambiente privado até às ruas. Assim, somos convidadxs a re-existir apesar de todas as violências físicas e simbólicas que insistem em nos colocar como um corpo-objeto, docilizado, obsturizado em cortes cirúrgicos, etiquetado em *virgem* x *profana* e, portanto, merecedor ou não de um estupro. Desse modo, fazemo-nos resistência aos discursos que nos marginalizam e nos reprimem.

Na segunda réplica, as cores do arco-íris iluminam o corpo, como num caleidoscópio. Destacamos dois artigos que nos mostram como a Literatura cintila em sua função social, na medida em que resistir com romances rizomáticos, em tempos ditatoriais, é lutar pela liberdade e democracia do *ser*. Tanto quanto uma declaração de amor, o corpo se traveste como uma declaração de guerra. Resistimos com festa, pois não há estratégia de sobrevivência na guerra mais bonita que o ato de festejar.

A terceira réplica se corporifica nos ditos da escola *com* partido. Os professores protagonizam as reflexões do corpo-marcado na escola, das imagens atravessadas por uma metodologia que inter-relaciona corpo, gênero e saúde, à luz dos estudos antropológicos. Os acontecimentos discursivos midiáticos, por fim, constituindo a língua e anunciando as corporalidades que o saber\não saber adquire no ensino de língua estrangeira.

Finalizando, a quarta réplica nos instiga a pensar se o corpo pode transcender o humano, a partir das relações entre corpo e identidade. As discussões revelam possibilidades para as configurações corporais estenderem-se também para o que é exterior, "não-humano", "pós-humano". Frankestein, o Prometeu moderno, nos convida a analisar as concepções de corpo e suas questões pontuais para a aceitação e a formação da identidade. Enfim, *que entrem as bailarinas*, pois o corpo se constitui também no palco, no espetáculo, entrelaçando objetos humanos e não humanos, físicos e virtuais.

Agradecemos aos autores e desejamos ótimas leituras!

Passos Dourados, 09 de dezembro de 2018.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliiense, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico\As Heterotopias.** Trad. SalmaTannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

MÚSICA E MULHER: EFEITOS DE VIOLÊNCIA PATRIARCAL DE GÊNERO

MUSIC AND WOMEN: EFFECTS OF PATRIARCHAL GENDER VIOLENCE

Dantielli Assumpção Garcia

Elaine Pereira Daróz

Jaqueline Denardin

Maria Eduarda Alves da Silva

Lucília Maria Abrahão e Sousa

RESUMO: Neste trabalho, a partir da perspectiva teórica da Análise de Discurso e mobilizando a noção de memória (PÊCHEUX, 1999), analisaremos como a campanha "Música: uma construção de gênero", produzida pela Secretaria de Políticas para Mulheres, de São Leopoldo (RS), ao retomar trechos de músicas populares brasileiras e exporem corpos de mulheres vítimas de violência, coloca em funcionamento dizeres estabilizados e legitimados em nossa sociedade acerca da violência patriarcal de gênero (SAFFIOTI, 1994; SAFFIOTI, ALMEIDA, 1995), pontualmente, da violência do homem contra a mulher. Analisaremos como a campanha dá espaço para a confrontação desses dizeres, intentando desestabilizar uma cultura do ódio e violência em relação à mulher.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher. Música. Violência. Análise de Discurso.

ABSTRACT: On this paper, supported by Discourse Analysis and mobilizing the notion of memory (Pêcheux,1999), we are going to analyse how the avertisement "Música : uma construção de gênero", produced by Secretary of Politics for women, from São Leopoldo (RS) which, returning excerpts from Brazilian popular musics and exposing women's bodies victimed by violence, put in functioning stabilized discourses and legitimed in our society concerned with patriarchal of genre (SAFFIOTI,1994; SAFFIOTI, ALMEIDA, 1995), punctually, the violence of the man against woman. In the gesture, we aim to analyze how this advertisement opens up possibilities for confrontation of these discourses by trying to destabilize a culture of hate and violence in relation to the woman.

KEYWORDS: Woman. Music. Violence. Discourse analysis

1. DIZERES INICIAIS

A violência patriarcal de gênero, especificamente a violência masculina contra a mulher, manifesta como aponta Saffioti (1994) em diversas sociedades falocêntricas, é extensamente tolerada por ser praticada por homens. Todavia, "o inimigo da mulher não é propriamente o homem, mas a organização social de gênero cotidianamente alimentada não apenas por homens, mas também por mulheres" (SAFFIOTI, ALMEIDA, 1995, s.p.). Segundo Santos e Izumino (2014), a dominação patriarcal compreende violência como expressão e representação do modelo de patriarcado, em que a mulher é vista como indivíduo social independente, porém, historicamente é vitimada pelo controle social do poder masculino, uma ideologia em que a posição feminina é colocada como inferior à condição masculina. Essas diferenças se transformam em desigualdades hierárquicas, por intermédio de enunciados masculinos referidos à mulher, atingindo especificamente o corpo dela. Fenômeno ainda pouco estudado – o da violência contra a mulher – há cerca de duas décadas, tem ganhado espaço nas/graças às pautas feministas nas quais

> vêm-se levantando dados sobre ele em vários países, fazendo-se pesquisas sobre o contexto de sua produção e divulgando-se hipóteses e conclusões. Também se estão implementando políticas públicas que, por um lado, dão guarida a mulheres vítimas de espancamento, estupro, ameaça de morte, e, por outro, pressionam as autoridades policiais e judiciárias, visando à redução das altíssimas cifras de impunidade. (SAFFIOTI, ALMEIDA, 1995, p. 4)

Diante desse contexto sócio-histórico-ideológico, que busca evidenciar a violência patriarcal de gênero, analisaremos, neste trabalho, uma campanha realizada pela Secretaria de Políticas para Mulheres, de São Leopoldo (RS), intitulada "Música: uma construção de gênero". Nessa campanha, temos fotografias de mulheres com marcas de violências em seus corpos, que seguram cartazes com dizeres de músicas brasileiras, as quais cantam, em forma de samba, funk, axé, que violentariam a mulher com estupro, tapas, mortes.

Para compreendermos essa campanha, nosso texto divide-se em três momentos: inicialmente, discutiremos acerca da memória na perspectiva discursiva. Após isso, retomando as discussões propostas por Saffioti (1994) sobre a violência patriarcal de gênero, analisaremos como a violência contra a mulher faz parte da constituição de uma subjetividade feminina. Na continuidade, analisaremos a campanha, buscando perceber como as músicas citadas nos cartazes legitimam e justificam a violência contra a mulher praticada pelo homem.

2. UM POUCO DE MEMÓRIA E MULHER

Nas relações cotidianas, somos frequentemente assaltados por lembranças de pessoas, atos, palavras; atribuindo-lhes mais ou menos valor, a depender das condições nas quais foram vivenciadas, e das posições em que nos encontrávamos ou nos encontramos ao rememorá-las. Por essas lembranças dos dizeres e dos fazeres cotidianos, somos levados a crer em uma unidade de sentidos, no poder de nossas escolhas. Segundo Pêcheux (1999, p.33), esse suposto controle total sobre o que se diz e se faz é uma ilusão

necessária ao sujeito pragmático face aos anseios de um "mundo semanticamente estabilizado", cujos sentidos se marcam por uma aparente univocidade discursiva. Ilusão esta resultante da interpelação ideológica constitutiva como condição para ser sujeito, produzindo um efeito de obviedade dos sentidos nos sujeitos discursivos.

Nesse processo de submissão do sujeito para a produção do dizer, conforme Pêcheux (2010[1969]), o que está em jogo é a identificação pela qual todo sujeito se reconhece como homem [...] e como é organizada sua relação com aquilo que o representa. Segundo o autor, a identificação do sujeito se realiza a partir de uma superposição do sujeito enunciador e sua forma-sujeito, sujeito universal, na qual implicam as imagens do sujeito, que se marcam no discurso por mecanismos de antecipações e regras de projeções acerca de si mesmo (sujeito enunciador), do objeto do discurso e do interlocutor, concernente a sua tomada de posição no discurso.

Nesse jogo inerente à relação entre sujeito e língua pelo qual o sujeito é convocado a se significar, a mídia atua na circulação/reprodução dos dizeres, com vistas à naturalização de determinados sentidos concernentes às formações ideológicas vigentes. De acordo com Romão (2012), na mídia, "é tecido o imaginário de que o mundo permanece, dia e noite, em condição de tornar-se relato midiático a ser comercializado, de virar notícia prestes a ser narrada e distribuída...". Os inúmeros dizeres sobre a mulher postos em circulação quer em TV, outdoors, jornal impresso e digital, mídia eletrônica, se marcam sob uma aparente obviedade, produzindo efeitos que se materializam nas práticas dos sujeitos contemporâneos. No entanto, o que faz com que determinados sentidos se fixem na formação social, em detrimento de outros que vão sendo esquecidos /apagados?

De acordo com Pêcheux (2010 [1969]), os discursos são estruturados na relação entre memória e atualidade, e se marcam no funcionamento discursivo por processos parafrásticos – na repetição do mesmo em diferentes discursividades, possibilitada pela regularização dos sentidos no nível interdiscursivo – ou, ainda, por processos polissêmicos, que se realizam por meio de deslocamentos, deslizamentos, permitindo a inscrição de sentidos outros possíveis concernentes a uma dada conjuntura na formação social (ORLANDI, 2009). Sendo assim, a memória ocupa papel preponderante na regularização dos sentidos a serem regularizados em nossa formação social. De acordo com Mostafa, Amorim e Sousa (2014, p. 16), esse "papel da memória opera de modo a sustentar a possibilidade de todo dizível, a inscrição de toda e qualquer palavra já que tanto o efeito de regularização quanto o de ruptura depositam-se sobre/sob as palavras já ditas por outrem". Na ordem do repetível, se coloca em jogo a tensão constitutiva que se estabelece na relação entre sujeitos e sentidos, materializada, nas palavras dos autores, no "encontro de redes de dizeres e de efeitos em redes", que se marca na e pela língua, no discurso, portanto (Mostafa, Amorim, Sousa, 2014, p. 17).

No discurso midiático (impresso e digital), os dizeres sobre as mulheres se marcam, de um modo geral, por temáticas relativas à política, moda, beleza, violência dentre outras, materializando sentidos acerca da posição da mulher frequentemente posta em relação ao outro, o homem, bem como acerca de status social. A partir de um efeito de evidência, se presentificam nos dizeres que circulam na mídia não apenas os sentidos acerca do que a mulher pode ou não dizer, mas também sobre o que ela deve ou não fazer. A naturalização desses dizeres possibilita um imaginário de mulher a partir

de uma representação, com vistas à estabilização de uma memória sobre a mulher na atualidade, intrinsecamente relacionada à posição que ela deve ocupar na formação social. No entanto, segundo Pêcheux (1999[1983], p.56), a memória é um "espaço móvel de disjunção, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização, um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos", concernentes com a tomada de posição do sujeito no discurso. Isto porque, como afirma o autor (PÊCHEUX 2010 [1969]), os sentidos não são fixos na língua, mas se re(significam) em consonância às redes de filiações sócio-histórico-ideológicas inerentes a cada época, cada formação social. A pensar nos efeitos dos discursos postos em circulação na rede mundial de computadores na atualidade, Romão (2004, p. 72) afirma que, embora os sentidos se fixem no espaço digital sob "pontos e nós" aparentemente coesos,

> [...] há espaços de brechas, desvãos e buracos, que criam poros abertos, por onde escorregam vazios, escampam silêncios, escorrem os não-ditos e interditos. Há vãos intervalares entre os cantos de galo, há espaços vazios entre os pontos de um bordado, há frestas de sentido entre as palavras de um texto, há poros abertos no rendilhado-rede do pescador. O desenho e a fissura, a linha e o fio roto, o riscado e a ausência dele, o peixe preso e aquele que escapou. Por isso, além do fio, é constitutiva a falta dele na rede.

As discursividades postas em circulação na mídia regularizam determinados sentidos sobre a mulher a partir de uma voz aparentemente uníssona, a fim de convocar os sujeitos discursivos a tomarem suas posições pré-determinadas na formação social. No entanto, discursivamente compreendemos que sujeitos e sentidos se significam contínua e concomitantemente, no jogo da e pela língua, abrindo espaço para possibilidades outras no dizer. Sob esse viés, tomando as contribuições dos estudos lacanianos (LACAN, 1999), Pêcheux afirma que há sempre algo que escapa, que falha, abrindo lugar para a resistência que é constitutiva do sujeito (PÊCHEUX, 2010 [1969]). Dentre as possibilidades de resistência aos efeitos de sentidos relativamente estabilizados sobre a mulher na atualidade, a rede mundial de computadores têm se mostrado um espaço profícuo para a inscrição de novas posições da e para a mulher nos tempos atuais. Em seus estudos sobre a sororidade no ciberespaço, Garcia e Sousa (2015, p. 996) afirmam que, na atualidade, "o sujeito-mulher busca criar espaços de resistência e de militância por um novo dizer sobre o que é ser mulher e sobre o que é feminismo no século XXI". Na luta pela ressignificação de sentidos, a internet se constitui, assim, como um lugar de resistência para o compartilhamento de dizeres feministas que sustentam diferentes lutas das mulheres, com vistas à transformação das práticas sociais.

Mesmo na sociedade em rede, os sentidos não se regularizam aleatoriamente. De acordo com Orlandi (2005), todo processo discursivo se realiza por meio dos níveis da constituição, formulação e circulação. O nível da constituição consiste em uma memória do dizer para discursividades vindouras, a partir de uma retomada dos sentidos relativamente estabilizados. A formulação, por sua vez, traz à cena às condições sócio-histórico-ideológicas em que os sentidos estão inscritos, consistindo numa condição favorável para a reatualização da memória, tendo em vista o irrepetível da língua. Ainda segundo a autora, é no nível da circulação que se dá a materialização dos sentidos nos discursos, em uma dada conjuntura. Em nosso trabalho, propomos uma análise dos dizeres que circularam em uma campanha produzida pela Secretaria de Políticas para Mulheres de São Leopoldo intitulada "Música: uma construção de gênero". Retomando

uma memória sobre as relações entre homens e mulheres expressas em músicas brasileiras, a campanha inscreve-se e circula na rede social Facebook, fazendo resistência a dizeres que justificam e legitimam a violência contra a mulher. Desse modo, analisaremos como dizeres sobre (e para) a mulher são discursivizados em diferentes estilos musicais em nossa formação social, na medida em que, pensamos, reproduzem um imaginário de mulher, a que deve e merece ser violentada, na atualidade com implicações nas práticas dos sujeitos contemporâneos.

3. A VIOLÊNCIA PATRIARCAL DE GÊNERO

A violência masculina contra a mulher, como afirma Saffioti (1994, p. 151), é constitutiva da organização social de gênero no Brasil. Diríamos que essa violência funciona assentada em uma memória sobre o ser mulher e homem na sociedade patriarcal brasileira, sendo manifestada de diferentes formas, "desde as mais sutis, como a ironia, até o homicídio, passando por espancamento, reprodução forçada, estupro etc." (SAFFIOTI, 1994, p. 151). Santos e Izumino (2014) ressaltam que os papéis atribuídos às mulheres e aos homens, que foram firmados ao longo da história, reforçados pelo poder do patriarcado e seu sistema de ideias, levam a relações violentas e abusivas entre os sexos, indicando que esse tipo de violência existe em razão do processo de socialização dos sujeitos. O desenvolvimento de uma "consciência" crítica da mulher, ressalta Saffioti (1994), tem sido mais rápido do que o do homem, fazendo com que esses deixem de "caminhar *pari passu*" (SAFFIOTI, 1994, p. 151). Essa contestação feminina do poder masculino tem como consequência o desencadeamento de um processo de violência de consequências imprevisíveis, pois, nesse exercício de uma "cidadania alargada", as assimetrias das relações entre os gêneros tornam-se mais evidentes e gritantes. Todavia, adverte Saffioti (1994, p. 153) que:

> A nova atitude de uma parte apreciável das mulheres não constitui, na verdade, a razão primeira da violência dos homens contra elas, mas tão somente o fator desencadeador desta capacidade socialmente legitimada de eles converterem a agressividade em agressão. Não houvesse esta sanção social positiva, as relações de gênero não descreveriam tão bruscos movimentos. É exatamente esta legitimação social da violência dos homens contra as mulheres que responde pelo caráter tão marcadamente de gênero deste fenômeno.

Assim, a violência contra a mulher faz parte da e sustenta a organização social de gênero vigente na sociedade brasileira, tratando-se da violência "enquanto modalidade material de controle social e de repressão exercida através de formas 'ideacionais' de socialização" (SAFFIOTI, 1994, p. 154). Como exemplo, as músicas – objeto de campanha pela Secretaria de Políticas para Mulheres de São Leopoldo (RS) e de análise de nosso trabalho – que circulam na sociedade brasileira, legitimando e justificando uma violência contra a mulher. A sociedade e o Estado, retomando Saffioti (1994), não somente acolhem o poder masculino sobre a mulher como o normatiza, proibindo e até criminalizando seus excessos: "A punição das extravagâncias integra o poder disciplinador da dominação masculina sobre a mulher, exercido pelo Estado. Este não faz, portanto, senão ratificar a falocracia em suas dimensões material e "ideacional", dando-lhe a forma jurídica que caracteriza a dominação legalizada" (SAFFIOTI, 1994, p. 155). Isto é, é essa dominação legalizada que irá justificar a violência contra a mulher, colocando

esta como responsável e merecedora de tal ato. Nas músicas há um dizer que legaliza e justifica a violência contra a mulher, em virtude dessa "questionar" o poder masculino, o qual a vê tão-somente como objeto de suas ações violentas. Vejamos:

4. "PEGA O PAU PARA BATER NA MULHER": A LEGITIMAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA MULHER

Neste ano de 2018, o dia 08 de março, instituído Dia Internacional da Mulher, foi marcado por diversas campanhas em prol do combate à(s) violência(s) contra a mulher. Porém, dentre essas, uma se destacou para nós. Realizada pela Prefeitura do Município de São Leopoldo, no estado do Rio Grande do Sul, a campanha "Música: uma construção de gênero" utilizou-se de partes de letras de músicas que fizeram e fazem sucesso na sociedade para dizer sobre a violência contra a mulher.

Afirmando ser a música uma forma muito recorrente de/para a construção de gênero, a campanha visa, usando imagens de mulheres vítimas de violência, com marcas de hematomas em seus corpos, a produzir um outro sentido para as músicas que circulam na sociedade brasileira, evidenciando serem essas músicas violentas e que legitimam o feminicídio, o estupro, o bater, acreditando na impunidade do homem diante de seus atos violentos contra a mulher.

Figura 1 – "Música: uma construção de gênero"



A música de Sidney Magal "Se te agarro com outro te mato" foi o primeiro sucesso do cantor em 1976. Nela, temos um sujeito que canta a violência e justifica o assassinato da mulher, ou melhor, o feminicídio. O motivo, tão legitimado pela sociedade, seria o ciúme, o ter visto a mulher "com outro". O "mandar algumas flores" é deslocado de uma atitude romântica, por amor para um ato de "homenagem póstuma", ou diríamos

de "deboche", àquela que foi por esse homem assassinada. Ao escapar, a crença na impunidade do ato que é justificado pela possível traição da mulher, ou seja, legitima-se a possibilidade de executar uma mulher em função da considerada aceita defesa da honra. A violência contra a mulher é na música dissipada e a imagem que circula é a de um homem que seria capaz de matar por amor, por ciúmes. Na imagem, um corpo morto ainda com sangue escorrendo e com uma placa pendurada no dedo como a indicar um cadáver no IML, o que dá a dimensão de que assassinatos de mulheres ainda hoje ocorrem e são tidos como possibilidade. Outra música que legitima o feminicídio é o funk dos Mcs Bruninho e Davi.

Figura 2 – "Música: uma construção de gênero"



Nele, temos um homem que, aparentemente, expulsa a mulher de casa, ameaçando-a de morte. Aqui, não temos evidenciado o "motivo" dessa expulsão, como na anterior. Só temos o silenciamento dessa mulher que, para não ser "enchida de tiros", deve, pela ordem do homem, colocar "suas coisas na mala", mostrando que quem mandaria naquele lar seria o homem. É em relação ao seu modo de (não) agir que o homem responderá com violência. São as mulheres, como veremos nas músicas, as culpadas pela violência que sofrem, pois "enganou o homem", o traiu, foi ao samba, à rua, ousou dizer não. Nessas músicas, a mulher é dita pelo homem que a violenta, dizendo amá-la. A imagem do homem nessas canções é de um sujeito que age por seus impulsos, instintos, por suas paixões de devoção, ódio e extermínio. A mulher tão-somente é um objeto para atendê-lo, seja com a vida ou com a morte, ou seja, é objetificada de todos os modos possíveis, não lhe restando outro modo de ser falada. O homem já sabe o que fazer com a "mina": matá-la.

Figura 3 – "Música: uma construção de gênero"



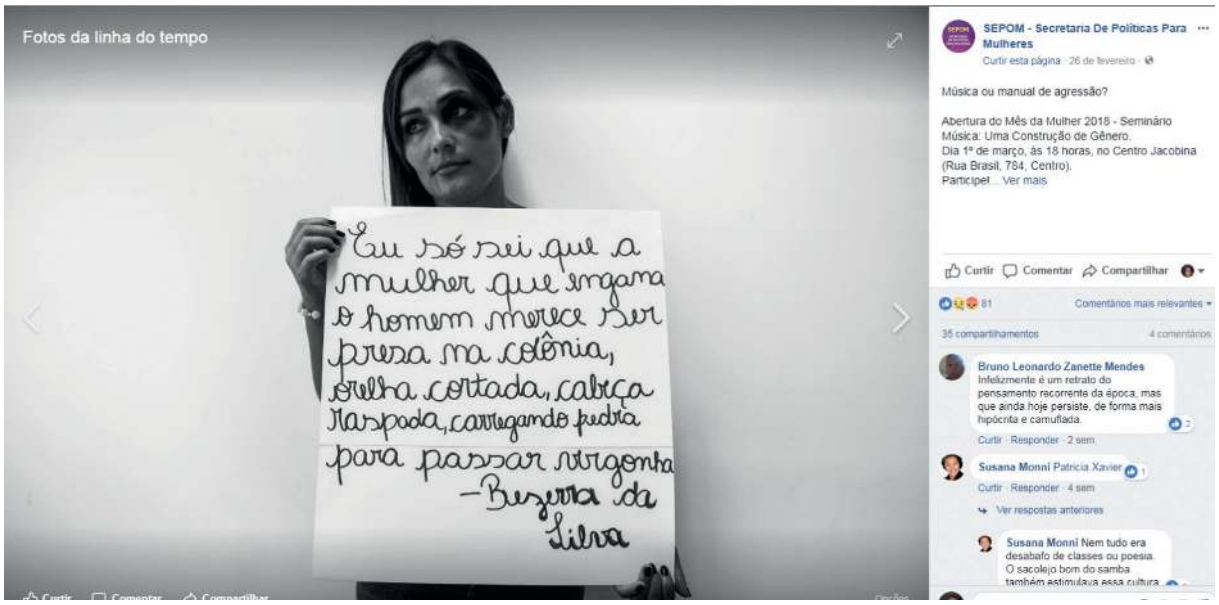
A música "Bandida", de Mc Livinho, foi gravada com participação do cantor Péricles. No dia da gravação, Mc Livinho (funkeiro) diz que a parceria com o pagodeiro (Péricles) é uma forma de romper barreiras, dos ritmos e de preconceitos. Todavia, não se rompe a barreira da violência contra a mulher, mas a sustenta fazendo samba e funk. Nos ritmos, o preconceito é rompido, mas não o ódio que muitos homens parecer ter por mulheres. Esses cantam e sentem prazer ao dizer que "vamos acabar com a raça dessa mina". Mulher aqui passa a ser dita como raça, o que isso pode apontar no funcionamento das regularidades discursivas? Mais uma e outra forma de preconceito? Ora, sabemos que a marca linguística raça em geral aparece relacionada com a etnia negra, mobilizando um conjunto de efeitos negativos e depreciativos, tais como, preguiça, burrice ou limitação, falta de beleza e pouco talento. Tais efeitos, tidos como naturalizados pela concepção escravagista branca, aqui aparecem deslocados e deslizam para atribuir sentidos a mulheres, no caso, "a raça dessa mina". Mais uma vez, observamos o feminicídio presente nos ritmos musicais de hoje e de ontem.

Figura 4 – "Música: uma construção de gênero"



Em a "Mulher indigesta", música de Noel Rosa, de 1932, a mulher indigesta (questionamos: a quem? A esse homem que canta esses refrãos?) mereceria a violência. Muitos dizeres acerca da violência contra a mulher fazem uso do verbo "merecer", retomando uma memória sobre essa violência de gênero. Teríamos, na música de Noel Rosa, dois tipos de mulheres: a que merece tijolo na testa, por ser indigesta, e a que não merece. É o homem que diz sua justificativa a esse merecimento: um comportamento da mulher que, provavelmente, questiona o poder masculino, por isso, ela é uma mulher indigesta. Questionamos a que sítios de significação se filiam os dizeres de merecimento que permeiam as formulações sobre a mulher? Há um jogo de forças entre a afirmativa e a negativa do merecimento. O merecimento é dito pelo outro e o não merecer não é dito pela mulher que é vítima da violência, muitas vezes, com sua morte.

Figura 5 – "Música: uma construção de gênero"



A música intitulada "Piranha", de Bezerra da Silva, também traz a apologia da violência contra a mulher e seu merecimento por "enganar o homem". Nos versos da música, temos a indicação de diversas formas de violência contra a mulher (ser presa, ter a orelhada cortado, o cabelo raspado). Como um manual, a canção expõe um julgamento do homem a uma suposta culpa da mulher. Nos atos de violência, o objetivo é levar a mulher a "passar vergonha" como esse homem teria passado por causa dela.

Figura 6 – "Música: uma construção de gênero"

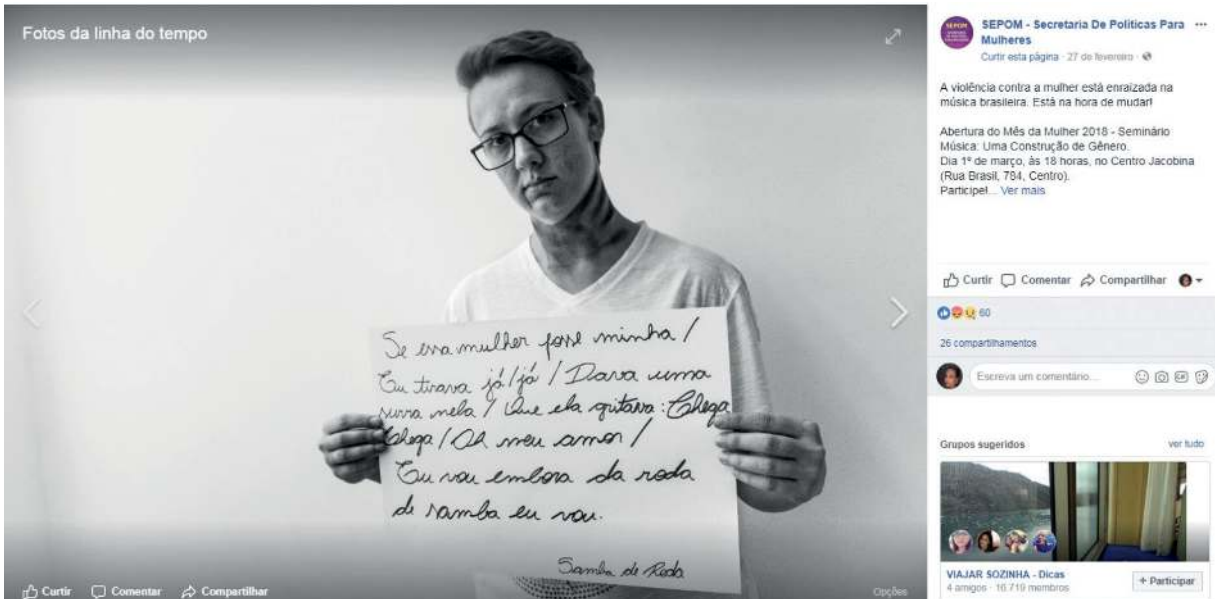


Já a música "Mulher não manda em homem", do Grupo de pagode *Vou Pro Sereno*, circulou no ano de 2012. Em entrevista, Julio Sereno, vocalista do grupo, assim enuncia sobre a canção:

> Não acho que seja algo ofensivo, vejo como uma grande brincadeira. Hoje, as mulheres ocupam cargos importantes. Nos shows, elas cantam, dançam. Além disso, se um homem falar sério que lugar de mulher é no tanque corre o risco de apanhar ou ser preso. Na segunda parte, a gente troca a palavra e diz que a mulher foi feita para o shopping[1].

Como estabilizado na sociedade, por um funcionamento da memória, a violência contra a mulher é tratada, muitas vezes, como brincadeira, "mimimi". O homem, ao violentá-la por meio de palavras e gestos, restringindo essa mulher ao espaço do lar, enuncia-se como alguém que brinca sobre esse lugar, mas que sabe estarem as mulheres ocupando outros espaços. Com um dizer irônico, quase debochando de a sociedade ter considerado a música machista, o artista coloca em questionamento a credibilidade da mulher, como a duvidar que ela não entendesse o "tom de brincadeira". Há um deslocamento da mulher que é vítima de uma violência que a encarcera no lar para a que é capaz de violentar o homem, o qual pode apanhar e ser preso por "brincar" com o lugar que a mulher pode ocupar (o que bem sabemos não ser verdade, pois há inúmeros casos de feminicídio sem punição, homens que não são presos por baterem em "suas" companheiras). Na resposta, temos também um deslizamento, por um efeito metafórico, de substituição, do tanque (lar) para o shopping, retomando uma imagem da mulher consumista, que vive de fazer compras. Tanto na música como na entrevista dada pelo cantor, o machismo grita uma violência patriarcal de gênero. Outras duas canções em que temos também a violência legitimada é "Se essa mulher fosse minha", composição de Martinho da Vila e "Silva Piranha", da banda Camisa de Vênus.

Figura 7 – "Música: uma construção de gênero"



1 Disponível em: www.revista.cifras.com.br/5-musicas-consideradas-machistas-comentadas-por-mulheres_12399. Acesso em 24 abr. 2018.

Figura 8 – "Música: uma construção de gênero"



Pelo título da primeira, pelo uso da oração condicional "se essa mulher fosse minha", temos a retomada de uma memória sobre como um homem deve agir com uma mulher (seja ela sua ou não): bater com pau (e aqui vale a polissemia do significante), impedindo-a de estar no espaço da rua, do samba, de ter desejo por um outro homem (como vemos em "Silva Piranha": "Vive dizendo que me tem carinho / Mas eu vi você com a mão no pau do vizinho / Ô Silvia, piranha! / Todo homem que sabe o que quer / Pega o pau pra bater na mulher"). Por meio da violência, ao ser tratada como objeto, a mulher gritaria "Oh, meu amor", como a aceitar a violência para ainda sobreviver, apesar dos estupros, dos tapas, dos xingamentos que a sociedade legitima ao não ouvir o não da mulher, suas denúncias, suas "indigestões". Em resumo, as músicas retomam uma memória da mulher como a responsável pela violência do homem contra ela ("essas filha da puta"). Esse homem macho a embebeda, depois a estupra (em uma "surubinha de leve") e a joga na rua como se fosse nada, pois esse não aceita parar, não aceita o não até ter seu gozo ao violentar a mulher. Nos funks (com ampla circulação no ano de 2018), a apologia ao estupro tão legitimado na sociedade patriarcal brasileira, como um modo de marcar o corpo da mulher e dizer qual é seu lugar de pertencimento.

Figura 9 – "Música: uma construção de gênero"



Figura 10 – "Música: uma construção de gênero"



A mulher nas músicas é a que não é ouvida, a que é xingada, violentada de diferentes formas. Ao produzir "música", a circulação de um modo de organização social de gênero, o qual é retomado em uma campanha produzida por uma instituição governamental que visa a criar políticas para as mulheres. Como forma de tornar evidente essa violência contra a mulher, a campanha circula no ciberespaço, intentando furar uma memória tão estabilizada e legitimada na sociedade brasileira acerca da mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A violência contra a mulher está nos seus mais diferentes símbolos, segundo Dimenstein (1996), e está encravada no pensamento tipificado de homens e mulheres, herdeiros de uma sociedade que carrega pensamentos e crenças ultrapassados, que entendia a mulher como inferior ao homem, por esse motivo, portanto, a violência física, o estupro, os assassinatos, as torturas psicológicas e a mutilação genital, entre outros atos de violência, sem falar na discriminação contra a posição feminina. Tais efeitos, tão repetidos pela injunção ideológica que assegura a força fazer parecer naturalizado certo dizer e certa representação imaginária, indiciam um modo de a história se inscrever na língua, produzindo evidências.

De acordo com Portela et al. (2011), o patriarcalismo sempre encontrou meios de preservar a sua continuidade, criando recursos cada vez mais relevantes de opressão, isto é, afirmado diariamente pela mídia e até mesmo pela música, com letras que agridem a imagem da mulher, atribuindo-lhes figuras desmoralizadas, reforçando o discurso violentador dos homens contra as mulheres. Se historicamente a ideologia dominante fez parecer evidente e óbvio que a mulher esteja relacionada a esses efeitos de subjugação e violência do homem, os movimentos de mulheres em luta – coletivos feministas de diferentes ordens, órgãos públicos, comissões de defesas dos direitos humanos dentre outros – produzem um furo nessa consistência imaginária, nesse caso, revisitando músicas de ontem e hoje para deslocar seus sentidos originais. Há um litígio que se estabelece quando as fotografias inscrevem uma outra formação discursiva, a saber, mostrando os corpos machucados, violentados e mortos de mulheres, colocando o sentido hegemônico em divisão, em contradição, em suspenso pela inscrição do político. Dar espaço para a circulação desse litígio nos parece ser um modo produtivo de desestabilizar a cultura do ódio e violência em relação à mulher.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO E SOUSA; GARCIA, D. A. *A sororidade no ciberespaço*: laços feministas em militância. *Estudos Linguísticos*, v. 44, n.3, p. 991-1008, 2015.

LACAN, J. *O seminário livro 5*: as formações do inconsciente (1957-1958). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

MOSTAFA, S. P.; AMORIM, I. S.; ABRAHÃO e SOUSA, L. M. Filosofia e discurso na Ciência da Informação: tessitura de encontros. *LOGEION. Filosofia da informação*, v.1, n.1, p. 6-19, 2014.

ORLANDI, E. P. *Análise do discurso*: princípios & procedimentos. Campinas: Pontes, 2009.

ORLANDI, E. P. Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2005.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso. In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.). *Por uma análise automática do discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da Unicamp, 2010 [1969].

PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: ACHARD, P. (org.). *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999.

ROMÃO, L.M.S. Nós, desconhecidos, na grande rede. Linguagem (em) Discurso. Tubarão/SC. V. 5. p. 71-91, 2004.

ROMÃO, L.M.S. A paixão inscrita no discurso da exposição de/sobre Clarice Lispector. *Ciência da Informação e Literatura: Alínea*, p. 31-56, 2012. Disponível em: http://dcm.ffclrp.usp.br/eladis/upload/LMS%20Rom%C3%A3o.pdf. Acesso em: 28 maio 2018.

SAFFIOTI, H. L. B.; MUÑOZ-VARGAS, M. (Org.). *Mulher brasileira é assim*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994.

SAFFIOTI, H. L. B.; MUÑOZ-VARGAS, M. (Org.). ALMEIDA, S. S. (Org.) *Violência de gênero*. Poder e Impotência. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.

SANTOS, C. M.; IZUMINO, W. P. Violência contra as mulheres e violência de gênero: notas sobre estudos feministas no Brasil. *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, v. 16, n. 1, 2014.

DIMENSTEIN, G. *Democracia em pedaços: direitos humanos no Brasil.* São Paulo: Cia das Letras, 1996.

PORTELA, R. [et. al.]. O sexismo nas músicas de pagode em Salvador: discutindo a violência contra a mulher em sala de aula. 2011. Disponível em: https://nugsexdia-dorim.files.wordpress.com/2011/12/o-sexismo-nas-mc3basicas-de-pagode-em--salvador-discutindo-a-violencia-contra-a-mulher-em-sala-de-aula.pdf. Acesso em: 02 maio 2018.

O CORPO DA MULHER COMO ACUMULAÇÃO DE SABEDORIA E RESISTÊNCIA NO POEMA "VIRGEM[1]", DE LUIZA ROMÃO

THE BODY OF A WOMAN AS CUMULATIVE WISDOM AND RESISTANCE IN THE POEM "VIRGEM[2]", FROM LUIZA ROMÃO

Pilar Lago e Lousa (Unicamp)[3]

Flávio Pereira Camargo (UFG)[4]

RESUMO: A obra poética de Luiza Romão desvela a figura feminina sob a ótica da desconstrução da representação clássica, permeada de mitos e tabus que através dos séculos foram utilizados para educar e controlar opressivamente os corpos das mulheres. Sabendo que a disciplinarização do corpo feminino obedece a um estereótipo que serve a grupos que controlam e detém posições privilegiadas nas relações de poder, propomos não rechaçar o corpo, mas partir dele para desconstruir e dessacralizar sua representação, que atualmente está alinhada às instituições patriarcais vigentes. Neste sentido, este artigo tem como objetivo realizar um estudo acurado do poema "Virgem", do livro *Coquetel Motolove* (2014), a fim de verificar como as ferramentas poéticas e literárias possibilitam a desconstrução da representação feminina tradicional e de que maneira o corpo feminino é visto como um lugar de acumulação de sabedoria e resistência. As análises serão efetuadas a partir das chaves interpretativas dos estudos feministas e de gênero. Para tal, serão utilizados os arcabouços teóricos de Avtar Brah (2006), Elaine Showalter (1993; 2004), Elizabeth Grosz (2000), Michelle Perrot (2003), Pierre Bourdieu (2002), Rebecca Solnit (2017) e Silvia Federici (2017), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia contemporânea. Autoria feminina. Estudos de gênero. Corpo e resistência. Luiza Romão.

1 O poema em questão foi publicado no livro Coquetel Motolove sem título, mas foi amplamente difundido das redes sociais com o nome de "Virgem". Por uma questão de nomenclatura e para mais fácil mencioná-lo, utilizaremos o título em questão.

2 The abovementioned poem was published without a title in the book *Coquetel Motolove*, but has been highly widespread in the social media with the name "Virgem" [Virgin (free translation)]. As for nomenclature and easier mentions, we shall use the title in question.

3 Doutoranda em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas – SP, Brasil. Orientanda da professora Dra. Suzi Frankl Sperber. e-mail: pilarbu@gmail.com.

4 Professor Adjunto de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, com atuação na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. E-mail: camargolitera@gmail.com

ABSTRACT: The poetry of Luiza Romão reveals the feminine figure from a classic representation deconstruction point of view, permeated by myths and taboos that through the centuries have been used to oppressively educate and control the bodies of women. Aware that the disciplinarization of the female body obeys a stereotype that serves groups which control and detain privileged positions in power relations, we propose not to reject the body, but from its standpoint, deconstruct and desecrate its representation, which is currently aligned to the patriarchal institutions in place. Thus, this article has the purpose of performing an accurate study of the poem "Virgem", from the book *Coquetel Motolove* (2014), in order to verify how the poetic and literary tools enable the deconstruction of the traditional female representation and how the female body is seen as a place of cumulative wisdom and resistance. The analyses shall be made from key interpretations of gender and feminism studies. For such, the following authors shall be used as theoretical background: Avtar Brah (2006), Elaine Showalter (1993; 2004), Elizabeth Grosz (2000), Michelle Perrot (2003), Pierre Bourdieu (2002), Rebecca Solnit (2017) and Silvia Federici (2017), among others.

KEYWORDS: Contemporary poetry. Female authorship. Body and resistance. Gender studies. Luiza Romão

porque uma mulher braba
não é uma mulher boa
e uma mulher boa
é uma mulher limpa
Angélica Freitas

LUIZA ROMÃO E A PALAVRA EM ESTADO DE LANÇA

Luiza Romão nasceu em 8 de agosto de 1992, em Ribeirão Preto, é poeta, atriz e *slammer*. Ainda que advinda de uma família de intelectuais (seus pais são professores) esteve desde muito nova ligada às causas dos direitos elementares, como os assentamentos do MST – Movimento dos Sem Terra. Mudou-se para a capital de São Paulo para fazer graduação e formou-se bacharel em Artes Cênicas (Direção). Nesse período percebeu que para além da universidade, um ambiente muitas vezes elitista, precisava encontrar seu lugar no mundo. Foi no último semestre de faculdade, que integrando um grupo de teatro, a autora fez um estágio na Fundação Casa[5], desenvolvendo uma peça para aquele público. Ali se construía uma nova perspectiva sobre sua arte e a maneira como, segundo a autora, poderia usar seus privilégios para mudar alguma coisa na sociedade[6].

5 Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (CASA) presta atendimento a jovens de 12 a 21 anos incompletos do estado de São Paulo e aplica medidas socioeducativas de privação da liberdade (internação) e semiliberdade.

6 Informações coletadas em entrevista presencial concedida pela poeta Luiza Romão em 24 de julho de 2017

Durante o ano de 2013, a autora conheceu o *Sarau do Burro*, ficou encantada e passou a ser assídua. Já ao final daquele mesmo ano teve o primeiro contato com a cena do *slam* e a identificação foi imediata. Luiza Romão percebeu que era aquele tipo de arte engajada, preocupada com o contexto social, que propõe trazer para o espaço público o debate das mazelas sociais compartilhadas pelos conflitos e tensões que se inscrevem na cidade, que ela queria se vincular. Encontrara seu lugar como artista, como poeta, no mundo[7].

O ano de 2014 consagrou Luiza Romão. A poeta ganhou o *Slam da Guilhermina*, o *Slam do 13* e foi a vice-campeã nacional do *Slam BR*, campeonato Nacional de Poesia Falada. O pertencimento experimentado por Luiza Romão a legitimou na cena do *slam* e da literatura marginal-periférica, colocou-a num espaço de afeto que hoje a faz ser considerada uma das mais importantes e expressivas *slammers* da cena paulistana.

Os *slams*, assim como os saraus, são movimentos de poesia falada inscritos sob a rubrica da literatura marginal-periférica, rasuram a tradição literária canônica devolvendo a arte poética para o espaço público, para as mãos de pessoas comuns. Ainda que não exista uma obrigação temática, o que se verifica é uma estética do grito, um grito que rompe silêncios, que toma posse da autorrepresentação tradicionalmente negada, que desloca o olhar crítico para periferias e grupos minoritários, que pauta um viés político que denuncia e deflagra as mais diversas formas de violência simbólica, de gênero e física que atravessam nossa sociedade.

Coquetel Motolove[8] foi lançado em 2014 com urgência e atendia a uma necessidade de Luiza Romão se colocar no mundo também com um livro, não apenas na oralidade. O livro traz o verso como arma, projétil que toca nas feridas mais profundas. O potencial bélico da escrita permeia a concepção da obra, passando do título e capa até chegar na construção poética de versos que transpiram rebeldia e contundência.

Este artigo tem como objetivo realizar um estudo acurado do poema "Virgem", a fim de verificar como as ferramentas poéticas e literárias possibilitam a desconstrução da representação feminina tradicional e de que maneira o corpo feminino é visto como um lugar de acumulação de sabedoria e resistência. A escolha do poema se deve a dois fatores: o primeiro está ligado à construção histórica da autora, pois ele foi um dos poemas que a ajudou a ganhar o *Slam da Guilhermina* em 2014[9] e consequentemente conseguir uma vaga no *SLAM BR*, do qual foi vice-campeã no mesmo ano. O segundo fator fundamental para a escolha da análise desse poema é por trazer a problematização contundente de certos mitos e tabus e formas de violência que oprimem mulheres. A autora faz um movimento primeiro descontrói para depois construir poeticamente uma outra mulher, mais empoderada e emancipada. As análises serão efetuadas pela chave interpretativa dos estudos de gênero e feministas.

7 Informações coletadas em entrevista presencial concedida pela poeta Luiza Romão em 24 de julho de 2017.

8 Apesar de, na grafia da capa do livro, constar Coketel (com K), tanto na ficha bibliográfica do livro quanto na página da autora nas redes sociais, a grafia aparece como Coquetel (com "q" e "u"). Por isso, a segunda opção foi a utilizada neste estudo.

9 A apresentação de Luiza Romão na final do *Slam da Guilhermina* na íntegra está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7RRiuGys8AE . Acesso em 20 out. 2016.

A DEMONIZAÇÃO DO FEMININO COMO FORMA DE CONTROLE DAS MULHERES

Por que o corpo da mulher ainda provoca tanto medo e desconfiança? Por que o feminino é cercado de tantos tabus sexuais, discursivos e sociológicos? Por que disputar o discurso em uma sociedade balizada em estruturas patriarcais é tão extenuante e difícil para as mulheres?

Resgatar os estudos feministas sobre o corpo da mulher, sua fisicalidade e o lugar de sua representação dentro da literatura e da sociedade se faz de suma importância para compreender suas demandas. É também um importante instrumento de desconstrução das estruturas patriarcais opressoras e de problematizar práticas sociais e literárias que se configuram como excludentes.

No livro *O Calibã e a Bruxa* (2017), Silvia Federici faz um apanhado histórico a fim de verificar de que maneira a institucionalização do capitalismo cumpriu um projeto político e social que visava controlar e domesticar mulheres. O entendimento do indivíduo como máquina, essencial para a designação produtiva do trabalho, tornou necessária a polarização entre razão e corpo, a fim de dominar as paixões, promover o autocontrole e instaurar o senso de responsabilidade.

Dentro dessa perspectiva, as mulheres foram as que mais sofreram, segundo a autora, visto que elas detinham o conhecimento pagão por meio da conexão com a natureza, era delas até então o controle reprodutivo e consequentemente do crescimento da população. Nos estudos de Silvia Federici (2017), estado e igreja se uniram para garantir não apenas o aumento da população, e consequentemente a criação de força de trabalho, mas também na manutenção do alinhamento à cultura judaico-cristã, da garantia do acesso à terra pelas classes dominantes, da subalternização de mulheres e das camadas mais pobres, e da instauração das relações patriarcais pautadas nas diferenças sexuais.

Nesse cenário, a caça às bruxas cumpriu um importante papel de controle social e populacional, configurando-se como uma "tentativa de criminalizar o controle da natalidade e de colocar o corpo feminino – o útero – a serviço do aumento da população e da acumulação da força de trabalho" (FEDERICI, 2017, p. 326). Parecia ser o jeito mais eficaz da burguesia controlar o patriarcado. A caça às bruxas mandou à forca e às fogueiras mulheres consideradas dissidentes, seja pelo conhecimento e manipulação da natureza, seja pela discordância das políticas empregadas pelo *status quo* da época, seja por não seguirem os padrões de comportamento vigente, seja por não se assujeitarem a ter sua sexualidade e corpo controlados deliberadamente pelo estado e pela igreja.

Elizabeth Grosz salienta no artigo "Corpos Reconfigurados" que a filosofia ocidental dominante pautou seu pensamento na dicotomia e polarização entre

> mente e corpo, pensamento e extensão, razão e paixão, psicologia e biologia. Esta bifurcação do ser não é simplesmente uma divisão neutra de um campo descritivo abrangente. O pensamento dicotômico necessariamente hierarquiza e classifica os dois termos polarizados de modo que um deles se torna o termo privilegiado e o outro sua contrapartida suprimida, subordinada, negativa (GROSZ, 2000, p. 47).

Assim a razão se sobrepõe ao outro, que é o corpo, subalternizando na maioria das vezes o conhecimento e aprendizado advindos dele. É importante salientar que nessa polarização os homens passaram a ser representados pela racionalização, enquanto as mulheres seriam relegadas apenas ao reduto do corpo (GROSZ, 2000, p. 49). A teoria biologizante reduz mulheres apenas à sua constituição física e biológica, ao seu dever quase sagrado de reprodução, recusando seu corpo como espaço simbólico de acumulação de sabedoria e memória, de disputa de discurso. A medicalização e a abjeção do corpo feminino retira delas o controle sobre sua fisicalidade, seus desejos, retiram também a potência de seus afetos, a capacidade de se deslocarem, de praticarem a ação e serem sujeitos de suas próprias vidas.

A ideologia judaico-cristã, os modelos de corpo naturalizados pela filosofia ocidental e o cartesianismo instituíram normas de conduta que procuram controlar, domesticar e dominar mulheres em detrimento dos homens. Segundo Guacira Lopes Louro, "um corpo escolarizado é capaz de ficar sentado por horas e tem, provavelmente, a habilidade para expressar gestos ou comportamentos indicativos de interesse e de atenção, mesmo que falsos" (2010, p. 21).

Sabendo que a disciplinarização do corpo feminino obedece a um estereótipo que serve a grupos que controlam e detém posições privilegiadas nas relações de poder, propomos não rechaçar o corpo, mas partir dele para desconstruir e dessacralizar sua representação, que atualmente está alinhada às instituições patriarcais vigentes. Assim, o útero, a vagina, os excrementos e tudo aquilo que os cercam seriam molas propulsoras de discursos contra-hegemônicos, pautados na ruptura de certos paradigmas e tabus. Esses elementos, agora ressignificados, também estariam alinhados à noção de que os corpos, além de sistemas biológicos, são construções estéticas, políticas e sociais.

DESOBEDIENTE, INSUBMISSA E BRUXA

A mulher bruxa, que se casa e se deita com o diabo, revelou ser o estereótipo perfeito para a criminalização dos desejos, do corpo e da sexualidade femininos. Capaz de seduzir e desvirtuar o mais ilibado dos homens, essa mulher força da natureza precisava ser subjugada visto que representava "uma ameaça à ordem social, já que subvertia o sentido de responsabilidade dos homens e sua capacidade de trabalho e autocontrole" (FEDERICI, 2017, p. 343). Em oposição a essa mulher diabólica, profana, incontrolável, que engolia e castrava homens estabeleceu-se a figura feminina sagrada, presente nas escrituras bíblicas e materializada pela mulher imaculada, resiliente, subserviente, que seria a mãe perfeita de todos, a virgem Maria.

A virgindade passou a ser pontuada como uma virtude, uma característica que distinguia mulheres boas de mulheres más. O poema de Luiza Romão que corroborou para que ela fosse consagrada vencedora do *Slam da Guilhermina* em 2014 traz essa temática. Em *Coquetel Motolove*, o poema originalmente intitulado "Virgem", mas que no livro teve o título suprimido, propõe um olhar crítico para essa questão. E vai além, ao problematizar o que vem a ser uma mulher para os padrões estabelecidos pelas estruturas patriarcais.

Se o corpo é o lugar de enunciação "nossas vozes são aspectos essenciais da nossa humanidade, ser privado de voz é ser desumanizado ou excluído da sua humanidade. E

a história do silêncio é central na história das mulheres" (SOLNIT, 2017, p. 28). Assim a recuperação da corporeidade feminina é também o resgate da voz que se liberta.

A epígrafe traz os seguintes dizeres: "este texto não é um texto. este texto é um parto:/ tem a dor do que parte, do que fica, do que nasce" (ROMÃO, 2014, p. 21). Ao usar a palavra "parto", Luiza Romão inicia o poema deflagrando o processo de gerir e alimentar uma outra vida, que não destaca apenas filhos ou biologia, mas principalmente o potencial criativo, poético e estético oriundo do corpo e da escrita desse eu lírico feminino. Ressalta ainda a importância da existência e da persistência da dor, que perpassa todas as alternativas que possam vir a ser escolhias: ficar, ir embora e nascer. Ser mulher invariavelmente dói.

Ao utilizar elementos puramente biológicos como força do objeto crítico, podemos depreender também que a poeta rechaça a própria teoria biologizante, que é largamente utilizada para marcar a inferioridade feminina.

> ser virgem
>
> está muito além de um hímen
>
> da palavra ser ou não ter hífen
>
> é matéria-prima
>
> barro úmido
>
> húmus:
>
> human woman women (ROMÃO, 2014, p. 21)

Usada através dos tempos para controlar e dominar os corpos femininos, a virgindade como sinônimo de pureza e respeito é questionada nesses versos. Ser virgem está além da existência ou não do hímen por que ser mulher está muito além de ser virgem, desse ritual de passagem que comprova e reafirma a transformação de meninas em possíveis mães, produtivas e reprodutivas.

Resgatando os estudos de Simone de Beauvoir (2009 p. 361), podemos verificar que repousa sobre a mulher uma teoria tradicional baseada na biologia que a reduz a uma concepção de mera procriadora da humanidade. A célebre frase "não se nasce mulher, torna-se" vem acompanhada da afirmação de que "nenhum destino biológico ou psíquico ou econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade", o que existe é um processo cruel de socialização que subalterniza o feminino em detrimento do masculino. O masculino, por construtos sociais enraizados, nos é apresentado tradicionalmente como o ser perfeito, não castrado.

Segundo Michelle Perrot, essas sociabilizações e construções balizam o corpo feminino como símbolo de inferioridade e subalternização visto que

> as representações do corpo feminino, tal como as desenvolve a filosofia grega, por exemplo, assimilam-no a uma terra fria, seca, a zona passiva, que se submete, reproduz, mas não cria, que não produz nenhum acontecimento nem história e do qual, consequentemente não há nada a dizer (PERROT, 2003, p. 20).

Ao afirmar que ser virgem está além das construções sociais e das normas de conduta, por meio dos versos "é matéria-prima", "barro úmido", o eu poético subverte a lógica da filosofia grega e evidencia o poder de criação, de construção do corpo da mulher, ao passo que coloca em cheque a alegoria do ser feminino como o sujeito física e socialmente mutilado, desprovido de relevância. Devolve para as mãos da mulher o poder de praticar a ação ao complementar:

> homem,
>
> eu não nasci da sua costela
>
> vim ao mundo pelas mãos
>
> de alguma obstetra
>
> filha de mãe mulher donzela
>
> não da bela-pequena-aurora-adormecida-sereia-de-chapéu-vermelho,
>
> não.
>
> sou filha da outra
>
> a que tem suor, sangue e leite
>
> a que labuta com dois filhos nas costas
>
> e um no peito (ROMÃO, 2014, p. 21)

Eva, nascendo da costela de Adão, cometendo o pecado original ao morder a maçã, condenando todas as mulheres filhas de Eva a estarem para sempre marcadas pela culpa e pela perversão. Eva que desgraçou a humanidade com sua impureza e flertou com o diabo, demonizando a sexualidade feminina. Ao dizer que não nasceu da costela do homem, o eu poético rompe e contrapõe a esse modelo de controle do corpo das mulheres, subverte e critica a Cultura judaico-cristã e estabelece um outro paradigma de reconhecimento e representação do feminino. Em resposta à essa visão higienista e romantizada, essa mulher em franca libertação, afirma que nasceu pelas mãos de outra mulher, uma obstetra que lhe deu a vida, uma cientista longe dos padrões religiosos eurocentrados.

E se ela não nasceu de um homem, também não é a figura feminina eurocêntrica que comprova sua ascendência. Ela não é filha de uma mulher que cumpre os pré-requisitos dos padrões impostos socialmente, aqui evidenciados pelo resgate dos autos de moralidade caracterizados pela Bela adormecida, Pequena sereia e Chapeuzinho vermelho. Ao evocar as personagens eternizadas pelos estúdios Disney, três críticas podem ser percebidas: à alienação produzida pelos veículos de massa, que tem como objetivo controlar as mulheres; aos padrões inatingíveis exigidos pelo mito da beleza; e por fim ao cânone literário de tradição oral que também tinha a função de normatizar negativamente a conduta de mulheres com os autos de moralidade.

Ao deixar claro que é filha da outra, da considerada abjeta, o eu poético coloca em contraposição o que se espera socialmente da figura feminina com o que se configura de fato, na realidade. Avtar Brah evidencia que os movimentos feministas "não ignoram a biologia das mulheres, mas questionam ideologias que constroem e representam a subordinação das mulheres como resultado de suas capacidades biológicas"

(BRAH, 2006, p. 342) Por isso, ao reverter os líquidos produzidos pelo corpo feminino em positividade, Luiza Romão rompe com estéticas patriarcais misóginas e materializa a representação de uma mãe mais próxima da realidade, não aquela cuja pureza, castidade e feminilidade são vistas como virtudes. Não aquela que espera ser salva. O suor se torna sinônimo de trabalho, o sangue a representação da luta e o leite é o símbolo da vida, marcas do corpo que a princípio são da ordem da biologia se transformam em inscrições de resistência e de existência que as materializa no mundo por meio de um discurso transgressor.

Não estamos falando de qualquer mulher, mas de uma mulher com "labuta com dois filhos nas costas"/ "e um no peito", uma mulher em constante luta, a quem não foi dado o direito de ser frágil, de aguardar ser salva por um homem. A história das mulheres populares não coaduna com essa representação clássica de mulheres frágeis, delicadas e destinadas ao recato, visto que trabalhavam e muito, chefiando famílias e tendo de lidar constantemente com históricos de abandono.

Uma mulher que precisa fazer malabarismos para dar conta dos filhos, do trabalho e de suas demandas pessoais. Uma mulher periférica, tradicionalmente subalternizada, que precisa ainda mais disputar o espaço político e simbólico de sua fisicalidade. A quem não foram dados os privilégios sociais que garantem uma vida mais tranquila e menos dolorosa.

Ao resgatar e exaltar esse modelo feminino contra-hegemônico, a poesia de Luiza Romão coloca essa mulher como esteio e referencial concreto para o empoderamento daquelas que a ela se identificam, que compartilham de suas experiências e lutas. E se não é pela subalternização frente aos homens que se torna mulher, também não o é pela cultura falocêntrica:

> tornar-se mulher
>
> pela perfuração de um falo?
>
> falácia
>
> habito meu próprio corpo
>
> falho
>
> que fala e convalesce
>
> sob as súplicas de outra prece:
>
> não à nossa-senhora-mãe-gentil-virgem-imaculada
>
> não.
>
> mas à padroeira das putas
>
> das histéricas
>
> das tresloucadas
>
> das mulheres-Medéia
>
> e das Clitemnestras
>
> das malditas
>
> e revolucionárias (ROMÃO 2014, p. 21-22)

Bourdieu, em seu livro *A dominação masculina*, evidencia que o corpo é uma construção cultural e social e a "ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça" (2002, p. 18). Este espaço discursivo, que também é simbólico, configura-se como um campo onde se travam lutas, e que estas por sua vez se revelam nas relações de poder. Nele, através dos séculos e por meio do *habitus*, os homens imputaram às mulheres as mais variadas formas de opressão e violência, entre elas a física e a simbólica.

Ao recusar o rito de passagem da perda da virgindade como um legitimador único da existência do feminino, que transformaria a menina pura em uma mulher hábil para a reprodução, Luiza Romão rechaça a representação filosófica grega que postula que "o princípio da vida, da ação, é o corpo masculino, o falo, o esperma que gera, o *pneuma*, o sopro criador" assim como também subverte a simbologia do útero como "cavernoso, oculto, matricial", que deve ser subtraído, "um abismo sem fundo no qual o homem se esgota, deixa sua forca de vida" (PERROT, 2003, p. 20 – 21). Ao contrário, ela exalta a representação feminina para além da abjeção.

Nesta estrofe, Luiza Romão procurar romper com a lógica da dominação masculina. Ao dizer que habita o próprio corpo, a figura feminina inverte as posições dentro desse campo de batalha, revela que não será mais subjugada pela estrutura da máquina patriarcal que configura a sociedade como um espaço de dor para as mulheres, baseado na concepção de que o falo e o corpo masculino são dominantes e tem mais valor.

Ao se contrapor à dominação masculina, o eu lírico feminino aceita a imperfeição, por meio da palavra "falho" e rechaça os padrões, evidenciando que suas preces não serão dirigidas à evocação da normatização judaico-cristã. Por meio da antítese e contrapondo estereótipos, rogará que suas súplicas sejam ouvidas e atendidas pelas representações femininas consideradas abjetas como as putas, que tiveram a humanidade de seus corpos esvaziadas pelos padrões morais.

Ao trazer para a poesia a figura das histéricas e tresloucadas, Luiza Romão faz uma crítica à medicina e à medicalização de mulheres que internou e tirou do convívio social aquelas que pareciam estar acometidas por um mal súbito feminino. A palavra *hystera* significa útero em latim e a histeria como doença pautou, em princípio, a concepção de que o "útero, faminto, percorria o corpo livremente" (SHOWALTER, 2004, p. 33) e produzia os mais diversificados sintomas. Showalter afirma que quando os anatomistas descobriram que o útero não migrava responsabilizaram o sistema nervoso das mulheres pela doença, mas foi apenas no século XVII que a medicina reconheceu que os homens também podiam ser vítimas e estarem sujeitos à histeria (SHOWALTER, 2004, p. 33).

Entretanto, o estereótipo do feminino como sendo o sexo nervoso, melancólico e erotizado por esse útero insaciável já estava posto e foi amplamente difundido pela mídia e pelos de comunicação de massa. Segundo Showalter (2004, p. 43), a perspectiva da histeria também está intimamente ligada à noção da caça às bruxas, instituindo o corpo feminino como o grande inimigo a ser abatido, controlado, exorcizado e convertido pelas instituições religiosas e patriarcais.

Assim, as mulheres eram internadas pelos mais diversos motivos sob a desculpa de estarem severamente doentes, mas o que se verifica é de fato a necessidade de controlar aquelas que se configuravam como dissidentes, subversivas ou que demonstravam

ser algum tipo de entrave para que os homens atingissem seus objetivos de poder. Ao evocar essa representação feminina desencaixada dos padrões e normas, Luiza Romão afirma, de certa forma, que não se deixarão reprogramar para cumprir os papéis tradicionais.

Semelhante movimento faz a poeta ao resgatar Medéia e Clitemnestra. Trazê-las para o poema mostra a formação de atriz de Luiza Romão e o resgate da literatura grega, visto que *Medéia* é uma tragédia grega composta pelo poeta Eurípedes; enquanto Clitemnestra está presente na trilogia teatral *Orestia*, do dramaturgo grego Ésquilo.

As duas são figuras clássicas da ordem dos mitos que não cumpriram como se esperava o papel tido como sagrado das mães e estabelecem uma contraposição com a figura maculada da virgem Maria que aparece no início do poema. Elas são lidas comumente como feiticeiras capazes das maiores atrocidades, falharam como esposas e seus mitos questionam a maternidade compulsória e o sagrado amor de mãe.

Na tragédia grega de Eurípedes, Medéia mata os próprios filhos em vingança à traição do marido Jasão, a quem dedicara todo amor e devoção. No teatro de Ésquilo, a trama complexa enredada por Climtemnestra revela uma mulher com habilidade para articular e premeditar vingança. As duas personagens podem ser consideradas proto-feministas, visto que suas histórias pessoais deflagram e denunciam a misoginia, a supremacia masculina e certas relações patriarcais que as tornam prisioneiras da situação em que vivem.

Por fim, as malditas e revolucionárias trazem novamente a imagens das bruxas que queimaram na fogueira por ter uma visão à frente do seu tempo. Ao trazer para a ordem do poético personagens que romperam a tradição deflagra a luta diária da poesia que desconstrói a ordem do literário, o que se espera da representação tradicional. E assim a presença da voz viva que resgata vozes do passado atualiza uma invasão do presente e permite a constituição de um novo tecido memorial (D'ALVA, 2014, p. 126) que possibilita o diálogo de múltiplas vozes femininas que se reconhecem na diferença, nas lutas e nas diversas disputas de discurso.

Ao fazer esse movimento de resgatar mulheres que não se calaram e romperam paradigmas, a poesia de Luiza Romão propõe a constituição de uma coletividade, de um processo de empatia que envolve tanto essas mulheres, quanto o leitor e/ou receptor (no caso da poesia oral) quanto a própria autora. Essa função coletiva se alinha a noção da circulação das economias afetivas, como postulada por Sara Ahmed, e conclama a mulher comum a também não se deixar assujeitar. Revela-se assim um processo de empoderamento e emancipação, em que o feminino como sujeito do discurso tem o poder efetivo da mudança. Esse sentimento de empoderamento e coletividade atua com um afeto vinculado ao desejo e à esperança que movimenta o engajamento político em torno dos movimentos feministas (AHMED, 2003, p. 251).

As próximas estrofes conclamam meninas e mulheres a subverterem estereótipos e controlarem seus corpos, denunciando estéticas literárias, políticas e sociais que revelam práticas cruéis:

meninas em gestação

de ser mulher

meninas que sangram

mês a mês

possibilidades de si

que abortam o que não teve lugar

o que não pode ser

meninas em gestação

mulheres em gesto e ação

não colocarei o pau na mesa

se você vem com

'porra, porrada, caralho'

mostro meus peitos abertos

meus seios e anseios fartos dessa gramática de barbárie (ROMÃO, 2014, p. 22)

Segundo Elaine Showalter através dos séculos perpetuou-se a ideia de que o órgão sexual feminino é uma região inóspita, um espaço interditado, proibido, regido pelo mito da vagina dentada que se configura como um "espectro da sexualidade feminina, uma boca silenciosa, porém terrível, que pode ferir ou devorar o observador masculino" (SHOWALTER, 1993, p. 194). Essa boca capaz de castrar homens e subjugá-los precisava ser controlada socialmente e por isso lançou-se um véu em cima dela e de tudo que a cerca. Assim, tudo que vem do corpo da mulher passou a ser considerado abjeto: excrementos, menstruação, sexualidade, libido, desejo.

Em ***Coquetel Motolove*** esse véu é retirado da vagina dentada, do útero faminto e o corpo feminino não habita mais uma região inóspita, em que o silenciamento compulsório impera. O aparelho reprodutivo como representação da opressão é aqui desconstruído de diversas formas. A menstruação aparece nesse poema não como fardo ou impossibilidade e sim como oportunidade de repensar e ressignificar o próprio eu.

Segundo Márcia Tiburi, a criminalização do aborto em uma sociedade patriarcal é a metáfora perfeita para o moralismo e que corrobora com discursos masculinistas em que a mulher é um mero receptáculo, fêmea submetida à natureza e de quem o prazer é retirado, aquela que cumpre a função sagrada de ser mãe (TIBURI, 2017). Quando o poema subverte essa lógica do discurso opressor e evidencia o aborto como uma prática de expurgo do "que não teve lugar/o que não pode ser", revela-o como continuidade da experiência de conhecimento do próprio corpo. O aborto é apresentado como ferramenta de expurgo não apenas do feto indesejado, mas também de tudo aquilo que não configura, não define uma mulher, tudo aquilo que a oprime e torna essas figuras femininas *despertencidas* de si. O eu lírico devolve o poder da mulher controlar o próprio

corpo em detrimento de um discurso de castração e subalternidade.

O eu poético evidencia essas meninas, que ainda estão se preparando para se tornarem mulheres, mas que já sentem o peso e as cobranças que as marcam, desde o nascimento. O jogo semântico entre as palavras gesto e ação, para compor o novo significado de gestação marca, de maneira muito pungente a resistência da poesia de Luiza Romão. A desconstrução do sangramento outrora tido como doença revela a transformação da representação feminina que deixa de estar aprisionada em perspectivas higienistas e medicalizadas para vincular-se à estéticas de empoderamento e emancipação. A menstruação é utilizada como mais uma ferramenta de luta e resistência: meninas que estão em processo de se tornarem adultas ainda mais libertas e conscientes de seus corpos e suas reais necessidades.

Sendo assim, a visão rasa, galgada na teoria biológica, amplamente difundida na sociedade patriarcal, que rechaça mulheres em função de sua constituição física não se sustenta, em virtude da imensa gama de possibilidades de representação. Uma mulher não é apenas uma esposa, mãe, prostitua ou objeto de desejo, mas como na imagem de um prisma, tem muitas facetas, podendo ser todas ou nenhuma:

> por que o ser mulher
>
> está muito além de um artigo feminino
>
> definido ou indefinido
>
> muito além,
>
> de um artigo feminino
>
> em liquidação numa loja barata de cosméticos
>
> de um artigo feminino
>
> publicado na página 5 das novas, cláudias, caprichos, titis
>
> está além dos artigos
>
> da leia Maria da Penha
>
> [de qualquer lei de direitos universais] (ROMÃO2014, p. 22)

A palavra artigo materializa a figura feminina e ganha neste poema, por meio das sucessivas anáforas, mais de um sentido, todos configurados como pejorativos e negativos: 1- O componente gramatical que marca se a palavra está no feminino ou não, que coloca na grafia a condição biológica que reduz as mulheres em detrimento do masculino; 2 - A metáfora do artigo como um item disponível à venda, a mulher como mercadoria, objeto de barganha em campanhas publicitárias e lojas em liquidação, itens de consumo que ditam normas, padrões e pasteurizam mulheres como se todas fossem iguais. Nesse sentido a mulher aparece no lugar do "outro", do subalterno, daquele que é objetificado no discurso de quem detém o espaço simbólico do direito à fala; 3 - Pode ainda configurar os artigos de revistas, aqui representadas pelo verso "publicado na página 5 das novas,

cláudias, caprichos, e tititis", que são utilizados na história da sociedade como reguladores da conduta feminina, desde a mais tenra idade até a vida adulta, novamente alienando a mulher e a colocando no espaço privado da disciplina e da domesticação; 4 – Por fim, ao trazer a expressão "Leia Maria da Penha", Luiza Romão evidencia a necessidade de se tratar dentro da obra poética de questões de ordem social e política, que deflagram os mais diversos crimes cometidos contra as mulheres.

Ainda que a leia Maria da Penha tenha procurado endurecer a punição dos casos de feminicídio e violência doméstica, como exposto no capítulo anterior, esse tipo de violência ainda é subnotificada. Além disso, a justiça machista e condescendente, além da vergonha e da culpa dificultam os acessos a dados e números que espelhem de fato a realidade. Conforme a pesquisa *Violência doméstica e familiar contra a mulher*[10]: 27% das mulheres entrevistas que já sofreram algum tipo de violência não denunciaram seus agressores e nem pediram ajuda; 77% das mulheres entrevistas dizem conhecer pouco a leia Maria da Penha; 26% delas acredita que a leia protege as mulheres; 53% dessas mulheres acreditam que a lei protege em partes. Infelizmente leis e estatísticas não são capazes de proteger mulheres das violências de gênero e, por isso, o poema evidencia que nem os artigos da Lei Maria da Penha são capazes de o universo feminino e as duras lutas travadas cotidianamente.

Nenhuma dessas perspectivas são capazes de vislumbrar o que é o feminino, elas são ferramentas, algumas vezes usadas contra as mulheres para justificar as mais variadas barbaridades, em outras insuficientes para protegê-las. Por fim, Luiza Romão deixa evidente que em contrapartida com essas assertivas, ser mulher está na ação:

> porque ser mulher está além do artigo
>
> está no sujeito:
>
> que não se sujeita
>
> que age, atua,
>
> direto, intransitivo
>
> está no sujeito
>
> independente
>
> de gênero, número
>
> e grau (ROMAO, 2014, p. 23)

O corpo feminino parece rechaçar as normas de conduta vigentes, transbordando o individual no coletivo, ao passo que representa as mulheres que que não se deixam

10 *A pesquisa Violência doméstica e familiar contra a mulher pode ser acessada na íntegra no endereço eletrônico*: http://www.justicadesaia.com.br/wp-content/uploads/2017/06/VIOLÊNCIA-DOMÉSTICA-E-FAMILIAR-CONTRA-A-MULHER-2017.pdf . Acesso em 25 set 2017.

assujeitar, visto que aqui está "investido como direito das minorias e de um desejo de liberdade, tornando-se o 'lugar de soberania do sujeito'. Dentro dessa lógica, o traço corporal traduz a independência do indivíduo em relação ao social" (NOVAES, 2011, p. 483; grifos da autora).

Usando os elementos gramaticais, o eu lírico toma posse do discurso, reconhece seu lugar de subalterno e o repele, pratica a ação (ao passo que se faz sujeito) e ao intitular-se "direto, intransitivo" rejeita complementos, em uma metáfora que evidencia que a mulher não precisar estar atrelada à figura de um homem para existir, ela basta por si. Praticando a ação, esse sujeito "independente de gênero, número e grau" fragmenta o eu singular e o transborda em um eu coletivo, que conclama as demais mulheres a assumirem também suas vozes e corpos e se colocarem no mundo, por meio da empatia, em diálogo e postura combativa frente às opressões vividas.

Se o corpo acumula memória e por meio da escrita nos legitima a falar, a voz agora empregada no papel assume a postura combativa e convida outras mulheres que passaram por situações de violência a se unirem no rompimento do silêncio. A poesia torna-se um espaço em que circulam economias afetivas compartilhadas e que vislumbra a possibilidade de reconfiguração e reescrita de um futuro, livre das opressões contra mulheres.

O processo histórico que demonizou a mulher bruxa, desobediente e insubmissa também a converteu no modelo de feminilidade pautado "na mulher e esposa ideal – passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas" (FEDERICI, 2017, p. 205). No poema esse modelo é representado pela "mãe gentil" evocada pelo hino nacional, que revela estruturas patriarcais e modelos de sociedade caducos e sem representatividade. O poema traz figuras femininas marcadas pela violência, e que por isso são reais, falhas, complexas e múltiplas que ressignificam o que é ser mulher ao evidenciar seus corpos e vozes, por meio do eu lírico, e não aceitar mais a abjeção imposta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poema de Luiza Romão ora analisado traz a necessidade de falar, de deflagrar a denúncia das mazelas vividas por mulheres, principalmente as que sofrem algum tipo de precariedade social, seja por questões de classe e/ou violência de gênero. Os versos livres, a linguagem ácida e dura, muito além da questão panfletária deflagram a ruptura com certos mitos, tabus e normas de condutas sociais que, em virtude de teorias biologizantes e reducionistas, silenciam as mulheres, sobretudo as oriundas de grupos minoritários.

A potência da escrita de Luiza Romão a inscreve num discurso de resistência e reinvindicação muito próprio da literatura marginal-periférica e dos movimentos dos *slams*, dos quais a autora faz parte. A autora deflagra um espaço simbólico em que a coletividade de mulheres pauta um projeto estético e poético de luta em que a representação feminina não aceita mais o lugar abjeto e subalterno em que foi relegado na sociedade, não mais aceita ser objeto do discurso masculino e sim sujeito de seus próprios discursos e ações.

Num processo que primeiro desconstrói para depois reconstruir, a imagem da

mulher dócil, pacata e submissa, cujo corpo é controlado socialmente, é transformada e dá lugar a uma representação mais real e emancipada, de uma mulher forte e trabalhadora, cuja voz é construída por versos que rompem silêncios e espaços de dor.

O corpo em performance funda seu lugar no mundo, espaço de reinvindicação da voz coletiva de mulheres empoderadas e conscientes, que não se deixam assujeitar. Luiza Romão, de certa forma, resgata a figura da bruxa, mulher profana e desobediente que transgride padrões, que se reapropria da rua, de sua fisicalidade. Uma mulher que confronta outros corpos para que juntos e infestados viralizem os sistemas, armados de tiros certeiros, motoloves de saliva e poesia.

REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. Feminist Futures. In: EAGLETON, Mary. *A Concise Companion to Feminist Theory.* London: Blackwell, 2003. p. 236-254.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo.* Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina.* Tradução Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. Cadernos Pagu. Campinas, n. 26, p. 329-376, jan-jun 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000100014&Ing=en&nrm+iso7tlng=pt. Acesso em: 05 jun. 2017.

D'ALVA, Roberta. *Teatro hip-hop:* a performance poética do ator-MC. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ÉSQUILO. *Oréstia*: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2010.

EURÍPEDES. *Medeia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa:* mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

GROSZ, Elizabeth. Corpos Reconfigurados. Cadernos Pagu, Campinas, n. 14, p. 45-86, jan-jun 2000. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340. Acesso em: 31 ago. 2017.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: ____, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado:* Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 7-34.

NOVAES, Joana Vilhena. Beleza e feiura: corpo feminino e regulação social. In: PRIORE, MARY DEL; AMANTINO, Márcia (orgs.) *História do corpo no Brasil.* São Paulo: Editora Unesp, 2011, pp. 477-506.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. Tradução Luiz Antônio Oliveira de Araújo. *In: MATOS, Maria Izilda Santos de, SOIHET, Rachel (orgs). O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003. pp. 13-28.

ROMAO, Luiza. *Coquetel Motolove*. São Paulo: Selo Burro, 2014.

SOLNIT, Rebecca. *A mãe de todas as perguntas:* reflexões sobre os novos feminismos. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual:* sexo e cultura do fin de siècle. Tradução Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SHOWALTER. Elaine. *Histéricas: a histeria e a mídia moderna*. Tradução Heliete Vaitsman. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

TIBURI, Márcia. Aborto como metáfora. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, pp. 135-147

ENTRE A GORDURA E O BISTURI: ESTRATÉGIAS BIOPOLÍTICAS EM DISCURSOS SOBRE A CIRURGIA BARIÁTRICA

BETWEEN OBESITY AND SCAPEL: BIOPOLITICAL STRATEGIES IN DISCOURSE ABOUT BARIATRIC SURGERY

Francisco Vieira da Silva

Claudemir Sousa

Dentro de todo gordo há um magro debatendo-se desesperadamente para sair.
(Cyril Connoly)

Não posso parar de pensar naquele traseiro branco e gordo
Penso em apalpá-lo
Penso em aplaudi-lo
Mas mulheres gordas não são saudáveis
Melhor comê-la escondido
(Letícia Brito)

RESUMO: O artigo analisa materialidades discursivas que enunciam acerca da cirurgia bariátrica (gastroplastia), com o intento de investigar o funcionamento de estratégias biopolíticas que normalizam o corpo obeso, inserindo-o no âmbito de uma moral da saúde e do bem-estar. Para isso, tomamos como principal aparato teórico as reflexões de Michel Foucault acerca do biopoder e da biopolítica. Do ponto de vista metodológico, trata-se de um estudo de cunho descritivo-interpretativo, cuja abordagem é qualitativa. O *corpus* é formado por materialidades que circularam na *web* (Revista Veja Online, *HuffPost* Brasil, Bariátricos e *YouTube*). As análises denotam que, nas materialidades estudadas, funcionam estratégias biopolíticas as quais consideram a gastroplastia como uma alternativa eficaz e necessária na produção da qualidade de vida dos sujeitos obesos.

PALAVRAS-CHAVE: Biopolítica. Bariátrica. Discurso

ABSTRACT: The article analyses discursive materialities that state about bariatric surgery (gastroplasty), with the aim of investigating the functioning of the biopolitical strategies that normalize the obese body, inserting it within

the framework of a moral of health and well-being. For this, we take as our mainly theoretical reference Michel Foucault's reflections about the biopower and biopolitics. From the methodological point of view, this is a descriptive-interpretative study, whose approach is qualitative. The *corpus* is composed by materialities that circulated on the web (Veja Magazine Online, *HuffPost* Brazil, Bariátricos and *YouTube*). The analysis show that, in the materialities studied, biopolitical strategies work, which consider gastroplasty as an effective and necessary alternative in the production of life quality of obese subjects.

KEYWORDS: Biopolitics. Bariatric. Discourse.

INTRODUÇÃO

Iniciamos este escrito relatando um episódio trivial, mas pertinente para as reflexões a serem desenroladas aqui. No dia seis de maio de 2018, o programa Domingão do Faustão, exibido aos domingos pela Rede Globo de Televisão, recebeu, dentre as várias atrações, a banda *Fat Family*, um conjunto musical brasileiro formado por seis irmãos que estourou no final dos anos de 1990. Inspirados na música norte-americana de matriz negra e nos grupos vocais de estilo gospel, os irmãos chamavam a atenção pelo peso elevado que exibiam, ficando expresso no título da banda ("família gorda"). Todavia, no âmbito da apresentação na atração comandada por Fausto Silva, observaram-se mudanças substanciais nos corpos dos integrantes do *Fat Family*, agora bem mais magros que outrora. Ao mostrar um vídeo do conjunto no início da carreira e constatar a transformação corporal, Faustão disparou "Viva o milagre da bariátrica!"[1]. Passado o fato, indagamos num primeiro instante: o nome do grupo ainda condiz com o estatuto corporal dos seus integrantes? Depois, de maneira mais ampla, interrogamos: em que medida essas transformações corporais intervêm na produção da subjetividade? O que a realização da bariátrica diz daquilo que somos e que estamos nos tornando na relação com os nossos corpos?

Ultimamente, o número de gastroplastias, popularmente conhecidas como cirurgias bariátricas, tem crescido de maneira exponencial no país, de modo que o Brasil ocupa o segundo lugar em todo o mundo na realização desse tipo de procedimento, perdendo apenas para os Estados Unidos. Trata-se de um tratamento indicado a pacientes com graves índices de obesidade e consiste numa intervenção que reduz consideravelmente a extensão do estômago, com vistas a modificar o trajeto dos alimentos no aparelho digestivo e refrear a sua absorção[2]. Baseia-se em critérios como o Índice de Massa Coporal (ICM), a idade e as doenças associadas à obesidade. De acordo com a Sociedade Brasileira de Cirurgia Bariátrica e Metabólica (SBCBM), o crescimento das referidas cirurgias elevou-se em torno de 39%. Em 2012, foram realizados cerca de 70 mil procedimentos e, em 2016, a cifra subiu para 100 mil[3]. É possível cogitar que

1 Vale frisar que o próprio apresentador também se valeu do procedimento cirúrgico da bariátrica, com vistas a perder peso.

2 Disponível em: https://claudia.abril.com.br/saude/cirurgia-bariatrica-especialistas-duvidas-pos-operatorio/. Acesso em: 01 maio. 2018.

3 Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2017/08/1908949-cirurgia-bariatrica-

esse avanço caminha lado a lado com o aumento vertiginoso da obesidade no Brasil, dado que, em dez anos, o crescimento da obesidade ocorreu em todas as faixas etárias e quase dobrou em jovens de 18 a 24 anos[4]. Estima-se que cerca de um em quatro brasileiros encontra-se em situação de obesidade, de modo que se intensifica o debate em torno dessa questão nas diferentes instâncias da sociedade, principalmente do ponto de vista das políticas públicas de saúde.

A ampliação das ocorrências das bariátricas conecta-se com o fenômeno da patologização da obesidade em todo o mundo, tornando-se um flajelo planetário, nos dizeres de Vigarello (2012). Nessa lógica, Costa (2015, p.44-45) esclarece que: "Tal enfermidade se transformou em uma questão política: uma doença que consome todos os esforços individuais e os investimentos coletivos em aparatos de assistência primários, como programas de saúde da família, ou complexos, como hospitais e cirurgias". Considerando, pois, que a popularização das cirurgias bariátricas corresponde a uma urgência história, o aumento no número de obesos e a preocupação em estancar a epidemia, é necessário pensarmos, a partir de um viés foucaultiano, acerca da emergência dos discursos acerca desse procedimento cirúrgico hoje e dos modos através dos quais os sujeitos contemporâneos relacionam-se com seus corpos, especialmente quando estes se encontram à margem da norma da saúde e do bem-estar.

Ao tornar-se uma questão de saúde coletiva, a obesidade entra no domínio dos cálculos e da administração política. Refletimos, nesse aspecto, a partir das teorizações de Michel Foucault a respeito do biopoder e da biopolítica. Nas abordagens desse autor, o biopoder é compreendido como um tipo de poder que tem como alvo a vida biológica e a biopolítica refere-se a uma série de medidas racionalizadas que surgem em meados do século XVIII e se voltam para o governo dos seres viventes. Dessa maneira, situamos a emergência dos discursos acerca da cirurgia bariátrica como um elemento do biopoder e como uma das estratégias biopolíticas, as quais visam garantir o bem-estar e a saúde dos sujeitos obesos, assegurando o controle e a gestão da vida dessa parcela da população.

Em suma, as discussões desenvolvidas neste escrito permitem-nos radiografar a produção de subjetividade e os efeitos dos dispositivos de saber- poder no funcionamento de verdades acerca do corpo. Situando nosso horizonte investigativo nos limites da *web*, deparamo-nos com uma vastidão de materialidades discursivas que tratam da questão da gastroplastia, tais como: postagens nas mais variadas páginas e perfis em redes de interconexão social, notícias em *sites* informativos e em *blogs,* artigos científicos publicados em periódicos ou em anais de eventos, vídeos de especialistas na área da saúde discutindo a cirurgia e de depoimentos de sujeitos que já passaram pela bariátrica ou que ainda esperam pelo procedimento em plataformas como o *YouTube*. Há ainda uma diversidade de grupos em redes sociais que reúnem sujeitos em processo de recuperação, interessados em serem operados e outros que já fizeram a intervenção.

Esse arquivo da/na mídia digital atesta a premência da questão na atualidade, o que pode ser percebida também na irrupção de reflexões acadêmicas em torno do tema. A

cresce-no-pais-e-pode-incluir-ainda-mais-pacientes.shtml. Acesso em: 01 maio 2018.

4 Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2017/08/1908212-obesidade-dispara-entre-jovens-do-pais.shtml. Acesso em: 01 maio 2018.

despeito de os estudos acerca dos efeitos da bariátrica, no seio das ciências da saúde (MARCHESINI; ANTUNES, 2017, DE-MARCHI *et al*, 2017; SILVA; FARO, 2015; BARROSO *et al*, 2017) sejam efervescentes, pouco se observa reflexões semelhantes noutros campos do saber[5]. Nesse sentido, o presente estudo, ao pensar os dizeres sobre a cirurgia bariátrica em variadas materialidades da rede digital, no âmbito da Análise do Discurso de orientação foucaultiana, acaba por se configurar numa proposta que pode contribuir de maneira profícua em relação ao debate que circunda a cirurgia bariátrica, especialmente se considerarmos o nosso lugar investigativo, haja vista que esse tema, conforme frisamos, tende a se circunscrever na área da saúde. Entendendo que o saber médico perpassa basicamente a totalidade das produções discursivas acerca da gastroplastia, acreditamos que nossa abordagem pode mostrar o funcionamento das estratégias discursivas que margeiam essa produção enunciativa no campo da saúde e para além deste.

O objetivo deste estudo consiste em analisar dizeres acerca da cirurgia bariátrica em materialidades discursivas da *web*, com o propósito de investigar o funcionamento de estratégias biopolíticas que procuram assegurar saúde e bem-estar aos sujeitos com índices elevados de obesidade. Compreendemos que tais estratégias não estão situadas somente na visada das políticas estatais, haja vista que a obesidade "[...] passou a ser uma ameaça sanitária, uma epidemia que se alastra, rastejante e dissimulada [...]" (VIGARELLO, 2012, p. 321), de maneira a suscitar esforços provenientes dos mais diversos setores da sociedade. Embora as materialidades a serem estudadas aqui apresentem variados posicionamentos discursivos, convém pontuar, por outro lado, que tais discursos partem de um ponto em comum: a predominância do saber médico na produção de verdades acerca do sujeito obeso.

O *corpus* de análise é constituído por materialidades discursivas presentes na mídia digital, quais sejam: a) uma matéria do da revista Veja intitulada *Cientistas de Havard recomendam bariátrica para adolescentes obesos* (2018)[6]; b) um texto opinativo que circulou no site do *Huffpost* Brasil (*5 motivos para afirmar: emagrecer com cirurgia bariátrica não é fácil*)[7]; c) dois depoimentos de sujeitos que realizaram a gastroplastia, os quais estão disponíveis no *site* Bariátricos[8] e d) dois vídeos de uma campanha realizada pela Sociedade Brasileira de Cirurgia Bariátrica e Metabólica (SBCBM), disponíveis no *YouTube*[9]. A seleção desse material deu-se em virtude dos seguintes critérios: a) as materialidades deveriam estar disponíveis na mídia digital; b) precisariam ter sido veiculadas pelo menos nos últimos quatro anos; c) necessitariam ser materialidades corporificadas em gêneros discursivos variados. No que tange à metodologia, este estudo segue um viés descritivo-interpretativo numa abordagem prioritariamente qualitativa.

---

5 Uma exceção é o estudo de Costa (2015), cujo foco incide sobre os discursos de sujeitos que realizaram a cirurgia bariátrica em *blogs* voltados diretamente a essa temática, a partir da biopolítica e das reinvenções dessas tecnologias de poder nas tecnologias digitais.

6 Disponível em: https://veja.abril.com.br/saude/cientistas-de-harvard-recomendam-bariatrica-para-adolescentes-obesos/. Acesso em: 03 maio 2018.

7 Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/anna-carolina-lementy/5-motivos-para-afirmar-emagrecer-com-cirurgia-bariatrica-nao-e_a_21695854/. Acesso em: 03 maio 2018.

8 Disponível em: http://www.bariatricos.com.br/depoimentos/. Acesso em: 04 maio 2018.

9 Disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=_cPQ932mUm4 e em: https://www.youtube.com/watch?v=kPi3Sy9TCr4. Acesso em: 03 maio de 2018.

Para tanto, este texto encontra-se organizado nos seguintes moldes. Na seção seguinte, discutiremos alguns conceitos da obra foucaultiana, tais como discurso, enunciado, biopoder e biopolítica. Posteriormente, delinearemos as análises do *corpus* e, em seguida, esboçam-se algumas observações de feições conclusivas a essa investigação.

1. BIOPOLÍTICA E BIOPODER: O DESENVOLVIMENTO DO DISPOSITIVO DE NORMALIZAÇÃO DO CORPO

Uma questão que se formularia para verificar a pertinência da realização deste trabalho seria: o que fez com que o corpo se tornasse objeto de estudos hoje? Talvez, a resposta para isso venha das formulações de Foucault, que apreende o nascimento de uma biopolítica dos corpos em uma longa duração histórica, cujas condições de possibilidade foram acontecimentos de variadas ordens. De acordo com Duarte (2008, p. 47, grifos do autor): "[...] os conceitos de *biopoder* e de *biopolítica* surgem na reflexão foucaultiana como o ponto terminal de sua genealogia dos micropoderes disciplinares, iniciada nos anos de 1970".

Essa discussão é situada por Foucault nas transformações do mecanismo de poder existente na sociedade de soberania, em que prevalecia um direito do rei de decidir sobre a vida e a morte dos seus súditos. Esse direito era exercido de maneira indireta, nos casos em que sua própria existência estivesse ameaçada, tais como o caso da guerra, devendo o Estado ser defendido, ou de forma direta, como no caso em que o súdito infringisse as leis do soberano, devendo aquele ser morto como castigo. Assim, Foucault (1988) considera que o direito do soberano sobre a vida só se exercia com o direito de matar, ou seja, "o direito que é formulado como de vida e morte é, de fato, o direito de *causar* a morte ou de *deixar* viver" (FOUCAULT, 1988, p. 128, grifos do autor), visto que, naquela sociedade, o mecanismo de poder se exercia como forma de subtração do sangue, de apreensão do corpo e da vida para suprimi-la. Na época clássica, esse mecanismo de poder sofreu transformação no ocidente, ganhando outras funções, como a de controle, vigilância, organização, produção e funcionamento das forças, em vez de sua destruição. Com isso, o direito de matar dá lugar a um direito de viver, do qual a morte aparece como um reverso. Dessa forma, Foucault (1988) considera que se passou de uma existência jurídica do soberano para uma existência biológica da população.

Dessa maneira, tudo aquilo que significa morte passa a ser vergonhoso para uma sociedade em que o poder assumiu a função de gerir a vida, tornando-se legítima apenas a morte daqueles que representam um perigo biológico para os outros. A morte era vista como a passagem da soberania terrestre para outra mais poderosa. Essa passagem era acompanhada por um cerimonial político. Na nova ordem, é sobre a vida que se fixa o poder.

Assim, Foucault (1988) situa no século XVIII o desenvolvimento do poder sobre a vida, em duas formas interligadas por um feixe de relações: o primeiro, centrado no corpo-máquina, que deveria ser adestrado, ter suas aptidões ampliadas, suas forças subtraídas, tornado dócil e útil, e ser integrado em sistemas de controle eficazes e econômicos por intermédio das "*disciplinas: anátomo-política do corpo humano*" (FOUCAULT, 1988, p. 31, grifos do autor).

Já o segundo, formado na metade do século XVIII, realizou-se sobre o corpo-espécie, como suporte de processos biológicos, em torno da proliferação da população, dos nascimentos, da mortalidade, do nível de saúde, da duração da vida, da longevidade, mediante intervenções e controles, que o autor caracteriza como uma *"bio-política da população"* (FOUCAULT, 1988, p. 31, grifos do autor).

Dessa maneira, o poder sobre a vida perpassa os mecanismos disciplinares do corpo e de regulações populacional, possuindo uma face anatômica, voltada para os desempenhos do corpo, e outra biológica, que encara os processos da vida da espécie. Com essa nova forma de poder, desenvolvem-se técnicas diversas de gestão e controle das populações, como as observações econômicas, dos problemas de natalidade, longevidade, saúde pública, habitação e migração. Abre-se, diz Foucault (1988, p. 132) "a era do 'bio-poder'".

Foucault (1988) considera que o biopoder foi um elemento indispensável para o desenvolvimento do capitalismo, pois sua garantia dependeu da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e do ajustamento da população aos processos econômicos. Além disso, os fenômenos próprios à vida humana passaram a ser integrados no saber e no poder, no campo das técnicas políticas.

Com isso, proliferam tecnologias políticas que investem sobre o corpo, a saúde, as maneiras de se alimentar e de morar, as condições de vida, etc., que dão lugar a vigilâncias, controles, ordenações, exames médicos ou psicológicos, a micropoderes sobre o corpo e também a medidas maciças, estimativas estatísticas, intervenções que visam a toda a população. Em resumo, uma forma de acesso à vida do corpo e da espécie.

A biopolítica representa, assim, a tomado do homem enquanto ser vivo como objeto de poder. Uma estatização do biológico, realizada pelo mecanismo de biopoder. A biopolítica da espécie humana lança mão da medição estatística como forma de produzir um saber sobre os alvos de controle do biopoder. Será necessário tratar as doenças, porquanto subtraem a força e diminuem o tempo de trabalho, causando custos na economia, já que necessitam de tratamento. Com isso, introduz-se uma medicina que terá como função a higiene pública, através de campanhas de aprendizado e medicação da população. O biopoder possui função de disciplina e regulamentação da espécie, visando aumentar a vida, controlar acidentes, eventualidades, deficiências e a própria morte, que só aparece em estatísticas.

Conforme esclarece Candiotto (2013), diferentemente da crueldade dos estados totalitários, num Estado de Bem-estar Social (*Welfare State*), a tônica é fazer viver, tendo como base em ações de seguridade social que atravessam toda a existência de um indivíduo. Para Candiotto (2013), isso começa na infância, por meio de políticas de inclusão educacionais e nutricionais; posteriormente serão implementadas políticas de empregabilidade, de qualificação profissional, de segurança do trabalho, bem como de previdência e benefícios trabalhistas. Juntem-se a isso as garantias de "acesso à moradia, o lazer e à cultura" (CANDIOTTO, 2013, p. 91), os planos de saúde e a manutenção dos padrões de vida e de consumo dos indivíduos. Entendemos que as políticas de saúde e assistência à preservação da vida perpassam toda a vida do sujeito, desde as especificidades da infância, passando pelas idiossincrasias da adolescência e da vida adulta até chegar às recentes descobertas das potencialidades da velhice.

Entre a disciplina e a regulamentação, afirma Foucault (1999), circula a norma. Por isso, ele fala que vivemos em uma sociedade de normalização, na qual a medicina é um mecanismo de saber-poder, uma técnica de intervenção que tem função normalizadora, pois seu poder disciplinar individualizantes sobre o corpo orgânico e biológico tem efeito regulamentar sobre a população. Conforme mostraremos em nossas análises, o saber da medicina perpassa praticamente a totalidade das produções discursivas acerca do sujeito obeso.

Quanto ao termo poder, utilizado pelo autor para se referir a esse mecanismo que estimula a produção da vida, é necessário compreendê-lo como:

> multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais (FOUCAULT, 1988, p. 88-89).

O poder, nesta concepção, está em toda parte, pois é produzido constantemente, em todas as relações. Ele "não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma certa situação estratégica complexa numa sociedade determinada" (FOUCAULT, 1988, p. 89). Ele não é adquirido, compartilhado e guardado. É exercido em diversos pontos de modo desigual.

Por isso, Foucault (1988, p. 91) considera que "lá onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder". As relações de poder existem em função de uma multiplicidade de pontos de resistência, que fazem o papel de seu adversário e alvo. Elas estão em toda rede de poder, existindo resistências possíveis e necessárias.

Ao compreender o poder como um modo de ação de uns sobre outros, que não é consentido em renuncia à liberdade, Foucault (2009) considera que o poder só se exerce sobre sujeitos livres e o correlaciona ao termo governo, que possui uma relação com os dispositivos de segurança e população. Na compreensão de Foucault (2013a), governar é uma prática múltipla, exercida, por exemplo, pelo pai de família, pelo pedagogo, pelo professor, pelo governador de Estado, e, acrescentamos, pela mídia, por intermédios de seus enunciados.

A finalidade do governo é dispor as coisas de um modo correto para conduzi-las a um objetivo adequado a cada coisa a governar. Foucault (2013a) afirma que, durante o século XVI e até o século XVIII, a arte de governar esteve limitada à forma de soberania e apoiada no modelo de família. Com a expansão demográfica no século XVII, em que emerge o problema da população, a noção da economia será centrada em outra coisa que não mais a família. É a estatística, consoante Foucault (2013a, p. 324), que vai revelar as características próprias da população e os fenômenos que não se reduzem à família: o numero de mortos, de doentes, regularidade de acidentes, etc.

O objetivo final do governo passa a ser a população, cuja saúde, riqueza e duração de vida devem aumentar. Para atingir isso, deve-se usar como instrumentos:

> Campanhas, através das quais se age diretamente sobre a população, e técnicas que vão agir indiretamente sobre ela e que permitirão aumentar, sem que as pessoas se deem conta, a taxa de natalidade, ou dirigir para uma determinada região ou para uma determinada atividade os fluxos da população (FOUCAULT, 2013a, p. 425).

Ao se construir um conjunto de saberes acerca dos fenômenos referentes à população, ocorre, segundo Foucault (2013a), a passagem de uma arte de governar da soberania um regime dominado pelas técnicas de governo em que a população é o alvo principal e cujos mecanismos essenciais são os dispositivos de segurança. Vivemos, desde o século XVIII, na era da governamentalidade, entendida como:

> 1) o conjunto constituído pelas instituições, procedimentos, análises e reflexões, cálculos e táticas que permitem exercer esta forma bastante específica e complexa de poder, que tem por alvo a população, por forma principal de saber a economia política e por instrumentos técnicos essenciais os dispositivos de segurança.
>
> 2) a tendência que em todo Ocidente conduziu incessantemente, durante muito tempo, à preeminência deste tipo de poder, que se pode chamar de governo, sobre todos os outros – soberania, disciplina etc. – e levou ao desenvolvimento de uma série de aparelhos específicos de governo e de um conjunto de saberes.
>
> 3) o resultado do processo através do qual o Estado de justiça da Idade Média, que se tornou nos séculos XV e XVI Estado administrativo, foi pouco a poço governamentalizado. (FOUCAULT, 2013a, p. 429).

Conforme discutiremos em nossas análises, a obesidade, ao ser patologizada, se tornou em uma questão política. O seu combate, que em alguns casos ocorre pela realização da cirurgia bariátrica, é, hoje, uma urgência histórica e, como tal, demanda respostas por parte do governo populacional, que vem em forma de discursos provenientes da área da saúde, incentivando os sujeitos a cuidarem de seus corpos.

Foucault (2013b) compreende o dispositivo a partir de três formulações, a saber:

> em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2013b, p. 364).

Em segundo lugar, ele trata da natureza da relação entre os elementos do dispositivo. Entre eles, existe um tipo de jogo, de mudança de posições, modificação de funções. Com isso, o discurso pode aparecer como um programa de uma instituição ou como algo que permite justificar e mascarar uma prática ou uma reinterpretação dessa prática.

Já em terceiro lugar, essa noção é compreendida como "um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante" (FOUCAULT, 2013b, p. 365). Temos, assim, um dispositivo de saúde, que tem como seu principal elemento o corpo obeso de um sujeito que é estimulado a cuidar de si. Esse cuidado implica em um conjunto de ocupações dedicado a voltar-se para si (FOUCAULT, 2005), a partir de uma ortopedia moral que propugna o corpo magro como aquilo que se deseja e, em contrapartida, a obesidade como algo que deve ser evitado e eliminado.

2. ESTRATÉGIAS BIOPOLÍTICAS EM DISCURSOS SOBRE A CIRURGIA BARIÁTRICA

O *corpus* de análise é formado pelas materialidades especificadas na introdução deste escrito. Iniciamos nossa investigação pela reportagem que circulou no *site* da revista Veja. A materialidade em questão discursiviza um estudo realizado pela Universidade de Havard que trata da indicação do procedimento cirúrgico para o tratamento da obesidade entre os adolescentes. Eis alguns excertos da reportagem:

> Cientistas de Harvard recomendam bariátrica para adolescentes obesos
>
> De acordo com um novo estudo apresentado apenas uma pequena parte dos adolescentes obesos realizam a cirurgia, embora seja a melhor opção em longo prazo
>
> Pesquisadores de **Harvard** defendem o uso da **cirurgia bariátrica**, que reduz o estômago para diminuir o peso de indivíduos obesos, como alternativa à **obesidade infantil**. De acordo com um estudo apresentado na segunda-feira durante a ENDO 2018, uma conferência anual de endocrinologistas, que aconteceu em Chicago, nos Estados Unidos, apenas uma pequena parcela dos adolescentes e jovens adultos que sofrem com a doença são submetidos à cirurgia, apesar de ela ser considerada o **tratamento** a longo prazo mais eficaz para a perda de peso.
>
> [...]"A obesidade entre adolescentes e jovens está crescendo rapidamente. No entanto, a cirurgia de redução de peso não é muito utilizada em grupos dessa faixa etária", disse em nota a médica Karen Campoverde-Reyes, uma das colaboradoras do estudo e pesquisadora da Escola de Medicina de Harvard e do Hospital Geral de Massachussetts.
>
> [...]as taxas de cirurgias bariátricas estabilizaram nos últimos anos, ainda que a obesidade tenha aumentado não apenas nos EUA, mas no mundo inteiro. Essa é uma preocupação particular entre especialistas porque crianças com excesso de peso ou obesidade têm uma probabilidade cinco vezes maior de se tornarem adultos com obesidade ou excesso de peso, em comparação com aquelas com peso normal.
>
> [...] Atualmente, o CDC recomenda que famílias, médicos e escolas ajudem as crianças a evitarem ou enfrentarem a obesidade através de dietas saudáveis, bons hábitos de sono e exercícios regulares. Mas, para os pesquisadores, ainda é necessário educar médicos, residentes, assistentes sociais e enfermeiras escolares para a possibilidade de que a cirurgia seja o melhor caminho. (VEJA, 2018, s,p.).

A posição que enuncia na materialidade jornalística parte de saberes especializados, através da remissão aos estudos desenvolvidos em Havard e apresentados em congressos, para enunciar acerca da necessidade de os adolescentes também realizarem a cirurgia bariátrica ("o tratamento a longo prazo mais eficaz para a perda de peso). Conforme podemos observar, o saber científico, reiterado na notícia pela apresentação do discurso direto de uma médica e pelo discurso indireto do CDC (Centro de Controle e Prevenção de Doenças dos Estados Unidos, na sigla em inglês), incide sobre um determinado grupo populacional, no caso dos adolescentes obesos, de maneira a administrá-lo e geri-lo. Ao sugerir a bariátrica como uma alternativa mais viável para sanar o problema da obesidade entre esse grupo etário, o saber médico imbui-se de interesses biopolíticos, na medida em que busca garantir a saúde o bem-estar para os adolescentes obesos.

Esses interesses, de acordo com a reportagem, estão matizados por dados estatísticos que projetam uma tendência para a continuidade da obesidade na vida adulta de adolescentes ou crianças que já se encontram em tal condição ("uma probabilidade cinco vezes maior de se tornarem adultos com obesidade ou com excesso de peso"). O enlace entre os saberes médicos e estatísticos constitui um foco de atuação da biopoltíica de combate à obesidade, uma vez que, consoante Foucault (2007, p. 155), "os processos da vida são levados em conta por procedimentos de poder e de saber que tentam controlá-los e modificá-los". Para tanto, é sobre o corpo que intervêm essas políticas da vida. É sobre o corpo que pesam os efeitos de uma biopolítica responsável por fazer funcionar um dispositivo de normalização do corpo obeso, especificamente pela via de um procedimento cirúrgico, tendo em vista que o olhar sobre o obeso o constrói como "um doente social, um indivíduo sem vontade, incômodo e dispendioso" (VIGARELLO, 2012, p. 318).

Além disso, o aspecto numérico, consoante frisa Rose (2013), corporifica-se em projetos de mapeamento que legitima uma tradição de verter em estatística a saúde, a doença e a documentação dos custos em saúde. Os índices acerca do número ainda inexpressivo da realização da bariátrica na população de adolescentes asseguram a necessidade de intervir sobre essa parcela do corpo populacional, sob a forma de recomendações e prospecções. Essa orientação, de acordo com a materialidade em estudo, deve incidir sobre todos os que estão diretamente vinculados à promoção da saúde, como médicos, enfermeiros e assistentes sociais. Em suma, a reportagem elucida estratégias de natureza biopolítica as quais se encontram atreladas ao discurso da medicina que objetiva o adolescente obeso como um sujeito que precisa ser perscrutado pelo saber clínico cujo incentivo visa intensificar a cirurgia bariátrica como uma alternativa mais eficiente no combate à obesidade.

Já na materialidade a seguir, o sujeito enunciador constrói certas impressões sobre a cirurgia bariátrica a partir do posicionamento de quem já realizou a gastroplastia – a psicanalista e jornalista Anna Carolina Lementy. Observemos alguns excertos:

> 5 motivos para afirmar: emagrecer com cirurgia bariátrica não é fácil
>
> Comigo nunca aconteceu (até agora), mas sei que é extremamente comum ouvir variações da seguinte frase: "mas, com bariátrica, até eu emagreço!". Não condeno quem pensa assim. Até eu mesma ser operada, via a cirurgia como uma ferramenta que me permitiria fazer com facilidade o que jamais consegui - fechar a boca. Cheguei a dizer, inúmeras vezes, "esta cirurgia será um freio", "será uma barreira física que me impedirá de comer", "vou poder comer tudo, só que pouco, e nunca mais vou engordar".
>
> [...] Voltando à frase que mais cedo ou mais tarde atinge os bariátricos, a de que é fácil emagrecer com cirurgia, acho que só é possível desconstruir esse tipo de pensamento a partir da experiência. As cirurgias bariátricas ou metabólicas têm dois lados, um ótimo e outro verdadeiramente ruim. É preciso abrir mão de parte do estômago e, em alguns casos, mudar a rota do intestino para descobrir.
>
> O que eu descobri neste primeiro mês é que agora tenho uma nova chance de mudar de vida. Não só de perder peso, o que, evidentemente, acontece, mas de cultivar novos hábitos. Eu perdi 11 quilos desde que operei e já me sinto muito mais disposta. Durmo menos (antes, eu praticamente hibernava), ando mais, muito mais, sem

> perder o fôlego, consigo recusar iguarias que antes repetiria sem dó ou sofreria demais se comesse só uma porção. Finalmente, vejo alguns contornos corporais se definindo no espelho. (LEMENTY, 2015, s.p.).

O sujeito que enuncia dota-se de uma autoridade para falar, na medida em que, ao passar pelo procedimento da cirurgia bariátrica, tem legitimidade para produzir verdades sobre essa questão ("desconstruir esse tipo de pensamento através da experiência"). Assim, o sujeito o faz por meio de uma afirmação categórica "emagrecer com a cirurgia bariátrica não é fácil", através da enumeração de algumas razões que irão corroborar essa assertiva. Para tanto, a posição sujeito elenca determinados dizeres vindos dos outros ("mas com bariátrica, até eu emagreço") como ditos a si mesmo ("esta cirurgia será um freio", "será uma barreira física que me impedirá de comer"), os quais constituem já-ditos sobre as benesses da cirurgia bariátrica que, de acordo com o posicionamento da materialidade, não se confirmam na prática. Noutros termos, foi somente quando o sujeito realizou a bariátrica que foi possível descobrir as reais possibilidades ocasionadas pela intervenção cirúrgica as quais não coincidem com as verdades do senso comum, pois, mesmo após a gastroplastia, a luta contra o ganho de peso persiste.

Quando elenca os benefícios da bariátrica para a saúde, além da expressiva perda de gordura, como a retomada da disposição física ("durmo menos), da resistência muscular ("ando mais, muito mais"), a contenção em consumir alimentos que causam o ganho de peso ("consigo recusar iguarias que antes repetiria sem dó") e as mudanças na forma física ("vejo alguns contornos corporais se definindo no espelho"), o sujeito discursiviza as vantagens advindas do tratamento e reconhece que o esforço em se submeter a essa intervenção foi válido, de modo a nos mostrar, conforme discute Foucault (2006, p.126), que "dizendo o que se vê o integramos espontaneamente ao saber". Figuram-se, nos dizeres dessa materialidade, os efeitos daquilo que Castiel, Sanz-Valero e Vasconcellos-Silva (2011) denominam de doença-punição. Os autores analisam a conexão existente entre medicina e religião e que se exibe em interpretações religiosas dos significados da doença. Nesse sentido, os autores frisam que a doença-punição "[...] ocorreria como o resultado de ações provocadas pelo indivíduo ao transgredir regras e normas desejáveis (religiosas/médicas) de comportamento, seja por omissão, seja por excesso" (CASTIEL; SANZ-VALERO; VASCONCELLOS-SILVA, 2011, p. 132). Articulando essa reflexão ao nosso objeto de estudo, acreditamos que o sujeito obeso seria portador de uma doença-punição, pois, ao infringir a norma da saúde compulsória, se constituiria como co-responsável pelos problemas provocados pela sua transgressão. A bariátrica, nesse caso, representaria a purificação do mal e a possibilidade de uma construção de um estilo de vida em paz com o dispositivo de normalização.

Podemos sustentar que o relato de Lementy enceta mecanismos de regulação do corpo do sujeito obeso, pois demonstra que a bariátrica constitui a possibilidade de objetivar esse corpo na ordem do discurso do bem-estar e da boa forma. A confissão do sujeito enunciador sugere uma certa transformação de si mediante técnicas de saber-poder responsáveis por garantir a seguridade ao corpo obeso e permitir a sua inserção na trama moral vigente. De acordo com Candiotto (2013), o biopoder engendra estratégias que visam a administrar o corpo humano como membro de uma espécie biologicamente constituída. Ainda na perspectiva do autor, essas instâncias de poder assinalam "diferentes processos de subjetivação a partir do embate agonístico entre as forças do querer e as potências da liberdade" (CANDIOTTO, 2013, p.81). Tais processos

relacionam-se com as agruras, os anseios e as lutas que o sujeito que realiza a bariátrica trava consigo mesmo e com os outros, tendo em vista o espectro da obesidade que sonda esse sujeito, mesmo após a cirurgia. Atemo-nos, portanto, aos modos por meio dos quais o sujeito que enuncia na materialidade analisada exerce um trabalho de transformação de si por meio do regime de verdade em voga.

Esse trabalho fica mais em evidência quando o sujeito lista os motivos que fazem com que o processo de emagrecimento, a despeito da gastroplastia, ser algo lento e complexo. O primeiro motivo diz respeito ao fato de a cirurgia ser congenitamente uma intervenção arriscada. De acordo com a jornalista: "Como não tenho religião, crença ou mesmo fé em qualquer deus, tive que me lançar ao incerto da vida e esperar a volta da anestesia com saúde" (LEMENTY, 2018, s.p). Prossegue o relato revelando: "Meus últimos pensamentos antes de apagar tinham a ver com "precisava mesmo estar aqui?". Nesse excerto, é possível entrever que as representações sociais em torno de quaisquer procedimentos cirúrgicos entram em cena quando o sujeito resolve se submeter à bariátrica, de maneira a suscitar uma dada reflexão acerca dos limites para a consecução do corpo saudável. O segundo motivo constitui um corolário do primeiro, na medida em que delata os sacrifícios por que passam o paciente da bariátrica: "Durante 21 dias você não vai ingerir nada além de líquidos ralos (nem sopinha cremosa pode)" (LEMENTY, 2018, s.p), o que reitera a disposição dos que se submetem a tal terapêutica.

O terceiro motivo recobre as dificuldades enfrentadas nas primeiras refeições: "Você sonhou tanto com esse dia e agora ele está aqui na sua frente. Prepare-se para entalar" (LEMENTY, 2018, s.p). O quarto motivo denota os anseios de engordar mesmo após a cirurgia: "Pessoas que sofrem para emagrecer ou mesmo que não conseguem emagrecer irão continuar lidando com esse fantasma mesmo após a cirurgia" (LEMENTY, 2018, s.p). O último motivo frisa que a realização da bariátrica não autoriza o consumo desenfreado de todo e qualquer alimento: "[...] pessoas que fizeram cirurgia bariátrica não poderão comer besteira com frequência" (LEMENTY, 2018, s.p). O funcionamento discursivo dessa materialidade atesta como os mecanismos de saber-poder intervêm sobre o corpo do sujeito que passou pela terapêutica da cirurgia bariátrica, haja vista que se trata de um corpo a ser constantemente controlado, disciplinado e vigiado, seja antes, durante ou após a gastroplastia. Essa ordem do corpo sólido e visível (FOUCAULT, 2006) dar a ver os diversos tormentos relacionados ao tratamento em estudo, tanto do ponto de vista fisiológico-nutricional, a partir do consumo de alimentos líquidos por um tempo considerável, seja do ponto de vista psicológico-comportamental, pois se pressupõe uma temperança no tocante à alimentação e se intensifica o pavor de engordar novamente.

Concebemos, com base em Vigarello (2012, p.317), que "o discurso sobre a obesidade progressivamente foi tomado pelo autotestemunho, a análise íntima, o relato pessoal". Isso pode ser constatado de maneira parcial na materialidade ora analisada e será mais bem enfatizado nos dizeres a seguir, os quais constituem em depoimentos publicados no site Bariátricos.

> Excerto 1: Acho que não é exagerado dizer que mudou 'tudo' na minha vida. Costumo dizer que os 3 pilares mágicos do pós-cirurgia são os seguintes:
>
> 1)Dieta
>
> 2) Prática regular de exercícios físicos

> 3) Exames médicos periódicos
>
> Mudando estes 3 pilares, como eu aceitei o desafio de mudar, você automaticamente mudará de vida. Passei a fazer sempre boas escolhas alimentares, tornando minhas refeições mais funcionais (TROMBONI, 2016, s.p.).
>
> Excerto 2: [...] eu tinha medo de não andar mais, de me aprisionar de vez aquele corpo, de vegetar diante dos dias, e simplesmente desperdiçar o dom da vida, entre as grades invisíveis da obesidade.
>
> Fazem (sic) um ano e cinco meses apenas, que livrei de meus ombros um peso que a (sic) anos era obrigada a levantar com ele da cama, e hoje ele não está mais aqui. Posso dizer que tem sido a viagem mais fantástica que poderia realizar, onde (sic) ter de volta a liberdade de locomoção, de realizar tarefas que pra (sic) muitos são banais, como higienização do próprio corpo, um cruzar de pernas, um ir até a esquina sem precisar está (sic) dentro de um carro, ir a uma loja onde pessoas 'comuns' compram roupas e não ser olhada como um 'ET', e lá escolher uma roupa e não um saco qualquer lhe escolher (Sim! A indústria da moda só dispõe de roupas sem cores, cortes, e estilo pra quem está a margem da obesidade), são sensações que não há palavras que descrevam. Nem digo que a vida mudou, e sim que ela surgiu. (ARAÚJO, 2017, s.p.).

Os relatos em primeira pessoa refletem as transformações que o sujeito que realizou a bariátrica tem sofrido. Pode-se observar na composição de tais enunciados uma ênfase na mudança corporal e nas implicações na autoestima e na relação de si para consigo, conforme mostramos em trabalho anterior (XXXX). No excerto 1, o sujeito enunciador admite que sua vida mudou de maneira completa, porquanto passou a adotar um estilo de vida em conformidade com as biopolíticas. A valorização da saúde, materializada nas dietas, na prática de exercícios físicos e na realização de exames periódicos, inscreve esse sujeito na lógica de instâncias de poder promotoras de transformação da vida humana (FOUCAULT, 2007). No excerto 2, a posição-sujeito é mais incisiva na narrativa das melhorias resultantes da gastroplastia. A metáfora da viagem de que o sujeito utiliza para descrever a bariátrica ("a viagem mais fantástica que eu poderia realizar") mostra que a cirurgia representa a possibilidade de sair da ordem natural das coisas e de concretizar um desejo até então inatingível. O testemunho recai sobremaneira sobre a efetivação de ações antes impossíveis como se locomover, cuidar do corpo e comprar roupas sem constrangimentos.

Esses relatos põem a nu o fato de o obeso viver em um corpo humilhado (VIGARELLO, 2012) e, para solucionar tal situação, a cirurgia bariátrica aparece como o caminho mais eficaz. Ademais, esses testemunhos metonimicamente assinalam os efeitos do biopoder na construção do sujeito na relação com o corpo. Ou seja, o sujeito que se confessa produz uma verdade sobre si e acerca do seu corpo na esteira das modalidades biopolíticas responsáveis por preconizar a preservação da vida e o cuidado de si. A bariátrica denota o ingresso do sujeito na norma que rege as biopolíticas, a partir do momento em que o corpo sai das sombras da doença e adentra nas luzes da vitalidade. Trata-se, acima de tudo, de uma forma de governo, compreendida por Foucault (2008a), como a racionalidade de governar o melhor possível e de gerenciar os corpos e as subjetividades. O sujeito que descreve sua experiência com a bariátrica governa a si mesmo e governo o outro, a quem exerce um poder através do exemplo e da superação.

Por fim, chegamos às ultimas materialidades discursivas selecionadas para este estudo: dois vídeos de uma campanha da Sociedade Brasileira de Cirurgia Bariátrica e Metabólica (SBCBM). As materialidades audiovisuais possuem trinta e quatro segundos e trinta segundos de duração, respectivamente e apresentam uma narrativa similar. No primeiro vídeo, uma jovem com formas físicas proeminentes entra no que aparentemente seria uma sala de espera onde outras pessoas encontram-se sentadas folheando revistas ou manuseando celulares. O som é uma trilha instrumental que denota medo, apreensão e suspense. A câmera foca na pose dessas pessoas com as pernas cruzadas e, em seguida, exibe a dificuldade da jovem da campanha em executar semelhante posição. Logo em seguida, o sujeito obeso aparece magro e, finalmente, consegue se igualar aos demais e também cruzar as pernas. No final do vídeo, a jovem sorri e pega uma revista que está num dos assentos da sala de espera. Uma voz em *off* anuncia: "cirurgia bariátrica feita com qualidade traz qualidade de vida".

Por se tratar de uma campanha de uma organização médica, convém atentarmos para a formação do que Foucault (2010) denominou de modalidades enunciativas. O autor nos fala que, ao enunciar, o sujeito recorre a lugares institucionais para dar legitimidade ao seu dizer. A campanha em estudo, ao ser produzida por uma instituição, recobre-se pelos saberes e poderes que demarcam a atuação dessa entidade. Nesse sentido, a situação criada no vídeo mostra-nos que a jovem obesa se encontra num lugar do anormal, considerando que todos os presentes na sala de espera conseguem cruzar as pernas e ela não. O efeito quase mágico do emagrecimento no vídeo simboliza que a bariátrica seria a condição peremptória para a normalização do sujeito obeso e a garantia de sua felicidade. As tecnologias da biopolítica entram em jogo quando refletimos que a população de obesos constitui o foco da organização em questão e o destinatário da campanha. É o corpo dessa fração populacional que se faz necessário gerir, controlar e governar. De acordo com Foucault (2008b, p. 494), a população é percebida como "o conjunto de seres vivos e coexistentes, que apresentam características biológicas e patológicas específicas".

O segundo vídeo ilustra a seguinte cena: uma jovem obesa entra numa loja de roupas e se depara com os olhares impertinentes e cochichos inoportunos das vendedoras. Logo em seguida, uma das vendedoras imediatamente mostra uma peça de roupas à jovem e a câmera exibe esta última magra e com um sorriso no rosto. A campanha, ao aludir a queixas frequentes de pessoas gordas e obesas quanto à dificuldade em encontrar roupas, discursiviza que a gastroplastia tende a garantir a qualidade de vida, a saúde e a consecução de uma existência feliz. Em suma, nos discursos acerca da cirurgia bariátrica, é possível notar que se tem a bifurcação da identidade do sujeito obeso que compreende o período anterior à cirurgia, a partir de efeitos de exclusão e de sofrimento, e a fase posterior do procedimento, marcada pela inclusão do sujeito na ordem da boa forma e na satisfação pessoal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomando como ancoragem algumas materialidades discursivas que enunciam acerca da cirurgia bariátrica, nosso objetivo neste texto consistiu em investigar o funcionamento de estratégias biopolíticas que procuram assegurar a saúde e o bem-estar

aos sujeitos com índices elevados de obesidade, tendo em vista o apelo à gastroplastia e toda a preponderância que essa intervenção cirúrgica alcançou nos últimos tempos. Pensando no funcionamento discursivo dos dispositivos de saber-poder, foi possível constatar determinadas estratégias de cunho biopolítico nos dizeres estudados, na medida em que situam a cirurgia bariátrica no bojo de uma discussão que aponta para a urgência em garantir a qualidade de vida aos sujeitos obesos, grupo populacional sobre o qual é preciso lançar toda sorte de esforços de gestão e de governo.

Essas estratégias vinculam-se à natureza das materialidades estudadas, considerada a partir do lugar de onde enunciam e dos seus objetivos. Assim, na reportagem da revista Veja, o foco incide sobre o número inexpressivo de adolescentes que realizam a gastroplastia e, com isso, engendra-se uma defesa de que a bariátrica configura-se como um tratamento válido no combate à obesidade entre os adolescentes. No texto que circulou no *site* HuffPost Brasil, a fala da jornalista e psicanalista Anna Carolina Lementy constitui um posicionamento discursivo segundo o qual o processo de emagrecimento, mesmo após a realização da bariátrica, representa uma trajetória dolorosa e desafiadora. Esse posicionamento procura desmistificar determinadas representações para as quais a bariátrica eliminaria a gordura de maneira irreversível. Nos depoimentos contidos no *site* Bariátricos, flagramos discursos confessionais de sujeitos que já realizaram a cirurgia e a categorizam como sendo a oportunidade de modificar radicalmente a imagem de si e o estilo de vida. Por último, nos vídeos da campanha da SBCBM, entrevemos o emprego de estratégias, na materialidade audiovisual, que mostram a inclusão e o contentamento dos sujeitos em virtude da cirurgia bariátrica.

Em todas as materialidades examinadas, percebem-se a emergência de técnicas que fabricam os sujeitos em função de modificações corporais. Essas técnicas agenciam a normalização de corpos que escapam de uma ortopedia moral tributária do corpo magro como sinônimo de saúde e vitalidade e, como corolário, da abjeção à gordura e ao corpo obeso, concebidos como o sinal da preguiça, da fraqueza e do fracasso. Noutras palavras, o corpo obeso esquiva-se das tecnologias do biopoder e das biolíticas, dado que denuncia a iminência da doença e o risco da morte. Daí ser premente popularizar técnicas de intervenção corporal, como a cirurgia bariátrica, que visam a remediar o problema. Seja no perigo do corpo obeso do adolescente, nas verdades sobre o corpo no decorrer do tratamento, nos relatos dos sujeitos que fizeram o procedimento, nos recursos sociotécnicos de campanhas em torno da gastroplastia, erigem-se tecnologias biopolíticas as quais visam controlar e administrar corpos que deverão ser transformados, com vistas a garantir, governar e prolongar a vida biológica das populações.

REFERÊNCIAS

BARROSO, M. F. R. et al. Caracterização sócio demográfica e clínica de pacientes submetidos à cirurgia bariátrica, Rev. Pesq Saúde, São Luís, v. 1, n.2, p.86-90, maio/ago. 2017. Disponível: http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/revistahuufma/article/viewFile/8383/5207. Acesso em: 04 maio 2018.

CANDIOTTO, C. Cuidado de si e dispositivo de segurança: a atualidade da biopolítica. In: CASTELLO-BRANCO, G.; VEIGA-NETO, A. (Orgs.). *Foucault:* filosofia & política. Autêntica: Belo Horizonte, 2013. p. 81-96.

CASTIEL, L. ; SANZ-VALERO, J. ; VASCONCELLOS-SILVA, P. R. *Das loucuras da razão ao sexo dos anjos* : biopolítica, hiperprevenção, produtividade científica. Rio de Janeiro : Editora FIOCRUZ, 2011.

COSTA, D. P. Blogs terapêuticos e discursos biopolíticos. In: SOUSA, K. M.; PAIXÃO, H. P. P. *Dispositivos de poder/saber em Michel Foucault*: biopolítica, corpo e subjetividade. São Paulo: Intermeios, 2015, p.31-42.

DE-MARCHI, J. *et al.* Cuidados perioperatórios em cirurgia bariátrica no contexto do Projeto ACERTO: realidade e o imaginário de cirurgiões em um hospital de Cuiabá, *Rev. Col. Bras. Cir*, Rio de Janeiro, v. 44, n. 3, p. 270-277, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rcbc/v44n3/0100-6991-rcbc-44-03-0270.pdf. Acesso em: 03 maio 2018.

DUARTE, A. 2008. Biopolítica e resistência: o legado de Michel Foucault. IN: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Figuras de Foucault*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, p.45-56.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1*: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: *Em defesa da sociedade*: cursos no Collège de France (1975/1976). São Paulo: Mantins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3*: o cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Gaal, 2005.

FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*: curso dado no Collège de France. Trad. Eduardo Benício. São Paulo: Martins Fontes, 2008a. (Coleção trópicos).*Segurança, território e população*: curso dado no Collège de France (1977-1978). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2008b.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, Paul. *Michel Foucault*: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, Michel. Governamentalidade. In: MACHADO, Roberto (org.). *Microfísica do Poder*. 26 ed. São Paulo: Graal, 2013a, p. 407-431.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: _____. *Microfísica do Poder*. 26. ed. São Paulo: Graal, 2013b, p. 363-406.

MARCHESINI, S. D.; ANTUNES, M. C. A percepção do corpo em pacientes bariátricos e a experiência do reganho de peso, *Interações em Psicologia*, Curitiba, v. 21, n.2, p. 127-136, 2017.

ROSE, N. *A política da própria vida*: biomedicina, poder e subjetividade no século XXI. Tradução por Paulo Ferreira Valerio. São Paulo: Paulus, 2013.

SILVA, C.; FARO, A. Significações relacionadas à cirurgia bariátrica: um estudo no pré e pós-operatório, *Salud & Sociedad*, Antofagasta, v.6, n.2, p. 156-169, maio/ago. 2015.

VIGARELLO, G. *As metamorfoses do gordo*: história da obesidade no Ocidente: da Idade Média ao século XX. Trad. Marcus Penchel. Petrópolis, RJ: Cortez, 2012.

MEU CORPO DARIA UM ROMANCE RIZOMÁTICO

MY BODY WOULD GIVE A RHIZOMATIC NOVEL

José Veranildo Lopes da Costa Junior[1]

Roniê Rodrigues da Silva[2]

RESUMO: Este artigo objetiva realizar uma leitura crítica da narrativa *Meu corpo daria um romance* (1984), do escritor mineiro Herbert Daniel, cuja trama principal conta a história do protagonista Daniel, que após beijar o seu namorado, em uma parada de ônibus, na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, vivencia, ao longo de onze minutos, uma série de discursos e olhares homofóbicos. Em nossa análise, buscamos aproximar os processos de subjetivação do personagem ao conceito de rizoma, proposto pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), destacando em nosso exame como Daniel representa um corpo rizomático, enquanto que as cenas protagonizadas pelos demais personagens secundários caracterizam a ideia de organismos tradicionais e sexistas.

PALAVRAS-CHAVE: *Meu corpo daria um romance.* Rizoma. Filosofia. Literatura.

ABSTRACT: This article aims to make a critical reading about the narrative My body would give a novel (1984), the novel was written by Herbert Daniel, whose main plot tells us the story of the protagonist Daniel, the one, who after kissing his boyfriend at a bus stop on the beach of Copacabana, in Rio de Janeiro, he experiences over eleven minutes, a lot of speeches and homophobic looks. In our analysis, we seek to approximate the processes of subjectivation of the character to the concept of rhizome, proposed by the French philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari (2011), we highlight in our examination how Daniel represents a rhizomatic body, while the scenes carried out by the other secondary characters, giving the idea of traditional and sexist organisms.

KEYWORDS: My body would make a romance. Rhizome. Philosophy. Literature.

1 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Contato: jveranildo@hotmail.com

2 Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Bolsista PNPD de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Contato: rodrigopinon2014@gmail.com

PONTO DE PARTIDA

> Sabe que o sargento que me dava instrução militar, no tempo em que eu era de fazer manobras, de um tipo menos charmoso do que as atuais, urrava que "continência não se bate", quando alguém usava a expressão incorreta? Sempre dava o berro, "continência não se bate", enquanto eu pensava: "mas punheta sim, e é muito melhor".
>
> *Meu corpo daria um romance.* Herbert Daniel, 1984.

Nos últimos dez anos, especialmente, presenciamos uma acentuada produção literária de romances que se debruçam sob o período ditatorial no Brasil. Para ilustrar essa constatação, poderíamos citar como exemplos concretos uma verdadeira multiplicidade de narrativas produzidas sobre a temática da ditadura, tais como: *K – relato de uma busca* (2014) e *Você vai voltar pra mim* (2014), ambos escritos por Bernardo Kucinski; *A resistência* (2015), de Julián Fuks, *Olho de boto (*2015), de Salomão Laredo; *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende; e tantos outros romances que ajudam a recontar a história oficial sobre o período sanguinário vivido a partir de 1964, com o início dos anos de autoritarismo em nosso país.

Antes de qualquer adentro específico sobre essa produção, é fundamental ressaltar o tão conhecido "dever de memória", postulado pelo filósofo francês Paul Ricœur (2014, p. 101), entendido como "o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não a si". Ao nos depararmos com a obra desse pensador, chegaremos à conclusão de que as sociedades contemporâneas possuem uma espécie de compromisso de memória com o passado e com a sua própria história, de modo que é necessário reelaborar as narrativas do pretérito, a fim de fazer justiça com o passado daqueles que foram torturados, injustiçados e perseguidos.

Assim, a literatura assume o compromisso de reformular a narrativa que acometeu o Brasil a partir de 1964, quando os militares implantaram o período de autoritarismo que derramou sangue de incontáveis vidas e oficializou um clima de hostilidade contra as minorias sexuais. Sommer (2004, p. 23) observa que esse compromisso da ficção na reelaboração da realidade é uma obrigação da própria literatura: "Quando a história de um país não existe, exceto em documentos incompletos e dispersos, em tradições vagas que devem ser reunidas e avaliadas, o método narrativo é obrigatório". Dito com outras palavras, a literatura arquiva as memórias sobre a ditadura (FIGUEIREDO, 2017) tendo como função principal mostrar o outro lado da história que não foi contado, que foi silenciado em detrimento do discurso oficial criado pela sociedade dominante. Decorrente dessas observações, enfatizamos que uma das funções da literatura é, portanto, materializar diversas temporalidades da história que, muitas vezes, se tenta apagar e esquecer.

Além do mais, ao levar em conta o contexto de autoritarismo vigente no Brasil ditatorial, é ético concordar que "o golpe de 1964 foi um atentado à legalidade e à constituição, instaurando um regime de exceção, em que as liberdades eram tolhidas por um regime repressor" (FIGUEIREDO, 2017, p. 14). Faz-se também de extrema importância denunciar a opressão e a tortura que acometeu a vida de crianças, jovens, idosos,

mulheres e homens durante a ditadura nesse país. Para além desse contexto nefasto, em nossos estudos[3], buscamos sustentar a ideia de que a comunidade homossexual[4] foi duplamente oprimida, por suas posições políticas e além do mais, por questões de gênero e de sexualidade.

Considerando esse contexto de discussão, a Editora Universitária da Universidade Federal de São Carlos (EdUFSCar) publicou, em 2014, um importante estudo intitulado *Ditadura e homossexualidades:* repressão, resistência e a busca pela verdade, de autoria dos historiadores James N. Green e Renan Quinalha. Essa pesquisa é pioneira porque apresenta uma leitura crítica da ditadura sob a ótica dos estudos de gênero, mostrando, de modo panorâmico, algumas das principais narrativas de opressão vivenciadas pelos grupos sexuais minoritários no Brasil. Nas palavras dos autores:

> As forças de segurança, portanto, monitoraram e policiaram a homossexualidade por várias razões nas décadas após 1964. Seguindo tendências históricas, nacionais e internacionais, ideólogos da segurança nos anos 1960 teorizaram o homossexo como parte de uma série de ameaças degenerativas à segurança nacional anticomunista (GREEN; QUINALHA, 2014, p. 29).

Todavia, é pertinente recordar que a Marcha da Família com Deus e pela Liberdade, ocorrida entre março e junho de 1964, foi uma das principais responsáveis pela derrubada do então presidente João Goulart, popularmente conhecido como Jango, por setores ultraconservadores, como a Igreja, os grupos de direita e os empresários. Para os que compuseram a Marcha em questão, "a homossexualidade foi associada com ameaças ao estado, à sociedade e à segurança nacional" (GREEN; QUINALHA, 2014, p. 29). Dessa forma, percebe-se o rechaço à homossexualidade e a demonização de práticas homossexuais durante o período ditatorial por setores conservadores que defendiam a chamada família tradicional brasileira.

Nesse interstício, esse texto parte da asserção de que é necessário reler o período de autoritarismo no Brasil, tendo como plano de fundo os estudos de gênero, para pensar na perseguição sofrida pela comunidade homossexual. Dessa forma, ao recorrer à filosofia contemporânea de base francesa, especificamente no que tange os estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), percebemos que àqueles que não se encaixavam em um binarismo de sexo operante entre masculino e feminino; pênis e vagina; homem e mulher tiveram sua sexualidade reprimida por setores tradicionais da sociedade brasileira, que atuaram naquela época, como organismos tradicionais, rejeitando a ideia da constituição de um corpo rizomático (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

Portanto, propomos analisar a literatura produzida pelo escritor mineiro Herbert Daniel, focalizando na crítica ao livro *Meu corpo daria um romance,* publicado em 1984, pela Editora Rocco. Além de denunciar o clima de opressão e de preconceito aos

3 O primeiro autor desenvolve sob a orientação do segundo autor desse artigo uma tese de doutorado intitulada provisoriamente 'Autoritarismo e homossexualidade: uma leitura deleuze-guattariana de Herbert Daniel, Osvaldo Bazán e Pedro Lemebel', na qual interessa a discussão sobre as intersecções entre ditadura(s) e homossexualidade.

4 Sabemos da existência de termos mais adequados para nomear a multiplicidade de arranjos homoafetivos, tais como LGBT ou LGBTQI+. Contudo, optamos por utilizar o termo 'homossexualidade', concordando com Green e Quinalha (2014), para não cometermos anacronismos temporais em relação ao uso de siglas contemporâneas no período ditatorial.

homossexuais na capital carioca, o romance supracitado sintetiza o conceito da literatura como arquivo da ditadura brasileira, proposto por Figueiredo (2017). Outrossim, nossa leitura também busca agenciar o romance *Meu corpo daria um romance* (1984) ao conceito de rizoma[5] (DELEUZE; GUATTARI, 2011), para pensar na constituição de um corpo rizomático, ilustrado pelo comportamento do protagonista da narrativa em contraponto aos organismos conservadores que direcionavam aquele jovem olhares e discursos homofóbicos.

CORPO A CORPO

Embora Herbert Daniel tenha publicado um considerável número de ensaios e narrativas, o seu nome no âmbito da crítica literária no Brasil e na América Latina é, todavia, desconhecido. Para Pechstein (2015, p. 78), por exemplo, "vale a pena chamar a atenção para a falta de pesquisa sobre Daniel e sua obra. Há uma ausência notável de estudos sobre a literatura do autor". Partindo dessa lacuna no contexto da crítica brasileira em torno à obra do romancista mineiro, nossas pesquisas se justificam por apresentar uma leitura da obra *Meu corpo daria um romance* (1984), sob a ótica dos estudos literários e da filosofia contemporânea, com o objetivo de amenizar essa falta. Para além dessa rápida explicação, o romance escrito por Herbert Daniel é representativo por colocar em cena as narrativas de afetividade entre homens gays durante o período ditatorial em nosso país.

Meu corpo daria um romance encontra-se dividido em um total de onze capítulos, com três divisões. A primeira delas diz respeito ao *CORPO A CORPO*[6], que reconstrói os 11 minutos em que o protagonista Daniel entra em um ônibus, na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, após ter beijado o seu namorado. A segunda divisão corresponde à *Matéria,* momento em que encontramos histórias sobre a formação do narrador (SILVA, 2014) e, por fim, a terceira divisão corresponde à *Dissertação,* na qual o autor surpreende os leitores com uma heterogeneidade de contos que podem ser lidos aleatoriamente.

Para este artigo, nossa análise crítica centra-se na primeira divisão do livro, ou seja, o *CORPO A CORPO*, em que Daniel, o protagonista homônimo, encontra-se em um ponto de ônibus, na praia de Copacabana, quando dá sinal para começar uma viagem em que o seu corpo e o seu desejo são violentados pelos passageiros do transporte público que o olham como diferente, após a troca de um beijo com o seu namorado. Recorremos, então, às lembranças de Daniel:

> Despedi-me do meu amigo com um beijo na boca, ainda comovido e feliz. Fora tão bonita aquela conversa toda de bar e intimidades, entrei no ônibus. Ainda acenei

5 O rizoma é um conceito fundamental para interpretar a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os autores franceses estabelecem um contraponto com a botânica para exemplificar que um rizoma é um tipo de caule que cresce horizontalmente, criando agenciamentos com o universo. Em oposição, as árvores-raízes são fixas e suas estruturas crescem verticalmente. Em nosso artigo, associamos o rizoma ao sujeito contemporâneo, caracterizado pelos agenciamentos e pela verticalidade. Os seres tradicionais são ilustrados pelas árvores-raízes e suas estruturas imóveis e fixas.

6 Decidimos manter o termo CORPO A CORPO em letras maiúsculas, para preservar a grafia utilizada no romance.

> sorrindo para o meu namorado que cambaleava, pálido: as caipirinhas produziram um efeito mau e emocional – e ele gostava de se sentir zonzo e embebedado com o clima que criamos. De tudo resultou que nos despedíamos ali, na madrugada de Copacabana com um beijo – furtivo – na boca (DANIEL, 1984, p. 13).

Embora a troca do beijo entre Daniel e o seu namorado tenha sido potencializada pelo efeito da bebida, percebemos uma transgressão entre ambos ao arriscar em público uma carícia entre dois homens. É através do olhar panóptico das instituições e da própria sociedade conservadora que o desejo homossexual é reprimido, dado que no plano da normalidade binária, homens não se relacionam entre iguais. A provocação gerada a partir desse beijo cria um clima de hostilidade vivido pelo protagonista: "Despedi-me, entrei no ônibus e noutra realidade, já não mais beijo, com olhos que me emparedaram numa observação: bicha!" (DANIEL, 1984, p. 13). As cenas de rechaço à troca de um beijo entre Daniel e seu namorado continuam ao longo das onze paradas que constituem o trajeto entre o ponto inicial e a parada de desembarque:

> Vocês comentavam, não entendi nada, o beijo bicha, escarnecendo o ato que achavam ridículo, meu provável modo de sexualidade. Alteravam a voz numa paródia do que seria uma fragilidade grotesca (feminina? Virgem! Feminina!), ou uma culposa falência masculina (masculina? Mais valia: Macha.); flauteavam: - Vi... a... dô... – bem baixinho, só pra brincar um pouco, sem ruindade, só gozação (DANIEL, 1984, p. 15)

Sabemos que as sociedades atuais estão enraizadas por um binarismo de gênero. Essa dicotomia operante ao considerar o sexo biológico dos indivíduos delimita o comportamento humano, de modo que, por exemplo, em sociedades tradicionais, não se espera que um homem, beije outro homem, como acontece na narrativa de Daniel (1984), a qual os passageiros do ônibus chegam a ofender o protagonista em razão de uma troca de carícia com seu namorado, chamando-o de "viado".

Durante a viagem no transporte público, o corpo de Daniel entra em um jogo de poder e de binarismos de gênero. Ora, Daniel ao trocar um beijo com outro homem desarticula e põe a contrapelo os papéis sociais determinados para homens e mulheres em uma sociedade sexista e preconceituosa. Após o beijo, o personagem questiona os olhares de julgamento que a ele são direcionados pelos demais passageiros: "Insuportável é o olhar que te cerca no descampado da calamidade da tua diferença. Insuportável é o olhar da tua inquisição. E demorei o tempo de uma piscadela para me dar conta do estranho que eu era [...]. Por causa de um beijo" (DANIEL, 1984, p. 50).

Estabelecendo uma associação com as ideias dos filósofos contemporâneos Gilles Deleuze e Félix Guattari, o olhar da inquisição narrado por Daniel dentro do ônibus pode ser lido a partir da imagem dos organismos tradicionais e de corpos rizomáticos. Para os estudiosos franceses, um rizoma é absolutamente oposto às radículas fixas de uma árvore. A profundidade do rizoma apresenta-se no plano da horizontalidade, ou seja, "o rizoma, nele mesmo, tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 22). Considerando isso, percebemos inicialmente que os passageiros que estão no ônibus são, de modo geral, muito parecidos:

> Muitos passageiros naquele instante deixavam Copacabana que cintilava foscamente na noite morna do seu desejo médio como o de uma classe sem remissão. Viajavam rumo aos subúrbios homens muitos, muitos homens, quase homem todos;

> masculinos atravessadores da madrugada pouco pecaminosa de véspera de trabalho e intensificação da crise geral da vida (DANIEL, 1984, p. 14).

Os muitos homens que viajavam de volta para suas casas, após um dia de trabalho no Rio de Janeiro, podem ser ilustrados pela ideia de organismo tradicional, pois sua identidade parece ser imóvel, fixa e estanque. É justamente nesse território de binarismo de gênero que as radículas se constituem, se enraízam e se fixam (DELEUZE; GUATTARI, 2011), formando identidades homogêneas, em que práticas homoafetivas, por exemplo, são questionadas e excluídas dos múltiplos agenciamentos que um rizoma pode conectar. Para mais, a territorialidade espacial da praia de Copacabana ilustra também que os desejos e as homossexualidades não tinham espaço naquela região geográfica, marcada pela normalidade de uma "noite morna do seu desejo médio" (DANIEL, 1984, p. 14). Em primeira pessoa, Daniel discorre sobre a diversidade de agenciamentos de sua masculinidade:

> Vi-me obrigado – com medo e com raiva – a provar o inviável, porém óbvio: que, sim, estou feliz com o masculino da minha conformação, embora não me sinta feliz com a conformação estatutária do masculino: que, não, nada está errado nela em mim, embora haja equívocos nela em todos; que, sim, não duvido do que estou constituído, embora duvide de uma constituição de máscara; que, não, não tenho conflitos com esta masculinidade que até certo ponto escolhi, embora não tenha escolhido como outros, como talvez, todos aqueles que me policiavam ali (DANIEL, 1984, p. 14).

Os homens que questionaram a masculinidade de Daniel, certamente, atuaram na posição de organismos tradicionais, para os quais 'ser homem' é um conceito fixo, estanque e imutável. Nessa linha de pensamento, o comportamento humano deve reproduzir uma matriz heterossexual, de modo que se espera que o homem – e a mulher – se comporte(m) de formas determinadas. Assim, para os homens que viajavam no mesmo ônibus de Daniel, o conceito de masculinidade, além de estático, não deve realizar agenciamentos múltiplos com outras dimensões da sexualidade humana. E, por isto, sob a ótica de Deleuze e Guattari (2011), estamos diante de sujeitos fundamentados em preceitos totalitários, em oposição aos sujeitos que atuam na posição de rizomas. Para os autores franceses a estratificação de uma matriz sexual enviesada por um binarismo de gênero operante causa dor e sofrimento:

> Ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou, melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos. Estamos cansados da árvore. Não devemos mais acreditar em árvores, em raízes ou radículas, já sofremos muito. Toda a cultura arborescente é fundada sobre elas, da biologia à linguística. Ao contrário, nada é belo, nada é amoroso, nada é político a não ser que sejam arbustos subterrâneos e as raízes aéreas, o adventício e o rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 34).

Em uma perspectiva deleuze-guattariana, "estamos cansados de árvores" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 34) e essa ideia, aparentemente simples, ilustra, além de uma filosofia de/para a vida, os sofrimentos dos seres humanos causados pela rigidez de uma matriz heterossexual, que exclui qualquer possibilidade de agenciamentos múltiplos na sexualidade humana, sobretudo, se esses não se encontram diretamente relacionados a um binarismo de gênero tradicional, consoante aparece representado na narrativa de Herbert Daniel:

> Foi por causa do beijo no meu amigo: não há outra razão para me encararem desse modo, não há outra evidência em mim. No entanto eles me acusam, os meus companheiros deste transporte público, onde fico sentado rígido e esfacelado. Contaram todos os meus ossos... gemi. – Ih, bicha, não se faz de vítima, vá. Agora vai querer dar uma de enrustida? Você que anda falando pra todo lado que é sim; que é importante que o homossexual seja "socialmente transparente". Não é o que você fala, bicha? Então, por que reclama? Quem se mete a avestruz tem que aguentar o ovo. Haja rabo. Que é tão importante quanto ter peito, bussanha! Ou você vai querer agora que as coisas não sejam do caralho? (DANIEL, 1984, p. 269).

Marca-se no excerto acima o modo como o protagonista busca reorganizar o próprio corpo, após o beijo, durante a viagem no ônibus. Daniel observa a inexistência de qualquer evidência que localize a sua sexualidade no plano da anormalidade. Portanto, o beijo aparece como a causa principal que justifica os olhares e os discursos dirigidos a ele por sujeitos conservadores. Assim, Daniel senta-se de maneira rígida, ou seja, inflexível, tensa, como tentativa de querer, talvez, 'dar uma de enrustida' (DANIEL, 1984). Por isto, o sofrimento ao qual Deleuze e Guattari (2011) se referem diz respeito à impossibilidade de, em sociedades conservadoras, indivíduos como Daniel vivenciarem práticas homossexuais, sem passar pelo crivo da ignorância, do desrespeito e do preconceito de organismos tradicionais. Se, na contemporaneidade, o desejo entre iguais é, todavia, perseguido[7] em nome de um binarismo de gênero operante, em épocas de regimes autoritários e antidemocráticos, esse contexto é ainda mais acentuado. Bastaria, para tanto, recordar que no período ditatorial a homossexualidade foi entendida como "parte de um conjunto de desvios sexuais, culturais e morais que trariam o triunfo da subversão" (GREEN; QUINALHA, 2014, p. 28).

Enquanto estava no ônibus, Daniel conta que: "Havia naqueles olhares algo mais brutal que uma simples crítica ou um banal repúdio. Havia desejo atravancado e fascismo. Algo estritamente político que retorcia as bocas nos sorrisos reflexos [...]" (DANIEL, 1984, p. 84). Nesses regimes autoritários, o fascismo[8] é uma característica marcante de práticas preconceituosas, e assim, o protagonista se pergunta: "Daniel, você aos trinta e seis anos, publicamente homossexual, está amedrontado e sufocado por um pavor inútil, no meio de pessoas cuja hostilidade você provocou por descuido ou irrealismo" (DANIEL, 1984, p. 84). O protagonista estava incomodado com os olhares que o rodeavam durante a viagem de ônibus e não entendia o julgamento dos demais passageiros, inclusive, Daniel se culpa, achando que o beijo dado em seu namorado motivava aquela situação de repúdio. Na realidade, a razão pela qual ele era vítima de homofobia não era unicamente o beijo, mas sim o fascismo que estava nos olhares e nos sorrisos daqueles homens que o julgavam e o condenavam.

7 No Brasil do presente, vivemos um movimento de perseguição aos homossexuais. Para fundamentar a nossa afirmação, bastaria citar, por exemplo, algumas das falas do presidente eleito Jair Bolsonaro. Dentre um histórico de frases preconceituosas, Jair Bolsonaro afirmou, em 2011, que: "Ninguém gosta de homossexual. A gente suporta".

8 Diz respeito a um movimento político que nasce na Itália, com Mussolini. O fascismo é, também, uma estrutura de poder que se propaga através do medo e do desrespeito aos direitos humanos. Entretanto, o fascismo se desconstrói com amor, coragem, resistência e existência.

O corpo de Daniel, mesmo desarmado em onze minutos, "como se tivesse sido desarticulado em onze coisas, órgãos, casos, metáforas" (DANIEL, 1984, p. 86) começa a reagir ao fascismo e ao discurso de ódio dos passageiros que o olhavam, o julgavam e o chamavam de 'bicha e viado', utilizando termos depreciativos para a sua masculinidade rizomática:

> A vida tem que reagir ao ódio, esta paixão industriosa. Eu tinha uma vantagem naquela instituição: era homem, quer dizer, tinha uma prática de ira e brutalidade logaritmicamente aprendida como qualidade da macheza real que carregava entre as pernas. Mas todos aqueles outros homens que me submetiam à criteriosa observação do desprezo furioso decretavam minha transmutação corporal. Eu não era mais um deles e não era à toa que no vicioso olhar que me encravavam havia tanto desejo sexual. Sim, percebi assustado que me fixavam desejando com paixões e mais sexuais do que um ódio puramente negativo (DANIEL, 1984, p. 86).

Os organismos tradicionais que dirigiam o olhar para Daniel com preconceito e homofobia buscavam reprimir o seu desejo, retirando-o do convívio social. Contudo, o personagem percebe que essa censura hipócrita dos demais homens aponta para um possível desejo que desponta nos olhos dos outros sujeitos em sua direção. Para Daniel (1984, p. 84): "a repressão nunca é um freio apenas. Caminha com muitos pés, não é o sapato que aperta o calo, mas o próprio calo formado, com ou sem calçado, que faz o pé inchado procurar a justa rota de um conforto cego". Com isto, entende-se que a repressão é um aparato que oprime ao não conceber a multiplicidade e as diferenças como um aspecto ímpar da vida humana. Mesmo desmascarando os olhares preconceituosos sob a ótica dos desejos, Daniel narra o pânico que o acometeu durante a viagem de ônibus:

> Insidiosamente, meus pesquisadores e juízes volteavam sobre a minha anomalia como agouros do branco, cirurgiões aptos a me castrar até mesmo da felicidade de ter partilhado com meu namorado aqueles instantes afáveis e aquele beijo inadiável (eu o diria, contranatura, inodiável). Um beijo que me valoriza a boca que meus observadores queriam silente e notavam suja. Era um ânus. A bicha que eu era tinha como símbolo um cu, um buraco de abjeções, e o resto da conformação física era decorrência imperdoável da analidade (DANIEL, 1984, p. 144)

Com ironia, o narrador chama os passageiros do transporte público de pesquisadores e juízes, os quais julgavam o beijo e a boca de Daniel como um buraco de abjeções, caracterizado pela sujeira. Naquele momento, a boca de Daniel tinha como símbolo um cu, o qual "um cu é como esses olhares querem que eu seja, só um cu arrombado" (DANIEL, 1984, p. 145). Nesse momento, a noção de Corpo sem Órgãos (DELEUZE e GUATTARI, 2012) aponta para a transfiguração da boca que se assemelha ao ânus porque esta não seria feita para beijar outro homem. Para Daniel, parte da violência vivida naquele ônibus se justifica pelo fato de que os homossexuais são semelhantes às mulheres:

> Não pude me reconhecer ali apenas como homossexual – alguém com dada orientação sexual minoritária. Reconhecia-me a partir do desejo de raiva *deles*, com as mulheres. E me horrorizava por confundir a situação feminina como condição de sujeito passivo. Barra pesada. É barra confundir-se como mulher? Não: é barra acontecer-se mulher num mundo macho. Poucas saídas. Provoca-se sem intenções de estimular; basta acontecer e o próprio te-ser é uma provocação que justifica até minuciosos assassinatos (DANIEL, 1984, p. 146).

Para Deleuze e Guattari (2011, p. 39): "o rizoma, ao contrário, é uma liberação da sexualidade, não somente em relação à reprodução, mas também em relação à genitália", e nesse ponto, fica evidente a caracterização daqueles homens enquanto organismos tradicionais. Na narrativa, parte dos olhares e preconceitos vividos por Daniel se justificam por uma ideia de sexismo, no qual o próprio Daniel se portou como uma mulher, ao ser carinhoso, afetivo e ao beijar o seu namorado publicamente, afinal de contas: "se aprende, ao estar mulher no reino do falo, a fragilidade, uma circunstância da passividade. A mulher apanha: recebe, dá, leva... Como as bichas. Os passivos tomam no rabo, levam no cu" (DANIEL, 1984, p. 146). Essa é uma visão de organismo ultraconservador, para os quais homossexuais e mulheres se assemelham porque, ambos, nasceram para apanhar. Daniel se aproxima do final da viagem, refletindo sobre as razões que o levaram a viver onze minutos de preconceito, de homofobia e de sexismo dentro de um ônibus que cruzava a praia de Copacabana, no Rio de Janeiro:

> Foi só dentro do ônibus que entendi que desrespeitara uma regra básica da homossexualidade opressiva do machismo dominante: os atos homossexuais só são aceitos se travestidos em transas de machos. Gestos duros e simulações de violência são absolutamente imprescindíveis. Um homem não toca com carinho outro homem. Dá uma porradinha qualquer, rápida e bruta, uma espécie de orgasmo precoce oficializado (DANIEL, 1984, p. 303).

Portanto, a narrativa escrita por Herbert Daniel (1984), é pertinente para questionar uma matriz heterossexual que, ao delimitar o modo pelo qual homens e mulheres atuarão em um mundo conservador, exclui qualquer possibilidade que se diferencie do que é tradicionalmente aceito como adequado. Daniel narra que a violência sofrida por ele se justifica porque homossexuais se assemelham às mulheres, e desse modo, encontramos, além do sexismo e da homofobia, o machismo como característica que adjetiva os organismos tradicionais, em contrapelo à ideia de organismos que atuam como rizomas (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

ALGUMAS PALAVRAS FINAIS: OU EXISTIR PARA RESISTIR E RESISTIR PARA EXISTIR

Nesse artigo, realizamos uma breve análise crítica da obra *Meu corpo daria um romance*, publicada em 1984, pelo escritor mineiro Herbert Daniel. O protagonista homônimo, após beijar o seu namorado em um ponto de ônibus do Rio de Janeiro, inicia uma viagem que dura onze minutos. Durante o trajeto, Daniel vive situações de homofobia, constituídas a partir de discursos e olhares preconceituosos.

Na leitura que propusemos, buscamos aproximar a obra do romancista mineiro ao conceito de rizoma, proposto pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), para pensar sobre a representação de Daniel enquanto um corpo rizomático. Os demais passageiros do ônibus, ou seja, os que protagonizaram discursos e olhares homofóbicos para com Daniel, são caracterizados, por nós, como organismos tradicionais, considerando os pressupostos filosóficos mencionados anteriormente.

O romance escrito por Herbert Daniel faz parte de um conjunto de textos literários que narram e colocam em questão a temática da ditadura em nosso país. Esses

romances funcionam como exercícios de memória, como uma obrigação de revisitar a nossa própria história, para que o passado traumático não volte a ocorrer.

Nesse sentido, se é verdade que as eleições de Jair Bolsonaro representam um momento de barbárie e de fascismo, cabe lembrar que nos anos 1960, quando desligavam as luzes das salas do curso de Ciências Sociais da USP, os alunos davam as mãos e diziam uns para os outros: "ninguém solta a mão de ninguém". Quando a energia era reestabelecida, os estudantes faziam uma espécie de contagem entre si. Muitos deles não respondiam, pois já não estavam mais lá. Por fim, e mesmo correndo o risco de sermos repetitivos, enfatizamos que a leitura de romances que reelaboram a ditadura representa o nosso dever de memória (RICŒUR, 2007) com o passado e com as vítimas do autoritarismo no Brasil, como estratégias de resistência e existência.

REFERÊNCIAS

DANIEL, H. *Meu corpo daria um romance.* Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs:* capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs:* capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2012.

FIGUEIREDO, E. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

FUKS, J. *A resistência.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GREEN, J. N; QUINALHA, R. *Ditadura e homossexualidades:* repressão, resistência e busca da verdade. São Carlos: EduFSCar, 2014.

KUCINSKI, B. *K relato de uma busca.* São Paulo: CosacNaify, 2011.

KUCINSKI, B. *K***.** *Você vai voltar pra mim e outros contos.* São Paulo: CosacNaify, 2014.

LÂREDO, S. *Olho de boto.* São Paulo: Empíreo, 2015.

PECHSTEIN, I. Passagem para o próximo sonho de Herbert Daniel e seu lugar na literatura brasileira pós-regime militar. In: *Spanish and Portuguese Review:* The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 2015.

REZENDE, M. V. *Outros cantos.* São Paulo: Editora Alfaguara, 2016.

RICŒUR, P. *A memória, a história e o esquecimento.* Tradução de Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SILVA, L. S. da. *A ficção do Eu e do Outro na literatura da homossexualidade.* Tese de Doutorado em Letras. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

SOMMER, D. *Ficções de fundação:* os romances nacionais da América Latina. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

O CORPO NA ESCRITA DIARÍSTICA DE LÚCIO CARDOSO E WALMIR AYALA

THE BODY IN THE DIARISTIC WRITING OF LÚCIO CARDOSO AND WALMIR AYALA

Daniel da Silva Moreira

RESUMO: Este ensaio dedica-se a pensar a presença do corpo e de seus desdobramentos na escrita diarística de Lúcio Cardoso e de Walmir Ayala. Ambos os autores desenvolveram, entre os anos de 1940 e 1960, uma escrita pioneira que colocou em cena, pela primeira vez na literatura brasileira, a existência do homossexual e da homossexualidade a partir de uma perspectiva da primeira pessoa. Assim, busca-se aqui compreender como se dá a negociação do espaço simbólico que esse corpo, colocado tradicionalmente à margem da sociedade, vai passar a ocupar uma vez que se ouse propor sua existência, que ele seja colocado em evidência.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo. Homossexualidade. Diário. Literatura brasileira.

ABSTRACT: This essay aims to think on the presence of the body and of its ramifications in the diaristic writing of Lúcio Cardoso and Walmir Ayala. Both authors developed, between the 1940's and the 1960's, a pioneering writing that put in evidence, for the first time in Brazilian literature, the existence of the homossexual and of the homosexuality from the perspective of the first person. Therefore, this text seeks to understand how occurs the negotiation of the symbolic place that this body, traditionally put aside from the society, will take once someone dares to suggest its existence, once it is put in evidence.

KEYWORDS: Body. Homosexuality. Diary. Brazilian literature.

Escrever sobre o corpo e sobre a sexualidade na primeira pessoa toca, obviamente, naquilo que há de mais íntimo e sensível na vida do sujeito. De acordo com Michel Braud, "A sexualidade é, como a doença (e sem dúvida bem mais que ela), excluída do discurso social. É um dos domínios mais privados do sujeito. Sua evocação é muitas vezes alusiva, especialmente em diários do século XIX."[1] (BRAUD, 2006, p. 86-87, tradução minha). Apesar dessa exclusão e da forma alusiva de ser abordada na literatura de um modo geral, no diário, gênero associado frequentemente à confissão e à escrita daquilo que é secreto, seria de se esperar que a sexualidade encontrasse um espaço de expressão, mas a situação não é tão simples:

> (...) o diário tem, por definição, vocação para acolher todos os discursos íntimos, e por conseguinte aquele sobre a sexualidade, uma vez que ele se constitui numa das experiências do sujeito. Mas uma reticência indefinida retém o diarista no limiar da escrita, como se essa atividade permanecesse íntima demais para ser aí registrada, ou como se não houvesse termos adequados disponíveis para descrever com exatidão e sem ser pudico.[2] (BRAUD, 2006, p. 87, tradução minha)

E, assim, parece haver uma hesitação ao escrever sobre sexo e sobre o corpo, como se a linguagem – ferramenta a que está bem habituado o diarista, sobretudo sendo ele escritor – entrasse em crise e não fosse adequada para representar isso que é tão profundo e pessoal. Entre alusões e polissemias, entre vulgaridade e obscenidade, o diarista vai buscar uma forma de colocar por escrito seu corpo e sua atividade sexual (BRAUD, 2006, p. 87). Braud diz que, se por um lado os diaristas do século XIX são bastante pudicos sobre a própria sexualidade em seus escritos, os contemporâneos dificilmente se furtam completamente ao assunto:

Já os diaristas contemporâneos, esses, raramente guardam um silêncio absoluto sobre sua sexualidade, mas manifestam em geral uma certa desconfiança diante do risco de condescendência que se liga à sua evocação. Embora anotem fragmentos de descrição, eles os integram a um discurso de si no qual ganham sentido. Não se trata, ou não apenas, de encontrar a satisfação sexual passada através da precisão da representação (...) mas de integrá-la a uma narração de si que se liga ao valor de suas experiências.[3] (BRAUD, 2006, p. 88, tradução minha)

Isso equivale a dizer que, na contemporaneidade, ainda que haja menos tabus relativos a uma escrita que coloque em cena a sexualidade, prevalece a observância de que quaisquer referências a essa dimensão da vida, mais do que representadas

1 No original: "La sexualité est, comme la maladie (et sans doute plus qu'elle encore), exclue du discours social. C'est l'un des domaines les plus privés du sujet. L'évocation en est souvent allusive, particulièrement dans les journaux du XIX^{e} siècle.".

2 No original: "(...) le journal a par définition vocation à accueillir tous les discours intimes, et donc celui sur la sexualité en tant qu'elle constitue l'une des expériences du sujet. Mais une réticence indéfinie retient le diariste sur le seuil de l'écriture, comme si cette activité demeurait trop intime pour y être consignée, ou comme s'il n'y avait pas de termes adéquats disponibles pour la décrire avec exactitude et sans pudibonderie.".

3 No original: "Les diaristes contemporains, eux, gardent rarement un silence absolu sur leur sexualité, mais manifestent en général une défiance certaine vis-à-vis du risque de complaisance qui s'attache à son évocation. S'ils notent encore des bribes de description, ils les intègrent à un discours de soi dans lequel elles prennent sens. Il ne s'agit pas, ou pas seulement, de retrouver la jouissance sexuelle passée par la précision de la représentation (...), mais de l'intégrer à une narration de soi qui s'attache à la valeur de ses expériences.".

pormenorizadamente, deveriam estar ligadas a algo maior, a experiências fundamentais para a constituição do sujeito que escreve. Uma vez que, como o próprio Braud afirma adiante, "A sexualidade é um signo do sujeito e de sua identidade."[4] (BRAUD, 2006, p. 88, tradução minha), para que ela seja bem aceita no mundo da escrita é melhor que se mostre bem claramente sua ligação com a constituição de uma identidade. Ainda de acordo com o autor, é recorrente entre os diaristas contemporâneos reivindicarem mesmo "(...) sua sexualidade: sua orientação sexual e, mais amplamente, o lugar, as formas e o valor da sexualidade em sua existência."[5] (BRAUD, 2006, p. 88, tradução minha). Essa reivindicação vai ter, certamente, um valor especial junto a diaristas homossexuais, para quem uma escrita que busque representar suas interações físicas com o outro será transgressora, além das razões óbvias, por conta do próprio gênero desse outro. No diário, a sexualidade desempenha também um papel importante, serve a mostrar a vida em toda sua exuberância, serve a deixar claro que se existe e que a própria vida é plena (BRAUD, 2006, p. 89). A sexualidade, assim, "(...) mantém a angústia da morte à distância e mostra o rosto da morte. Ela afirma a existência, a presença de si no corpo a corpo amoroso, num contexto de aniquilação e morte."[6] (BRAUD, 2006, p. 89, tradução minha). Alguns teóricos vão propor, ainda, que o diário acaba se tornando uma espécie de corpo acessório para o diarista. Sérgio Barcellos vai dizer que "O diário como um segundo corpo, onde se rememora o feito, o vivido, o sentido, onde se imagina a vida e se projeta um futuro, é um corpo com seu DNA próprio." (BARCELLOS, 2011, p. 82). Isto é, o diário serve a reavivar as experiências com o corpo do passado e a antecipar as do futuro, como num segundo corpo que fornece um suplemento de gozo. Jean-Louis Cabanès, em *L'écrivain et ses travaux au miroir des journaux intimes* [O escritor e suas obras no espelho dos diários], tratando dos diários dos irmãos Goncourt, mostra como o corpo participa daquilo que se considera como íntimo:

> Poderíamos inicialmente lembrar que, para os dois irmãos, o íntimo é também o corpo, seus humores, suas vísceras, suas excreções. É o sangue que falta, é a linfa que abunda, são os nervos hipersensibilizados. Compreender os trabalhos do escritor é compreender esse enraizamento corporal mas também analisar o impacto do escrito sobre a carne.[7] (CABANÈS, 2009, §01, tradução minha)

Assim, o que está em jogo é não somente a representação do corpo através da escrita, mas também o modo como o ato de escrever, a escolha de uma vida de escritor e de colocar por escrito essa vida através do diário incrustam suas marcas no corpo desse sujeito. Marion Krauthaker, num texto sobre a escrita autobiográfica da autora hermafrodita francesa Herculine Barbin, trata, ainda que superficialmente, sobre a construção simbólica do corpo em nossa sociedade, especialmente através da obra *Corpos que importam*, em que Judith Butler demonstra que a construção do corpo

4 No original: "La sexualité est un signe du sujet et de son identité.".

5 No original: "(...) leur sexualité: leur orientation sexuelle et plus largement la place, les formes et les valeurs de la sexualité dans leur existence.".

6 No original: "(...) tient l'angoisse de mort à distance et montre le visage de la mort. Elle atteste de l'existence, de la présence à soi dans le corps à corps amoureux, sur fond de néant et de disparition.".

7 No original: "On pourrait tout d'abord rappeler que pour les deux frères, l'intime, c'est aussi le corps, ses humeurs, ses viscères, ses excrétions. C'est le sang qui fait défaut, c'est la lymphe qui surabonde, ce sont les nerfs hyperesthésiés. Rendre compte des travaux de l'écrivain, c'est rendre compte de cet enracinement corporel mais aussi analyser le retentissement de l'écrit sur la chair.".

humano é fruto de uma operação de diferenciação que produz o *humano* e o *inumano*, limitando os indivíduos em sua experiência do social (KRAUTHAKER, 2016, p. 19). Um ponto importante da discussão levantada por Krauthaker é aquele referente ao modo como o texto autobiográfico pode ser de fundamental importância para todos aqueles que são um desvio da norma, ela diz: "Uma vez que os "corpos que importam" são aqueles da norma, o "verdadeiro sexo" se esconde forçosamente por trás das aparências."[8] (KRAUTHAKER, 2016, p. 19, tradução minha). Assim sendo, o processo de investigação de si propiciado pela escrita autobiográfica torna-se indispensável à compreensão de uma identidade que, escapando ao que é central, ao que "importa" e que consequentemente tem sua representação garantida através dos canais oficiais, deve ser descoberta ser a ser, praticamente a partir do zero, removendo da vista tudo que é aparência e tudo que é representação dos corpos dominantes.

Para entender melhor essa dinâmica dos corpos e das sexualidades no âmbito da escrita diarística, creio que seja de fundamental importância partir para a leitura de alguns diários. No presente ensaio, escolho fazê-lo em dois autores fundamentais para as escritas de si no Brasil, Lúcio Cardoso e Walmir Ayala[9]. Esses dois autores, entre o fim dos anos de 1940 e o início dos anos de 1960, ousaram, pela primeira vez, romper a longa tradição de silenciamento a que esteve sujeito o homossexual na literatura brasileira e o fizeram a partir de sua escrita diarística, isto é, sob uma perspectiva da primeira pessoa, o que aumenta consideravelmente o risco e a ousadia desse ato[10].

A eleição do diário como gênero de expressão por esses autores se deve, em parte, ao modo como essa prática se coloca a serviço de suas vidas e de suas obras literárias, articulando-se como um espaço seguro de construção de uma determinada imagem de si, permitindo a elaboração de um perfil que, de acordo com os objetivos, vivências e condições de seus autores, privilegia ou oculta traços do sujeito. O diário permite a Cardoso e Ayala a criação de um espaço de auto-hospitalidade capaz de acolher, sem as regras e preconceitos do mundo exterior, um discurso da margem, nesse caso, o da homossexualidade. Se uma das grandes estratégias de marginalização é o silenciamento, a interdição de discurso e de representações simbólicas, o diário permite que o sujeito se veja como tal e, ainda mais importante, que se inscreva textualmente no mundo, adquirindo justamente aquilo que lhe é normalmente negado: a voz e a existência simbólica.

A escolha da escrita diarística está relacionada, também, à afinidade que esses autores desenvolveram com a escrita de alguns autores franceses, como Marcel Jouhandeau, Julien Green e, em especial, André Gide. Muito mais do que um modelo textual para a própria escrita, Gide e os outros autores de escritos de si vão emergir como símbolos de uma postura diante do mundo e da escrita, representando um modelo emblemático, tanto no que tange à temática abordada (seu desejo e suas experiências homossexuais) quanto na seleção de um gênero supostamente "menor", alçado à categoria de gênero "maior" à época em que os autores começam a manter seus diários

8 No original: "Puisque les "corps qui comptent" sont ceux de la norme, le "vrai sexe" se cache forcément derrière les apparences.".

9 Nota a ser adicionada após a avaliação cega por pares, pois seu conteúdo poderia revelar a autoria do texto.

10 Nota a ser adicionada após a avaliação cega por pares, pois seu conteúdo poderia revelar a autoria do texto.

com maior constância (Gide tem seus diários publicados em 1939 na *Bibliothèque de la Pléiade* e em 1948 recebe o Nobel). Nesse processo, o autor consagrado tem a função de tornar os caminhos menos difíceis, fornecendo uma forma de expressão possível para a homossexualidade. Assim, Cardoso e Ayala vão se aproximar e se apropriar de uma escrita oblíqua – uma forma indireta de se referir à homossexualidade –, característica do diário gideano, para tratar da homossexualidade, para abordarem o tema em seus próprios textos.

Todavia, a imagem do homossexual e as ideias sobre a homossexualidade que apresentam os diários de Lúcio Cardoso e Walmir Ayala são ou bastante equivocadas, ou marcadamente negativas. E não há como se esperar algo diferente de algo escrito nessa época, uma vez que o orgulho de ser gay só viria a ser inventado muito mais tarde. Por outro lado, a forma como esses três diaristas não se furtaram a colocar em seus diários – que eles tinham o expresso intuito de publicar –, a temática (e por vezes mesmo a defesa, na medida do possível) da homossexualidade, é algo que pode ser considerado como um grande avanço dentro da literatura brasileira. É a reivindicação de um espaço, de uma existência simbólica – requerida pela primeira vez por alguém ocupando um lugar de fala identificado com aquele por quem se advoga direitos e espaço – secularmente negados ao sujeito homossexual.

Seus diários dão espaço, finalmente, ao amor, ao registrarem amores praticamente impossíveis em suas épocas, carregando, ainda, todas as marcas deixadas por essa exclusão. Cada um à sua maneira, Cardoso e Ayala parecem nunca terem realmente desistido de ter para si uma parcela de amor que a sociedade queria lhes negar. Mas fizeram bem mais que isso, escreveram sobre essa busca, deixaram testemunhos assinados para a posteridade, capazes de fazer lembrar tanto da possibilidade de existência desse "amor que não ousa dizer seu nome", quanto da angústia, da tristeza e da solidão de saber, dia após dia, que, na realidade de seu próprio tempo, esse amor não pode ser mais nada do que circunstancial, fragmentado, cabotino, enfim, marginal.

Nos diários de Cardoso e Ayala, o corpo e a sexualidade estão presentes de modos distintos, às vezes mais, às vezes menos claramente. Em comum, todos eles têm de relegarem esse plano da existência humana a um espaço marginal em sua escrita. Veja-se, por exemplo, o caso de Lúcio Cardoso, em cujo diário há uma decisão expressa no sentido de torná-lo um texto que trate apenas do que o diarista considera de interesse público (Cf. CARDOSO, 2012, p. 358), isso porque "(...) jamais deveríamos conhecer o particular da vida dos grandes homens" (CARDOSO, 2012, p. 243, 07 maio 1950). Essa separação entre público e privado é expressa também por Lúcio Cardoso na escolha entre escrever sobre fatos (que seriam matéria do diário dos outros) ou sobre ideias e sentimentos (a matéria do seu diário) (Cf. CARDOSO, 2012, p. 351). Numa entrada que encerra uma parcela de seus diários, Cardoso repassa aquilo que já foi escrito e comenta a razão de não ter se detido em seu texto sobre a "questão sexual":

> A questão sexual, por exemplo, que alguns leitores provavelmente reclamariam, que adiantaria estampá-la, destituída de força, apenas para catalogar pequenas misérias sem calor e sem necessidade? Mas por outro lado, procurei, para com as minhas ideias e os meus sentimentos, ser tão exato quanto possível. (CARDOSO, 2012, p. 358, 17 mar. 1951)

O diarista reconhece que, embora haja um suposto interesse de um leitor potencial por revelações e confissões de cunho bastante íntimo, qualquer avanço nesse sentido seria um mero desperdício de energia, que mostraria apenas o que é inferior, as "pequenas misérias" do ser humano. No lugar disso, Cardoso propõe que vale mais a exatidão sobre sentimentos e ideias. Essa é uma forma de se relacionar com o corpo – e com tudo a ele ligado – que vai ditar a postura do autor em praticamente toda a extensão de seus escritos diarísticos:

> O que não suporto é que se queira estabelecer a vida sexual — por mais elevada que ela seja — como regra determinada, como realização de uma vida total. / O homem é sempre mais variado e é impossível ficar em uma parte só, ainda quando essa parte se manifestar com genialidade. Não adianta fingir nem enganar: sabemos muito bem que a vida sexual não é tudo. / O erotismo é dessas coisas muito particulares que dificilmente consentimos em tornar públicas. (CARDOSO, 2012, p. 108, s.d.)

Aparentemente, Cardoso foi defrontado com a ideia de que uma vida plena deveria incluir também uma vida sexual. Reagindo negativamente a ela, o diarista chega mesmo a escrever que o sexo não é tão significativo e destaca o fato de o erotismo ser algo que raramente deixa a vida íntima e vem a público. Se o sexo é dispensável, na verdade é porque a concepção que Cardoso tem da totalidade das interações humanas coloca-o em complementariedade em relação a outros valores mais elevados: "Não, a carne é inútil, impossível é contentarmo-nos com tão pouco. O único caminho é ser casto, ante a sensação de pobreza que a posse física nos transmite." (CARDOSO, 2012, p. 203, 15 set. 1949). A interação meramente física convida à castidade, para evitar, assim, um empobrecimento da experiência e, por consequência, da constituição do sujeito. Essa mesma ideia se encontra também numa entrada escrita cerca de seis anos depois:

> Aproveito todas as aquisições da idade: afasto-me da carne pura e simples, sentindo que nela não há prazer e nem enriquecimento, mas somente melancolia e pobreza. Ah, existe um momento em que ser casto não é difícil – e a ele eu me atiro com todas as forças do ser. Não, não se pode imaginar a necessidade que eu tenho de pureza e de tranquilidade – minha impressão é a de que recomeço a viver. (CARDOSO, 2012, p. 413, 31 out. 1955)

O que incomoda, nesse caso, não é a carne, mas quando ela vem "pura e simples", ou seja, quando o sexo é apenas ele mesmo e não traz uma experiência mais ampla, provavelmente de afeto e partilha intelectual, que se contraporia à "melancolia e pobreza". O sexo tomado isoladamente é desencadeador de intranquilidade e impureza, numa analogia que vai se aproximando cada vez mais dos valores que o cristianismo costuma atribuir ao corpo e à sexualidade. Por outras vezes, é preciso que se diga, Cardoso aparece em seu diário discutindo a sexualidade sem tantos cuidados. Por ocasião da leitura de *O amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, é possível encontrar um diarista um pouco diferente das outras entradas que destaquei acima, que assume mesmo algumas preferências sexuais:

> Lawrence – *O amante de Lady Chatterley*. / Afasto-me de Lawrence quando ele insiste tanto em normalidade e sanidade de sexo, no prefácio de seu livro. O sexo sadio e feito em plena consciência me atrai muito como espetáculo, já foi mesmo um ideal meu e o vejo com muita simpatia. Mas o equilíbrio e a normalidade como objetivo para o exercício do sexo é coisa que realmente não posso admitir. Prefiro uma posição sem leis, até de libertinagem, de sexo pelo sexo, e não de sexo pela

> naturalidade. / Não que eu compreenda o sexo como algo obscuro que só vem à luz com escândalo; simplesmente quero o sono mais louco, aproveitando melhor as suas imensas possibilidades. (CARDOSO, 2012, p. 106, s.d.)

O sexo como hábito, como prática higienista, dentro de uma rotina e da normalidade não interessa mais ao diarista, para ele valeria mais o sexo pelo sexo – esse mesmo que anteriormente mostrei que ele relegava a um segundo plano –, o sexo como uma "posição sem leis", libertina. Uma posição um tanto dúbia – e faz parte da escrita diarística, sobretudo aquela mantida durante muitos anos a fio, a mudança de opinião sobre um determinado assunto –, mas que encontra eco num outro trecho do diário, em que Cardoso parece não estar tão disposto a renunciar à carne: "Não importa que uma dialética trágica e destruidora pareça associar-se tão frequentemente à vida sexual. A carne é coisa a que não se renuncia. Deve-se arriscar o corpo também e não apenas o espírito. Não me importa o que acontecer. Tudo será apenas "consequência"." (CARDOSO, 2012, p. 104, s.d.). No lugar da renúncia, nessa entrada domina o convite a ousar não somente através do espírito, mas também do corpo, pouco importando o preço a pagar por esse ato. Para Lúcio Cardoso, em síntese, a posição dominante é a de que o sexo só serve se vem acompanhado de algo mais elevado, que sirva a um apuramento da experiência do sujeito. O sexo e a sexualidade interessam pouco à escrita, melhor é que permaneçam na esfera íntima e que cedam lugar a assuntos considerados, senão mais nobres, de maior interesse para a posteridade e para a constituição de um perfil de intelectual. Esse é um claro compromisso com a ideia, sobre a qual tratei anteriormente, de que há, entre os escritores contemporâneos, uma grande preocupação de que a sexualidade não esteja presente de forma gratuita na escrita autobiográfica, que seja justificada e legitimada por sua participação num tipo de experiência mais elevada, que contribua para a composição da identidade do sujeito que escreve. Desse modo, não é de se estranhar a ausência de grandes incursões por uma escrita da sexualidade por parte de Cardoso, talvez ele o fizesse se julgasse que houvesse algo significativo a contar. Como parece não haver algo que se adeque a seus modelos, o diarista desenvolve no lugar disso sua teoria de que o sexo por si mesmo é algo inferior e que é melhor que não seja mencionado. Por outro lado, tudo isso pode ser também motivado por uma impossibilidade de comunicar por escrito suas experiências sexuais. Se a relação afetiva entre duas pessoas do mesmo sexo já choca, o que se diria no Brasil dos anos de 1950 e 1960 sobre descrições bastante plásticas de suas relações físicas? Nesse ponto, pode-se pensar também numa possível tentativa, ainda que não declarada, de retirar a atenção da relação homossexual concebida apenas como física, já que paira sobre o homossexual um espectro de imoralidade. Calar-se sobre certos aspectos sobre os quais há expectativa é, em certa medida, uma tentativa de mudar essa imagem, de ampliar a forma como o senso comum concebe as relações homoeróticas.

No que diz respeito às questões sobre o corpo, o sexo e a sexualidade, os diários de Walmir Ayala são, definitivamente, bastante diferentes dos de Lúcio Cardoso. Apesar de terem quase a mesma idade, serem muito próximos intelectualmente, conviverem nos mesmos meios, terem referências culturais semelhantes e escrevem no mesmo momento, Ayala é muito mais aberto sobre seus questionamentos e mesmo sobre questões práticas ou cotidianas em sua escrita. Já no primeiro volume, ao lado do tema mais importante, o amor, é possível encontrar algumas referências diretas a um prosseguimento mais físico dos muitos amores que passam por sua escrita. A espera de

um amante que não aparece faz com que o corpo chame a atenção do diarista: "Noite. Espero um telefonema. Minha carne arde e eu busco um motivo para ser infiel a J. No fundo não é o motivo que me inquieta, mas a necessidade de ser infiel." (AYALA, 1962, p. 79, 20 ago. 1958). A "carne arde" entre o desejo de ser infiel e a culpa por trair J. Alguns meses depois, Ayala passa a noite com alguém identificado pela inicial E., a quem contempla, consciente de sua fragilidade: "Tenho que dormir E. está ao alcance da minha mão para uma carícia ou para a morte. Eu não tocaria nele se não fosse para torná-lo eterno, além de mim..." (AYALA, 1962, p. 114, 26 nov. 1958). A história transcende o mero encontro casual e, alguns dias depois, o diarista tem o amado novamente em seu leito, e o observa, deslumbrado: "E. é o ser mais bonito que eu vi adormecido. Incluo nisso os gatos que amei, os pássaros, e mesmo um coelhinho branco que me roubaram numa sexta-feira santa." (AYALA, 1962, p. 114, 30 nov. 1958). Por outras vezes, ainda no mesmo volume do diário, a linguagem usada para tratar dos encontros físicos é mais contida, como na seguinte passagem, em que o diarista flerta com um homem não identificado nem ao menos por iniciais:

> Em amor gosto que me resistam, constatei isto ontem diante de um entusiasmo que, pela facilidade se transformou em simples aventura. E uma aventura não deixa raízes, a fraqueza me desinteressa. Sabia que me observava, que esperava um sinal, um gesto, uma intimidade, e não concedi propositadamente, e juro que isto não me faria mais feliz, por isto não concedi. Se eu amasse seria diferente... (AYALA, 1962, p. 122, 12 dez. 1958)

A cena descreve um encontro bastante casual, uma tentativa de conquista que se empreende praticamente sem palavras, um "entusiasmo", como diz o diarista, mas que não vai adiante pois ele diz também preferir a resistência, o desafio, artifícios dispensados unicamente se houvesse amor envolvido na situação. No segundo volume dos diários de Ayala, as menções à sexualidade e ao amor físico continuam, mas não há uma obsessão pelo tema, o amor vem muito antes dele. Isso me parece intimamente ligado à proposta elaborada no primeiro volume, de se conquistar um lugar para a homossexualidade através do amor e da renúncia física. Assim, evita-se ao máximo o registro meramente realista do sexo no diário de Walmir Ayala:

> Hoje tenho um encontro à meia-noite. Não será um encontro carnal — se fosse eu não registraria aqui, não interessam além da dualidade combativa que armam. Mas o encontro é com uma pessoa fundamental — sob um certo sentido a mais fundamental agora. Eu não saberei como levar o copo aos lábios. Conversaremos assuntos os mais alheios ao problema da nossa alma. Ficarei confuso sem saber onde pôr as mãos, como olhar, com confissões novas aflorando mudas. (AYALA, 1963, p. 88, 29 jan. 1960)

O diarista declara a decisão expressa de não passar para a escrita de seu texto aquilo que seja simplesmente pertencente a um plano carnal, o que me parece estar relacionado à deliberação consciente de advogar por uma causa, indefensável, para ele, se o seu defensor se permite perder somente no desejo físico. No caso do encontro em questão, é possível notar que há toda uma preocupação do diarista em destacar que se trata de uma "pessoa fundamental" e em descrever sua postura de deslumbre e afeto em relação a ela. Dentro desse contexto, as "aventuras carnais" vão acabar sendo associadas, inevitavelmente, ao pecado e à culpa: "O que fiz da minha noite? Uma aventura carnal me dá a maior sensação de vazio. O pecado é isto, relacionar-se por distração,

para violentar-se, dar vasão ao instinto para profanar um pensamento que persistia fiel. Hoje pequei." (AYALA, 1963, p. 33, 08 mar. 1959). O sentimento de vazio, de estar pecando, cometendo uma violência contra si mesmo, enfim, a atribuição de tudo que é negativo ao sexo feito fora de uma relação, vão persistir, afinal são motivados por uma verdadeira "sede do sexo": "O que M. L. compõe para si mesmo, humanamente: esta sede do sexo que o atormenta (e que a mim também atormenta, mais moderadamente — por isto ouso ventilar)." (AYALA, 1963, p. 45, 31 maio 1959). Essa tensão, esse tormento causado pelo desejo, convive, no diário, com cenas que descrevem afeição e ternura, como a registrada pela entrada adiante, em que Ayala faz uma carícia furtiva no amante da vez:

> Ontem eu estava pleno de amor. Caminhávamos fraternalmente lado a lado. No bar não resisti à tentação de lentamente acariciar-lhe os cabelos, como se faz com uma criança; depois, furtivamente passei-lhe as mãos nas costas. Nada mais. É um amor com prazo marcado. Sei que partirá logo. (AYALA, 1963, p. 45, 30 maio 1959)

Próximo ao fim do segundo volume do diário, contudo, o diarista parece se aproximar de uma definição do que seria uma relação equilibrada e que satisfizesse plenamente seus ideais: "O amor mais perfeito seria aquele que incluísse uma profunda amizade. Como acontece com E. (...) Para a perfeição só faltou a impossivelmente certa relação sexual." (AYALA, 1963, p. 109, 21 abr. 1959). Dessa maneira, o relacionamento ideal seria constituído por amor, amizade e sexo, algo que se aproxima muito do que ele acreditava ter, naquele momento, com E., apesar de faltar o último dos elementos. No terceiro e último volume dos diários, Ayala, ainda que quase invariavelmente proponha um amor constituído de renúncia carnal, faz constantes incursões no terreno do amor físico, sempre, ou quase sempre, relacionando a dimensão física, o corpo, ao pecado, ao crime, ao erro e à perturbação do espírito: "Ontem à noite amei um corpo magnífico. Quis acreditar que precisava disso e representei um papel de amante. Na realidade não entendia aquele corpo. (...) Me arrependo depois de cada aventura e sinto atração permanente pelos corpos." (AYALA, 1976, p. 12-13, 27 jun. 1960). O encontro amoroso traz, mais uma vez, o arrependimento, mesmo que junto não venha a desistência de amar novos corpos. Em outra passagem, a realização física é associada a um verdadeiro suplício: "Uma aventura amorosa de há três dias atrás deixa uma dor mansa e suportável em minha carne. (...) Há no ato sexual todo um ritual de crucificação." (AYALA, 1976, p. 113, 29 set. 1961). O sexo é comparado, assim, à crucificação, castigo reservado pelos antigos romanos especialmente àqueles que questionavam o poderio de Roma e que carrega, obviamente, um forte significado no mundo cristão. Em Walmir Ayala, o corpo e o amor físico não são inferiorizados por serem, apesar de satisfatórios, apenas um ponto de passagem para algo que se considere superior, o amor espiritual. Não é só isso, o plano físico é negligenciado, associado ao mal e deve ser absolutamente sublimado; o que vale única e exclusivamente é o amor espiritual e o entendimento intelectual entre duas pessoas. O sexo é banal, mesmo que ainda exerça controle sobre sua existência: "O sexo me atinge em sua banalidade, me obriga a comunhão de desespero, enquanto o amor sobrenada os destroços, um amor que ninguém pressente, que se quer absoluto e por isso perde a superfície que lhe concedem, tão precária e soturna." (AYALA, 1976, p. 71, 04 abr. 1961). O amor se opõe ao sexo, sendo representado como uma espécie de salvação. O corpo é também tomado como um caminho desagradável para a realização do amor: "Se eu pudesse dialogar apenas com a tua alma! É inútil, é só através de teu corpo

magnífico que posso imaginar a alma, e sem este caminho físico eu estaria condenado a uma eternidade de trevas mais abominável que a morte." (AYALA, 1976, p. 71, 04 abr. 1961). Apesar disso, a dimensão física é uma realidade à qual não se pode escapar e o diarista parece se conformar com a ideia de que ela é tudo que se pode realmente conhecer e alcançar no outro, sem ela tudo seria somente "uma eternidade de trevas mais abominável que a morte". Apenas alguns dias depois, Ayala vai registrar, com muito menos conflito, que o corpo seria o meio de se atingir o amor:

> O corpo é sempre o meio pelo qual se chega ao amor. Lembro seus olhos claros, sua luz mansa, seu sorriso, sua carne de pétala e amêndoa; lembro seus pés, seus tornozelos, seu andar, suas espáduas que são a primavera; lembro a linha ingênua e vigorosa do seu braço e suas mãos perfeitas onde se consuma a verdadeira glória de uma fidalguia original. (AYALA, 1976, p. 73, 09 abr. 1961)

E, alguns meses depois, o diarista vai propor que não se misturem o corpo e a alma, duas instâncias irreconciliáveis: "O amor. Certamente não há como imiscuir o corpo e a alma nesta luta. Ama-se a alma, com a alma. O corpo é o sinal de que a alma existe, e reflete visualmente particularidades desta alma." (AYALA, 1976, p. 116-117, 11 nov. 1961). O próprio corpo também é levado em conta pelo diarista, mas numa perspectiva que o considera uma máquina defeituosa, fadada ao mau funcionamento e à decomposição:

> Há dias em que me cansa carregar este corpo. Já tenho uma tal noção do apodrecimento que me espera por toda a eternidade da minha carne, que seria justo ter recebido a dádiva de um corpo perfeito. E como entregar ao ser amado esta máquina que falha, que se fatiga, que sofre? Isto jamais frutificaria o deus que o amor reclama. (AYALA, 1963, p. 88-89, 29 jan. 1960)

A consciência da efemeridade da vida, do destino que aguarda todos os corpos, interferem profundamente na forma de se relacionar com o outro, afinal, como oferecer ao amado, em sacrifício ou em dádiva, algo que se reconhece falho e perecível? Para Ayala, a entrega amorosa requereria uma oferta perfeita, capaz de fazer com que se desenvolvesse perfeitamente o elemento de divindade que ele via no amor. Por fim, a "máquina desarranjada" do corpo incomoda:

> Os sintomas de futuras doenças se fazem visíveis para mim, e resisto a esta mágoa moral de entregar a um médico a aceitação da minha máquina desarranjada. A humanidade deveria nascer perfeita e um dia se apagar como se apaga uma luz, sem os apodrecimentos, as falhas de coração, os cânceres. É triste tomar conhecimento da matéria corruptível que sustenta o nosso espírito e que, por mais iluminados que sejamos, só nos resta para entregar à morte um triste despojo fétido e desprezível. (AYALA, 1976, p. 104, 11 ago. 1961)

A ciência da declinação do corpo com o avanço da idade faz mesmo imaginar um novo sistema de envelhecimento, em que o desaparecimento se fizesse instantaneamente, sem a via-crúcis da doença. A relação com o próprio corpo é, dessa maneira, mediada pelo outro, o corpo serve a encontrar a alteridade, ao amor, e não se torna uma grande questão para sua escrita a não ser que comece a falhar, que comece a dar indícios de que a morte chegará um dia. Por fim, é importante salientar que o diário de Walmir Ayala se abre, como nenhum outro de sua época, para uma representação das relações homoeróticas, sua escrita, corajosamente, coloca em cena relacionamentos

que, até então, não tinham sua existência atestada senão pelos escritos médicos, pelas páginas policiais ou estereotipadas através de textos literários escritos por autores que conheciam a homossexualidade somente através das duas instâncias anteriores. O diarista, talvez por ter em mente a aura de imoralidade e superficialidade que tradicionalmente se atribuía ao homossexual, busca sempre colocar as relações físicas que descreve num contexto maior, sobretudo associando-as ao amor, em interações que ultrapassem o imediatismo do corpo.

Em conclusão, creio que seja importante notar que, de um modo geral, na forma como os dois diaristas lidam com o corpo, a referência que se faz é, quase sempre, ao corpo do outro. É como se o homossexual, além de não ter direito a voz e a representação simbólica, também não tivesse direito a uma existência corpórea, e estivesse fadado a se ver senão no corpo do outro. Assim, nas poucas vezes que emerge um corpo nesses escritos diarísticos, é o corpo amado, o corpo que se deseja mas que, ao mesmo tempo, logo se esvanece. O próprio corpo, se aparece – a meu ver algo que acontece apenas no texto de Ayala –, é para lembrar de um corpo que está em vias de se dissipar, que se destina a deixar de existir do modo mais doloroso possível.

REFERÊNCIAS

AYALA, Walmir. *A fuga do arcanjo*: diário III. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1976.

AYALA, Walmir. *Diário I*. Difícil é o reino. Rio de Janeiro: GRD, 1962.

AYALA, Walmir. *O visível amor*: diário II. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1963.

BARCELLOS, Sérgio. O corpo nos diários pessoais: presença e latência. In: MONTEIRO, Maria Conceição; CHIARA, Ana Cristina; SANTOS, Francisco Venceslau. (Org.). *Escritas do corpo.* Rio de Janeiro: Caetés, 2011. P. 76-86.

BRAUD, Michel. *La forme des jours*. Pour une poétique du journal personnel. Paris: Seuil, 2006.

CABANÈS, Jean-Louis. L'écrivain et ses travaux au miroir des journaux intimes. In: DUFIEF, Pierre-Jean. (Org.) *Les journaux de la vie littéraire: Actes du colloque de Brest 18-19 octobre 2007.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009. Disponível em: http://books.openedition.org/pur/38896. Acesso em: 26 nov. 2016.

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas de Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

KRAUTHAKER, Marion. S'écrire pour mieux mourir. Les souvenirs de l'hermaphrodite Herculine Barbin. In: VIOLLET, Catherine; CONSTANTIN, Danielle (Org). *Genre*, *sexes*, *sexualités*. Que disent les manuscrits autobiographiques? Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2016. P. 17-26.

O CORPO COMO UMA DECLARAÇÃO DE GUERRA: PENSANDO OS LIMITES DA IDENTIDADE ENQUANTO CATEGORIA DE ANÁLISE

THE BODY AS A WAR DECLARATION: THINKING THE LIMITS OF IDENTITY AS A CATEGORY OF ANALYSIS

Kauan Santos Almeida

Maria Aparecida Oliveira Lopes

RESUMO: Rasuras e borrões são marcas presentes nos sujeitos da pós-modernidade, dessa forma, fissuras a um pensamento Moderno são realizadas e suas consequências são sentidas na pluralidade das suas ações. Tomando o corpo como um *locus* central de análise, neste trabalho escavamos uma ordem discursiva que ao identificar o corpo, tão logo encerra um gradiente de possibilidades através da canalização do desejo. Para tal, recorremos a teóricas e teóricos Pós-Coloniais e *Queer*, por meio de uma abordagem pós-estruturalista. Pensar os limites da identidade enquanto categoria de análise é, pois, ensaiar uma política da diferença que reflita sobre os fluxos sem interrompê-los ou interditá-los e, sobretudo, sem ignorar a dinâmica material da violência distribuída sobre os corpos que operam fora da lógica hegemônica, isto é, corpos racializados, dissidentes sexuais e desobedientes de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Identidades. Diferenças. Corpo-dispositivo. Biopoder. Necropolítica;

ABSTRACT: erasures and blurs are marks present in the subjects of postmodernity, in this way, cracks in a Modern thought are realized and its consequences are felt in the plurality of their actions. Taking the body as a central locus of analysis, in this work we dig a discursive order that in identifying the body, as soon as it closes a gradient of possibilities through the channeling of desire. For this, we turn to Post-Colonial and Queer theorists and theoreticians, through a post-structuralist approach. To think of the limits of identity as a category of analysis is, therefore, to rehearse a policy of difference that reflects on the flows without interrupting or interdicting them, and, above all, without ignoring the material dynamics of the violence distributed over the bodies that operate outside the hegemonic logic, that is, racialized bodies, sexually disobedient and disobedient of gender.

KEYWORDS: Identities; Differences. Body-device. Biopower. Necropolitics;

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O exercício de se estabelecer uma coerência que segue, por óbvio, uma linearidade das coisas é, decerto, um modelo caro à militância social. Pensar a pluralidade é um tema recorrente na contemporaneidade, pluralidade esta marcada por rompimentos, fragmentações e fissuras do sujeito da Modernidade[1]. Em alguns campos de estudos, como é o caso daqueles que se dedicam aos gêneros e às sexualidades, há um deslocamento do plano cartesiano para outros que caminham para a desconstrução de categorias fixas remontadas a planos historicizados e socioculturalmente construídos.

As fissuras provocadas no sujeito da Modernidade põem em xeque os padrões polarizados dos pares binários. Dessa forma, os signos são despotencializados nas suas polaridades e analisados conforme a complexidade das relações sociais. É neste ponto que, embora haja a tentativa do rompimento com o modelo cartesiano do sujeito e, portanto, uma multiplicidade de identidades, cada uma toma para si seus elementos particularizados. Como é o caso das lésbicas, *gays*, mulheres, negros e negras, assim como o movimento de lutas contra as suas respectivas opressões, mas que deixa entre suas identidades fortes disjunções entre o fazer política e a contaminação das relações sociais.

Na política, via de regra, através das suas organizações (partidos políticos, grupos militantes, instituições) e modos de operação é possível observar a prevalência da reestruturação dos binarismos que polarizam seus movimentos contra opressivos, neste caso, sob um signo reducionista negros lutam contra brancos, mulheres contra homens e *bichas* contra "*machos*". Contrapondo-se às diferenças anteriormente defendidas no campo das relações sociais. Assim, por exemplo, categorias como as das masculinidades são ficções retidas ao mundo daqueles que nasceram com pênis e correspondem ao gênero masculino e não como uma categoria móvel e relacional, o que a excluiu das análises dos estudos de gênero no início da década de 1960[2].

Rasuras a estas fantasias absolutistas têm ocorrido, o que delineia o caráter paradoxal do poder. Ao produzir saberes sobre os corpos, categorizando-os em prateleiras identitárias, ele também oferece pistas ou rastros das suas interdições relacionadas ao desejo e ao próprio poder em um regime de autorização do discurso e, consequentemente, da verdade (FOUCAULT, 1998).

Preocupa-me neste ensaio pensar os espaços rasurados dos modos binários com

1 A efeito deste ensaio, a identidade é tecida tomando como referência as considerações teóricas de Stuart Hall para quem a concepção de identidade desloca-se em três eixos, sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. É a partir deste deslocamento que há o descentramento, retirando uma coerência estável em que o eu era baseado no modelo cartesiano para um eu múltiplo, portanto, descentrado. Hall pensa o descentramento passando por quatro perspectivas, a saber: marxista, que desloca a proposição-chave da filosofia Moderna a partir do trabalho e das relações sociais, portanto, não essencializante; freudiana, com a descoberta dos processos psíquicos e simbólicos; linguística de Saussure, tomando toda posição, pensamento e cultura como efeitos interior à linguagem, logo, social e não individual; e, por fim, foucaultiana, a partir da genealogia do sujeito da Modernidade com ênfase nas instituições e no controle dos corpos a partir das relações de poder, inventando categorias à medida do afastamento do padrão social.

2 Karen Giffin (2005) em *A inserção dos homens nos estudos de gênero* narra a escolha das mulheres feministas por vetarem a participação de homens em grupos de pesquisa em gênero. Segundo ela, a escolha ocorreu através das experiências cotidianas com a dominação masculina e a possibilidade de se estabelecer uma base de pensamento feminista.

que o fazer política e o relacionar-se socialmente compõem, como sendo polos distintos que autoanulam-se ou neutralizam-se ao entrarem em contato, como se as relações sociais estivessem apartadas do sentido político ou vice-versa. Do mesmo modo, como as lutas políticas ficcionalizam identidades estanques a partir do modelo de controle social localizados em corpos coerentes às normas internas de cada grupo ou luta, afastando do epicentro das discussões e/ou, no limite, sendo simplista à figura do "Outro".

Utilizo as reflexões da teoria *Queer*, assim como dos estudos Culturais e dos estudos Feministas para pensar como os signos identitários ganharam estruturalidade no processo da diferenciação, inclusive a partir de agendas políticas destinadas a um controle que caminha rumo a uma ideia de progresso de maior controle possível. Neste sentido, penso em quais são os limites traçados pelo sujeito político-imaginário do gênero? Em quais contextos há negociações e trânsitos possíveis das masculinidades e feminilidades em corpos? E como cartografar tais trânsitos possibilita uma ação política da diferença que abdique de categorias rígidas e pensadas na exclusividade?

O exercício da escrita deste texto supõe entre trânsitos, a tomada dos movimentos sociais como uma ação em defesa da vida que articula resistências e, por isso, valem-se de categorias que em um jogo duplo revela e ao mesmo tempo mascara o sujeito da experiência e do desejo. É neste sentido que tomando a cartografia como um método e um não-método recordo Suely Rolnik (1989): "o cartógrafo, em nome da vida, pode e deve ser absolutamente impiedoso" (p.4), aqui os sujeitos investidos de desejo criam-se e transformam-se a partir de critérios que se reúnem socioculturalmente, em última instância, pelo desejo da vida.

IDENTIDADES (CON)FORMADAS: MULTIPLICIDADE E TRÂNSITOS

Há algum tempo estava na casa de amigas quando me apresentaram a música *Eu sou passiva, mas meto bala*[3], na ocasião, sob risos, discutimos o efeito do refrão como potência transgressora de uma categoria criada político-imaginariamente como frágil e feminina e como, ao analisar a passividade em relações viadas, aquele/a que assume tal postura é imediatamente caracterizado à subalternidade da relação sexual, por isso feminina. O refrão diz:

> "Eu sou passiva/ Mas meto bala/ Se quiser tapar meu cu com a sua bíblia/ Eu meto bala! (...) essa é uma declaração de guerra/ Das bichas do terceiro mundo!!!"

A aparente relação entre passividade e subalternidade está no interior de uma relação classificada enquanto desviante, isto é, há no desvio outros desvios e, portanto, novas identidades. Contraditoriamente, ao se classificar este desvio e dotá-lo de uma identidade este mesmo processo acarretará em um controle do que é e do que não é "normal" aos indivíduos marcados pelas expressões produzidas nas relações de poder. Assim, ao senso-comum, soa contraditória o primeiro verso em relação ao segundo verso do funk, pois ao se inventar um sujeito imbuído de uma identidade política produziu-se também um saber e, portanto, um controle e aprisionamento deste sujeito.

3 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=87lJpl5KrvA>. Compositora: MC K-trina

Mas, não há simplificações nestes processos, pois um único sujeito não está sob uma única identidade. Stuart Hall (1997) pensa o sujeito culturalmente construído e, por isso, não estagnado, sendo possível historicizar as contradições do corpo em diferentes localizações espaço-temporais. Ainda, segundo ele, os sujeitos possuem múltiplas identidades, algumas delas divergentes entre si e, na medida em que são interrogadas, demandadas e/ou intimadas por diferentes ocasiões, elas se apresentam e tornam-se pontos de apego, sendo elas divergentes, o sujeito da pós-modernidade passa a ser entendido enquanto instável e fragmentado.

A passiva que mete bala está em um limbo, neste sentido, entre a dupla subalternidade: da sexualidade e da sua prática sexual passiva e a agressividade marcada como uma reação da identidade masculina. Quero aqui problematizar também estes efeitos rígidos das normas que compõem e impõem gêneros, isto é, pensar os gêneros não mais a partir de uma linearidade que conferem e confirmam a masculinidade como pertencente aos homens e a feminilidade como pertencente às mulheres. Se estes sujeitos são múltiplos, as categorias elaboradas para suas classificações também os são e, por se tratarem de experiências culturais, o corpo adquire centralidade na análise e, portanto, não há esta parede divisionista entre os corpos de sexos distintos.

Davison Faustino (2014) em seu artigo *O pênis sem falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo* analisa a mobilidade dos gêneros quando interseccionados à raça no Brasil colonial. A relação entre mulher, negritude e divisão sexual do trabalho, segundo ele, fez com que:

> A mulher da elite tornou-se ultrafeminina enquanto a mulher abaixo dela – brutalizada pelo trabalho braçal do espaço doméstico –, *subfeminina* (ou masculinizada). (p.80)

Em outras palavras, o gênero não é uma experiência coerentemente distribuída tal qual deseja as evidências biológicas, mas, ao contrário, é radial e "transcende a figura do homem *per se*" (ARAGÃO, 2013, p. 344). Também, a feminilidade em homens é marcada pela experiência particular de uma fatídica negociação como, por exemplo, narra Conceição Evaristo (2015) no conto *Ana Davenga*, em uma cena em que Davenga, descrito como um homem duro, morador de uma favela e assaltante ao estar com sua esposa Ana transita entre feminilidades e masculinidades.

> (...) Um pouco que ela saía para buscar roupas no varal ou falar um tantinho com as amigas, quando voltava dava com ele, deitado na cama. Nuzinho. Bonito o Davenga vestido com a pele que Deus lhe deu. Uma pele negra, esticada, lisinha, brilhosa. Ela mal fechava a porta e se abria todinha para o seu homem. Davenga! Davenga! E aí acontecia o que ela não entendia. Davenga que era tão grande, tão forte, mas tão menino, tinha o prazer banhado em lágrimas. Chorava feito criança. Soluçava, umedecia ela toda. Seu rosto, seu corpo ficava úmido das lágrimas de Davenga. (p. 23)

Assim, através do exercício de se estabelecer flexões das estruturas dos gêneros é possível expropriar um pensamento ontológico que anseia por identidades essenciais que, via de regra, antecedem o sujeito à estrutura e marcam suas práticas como unívocas diminuindo os matizes das experiências e do desejo. A estrutura dos gêneros é uma forma de ordenamento das práticas sociais, no entanto, este ordenamento é esburacado e borrado, por isso há fugas nas reiterações das normas. O gênero, nesta perspectiva, aponta para um delírio, como diz Preciado (2013), que, inclusive, revela a própria

maquinaria que possibilita a sua existência, isto é, o gênero como um dispositivo que cobre o espaço em que a biologia não alcançou: a determinação social (CONNELL, 1997).

Tanto nas experiências de Davenga quanto nas de uma passiva que mete bala, há uma dimensão de ordenamento das práticas sociais dos gêneros e um jogo de distribuição de humanidade em que o feminino é construído como um local de inferioridade e o masculino como sujeito central, portanto, superior. Talvez, por isso, a personagem de Davenga só "chora como um menino" quando se vê sozinho com sua esposa, isto é, destinado ao campo privado, ao *locus* do feminino, em oposição à passiva que mete bala, que primeiro sinaliza sua passividade, para depois meter bala no campo público como "uma declaração de guerra", isto é, da feminilidade como transcendente em um corpo dito masculino, das normas de suspensão da humanidade.

Ainda são possíveis outras análises, estas mais interseccionais, isto é, verificar como a disposição dos papéis masculinos são alterados conforme o espaço-tempo da teatralização dos corpos. Davenga, um homem negro e respeitado por todos os seus companheiros na favela, um homem que emula a hipermasculinização em sua performance de gênero para ilustrar o modelo de *"macho de verdade"* deita-se ante à sua esposa. Fernando Seffner e Silva (2014) em harmonia a Hall (1997, 2000) oferecem pistas para se pensar as masculinidades como posições em que o sujeito sofre a partir das interpelações das ações cotidianas, ao analisar escolas públicas e privadas do centro e da periferia de São Paulo, verificaram que as masculinidades disponíveis são acessadas a partir daquilo que as qualificam como hegemônicas ao meio social, sendo acessadas por garotos e garotas.

Em resumo, há o trânsito de corpos constituídos na prática social, logo, mutável e relacional à particularidade ficcionalizante das estruturas destas relações. Os sujeitos são afetados e, ao mesmo tempo, afetam estas relações, forjando em si práticas e indentificações que documentam e organizam, expropriam e antropofagicamante reapropriam-se das práticas que as reinventando conferem sua localização. É neste ponto que há as conexões e os corpos são máquinas desejantes que se acoplam a outras máquinas produzindo novas práticas, o corpo é desejo e desejo é movimento (DELEUZE, 1992).

Mas se o corpo é uma processualidade aberta que se produz nos modos de experimentações, como é possível uma política que informe a localização e condicione os desejos? Abordarei algumas perspectivas sobre o corpo e as operações políticas de realinhamento dos desvios a partir da conceituação, isto é, de tornar reto o ziguezaguear dos corpos, de torna-los identificáveis.

O CORPO E OS CORPOS

Entre os dias 07 e 21 de dezembro de 1966, no France Culture, Foucault realizou as conferências que denominou de *O corpo utópico, as heterotopias do corpo*, na ocasião, elaborou a inesgotabilidade de atravessamentos, encontros e afetações dos corpos. Produziu um corpo transbordante de sentidos que é, no limite, um corpo incorpóreo.

"É através destas grades que devo falar, assistir, ser assistido; sob esta pele, apodrecer. Meu corpo é o lugar ao qual estou condenado" (FOUCAULT, 2013, p. 3). Assim, para Foucault, corpo é espaço, corpo é lugar. Por isso, pensa-se uma utopia para este lugar,

um lugar-nenhum, um espaço de existências inidentificáveis. No entanto, quando ele sinaliza como "o lugar ao qual estou condenado", este corpo deixa de ser utopia e passa a existir em outra ficção: a da negação, a precária terra dos mortos: "e nesta cidade utópica dos mortos, eis que o meu corpo se torna sólido como uma coisa, eterno como um deus" (p. 5).

É, pois, no engendramento de corpos solidificados e solidificáveis que investirei esforços para uma cartografia, um mapa do corpo-identidade. Penso o corpo não como privilegiado à mente, até porque, considero a unidade da estrutura como uma questão de visibilidade[4]. Assim, solidificar um corpo é trazer dureza e canalização ao desejo, fechando os movimentos subjetivos e encerrando-os a territorialidades que os aproximam do binarismo cartesiano. As experiências de solidificação a partir da realidade social implicam numa espécie de cristalização das experimentações, cindindo os sujeitos no que Suely Rolnik (2006b) chama de *subjetividade-corpo*[5].

Uma das problemáticas que move este ensaio é esta cisão ficcionalizada que alcança o sujeito e os movimentos sociais para torna-los sólidos e cristalizados a uma identidade como ponto de apego, ignorando o corpo e seus trânsitos, suas corporalidades e a historicidade dos seus processos de formação-formatação. Contudo, somente a historicidade do corpo me parece insuficiente para pensa-lo, uma vez que ela se refere, muitas vezes, a apenas ao regime da visibilidade, isto é, o que o nosso tempo histórico nos permite ver. Mas, subjacente ao visível (do antes e do agora) há uma constelação que foge, atravessa e faz vibrar os corpos em singulares agonias.

Ao apropriar-me do modelo de *campo de forças* elaborado por Rolnik (2006) é possível a flexão e reflexão de um *corpo-dispositivo*[6]que é o lugar próprio do pertencimento e da ação, por isso, segundo Sander (2011), traz marcas históricas, sociais e culturais

em que potências são convocadas, resistências articuladas, fluxos liberados, drenados, barrados. Pois, longe de qualquer evidência tranquilizadora, o corpo é paradoxal (p. 133)

Assim, a concepção da identidade como um porto seguro torna-se um discurso de captura e de resistência, já que é forjada como uma prática que permite a militância e a conquista de políticas públicas no campo social, e, paradoxalmente, é solidificada neste mesmo processo para torna-la "eterna como um deus" e serializar a produção de sujeitos e, consequentemente, a tutela destes através de um biopoder. Não há senão o controle quando se tenta provocar um antagonismo entre ciência e política, entre militância e relações sociais, pois, de acordo com Berenice Bento (2011), ambas "são geradas no mesmo útero" (p. 82) e se a primeira supõe interpretar e a segunda transformar, a interpretação é um exercício político, "interpretar é criar" (p. 82).

4 Visibilidade aqui remete a Foucault (2002) e ao regime do visível de cada tempo histórico. Foucault pensa em visibilidade como aquilo que o regime visível dentro de um tempo histórico permite ao sujeito ver, e, não somente aquilo que se vê.

5 *Corpo-subjetividade* refere-se a uma característica dupla da capacidade sensorial: captar o mundo como forma e apreendê-lo como campo de forças.

6 Jardel Sander (2011) propõe, ao se apropriar do conceito de dispositivo foucaultino, o corpo como um dispositivo para estuda-lo em suas linhas de estratificação e sedimentação (sua história); e em suas linhas de atualização e criatividade (p. 133)

Se interpretar é criar, o corpo volta-se ao princípio do movimento e da experimentação, ao devir. Contudo, há no corpo-identitário uma necessidade de preenchimento, pois, neste sentido, o desejo não é completo, é falta, por isso, vazio de algo, busca a evidência, a materialidade, a invenção de formas que sustentam guerras de controle, por isso Sander o define como corpo-dispositivo, dispositivo no sentido foucaultiano[7] que normatiza e reitera práticas performativas padronizadas. Mas, embora soe cartesiano, o devir não se contrapõe ao corpo-dispositivo, pois há nas reiterações a fuga. A própria tentativa de solidificar é também movimento e, por isso, possibilita fluxos.

Aliás, são nos entrecruzamentos que a identidade se desestabiliza, é a fuga que possibilita o questionamento, assim, analisar os gêneros como produtos históricos e culturais, mas também, socioeconômicos rasura a linearidade das categorias homem e mulher, masculino e feminino. Vistos como corpos-identitários há o apego a estes produtos como estratégicos ao fazer política, ao militar, mas também se apega ao próprio dispositivo que os criaram. Assim, a mulher que reduz sua feminilidade ao útero reforça o mesmo processo médico-legal que produziu uma essencialidade subalterna em seu corpo tanto quanto o homem que relaciona sua masculinidade à piroca.

Neste ano ao tornar-se público o caso da jogadora transexual de voleibol Tifanny, explodiram na internet[8] e nos noticiários esportivos supostos enunciados científicos que garantiriam que por se tratar de uma mulher trans, Tifanny levava vantagem ao disputar a Superliga Feminina de Vôlei. Alguns movimentos de mulheres ligadas ao feminismo radical, além de biólogos, educadores físicos e fisioterapeutas criticaram a participação, para eles era simples, nasceu com pênis é homem, portanto, numa sociedade patriarcal há o privilégio masculino. Contudo, ao reivindicar uma concepção puramente biológica sobre os corpos trans, as mulheres não estariam apelando ao mesmo dispositivo que moldou os corpos femininos à docilidade e ao privado em uma relação de alteridade ao masculino? Não estariam elas assentando um projeto político que desumaniza corpos desobedientes ao gênero em sua "normalidade" e "coerência"? No limite, às "bofinhos" também não estariam simbolicamente em desconformidade às práticas normatizadas para o gênero feminino? Logo, por fim, não estaria este apego a reduzir a própria categoria de mulher a uma feminilidade médico-legal?

Longe de intuir respostas a estes questionamentos, busco a tensão dos elementos. Busco o processo político da diferença que escorrega à identidade, ao conceito. A diferença não nega a identidade, pois ocorrem em realidades distintas, a identidade produz a unidade, mas nem a identidade e nem suas produções são naturais, mas sim, prerrogativas culturais de existência e, portanto, imaginárias e políticas tanto para a ação quanto para o controle dos corpos, torno-os um corpo político-social e divergente em si (BENTO, 2011).

---

7 Agrupamento de discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas (FOUCAULT, 2017, p. 244)

8 Um caso em busca de respostas: https://gauchazh.clicrbs.com.br/esportes/noticia/2018/03/tifanny-um-caso-em-busca-de-respostas-cje93monr030d01qxy1pe3gce.html;
Além da quadra, entenda como o caso Tifanny reacendeu o debate sobre transgêneros no esporte: https://www.terra.com.br/esportes/lance/alem-da-quadra-entenda-como-o-caso-tifanny-reacendeu-o-debate-sobre-transgeneros-no-esporte,2f5c9ee9b09937077dbe2572942b7099r29q1431.html;
Opinião: um olhar científico sobre o caso Tifanny: http://esportesmais.com.br/opiniao-um-olhar-cientifico-sobre-o-caso-tifanny/;

OS GÊNEROS E OS/AS DESVIADOS/AS: DUAS CENAS DE DESVIOS PARA UM DESTINO

CENA 1

Madrugada de 29 de abril de 2018, ao não se sentir bem, Matheusa Passareli resolve sair da festa que acontecia na zona norte do Rio de Janeiro, no bairro de Encantado. Matheusa era estudante da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), se definia como não-binária e suas pesquisas artísticas estavam centradas no estudo do corpo. Do dia em que Matheusa saiu da festa até o dia da escrita deste ensaio[9] nada se sabia do seu desaparecimento, exceto por uma página no *Facebook* organizado por suas amigas e familiares. Contudo, através de um *post* da irmã de Matheusa, a também não-binária Gabi Passareli, a morte dela foi comunicada:

> *Sobre seu corpo, também segundo informações colhidas pela DDPA, foi queimado e poucas são as possibilidades de encontrarmos alguma materialidade, além das milhares que a Matheusa deixou em vida e que muito servirão para que possamos resignificar a realidade brutal que estamos vivendo*[10]

9 Ensaio escrito no dia 7 de maio de 2018.

10 Citação retirada do *post* da irmã de Matheusa, Gabriel Passareli. Em seguida, segue o depoimento integral: Sinto muito. Há uma semana atrás recebemos a noticia que minha irmã tinha desaparecido ao tentar sair de uma festa no Bairro Encantado, Piedade, Rio de Janeiro. Quando estávamos em São Paulo, Matheusa havia comentado sobre esse trabalho que ela tinha para fazer na festa, que seria uma tatuagem na aniversariante. O processo-performance de tatuagem não aconteceu e como noticiamos no domingo passado, a Matheusa saiu do evento e não voltou mais. Quanto ao que aconteceu no evento em si, a Delegacia de Descoberta de Paradeiros está recebendo os depoimentos dos que estavam presentes (contamos que todos vão para relatar a experiência da festa e dar continuidade ao processo de investigação do caso).
As buscas se intensificaram após o anuncio do desaparecimento da minha irmã e com isso, muitas pessoas saíram à procura por dias, espalhando cartazes, rodando de carro e caminhando, dialogando com as pessoas nas ruas, enfrentando os medos para estar em territórios desconhecidos, tudo isso para encontrar uma das pessoas mais queridas que eu já conheci, minha irmã, Matheus Passareli Simões Vieira. A partir de certo momento, descobrimos que não poderíamos circular mais pelo bairro do acontecido desaparecimento e com isso, precisávamos zelar pela segurança daqueles que estavam nas ruas implicados em encontrarem a Matheusa. Tivemos que parar as buscas e concentrar as energias nas investigações da instituição. Segundo informações, minha irmã foi executada ao entrar em uma das comunidades do bairro.
Sobre seu corpo, também segundo informações colhidas pela DDPA, foi queimado e poucas são as possibilidades de encontrarmos alguma materialidade, além das milhares que a Matheusa deixou em vida e que muito servirão para que possamos resignificar a realidade brutal que estamos vivendo.
Todo o processo de acompanhamento do caso, junto da DDPA, foi acompanhado por mim, minha Mãe e amigos que tornaram todo esse processo de sofrimento numa experiência de muita força, coragem e objetivo. A angústia se transformou no trabalho compartilhado de encontrar a pessoa que mais amei e acompanhei durante a vida. Infelizmente as últimas informações que chegaram até nós e até a instituição pública que está desenvolvendo o processo de investigação, demonstram diferentes faces da crueldade a qual estamos submetidos. Eu e minha Mãe precisávamos estar em Rio Bonito, estar em companhia com nossas famílias e lidar com o sofrimento juntos. Trouxemos todos os objetos do quarto da Matheusa para a sua origem, a nossa terra natal, interior do Rio de Janeiro. Muitos registros das suas pesquisas de desenvolvimento da poética do CORPO ESTRANHO, roupas compradas e compartilhadas e principalmente, seus objetos mágicos, suas plantas e livros.
Por isso, antes de compartilhar com todes que estão constantemente buscando pela Matheusa e mandando boas energias de amor e cuidado e ajuda financeira, precisávamos estar em família. Que no nosso caso, se configura como o nosso principal núcleo de suporte, nossa família, nossa casa, onde aprendemos muito sobre cuidado e respeito às diferenças.
CORPO ESTRANHO que se coloca em cotidiano compartilhado com muitas pessoas e que enxerga e sente a vida através das energias e forças da natureza. E, se tiver que existir uma dicotomia entre o amor e ódio,

CENA 2

16 de março de 2014, Cláudia Silva Ferreira, mulher e negra moradora do Morro da Congonha, localizado em Madureira-RJ, ao ser "identificada" por policiais como tendo "ligação com o tráfico de drogas" foi alvo de dois tiros dos policiais. Segundo eles, houve uma "confusão" e pensaram que o copo de café na mão de Cláudia se tratava de uma arma. Após ser morta, os policiais colocaram seu corpo no porta-malas do carro para ser levado ao hospital, no caminho, o porta-malas se abriu e seu corpo foi arrastado por 350 metros. Cláudia, mesmo morta, teve seu corpo dilacerado. Tudo foi filmado e divulgado nas redes sociais e telejornais[11].

A ordem classificatória do mundo supõe um processo taxonômico. No interior de todo processo taxonômico há uma inclusão e exclusão, que penso ser próximas demais para simbolizar uma diferença, afinal, toda inclusão é paradoxalmente uma exclusão. A realidade, tal como a vemos, não se apresenta classificada, visto que os encontros e desencontros de partículas são constantes, portanto, tudo aquilo que é da ordem física, social e cultural é senão um processo de diferenciação que gera as diferenças. O mecanismo de diferenciação é central na elaboração de um corpo-dispositivo, até porque, são os dispositivos que conferem o estatuto de corpo aos corpos, também como maneira de governa-los. Nesta ordem "não é a diferença que suscita a diferenciação, sim a diferenciação que cria e reifica a diferença" (PUEYO, 2016, p. S/P).

De igual modo, os processos classificatórios são incompletos, pois as rasuras e os borrados rompem a reta da normalidade, neste caso, há perturbações aos processos sociais. O desvio à ficção da "normalidade" é, no limite, o próprio processo de identificação da "anormalidade", portanto, são relacionais. A figura do/a desVIADO/A, por não ser normatizada, é classificada como o "Outro" (impúdico, fronteiriço e ambíguo), neste sentido, o/a desVIADO/A também é uma ficção para construção da normatividade. No entanto, em um movimento duplo, a ideia de um sujeito-imaginário "anormal" incorpora um corpo-dispositivo com uma identidade transculturalizada em um movimento infinito de criação de identidades estigmatizadas e patologizadas, pois, sempre algo escapará à norma.

À medida que nas disputas políticas que tomam a identidade enquanto centro de negociação são constituídas políticas públicas favoráveis à manutenção da vida e, em

eu escolho o amor , nesse momento continuo escolhendo o amor pois sei que como essa frase, minha irmã escreve isso nos corpos de todos que já foram e ainda serão atravessas pela existência da MATHEUSA. Sinto tanto que escolho ser leve mesmo diante de tanta crueldade à qual minha irmã e nós, que estamos constantemente amando e meditando na presença e paz da Matheusa, fomos expostos. A experiência também é aquilo que nos passa e por isso, prefiro acreditar que essa experiência de dor aguda também vai passar. Pois precisamos acreditar e acompanhar as investigações da polícia, para que continue ocorrendo um processo minucioso, eficaz e prático de investigação sobre o caso de homicídio da minha irmã. Principalmente, precisamos cuidar e manter a imagem e memória da Matheusa e para isso, contar com as instituições onde a Matheus Passareli Simões Vieira está matriculada como estudante bolsista. UERJ Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Parque Lage | Escola de Artes Visuais. Visto que nos mudamos da nossa cidade, Rio Bonito, para estudarmos e como primeiras da família, cursar formações públicas de ensino e aprendizagem de artes e ofícios. Contamos com todo apoio para a continuidade das investigações e desenvolvimento das pesquisas e estudos da minha irmã. Avante!

11 http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/03/arrastada-por-carro-da-pm-do-rio-foi-morta-por-tiro-diz-atestado.html

algum nível, à dignidade humana, há, também, os processos estáticos a que os corpos são submetidos para não serem desviantes dos próprios desvios. Por exemplo, Bento (2011) ao examinar a Lei de Identidade de Gênero na Espanha, verificou os conflitos pela reivindicação por uma política pública que conferisse acesso à cirurgia de transgenitalização, ela constatou que o setor do movimento transexual lutava por uma identidade unívoca, enquanto a experiência trans não é unívoca e a transexualidade, como afirmava algumas mulheres trans, não é definida pelo ódio à genitália. Nem todas as mulheres trans querem passar pela cirurgia para serem consideradas "mulheres de verdade".

O desvio à noção linear de transexualidade foi, neste caso, uma reatualização que constata que a identidade, como supomos e incorporamos nas nossas lutas, não sustentam a possibilidade de humanização ou dignidade a todos/as. Logo, nossas lutas são exauridas pelas nossas próprias construções e incorporações de uma identidade, que ao final, exclui. O mínimo de dignidade é distribuído como um mecanismo assistencial àqueles que se "comportam bem" em suas categorias. Mas, embora pareça demasiado simbólico, estes processos encarnam na ancestralidade das feridas a exclusão social como marca do desvio daqueles que "não se comportam bem". Pensar uma política da diferença não é ignorar e/ou despolitizar a distribuição da violência contra *gays*, lésbicas, trans, negros e negras e mulheres e o seu caráter de construção de categorias discursivas inferiorizadas.

As mortes das cenas 1 e 2 no início deste subtópico questionam uma hierarquia da violência e uma necropolítica que atribui valoração à vida a partir de um mecanismo de diferenciação, onde alguns corpos são passíveis de luto e outras não. E, muito embora a identidade pareça se ajustar ao contexto que clama por unidade, precisamos relembrar que é ela que cria campos imaginativos, portanto, ficcionais de gestão de vida e, que a necessidade de existir é em si um atestado dos mecanismos de poder que propiciaram suas existências. Por fim, quando questiono quem são os sujeitos do gênero é, pois, um atestado de confronto a uma guerra inscrita em nossos corpos como possibilidade de existência digna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como bicha e preta não me limito a estas duas identificações, porém, sei o quanto me solidificam o corpo tornando-me fixo a uma estética da violência, assim como Matheusa e Cláudia e tantos/as outros/as, que canalizam nossos desejos à falta. O sujeito dos gêneros, portanto, inexiste fisicamente, mas opera por ficções e capturas, pois suas práticas são construídas e reconstruídas diariamente, afinal,

> essas cartografias necropolíticas do terror nas quais somos capturadas são a condição mesma da segurança (privada, social e ontológica) da ínfima parcela de pessoas com status plenamente humano do mundo (MOMBAÇA, 2017, p. 10)

Status este, imaginativo e que se constrói à nossa marginalidade.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Rafel. O homem é desse mundo: para entender a masculinidade como processo histórico. In.: Leandro Colling e Djalma Trürler (Orgs.) *Estudos e política do CUS* – Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade. Salvador: EDUFBA, 2013. pp. 341 – 370.

BENTO, Berenice. Política da diferença: feminismos e transexualidade. In.: Leandro Colling (org.) *Stonewall 40 + o que no Brasil?* Salvador: EDUFBA, 2011. pp. 79 – 110.

CONNELL, ROBERT W. La organización social de la masculinidade. In.: Teresa Valdés e José Olavarría (Orgs.) *Masculinidad/es, poder y crisis.* Santiago de Chile: Flacso, 1997. pp. 31 – 48.

DELEUZE, Gilles. *Conversações.* Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

EVARISTO, Conceição. Ana Davenga. In.: *Olhos d'água.* Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2015. pp. 21 – 30.

FAUSTINO, Davison. O pênis sem falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo. In.: *Feminismos e masculinidades:* novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher. (Org.) Eva Alterman Blay. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, pp. 75 – 104.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso.* 4. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002;

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias.* São Paulo: Edições n-1, 2013.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HALL, Stuart. Quem precisa de Identidade? In.: SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença:* a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. pp. 103 – 133.

PRECIADO, Paul Beatriz. ¿La muerte de la clínica? *Youtube,* 7 de abril de 2013. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=4aRrZZbFmBs&t=630s>. Acesso em: 30 de abril de 2018.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental:* transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Ed. da UFRGS, 2006.

SANDER, Jardel. Corpo-dispositivo: cultura, subjetividade e criação artística. *ArtCultura:* Uberlândia, vol. 13, n. 23, pp. 129 – 142, jul./dez., 2014.

SEFFNER, Fernando; SILVA, Luciano F. da. Canetas coloridas ou mini-*skates?* Coisas de meninas e coisas de meninos na cultura escolar. *MÉTIS:* história e cultura. vol. 13, n. 26, pp. 31 – 60, jul./dez., 2014.

FESTA SOBRE ESCOMBROS: O ATO DE FESTEJAR COMO ESTRATÉGIA DE SOBREVIVÊNCIA À GUERRA

CELEBRATING ABOVE THE RUBBLE: THE ACT OF CELEBRATION AS A SURVIVAL STRATEGY IN WAR

Breno Fernandes

RESUMO: Lançado pela primeira vez com apoio da UNICEF, *O diário de Zlata*, de Zlata Filipović, é um registro sobre a Guerra da Bósnia (1992-1995), decorrente do desmantelamento da Iugoslávia. A autora, à época, era uma pré-adolescente, habitante de Sarajevo, e é por meio de seu olhar que somos apresentados ao cotidiano da guerra, aos desafios enfrentados diariamente pelas vítimas do conflito e também às estratégias de sobrevivência que elas constroem. Dentre essas estratégias, estão a própria escrita de um diário e, surpreendentemente, a celebração de festas. Com base nessa constatação, o presente artigo propõe uma leitura da valorização que Zlata dá a essas festas, uma interpretação inspirada em conceitos caros ao trabalho de três teóricos: Georges Didi-Huberman, com a ideia de sobrevivência associada à imagem dos vaga-lumes; Michel de Certeau, atento à invenção do cotidiano; e Peter Pál Pelbart, que reflete sobre biopolítica, comunidade e o par assujeitamento/soberania.

PALAVRAS-CHAVE: Bósnia. Diário. Guerra. Sobrevivência. Zlata Filipović.

ABSTRACT: Initially published under UNICEF's patronage, *Zlata's diary*, by Zlata Filipović, is a document about the Bosnian War (1992-1995), which took place as a consequence of Yugoslavia's collapse as a nation. The diary was written by a pre-teenage girl who lived in Sarajevo during the war. Through her eyes, readers find out about war routine, the daily challenges faced by war victims, as well as the survival strategies that those people made up. Among many strategies, one may highlights the very act of writing a diary, and, surprisingly, the act of throwing parties. This paper aims to interpret the relevance of these parties to Zlata's life during the war. Such a reading is based on a few concepts developed by three thinkers: Georges Didi-Huberman, who connects the idea of survival to the image of fireflies; Michel de Certeau, who writes about the practice of everyday life; and Peter Pál Pelbart, and his ideas on biopolitics, community, and subjection/sovereignty.

KEYWORDS: Bosnia. Diary. Survival. War. Zlata Filipović.

> Há dois dias foi o aniversário de Avdo (o pai de Lela), mas nesse dia houve bombardeio e não pudemos ir. Estou chateadíssima, são os únicos dias em que todos os vizinhos podem relaxar um pouco, reunir-se com bom humor. E é mais agradável que nossos encontros habituais... no porão! É por isso que gosto tanto dos aniversários.
>
> Filipović (1994, p. 91)

INTRODUÇÃO



Figura 1 – República Federativa Socialista da Iugoslávia, composta por seis repúblicas. Kosovo e Vojvodina, assinalados no mapa, pertenciam à Sérvia, mas eram regiões autônomas, uma estratégia do marechal Tito para desunificar os sérvios. Extraída de: Wikipédia.

Os contornos desta história são amplamente conhecidos:[1] era uma vez a Iugoslávia, um país fabricado dos escombros da Primeira Guerra Mundial (1914-1919), feito de pedaços de impérios que não mais existem e de pequenos reinos independentes, todos eles fundidos com a cola identitária do paneslavismo a princípio e, depois, com solda obstinadamente manuseada pelo marechal Josip Broz Tito (1892-1980), que lhes aplicava camadas e mais camadas de uma variação da ideologia comunista que ele próprio chamou de Política de Irmandade & Unidade.

Mas, após a morte de Tito, seus herdeiros políticos não se mostraram interessados em dar continuidade às demãos que manteriam a Iugoslávia uma federação multiétnica, formada por seis repúblicas então socialistas — Bósnia e Herzegovina, Croácia, Eslovênia, Macedônia, Montenegro e Sérvia. Em 1991 o desmantelamento teve início: a Eslovênia, a Croácia e a Macedônia declararam independência da Iugoslávia, o que àquela altura era o mesmo que se tornar independente do jugo da Sérvia, o maior e mais poderoso dos Estados iugoslavos, governado por Slobodan Milošević (1941-2006).[2] Que de modo algum estava disposto a perder inteiramente a zona de influência herdada do marechal Tito, razão pela qual fomentou o nacionalismo dos sérvios, a maior e mais espraiada etnia da federação. Em outras palavras, Milošević só abriria mão da Iugoslávia se construísse uma Grande Sérvia, anexando territórios das repúblicas vizinhas povoados por seus nacionais. Isso explica os diferentes tratamentos dados às secessões. Eslovênia e Macedônia, nações sem enclaves de gente sérvia, não tiveram mais do que conflitos pontuais com o poder de Belgrado. Já na Croácia e na Bósnia, houve guerra de fato. A pior delas, na Bósnia, onde um terço da população era de origem sérvia e onde a disputa territorial logo se transformou em genocídio, em limpeza étnica de um Estado que, havia cerca de cinco séculos, contava com ampla presença de eslavos muçulmanos.[3]

Com três anos e oito meses de duração, de abril de 1992 a dezembro de 1995, a Guerra da Bósnia foi considerada o "mais violento conflito na Europa desde o final da Segunda Guerra Mundial" (LEÃO, 1994, p. 12). Expulsou cerca de 1 milhão de habitantes do país, a metade da população, e tirou a vida de 150 mil pessoas, cujos fantasmas não deixarão tão cedo de assombrar aquela região. E talvez não só ela: as tecnologias de comunicação da época foram capazes de registrar proficuamente e de espalhar para o resto do mundo os horrores dessa guerra. Ortiz (1993) chama de *cultura-mundo* o conjunto de signos, ícones e símbolos que a indústria cultural produz e faz circular entre as diversas comunidades ao redor do globo, mas, quando se tratam das imagens desoladoras, brutais de uma guerra,

1 As informações trazidas neste artigo a respeito do surgimento e do fim da Iugoslávia têm como fonte Burg & Shoup (1999), Hobsbawm (1995, 2010, 2011a, 2011b), Serva (1994) e o documentário *The death of Yugoslavia* (1995), produzido pela BBC.

2 Consta em Filipović (1990, p. 16) que, na língua servo-croata, c = ts, ć = tch (suave), č = tch (duro), e = ê, ge = gue, gi = gui, h = kh, j = i, s = ss, š = ch, ž = j.

3 Sendo mais específico, a população étnica da Bósnia à época da guerra, segundo Leão (1994, p. 10-11), estava dividida em eslavos muçulmanos (41%), sérvios (30%) e croatas (17%), sendo as duas últimas etnias predominantemente cristãs ortodoxas. Os sérvios, ademais, controlavam a maior parte das terras do país.

difundidas mundialmente, pode ser mais apropriado chamá-las de fantasmas-mundo. Os campos de concentração repletos de seres humanos famélicos. A impiedade materializada sempre que duas pessoas se encontram em extremidades opostas do cano de uma arma e uma delas está de joelhos. O incomensurável pavor das crianças quando notam que mesmo aqueles com cuja proteção elas esperam contar estão com medo. Mesmo daqui do Brasil, um oceano e um continente inteirinhos distante dos Bálcãs, doze anos depois que o Acordo de Dayton[4] deu cabo ao conflito da Bósnia, ver uma fotografia como a que se apresenta a seguir ainda causa assombro.



Figura 2 – Hajrush Ziberi, vítima do Massacre de Bijeljina (1992), o primeiro ataque de paramilitares sérvios contra a população muçulmana da Bósnia. Extraído de: Ron Haviv/Al Jazeera.[5]

4 Em novembro de 1995, na base aérea da cidade norte-americana de Dayton, em Ohio, com intermediação do então presidente Bill Clinton, os chefes de Estado da Bósnia e Herzegovina, da Croácia e da Sérvia negociaram os termos de um acordo de paz que seria assinado um mês depois, em Paris, encerrando os conflitos armados nos Bálcãs. Pelo Acordo de Dayton, como ficou conhecido o documento, a Bósnia e Herzegovina se tornou um país dividido em duas entidades políticas: a Federação da Bósnia e Herzegovina, onde a maioria é formada por bósnios muçulmanos e bósnio-croatas; e a República Srpska, de maioria bósnio-sérvia. Desde os primeiros anos do século XXI, pelo menos, não é raro encontrar notícias sobre manifestações de grupos favoráveis à independência de Srpska, sinal de que as hostilidades que levaram à guerra outrora seguem existindo.

5 O fotógrafo Ron Haviv foi convidado pelos paramilitares sérvios a registrar seu assalto a Bijeljina. Em 2015, ele escreveu um artigo para o site da *Al Jazeera,* no qual explicou o contexto em que a foto acima foi feita e contou, ademais, que só 12 anos depois, em 2014, por meio da circulação dessa imagem nas redes sociais, soube que o homem ajoelhado se chamava Hajrush Ziberi e era macedônio. O corpo de Ziberi foi encontrado no rio Sava, e levou-se 12 anos para que sua identidade fosse descoberta por exames de DNA. Cf. HAVIV, R.'It has begun': a picture of ethnic cleansing in Bosnia. *Al Jazeera*. [S.I.], 14, mai. 2015. Disponível em: <http://bit.ly/1FfakcW>. Acesso em: 4 out. 2017.

O presente artigo, no entanto, não quer tratar da conjuração de fantasmas. Antes, deseja falar de como afujentá-los, destacando algumas estratégias que sujeitos assombrados pela guerra encontraram para enfrentá-la com e em seus corpos. E, por incrível que pareça, esse assunto tem a ver com *vaga-lumes*, esses bichinhos cuja vida "parecerá estranha e inquietante, como se fosse feita da matéria sobrevivente — luminescente, mas pálida e fraca, muitas vezes esverdeada — dos fantasmas" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 14). Tem também a ver com festas de aniversário. E com uma pequena história entre as muitas, infinitas pequenas histórias que compõem a grande história da Guerra da Bósnia: a história de uma garotinha chamada Zlata Filipović e de seu diário.

O DIÁRIO DE ZLATA

No dia 2 de setembro de 1991, uma segunda-feira, em Sarajevo, capital da Bósnia, uma menina de 10 anos está decidida a começar um diário. Caneta e papel em mãos, escreve ela:

> Atrás de mim, um longo e quente verão, dias de férias sem pensar em nada; e diante de mim, um novo ano escolar. Vou para a sexta série. Estou impaciente para rever minhas colegas [...]. Estou contente, a gente vai poder falar outra vez da escola e dividir nossas pequenas desgraças e grandes alegrias. (FILIPOVIĆ, 1994, p. 19)

Encontrar de cara o par *pequenas desgraças/grandes alegrias*, em se considerando os eventos prestes a acontecer, levanta a suspeita de que, com vistas a aumentar o efeito dramático do texto, houve um minucioso trabalho de edição em *O diário de Zlata*, cujo lançamento, em 1993, foi patrocinado pela UNICEF no contexto de seu trabalho humanitário junto às vítimas da Guerra da Bósnia. De toda sorte, essa constatação é meramente digressiva, não desloca o ponto aonde se quer chegar neste arrazoado.

Nos registros seguintes, Zlata nos conta sobre sua rotina de filha única de uma família bósnia de classe média, sem religiosidade manifestada. Escola, aula de piano, aniversários, livros, MTV, o parquinho da vizinhança, fins de semana no casa de campo ou em sua montanha predileta entre as muitas que cercam o vale onde fica Sarajevo — tudo isso dá pistas de uma vida prazerosa. Por isso mesmo chama atenção o qualitativo com que Zlata descreve a primeira vez que a conjuntura política do país afeta explicitamente sua vida. No dia 19 de outubro de 1991, o diário registra:

> Um dia *infecto*, ontem. [...] Quando cheguei da escola, encontrei mamãe chorando e papai de uniforme. Me deu um nó na garganta quando papai anunciou que tinha de ir reunir-se a sua unidade de reserva da polícia porque havia sido chamado. Me abracei a ele chorando e supliquei para ele não ir, para ficar conosco. Papai disse que era obrigado a ir. (FILIPOVIĆ, 1994, p. 22-23; grifos nossos)

Ainda não é o *front*, o pai de Zlata não se tornaria um soldado. Fora convocado somente para fazer guarda — não sabemos se em um local específico ou se nas ruas — em turnos que duravam dez horas, a cada dois dias. Para a garota, entretanto, esse episódio é uma espécie de despertar para a política, para o mundo que existe fora de sua pequena comunidade de afetos ou, melhor ainda, para as forças de submissão que, vindas de fora, inesperadas, de repente bagunçam a ordem de dentro. A partir do episódio de convocação do pai, comentários sobre ações governamentais e sobre o clima

de consternação que Zlata percebe entre os adultos serão recorrentes no diário, corroborando a imagem de uma infecção que começa a se espalhar por um corpo saudável.

A princípio, Zlata faz questão de marcar sua incompreensão no que concerne à política, essa entidade alienígena com a qual ela não deseja se envolver. Em 22 de outubro de 1991, ela escreve: "Alguns reservistas de Montenegro chegaram à Herzegóvina. Por que e para quê? Tudo isso é política e de política eu não entendo nada. Será que depois de passar pela Eslovênia e pela Croácia, os ventos da guerra vão soprar na Bósnia-Herzegóvina?" (FILIPOVIĆ, 1994, p. 23). Em 14 de novembro: "Papai e mamãe passam o tempo todo assistindo o noticiário pela tevê. Estão preocupados. [...] Eles e os amigos discutem principalmente política. O que é política? Não faço a menor idéia. E depois, isso é uma coisa que não me interessa tanto" (FILIPOVIĆ, 1994, p. 27). Já em 5 de março de 1992, cerca de um mês antes de a violência armada tomar conta de Sarajevo, surpresa!, encontramos a descrição interessada de um debate envolvendo figuras públicas:

> [...] uma multidão se reuniu na Frente da Iutel [rede de televisão iugoslava]. Radovan Karadžič e Alija Izetbegovič tomaram a palavra e brigaram. Aí Goran Milić ficou bravo e obrigou os dois a encontrarem um certo general Kukanjac.
>
> Esse Milić é demais! Bravo!!!
>
> Quarta-feira (4 de março) as barricadas foram retiradas e esses "moleques" entraram num acordo. (FILIPOVIĆ, 1994, p. 40)[6]

Neste trecho, salta aos olhos o uso da palavra *moleques*, sobre a qual, em nota da própria Zlata, nos é dado saber que se tratava de um apelido que as pessoas davam aos políticos. Se é certo que apelidos pressupõem alguma intimidade, então, seis meses depois de a menina vislumbrar pela primeira vez o poder da política sobre as pessoas, e de buscar uma espécie de fuga desse poder pela incompreensão, um agarrar-se à inocência, ela parece ter aceitado que era inevitável participar, se quisesse trazer sua velha rotina de volta. Pode-se inferir essa motivação no parágrafo seguinte à descrição do bate-boca entre os *moleques*, quando Zlata conta que, no dia da celebração do Dia Internacional da Mulher na escola, uma festa de destaque nos países do Leste, foi pedido que os alunos voltassem para casa. "Problemas outra vez. Todo mundo entrou em pânico. As meninas começaram a berrar enquanto os meninos piscavam em silêncio. Papai também voltou mais cedo" (FILIPOVIĆ, 1994, p. 40).

Quando a guerra eclode na cidade, no início de abril de 1992; quando as montanhas ao redor de Sarajevo ficam apinhadas de paramilitares sérvios que, nas palavras de Zlata, fazem *trovejar* sobre as pessoas lá embaixo; quando as aulas são suspensas e os pais, dispensados de seus trabalhos; quando edifícios públicos são incendiados ou bombardeados; quando a população começa a fugir em peso da cidade; quando é preciso passar as noites em um porão "feio, todo escuro e [que] tem um cheiro horrível" (FILIPOVIĆ, 1994, p. 52); quando se fica sem luz, sem aquecimento, quase sem comida; quando "[a]s granadas caem, das grandes, crianças são mortas, disparam de todos os lados" (FILIPOVIĆ, 1994, p. 50); quando, enfim, o fantasma da guerra "entrou de repente

6 O muçulmano Alija Izetbegovič era o então presidente da Bósnia. Radovan Karadžič, por sua vez, era o líder da comunidade dos sérvios naquele país. Goran Milić, um célebre jornalista local, e o general Kukanjac comandava o braço do exército iugoslavo lotado em Sarajevo no começo da guerra.

em nossa cidade, em nossa casa, em nossas cabeças, em nossas vidas" (FILIPOVIĆ, 1994, p. 48-49); quando tudo isso acontece, começa para Zlata um outro modo de fazer política. Nada protocolar, não institucional; ainda assim, com o mesmo objetivo de toda forma de política: agir sobre uma camada da realidade social.

Pelbart (2003) chama essa política de *biopolítica*. Como é sabido, o conceito foi criado por Michel Foucault para designar a "entrada do corpo e da vida, bem como de seus mecanismos, no domínio dos cálculos explícitos do poder" (PELBART, 2003, p. 24), "a perspectiva do poder e de sua racionalidade refletida tendo por objetivo passivo o corpo da população e suas condições de reprodução, sua vida" (PELBART, 2003, p. 24). Pelbart (2003) prefere uma releitura desse conceito, que trata a biopolítica menos como "o poder *sobre* a vida" e mais como "a potência *da* vida" (PELBART, 2003, p. 25). Vida, aqui, significando "inteligência, afeto, cooperação, desejo" (PELBART, 2003, p. 25).

Nesse contexto, entende-se que a biopolítica de Pelbart (2003) se aproxima harmoniosamente da *política das sobrevivências*, de Didi-Huberman (2011). Uma política que "se encarnaria nos corpos, nos gestos e nos desejos de cada um" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 24-25). E que encontra sua alegoria perfeita nos *vaga-lumes*, esses "seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 23), pois que os vaga-lumes nos fariam

> [...] repensar nosso próprio "princípio esperança" através do modo como o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio Futuro. Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação? (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60)

No mundo fantasmagórico da guerra, um mundo de breu e de escombros, é preciso buscar os vaga-lumes, por mais difícil ou penoso que seja atentar-se a sua "luz pulsante, passageira, frágil" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 44). É preciso "observá-los no presente de sua existência", "vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52) ou projéteis de brilho apocalíptico. Então veremos que a potência da vida é incomensurável mesmo em suas formas mais miúdas. E nos lembraremos de que "a destruição nunca é absoluta" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p 84).

Para Zlata, a própria escrita de um diário é um ato de biopolítica, uma política de sobrevivência, a invocação de vaga-lumes para afujentar os fantasmas da guerra. Em 5 de julho de 1992, ela anota: "Passo o tempo todo em casa e no porão. E assim transcorre minha infância de guerra. Estamos no verão. As outras crianças estão passado férias no mar, na montanha, nadam, tomam sol, se divertem" (FILIPOVIĆ, 1994, p. 78). Zlata, enquanto isso, escreve. E, pela escrita, "[s]em sair do lugar onde tem que viver e que lhe impõe uma lei", a lei da guerra, ela "instaura *pluralidade* e criatividade" em seu espaço de confinamento (CERTEAU, 1998, p. 93). Se "[o] lápis da guerra [...] só sabe escrever duas palavras: infelicidade e morte" (FILIPOVIĆ, 1994, p. 103), a garota Zlata pode mais.

Também pela escrita, ela reinstaura a socialidade. A suspensão das atividades escolares e a migração de seus amigos de longa data não chega a privar a garota de ter contato com outras crianças, haja vista o considerável fluxo de famílias que, em rota de fuga, se refugiam, por intervalos de tempo variados, na vizinhança de Zlata.

Mas Mimmy, como ela passa a chamar seu diário, motivada pelo fato de Anne Frank[7] haver adotado a mesma prática de personificação, Mimmy é a única companhia, para além de seus pais, a seguir com a garota em todos os momentos, fonte de estabilidade e disponibilidade.

Já adulta, prefaciando uma compilação de diários de guerra escritos por crianças, da qual é coorganizadora, a própria Zlata avalia a importância de escrever durante uma situação como a que ela vivenciou:

> [...] os diários [...] propicipam aos seus autores um refúgio da loucura que os cerca e se tornam espaços de comunicação e expressão pessoal. Os diários são ao mesmo tempo registros e confissões, enquanto a escrita é um método de transformação, permitindo aos autores assimilar e personalizar os eventos que os cercam e estão fora de seu controle. Durante o conflito, o mundo exterior é forte e incontrolável; a morte espreita em cada esquina e a todo momento, e então a criação desse espaço pessoal e íntimo que um indivíduo pode dominar e utilizar para dar algum sentido à própria vida torna-se incrivelmente importante. Através da observação e da escrita, o autor do diário também vivencia uma maneira de se distanciar da situação terrível, mesmo que seja apenas pela duração da escrita. (FILIPOVIĆ, 2008, p. 16)

Essa reflexão remete, invariavelmente, à ideia foucaultiana da *escrita de si* como *cuidado de si*. Klinger (2006), ao retomar esses conceitos para pensar o narrador contemporâneo, trata a *escrita de si,* o *falar de si,* como a busca de um *efeito de real*. Todavia, quando o real é a guerra, esse tipo de escrita se coaduna muito mais com o que Certau (1998) chama de *táticas desviacionistas* — um desvio, neste caso, do próprio real-breu.

Obviamente, a escrita não é a única tática desviacionista disponível, seja ela tomada como ato específico ou como metonímia da arte. Na leitura de *O diário de Zlata*, outras estratégias de sobrevivência são verificadas: da brincadeira ao estudo, da música ao teatro, percebemos que, na guerra, "[o] cotidiano se inventa com mil maneiras de *caça não autorizada*" (CERTEAU, 1998, p. 38) aos vaga-lumes. E uma das que mais chama atenção, por todas as evocações que o termo nos traz e que parecem tão deslocadas no contexto da guerra, é a festa; o empenho de festejar mantido por aquela pequena comunidade de vizinhos e familiares de Zlata, que com frequência passam os dias trancafiados em casa e, à noite, dormem em porões, ouvindo o *trovejar* das montanhas. É sobre esse empenho que se comenta a seguir.

FESTEJAR PARA SOBREVIVER

Refletindo acerca da comunidade, Pelbart (2003) vai de encontro a uma narrativa bastante difundida e bastante nostálgica, idealizadora do passado: a ideia de que, "onde há sociedade, perdeu-se a comunidade" (PELBART, 2003, p. 31); a crença em que nossos ancestrais, mais sortudos do que nós, puderam experimentar uma comunhão gloriosa, *natural*, na qual, entre a família nuclear e o grupo maior, não havia distinção, somente

7 Antes mesmo da publicação de seu diário, quando descobriram que a garota o escrevia, a imprensa passou a se referir frequentemente a Zlata como a Anne Frank de Sarajevo — um epíteto que, convenhamos, não poderia ser mais indelicado. "Me comparam com Anne Frank. E isso me dá medo, Mimmy", escreve ela no dia 2 de agosto de 1993. "Tenho medo de acabar como ela" (FILIPOVIĆ, 1994, p. 155).

gradação. Pelbart (2003) prefere ver a comunidade como um espaço relacional a ser construído no âmbito da vida em sociedade, "feit[o] da interrupção, fragmentação, suspense, [...] feit[o] dos seres singulares e seus *encontros*" (PELBART, 2003, p. 33; grifo nosso). Portanto a comunidade é provisória, é o que acontece em "momentos e estados difusos e subjetivos, [...] de gratuidade milagrosa" (PELBART, 2003, p. 35), quando podemos existir de maneira *soberana*, isto é, "independente de qualquer utilidade, [...] de qualquer necessidade, de qualquer finalidade" (PELBART, 2003, p. 34). E falar de soberania aqui nos interessa na medida em que "[o] soberano é o oposto do [...] assujeitado, seja à necessidade, ao trabalho, à produção, ao acúmulo, aos limites ou *à própria morte*" (PELBART, 2003, p. 34; grifo nosso).

Exemplo de encontro gratuito que chama atenção em *O diário de Zlata* são os festejos que as pessoas seguem promovendo durante a guerra em Sarajevo. Há registros de festas de aniversário e de casamento, celebrações de Natal e de réveillon, e até festins improvisados, como quando, depois de a energia ser cortada, no segundo mês de guerra, os Filipović decidiram chamar os vizinhos — a família Bobar, de cujo porão Zlata e seus pais se valiam — e realizar um banquete, mesmo sabendo que "[e]ncontrar comida em Sarajevo está virando realmente um problema" (FILIPOVIĆ, 1994, p. 63).

> Papai encontrou um velho fogão a lenha no sótão. É tão velho que é divertido. No porão encontramos madeira, os Bobar também. Instalamos o fogão no pátio interno e cozinhamos toda a comida que estava na geladeira. Os Bobar vieram nos ajudar, fizemos um banquete. No cardápio [...] tinha de tudo. (FILIPOVIĆ, 1994, p. 63)

Desde esse dia, o hábito de cozinhar juntos foi incorporado às práticas de vizinhança. Pode-se defender que a aura festiva de qualquer evento se desgasta com a rotina, mas se trata mais de desvanecimento do que de completa desaparição. Prova disso é o seguinte registro do dia 14 de agosto de 1992:

> Ontem à noite, *como de hábito* e *como todas as noites*, os Bobar vieram para nossa casa para ouvir a RFI. Bojana e eu estávamos jogando cartas. Todo mundo estava *relaxado* e *por um momento esquecemos que estamos em guerra*. Lá pelas 21h30 as explosões de granada recomeçaram. De repente, como acontece tantas vezes. Fomos correndo para o apartamento de Nedo. Lá pela meia-noite os tiros diminuíram e pudemos voltar para casa. Relaxar... não podemos relaxar de jeito nenhum! (FILIPOVIĆ, 1994, p. 82; grifos nossos)

A despeito do tom pessimista do final desse registro, nota-se que as noitadas habituais entre os Filipović e os Bobar são de fato um momento de encontro que a Zlata oferecem, no mínimo, uma distração nas noites escuras, preenchendo com ludicidade e socialidade horas que poderiam ser somente longas e angustiantes esperas pela chuva de granadas, vigílias no escuro. Sem os vaga-lumes das noites de cartas, a Zlata restaria o brilho dos tiros no negrume a seu redor.

E, se simples *soirées* são capazes de atrair vaga-lumes, que dizer das noites especiais, como aquela na qual houve a comemoração das bodas de amigos...

> Hoje Alma e Dado festejaram seu aniversário de casamento. Nosso presente foi um porta-guardanapos e uma gravata. A festa e o bolo estavam demais! (FILIPOVIĆ, 1994, p. 87)

... ou aquela quando festejaram, em Sarajevo, um casamento que estava acontecendo em outro país, as núpcias de um amigo que conseguira emigrar...

> Hoje Nedo se casa. Isso mesmo, o nosso Nedo [...].
>
> Fizemos uma festinha em homenagem ao casamento dele. Mamãe fez um bolo (ouviu bem? um bolo) em forma de coração. Delicioso. Tia Boda e Alemka prepararam todo o resto — enfim, o que é possível preparar com essa guerra [...]...
>
> Nos reunimos em casa de tia Boda. Nedo e Amna estavam em Viena. Mas em pensamentos estávamos com eles e lhes transmitimos todos os nossos votos de felicidades. Fizemos de conta que estávamos num casamento, Mimmy, numa vida onde se faz de conta. Como todo o tempo em Saravejo. Brincamos de fazer de conta que estamos vivendo para que fique mais fácil. (FILIPOVIĆ, 1994, p. 162)

... ou, ainda, da noite de Natal?

> Estamos no Natal. Um Natal de guerra. De todo modo as pessoas tentaram fazer uma bonita festa para as crianças.
>
> Tia Radmila havia colocado meu nome na lista das crianças da Caritas. E graças a ela fui ver o show de Natal na sede da FORPRONU [Força de Proteção das Nações Unidas], no correio central. [...]
>
> No show havia Tifa, Gogá Magaš, cinco garotas e um garoto que dançaram um negócio imbecil antes de fumar um cigarro. Alma, a que passa o tempo todo fazendo *Uauaaá!*... quando canta, mais as outras estrelas. Depois, chegaram os presentes e as gulodices. [...] Depois, os soldados franceses cantaram. Fantástico. (FILIPOVIĆ, 1994, p. 162)

Mas, de todas as festas mencionadas em *O diário de Zlata*, aquelas de que a garota mais desfruta são os aniversários. É claro que, no início, para ela é difícil lidar com a celebração da vida ao som de explosões e com imagens de cadáveres gravadas na retina. Isso se evidencia no relato do primeiro aniversário em meio à guerra, em junho de 1992, dois meses depois que a violência estourara em Sarajevo:

> Hoje é aniversário de Maja. Ela está fazendo dezoito anos. Agora é maior de idade. Ficou adulta. Para Maja é um dia importante, e veja como ela o celebrou: na guerra. Todos nós tentamos fazer o possível para que este fosse um grande dia para ela, mas Maja estava triste, emburrada. Esta guerra veio estragar tudo. (FILIPOVIĆ, 1994, p. 64)

Em setembro do mesmo ano, no entanto, o tom dos relatos em relação aos aniversários muda. No dia 8, a aniversariante é sua mãe. No dia 12, sua tia é quem comemora. No dia 17, sua vizinha e amiga, Alma. E mesmo que, no dia 15, um garoto com quem ela fazia aulas de teatro tenha morrido, vítima de uma granada; e ainda que o aniversário de Alma pudesse ter sido "muito melhor se aquela granada não tivesse vindo estragar tudo" (FILIPOVIĆ, 1994, p. 88); a despeito de tudo isso, no dia 18, Zlata confessa a Mimmy, seu diário: "Você está vendo, a gente presta atenção na lista dos aniversários e tenta esquecer a guerra" (FILIPOVIĆ, 1994, p. 88). Esse ato, de acompanhar e participar dos aniversários, é de fato uma estratégia de sobrevivência, e Zlata parece compreendê-lo, tanto que, cinco meses depois, em fevereiro de 1993, ela torna a repetir: "Adoro aniversários, pois eles me lembram a paz (claro, quando não há tiros de canhão)" (FILIPOVIĆ, 1994, p. 122).

A importância que Zlata dá aos aniversários não se nota só por comentários reflexivos sobre o assunto. Sua reação à impossibilidade de se comemorar um deles, por causa de bombardeios que a deixaram trancada em casa, também evidencia o quanto essas festas são caras à menina:

> Estou chateadíssima, são os únicos dias em que todos os vizinhos podem relaxar um pouco, reunir-se com bom humor. E é bem mais agradável que nossos encontros habituais... no porão! É por isso que gosto tanto dos aniversários. (FILIPOVIĆ, 1994, p. 91)

Esse relaxamento, esse bom humor, esse encontro fora da escuridão dos porões, que Zlata tanto aprecia nos aniversários em meio à guerra, fazem pensar no que Pelbart (2003) diz a respeito do *corpo que não aguenta mais* — "não aguenta mais tudo aquilo que o coage, por fora e por dentro" (PELBART, 2003, p. 45). Efetivamente, Pelbart (2003) está tratando nietzschianamente do corpo que é adestrado, disciplinado, impotencializado pelo civilizatório. E, contra isso, o antídoto seria "retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo *afetado* pelas forças do mundo" (PELBART, 2003, p. 45). Explica-nos Pelbart (2003) que "todo sujeito vivo é primeiramente um sujeito afetado, um corpo que sofre de suas afecções, de seus encontros, da alteridade que o atinge, da multidão de estímulos e excitações" (PELBART, 2003, p. 45). Por meio de escolhas, evitamentos e acolhimentos, poderíamos buscar ser mais e melhor afetados, desviando-nos daquilo que nos ameace em demasia. Obviamente, quando se está como Zlata, em meio à guerra, presa dentro de uma zona de violência extrema, na qual se pode morrer por qualquer descuido ou mesmo em se tomando todos os cuidados possíveis, essa *filtragem* de afecções é enormemente limitada, as forças do mundo são por demais destrutivas, a sensação de corpo que não aguenta mais decerto alcança níveis alarmantes, o pico da escala de riscos à autopreservação. Ainda assim, impressiona ver como, na *invenção do cotidiano*, descobre-se potência mesmo naqueles corpos que parecem mais impotentes ou impotencializados, vivendo em meio a escombros. Impressiona ver como, no encontro uns com os outros, ou seja, na comunidade, esses corpos conseguem se fazer soberanos, a nada assujeitados, invencíveis — ainda que pela duração de um lampejo. E isso não é pouco. Mais uma vez, vale citar Didi-Huberman (2011) quando escreve: "Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação?" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60).

O poder do lampejo não deve ser subestimado. Lendo Spinoza (2009) — cujas ideias alicerçam as teorias das afetos, bastante em voga hoje em dia —, por vezes se tem a impressão de que seus dois afetos básicos, a alegria e a tristeza, se equivalem em poder. Dito de outro modo, pareceria possível manter o sujeito entre dois pontos específicos se nele se alternassem uma mesma quantidade de experiências de tristeza e de alegria. No entanto as festas ocasionais que a comunidade de Zlata celebra sugerem que a alegria, ainda que em pequenas doses, tem potência maior, capaz de fazer um corpo que não aguenta mais aguentar um tiquinho mais, sobreviver a mais uma noite no porão.

A comunidade em festa é uma constelação de vaga-lumes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aos olhos da pequena Zlata, a guerra parece ser uma manifestação do leviatã hobbesiano. Como se escapa de um monstro tão poderoso, que quando se ergue é capaz de ocultar o sol? Na noite que ele provoca, despertam-se outras criaturas das trevas, a exemplo dos fantasmas, que circulam pelo caos do que até um segundo antes de o leviatã estalar sua cauda feito chicote era edificação e depois virou ruína. São esses monstros menores aqueles que podem efetivamente nos encontrar em nossos esconderijos. Como se escapa dos fantasmas da noite?

É preciso, suponho, devir vaga-lume; aprender sua "potência de nos acenar na noite" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30); buscar em nossos corpos humanos — e "um corpo é primeiramente encontro com outros corpos" (PELBART, 2003, p. 46) —, buscar no encontro, na comunidade, a potência capaz de nos acender "seu lampejo e a esperança intermitentes" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 130), de nos permitir emular "o voo incerto dos vaga-lumes" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 14) e, quem sabe assim?, dotados dessa leveza, ainda que ela seja insustentável no final das contas, e com o brilho efêmero que produzimos a nos guiar, quem sabe assim?, mesmo vivendo em meio às ruínas e dormindo sob elas, com medo das bombas, possamos em algum momento festejar sobre os escombros.

REFERÊNCIAS

BURG, S. L.; SHOUP, P. S. *The war in Bosnia-Herzegovina*: ethnic conflict and international intervention. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1999. p. 169-188.

CERTEAU, M. d. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p. 37-106.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex, revisão Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FILIPOVIĆ, Z. *O diário de Zlata*: a vida de uma menina na guerra. Tradução Antonio de Macedo Soares e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FILIPOVIĆ, Z. Introdução: In: FILIPOVIĆ, Z.; CHALLENGER, M. (Org.). *Vozes roubadas*: diários de guerra. Tradução Augusto Pacheco Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 13-19.

HOBSBAWM, E. *Era dos extremos:* o breve século XX. Tradução Marcos Santarrita, revisão técnica Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, E. *A era das revoluções*, 1789-1848. Tradução Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOBSBAWM, E. *A era do capital*, 1848-1875. Tradução Luciano Costa Neto. 15. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011a.

HOBSBAWM, E. *A era dos impérios,* 1875-1914. Tradução Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011b.

KLINGER, D. I. A escrita de si (o retorno do autor). In: ____. *Escritas de si, escritas do outro*: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. 204 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Doutorado em Letras: Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. p. 16-67.

ORTIZ, R. Cultura e mega-sociedade mundial. Lua Nova, n. 28-29, p. 283-296, 1993. Disponível em: < http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64451993000100014>. Acesso em: 11 abr. 2015.

PELBART, P. P. Parte I: a vida (em) comum. In: ____. *Vida capital*: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 17-51.

SERVA, L. Prefácio. In: FILIPOVIĆ, Z. *O diário de Zlata*: a vida de uma menina na guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 5-14.

SPINOZA, B. d. A origem e a natureza dos afetos. In: ____. *Ética.* Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 95-152.

THE DEATH of Yugoslavia. Direção: Angus MacQueen, Paul Mitchell. Produção: Brian Lapping, Nicholas Fraser, Norma Percy, Tihomir Loza. [S.I.]: BBC, 1995. 6 arquivos digitais (294 min.), son., col.

¿QUÉ PUEDE UN CUERPO-MARCADO EN LA ESCUELA?

O QUE PODE UM CORPO-MARCADO NA ESCOLA?

WHAT CAN A MARKED-BODY IN THE SCHOOL?

Paola Amaris Ruidiaz

Roger Miarka

RESUMEN: Este artículo anuncia y enuncia el concepto de cuerpo-marcado, para dar luz a las marcas que pueden concretizarse en el cuerpo cuando están en medio de diferentes dispositivos. En especial, se desdobla sobre el dispositivo Escuela y profesores que en ella enseñan para reflexionar sobre el tema "cuerpo y educación", se propone a pensar ¿Qué puede un cuerpo-marcado en la Escuela y Cómo movilizar y producir marcas otras para aumentar la potencia de actuar? Para esto, se asumió una práctica cartográfica para producir un mapa que pudiese exponer, fracturar y problematizar las relaciones de poder que se constituyen, a partir de una experiencia sensible con un grupo de profesores, en medio a dos espacios de encuentros, el primero organizado por la propia Escuela, el segundo por la primera autora de este artículo. La producción del artículo asumió una política de escrita-híbrida, en que lenguas española y portuguesa hicieran parte de una misma composición, por entender que de esa manera daría fluidez a los afectos que pedían pasaje. Como resultado, da a ver el cuerpo-marcado como constituido junto a narrativas de la modernidad con marcas que pueden ser utilizadas de modo a transgredirlas, y al pensar este como un epicentro de experiencia, y, así, potenciar marcas otras que permitan la existencia de fluxos de diferencias.

PALABRAS CLAVES: Filosofía de la diferencia. Cartografía. Marcas. Narrativas. Educación matemática.

RESUMO: Este artigo anuncia e enuncia o conceito de corpo-marcado, para lançar luz a marcas que podem se concretizar nos corpos em meio a diferentes dispositivos. Em especial, debruça-se sobre o dispositivo Escola e professores que nela ensinam para refletir sobre o tema "corpo e educação", propondo-se a pensar O que pode um corpo-marcado na Escola? Como mobilizar e produzir marcas outras para aumentar a potência de agir? Para isso, assumiu uma prática cartográfica para produzir um mapa que pudesse expor, fraturar e problematizar as relações de poder que se constituem, a partir de uma experiência sensível com um grupo de professores, em meio a dois espaços de encontros, o primeiro organizado pela própria escola, o segundo pela primeira autora deste artigo. A produção do artigo assumiu uma política de escrita híbrida, em que línguas espanhola e portuguesa fazem parte de uma mesma composição, por entender que essa forma daria vazão aos afetos que pediam passagem. Como resultado, dá a ver o corpo-marcado como

constituído junto a narrativas da modernidade com marcas que podem ser utilizadas de modo a transgredi-las, ao pensá-lo como um epicentro da experiência e, assim, potenciar marcas outras, que permitam a existência e o fluxo das diferenças.

PALAVRAS-CHAVE: Filosofía da diferença. Cartografía. Marcas. Narrativas. Educação matemática.

ABSTRACT: This article announces and enunciates the concept of marked-body, to shed light on the marks that can be realized in the bodies in the middle of different devices. In particular, it focuses on the device School and teachers to reflect on the subject "body and education", proposing to think What can a marked-body in the School? How to mobilize and produce other marks to increase the power of acting? In order to do so, it was assumed a cartographic practice to produce a map that could expose, fracture and problematize relations of power that constitute the School itself towards a sensitive experience with a group of teachers, in the middle of two meeting spaces, the first organized by the School, the second one organized by the first author of this article. The written production of this article assumed a hybrid policy of writing, in which Spanish and Portuguese are part of a same composition, as it is understood that this form would give vent to the affections that asked for passage. As results, the marked-body is seen as constituted towards narratives of modernity, whose marks can be used to transgress them, by thinking of it as an epicenter of experience that can produce other marks, that allow the existence and the flow of differences.

KEYWORDS: Philosophies of difference. Cartography. Marks. Narrative. Mathematics education.

UNA PROPUESTA...

Este artículo hace parte de los resultados de una investigación de doctorado[1] producida en una [Escuela][2] en el interior del Estado de São Paulo, que tuvo como objetivo discutir la formación de los profesores de matemática, sus marcas y sus producciones de subjetividades en diferentes momentos de su vida, y de esta manera accionar otras perspectivas en cuanto a su potencia de vida aquello que el cuerpo puede, su *potencia y*, con eso, producir modos otros de sentir, que potencialicen su propia práctica.

La investigación buscó reflexionar sobre el tema "cuerpo y educación", proponiendo pensar "*¿Qué puede un cuerpo-marcado en la Escuela? ¿Cómo movilizar y producir*

1 * Doutora em Educação Matemática pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus Rio Claro. Bolsista Capes. Endereço para correspondência: Avenida 24A, 1515, Caixa Postal 178, Bela Vista, CEP: 13506-900, Rio Claro, SP, Brasil. E-mail: paolaamaris@gmail.com.
** Doutor em Educação Matemática pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus Rio Claro. Professor na mesma instituição. Endereço para correspondência: Avenida 24A, 1515, Caixa Postal 178, Bela Vista, CEP: 13506-900, Rio Claro, SP, Brasil. E-mail: roger.miarka@unesp.br
Pesquisa intitulada: Encontros e fluxos numa escola: educadora matemática em potência de criação, fratura e resistência.

2 Se opta por no usar el nombre real de la Escuela y solo ser llamada [Escuela] para evitar cualquier tipo de representación. Con eso, se evita tomarla como un "objeto" de estudio específico. Pensarla así puede implicar distintas posibilidades de creación al dejarse que las experiencias producidas allí tomen su propio color, y consigan producir sus propias singularidades.

marcas otras para aumentar la potencia de actuar?" Para eso, se asumió una práctica cartográfica que pudiera exponer, fracturar y problematizar las relaciones de poder que se constituyen en la Escuela por medio de una experiencia sensible, con un grupo de maestros, durante un semestre y en dos espacios de encuentros. El primero organizado por la Escuela, el segundo por la primera autora de este artículo.

Este artículo hace parte de una urgencia, reflexionar sobre las propias investigaciones producidas, muchas de las cuales no son pensadas como proceso, sino como finalidad, lo que puede encaminarse a una producción en busca de una *verdad*[3] que *marca profundamente o espaço da educação*[4]. Al seguir en esa dirección, la investigación se torna un objeto *construído* [como possibilidade de] *conhecimento do real, [vislumbrando] possibilidades de manipulação desse mesmo real,* [com um] *olhar vinculado à razão, constituindo um modo ver*[5]. En otras palabras, tales investigaciones tratan de un lugar de visibilidad de la razón, sin producir ninguna condición de visibilidad, entendidas como aquellas donde las prácticas de hablar y ver al mismo tiempo son las que constituyen el proceso del verdadero. Estas últimas prácticas solo surgen cuando son problematizadas. Por tanto, si se asume una investigación como un objeto que podría llegar a producir aquellas verdades absolutas como dice Julio Cortázar: *viene a ser ese momento en que algo logra su máxima profundidad, su máximo alcance, su máximo sentido y deja por completo de ser interesante*[6] entonces una trampa se hace presente. Aquella donde *a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las*[7].

Aquí, en este articulo, se toma un otro camino, donde se asume el proceso y las prácticas de hablar y de ver. En especial, al no renunciar a habitarlas, se propone pensar el cuerpo inscrito en los espacios educativos, donde pueden producir mecanismos de poder que se ejercen y se concretizan en el cuerpo, dibujando así un nuevo enunciado, *um corpo-marcado: as marcas discursivas inscritas no corpo enquadram-se e concretizam-se em espaços próprios de instalação do poder sobre os corpos os espaços do hospital, do asilo, da prisão ou da escola*[8]. Se espera, que la investigación que ahora es presentada, no sea tomada como una posibilidad de comprender o explicar las marcas de cuerpos, si no, que sea la misma investigación una posibilidad de crear marcas otras en el cuerpo de la Educación.

... Y SU ESQUIZOFRÉNIA...

¿Cómo se eterniza un instante? Le pregunté a Clarice, que me escuchava con ojos de curiosidad.

3 "Desejamos a verdade, mas por que afastar o não verdadeiro ou a incerteza e até a ignorância? Foi a problema da validade do verdadeiro que se colocou frente a nós ou fomos nós que o procuramos?" (NIETZSCHE, 2001, p. 10).

4 (VILELA, 2008, p 137).

5 Fala de Eugénia Vilela em 11 de outubro de 2017 durante a disciplina "Arte, Estética e Política", ministrada por Eugénia Vilela, Universidade do Porto, Porto, Portugal.

6 (CORTÁZAR, 2015, p. 180).

7 (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 13).

8 (VILELA, 2008, p.107).

Vejo que nunca te disse como escuto música – apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos.

¿Qué hace de ese instante una eternidad?

No instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente o chão.

¿Entonces puede ser tiempo y lo eterniza la memoria?

Quase que só corpóreo... feitas apenas dos instantes-já.[9]

Una abertura otra se anuncia, una escritura otra se abre al mundo.

Una escritura que se muestra viva y necesaria. Un lenguaje híbrido que clama por una política de *escrita-híbrida*[10], que de flujo a las marcas[11] de una investigadora colombiana en medio de una investigación realizada en Brasil. Un texto polifónico que asume el español y el portugués como parte de la misma composición, un escrito hecho con todo el cuerpo y no sólo un ejercicio para traducir afectos de un idioma a otro. Un otro modo de escrita. En medio a este proceso, los textos asumidos de *otros* nos sirven para una composición, posiblemente produciendo efectos distinto de aquellos que imaginaría su autor. Sin embargo, los trozos utilizados son referenciados, lo que se comprende como una concesión a cierto modo de operar en la academia, pero el objetivo de la composición ella misma es otro. Aquí se aprecia por el funcionamiento de un texto, entendido como potencial productor de modos de vida, reverso a intentos de explicaciones del ya producido.

Una acción que se hace acto cuando esta asume una presencia una manifestación de estar en el mundo como ejercicio. Es esa presencia la que se convoca para habitar este artículo. Generando abertura(s) desde la propia interioridad y posibilidades de producir un lugar de experiencia posibilidad de ser otros, dejando de ser nosotros mismos. Acontecimientos que se constituyen en el instante en que se asume *um territorio como lugar de passagem*[12]. Comprendiendo la Escuela[13] como *territorio existencial*[14] la cual emerge ritmos con singularidades propias, tornándose expresivos según las lógicas de los gobiernos y la finalidad donde está inscrita. Reconfigurando los mapas sensibles de quien la habita por medio de las relaciones de poder que allí se ejercen, produciendo una expresión, variación e intensidades otras de los cuerpos.

9 Os trechos em itálico foram retirados da obra Água Viva (LISPECTOR, 1994, p. 13).

10 (AMARIS; MIARKA, 2018, p. 15), no prelo.

11 "[...] à medida que [foi] mergulhando na memória para buscar os fatos e reconstruir sua cronologia, [... uma...] outra espécie de memória, uma memória do invisível feita não de fatos mas de algo que [acabou] chamando de marcas" (ROLNIK, 1993, p. 241).

12 (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 132).

13 Usamos Escola com inicial maiúscula para demarcá-la como um dispositivo, no sentido foucaultiano.

14 "Há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornar expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.14).

Junto a esto una genealogía se hace presente:

Damiens, en *vigilar y castigar*[15] fue silenciado por el soberano por medio de la tortura. Por otro lado, el sufrimiento nos invita a pensar un aspecto más profundo, en cuanto a la *potência de resistir, sua resitência ao cansaço e ao sofrimento*[16]. Estar expuesto al sufrimiento es una condición humana, por tanto conlleva a rastros sensibles que la interiorizan. Ahora, la vigilancia y los mecanismos de poder que se ejercen también se concretizan en el cuerpo, dibujando así un nuevo enunciado, *um corpo-marcado: as marcas discursivas inscritas no corpo enquadram-se e concretizam-se em espaços próprios de instalação do poder sobre os corpos os espaços do hospital, do asilo, da prisão ou da escola*[17].

Esas marcas y los espacios donde se producen los trazos inscritos en el cuerpo son las que mueven a reflexionar sobre *cuerpo* y *educación*.

Se traza lo siguiente: *um corpo não é um mero objeto epistêmico, ou uma simples superfície de inscrição das marcas significantes da história um território concreto de lisibilidade e de visibilidade absolutas. Ele possui um peso ontológico porque é lugar necessário de sentido: o corpo simboliza porque é vivenciado pelo simbólico e porque nele o símbolo se faz corpo.*[18]

Lo que está en cuestión no es lo que simboliza el cuerpo, sino su signo.[19] El propio cuerpo posee narrativas de modernidad que lo transgrede. No es un objeto, es epicentro de una experiencia que se intercede entre el *poder-saber-subjetividad*, entre la Escuela y las relaciones de poder que se ejercen en ella. De tal manera, repensarlo hace parte de la urgencia, el mismo estrato donde está inscrito lo pide, por tanto, no es algo secundario. Lo que se intentará a lo largo de estas páginas es convocar la posibilidad de romper las creencias establecidas en cuanto al cuerpo como un sentido simbólico. Ante todo, lo tomaremos como un *cuerpo-marcado*, sobre el cual la sociedad ejerce determinadas prácticas de control social. Intentos que van en dirección a lo que se hizo en *Vigilar y Castigar*, en que una microfísica de poder se realizó, donde el cuerpo fue el punto focal.

Estos elementos serán expuestos para analizar como se está en medio de diferentes prácticas de poder en la Escuela y sus marcadores de control currículos, planillas, reuniones, ATPC[20]. Diversas maneras que asumen un objeto a manipular, por medio de estrategias definidas y articuladas, *prácticas de verdad situadas en regímenes de*

15 (FOUCAULT, 1996, p. 198).

16 Ibidem.

17 (VILELA, 2008, p.107)

18 (VILELA, 2008, p. 179)

19 Según Deleuze (2007), signo es aquello que ejerce sobre la subjetividad una acción directa, sin la mediación de la representación. Lo que puede ser sentido y fuerza a la sensibilidad a elevarse a su máxima potencia. Los signos son emitidos por materias, objetos, personas, pero no son formas, objetos o sujetos. Los signos son un tipo de cualidad, de esencia o diferencia que existe en medio de cualquier materia y no sólo en la materia linguística. Ofrece un sentido, en cuanto a la forma de ser ejercida.

20 A sigla ATPC se refere a Aula de Trabalho Pedagógico Coletivo, tendo surgido no ano de 2012 para substituir a sigla HTPC – Hora de Trabalho Pedagógico Coletivo, porém manteve a mesma função. A HTPC foi instituída nas escolas públicas pelo Governo do Estado de São Paulo, Brasil através da portaria CENP n° 1/96, lei complementar n°836/1997, artigo13. Trata-se de um horário de trabalho coletivo com os professores, de frequência semanal com participação obrigatória.

verdad. Maneras en que el cuerpo es un "*efeito-objeto*" a tal punto que se volvió transcendental en los juegos de poder de la sociedad moderna.

Por tanto, desde o lugar que se ocupa y las problematizaciones que se suscita, este artículo propone discutir "*O que pode um corpo-marcado na Escola?*". Escuela, como ya anunciado anteriormente, entendida como un dispositivo[21] de un Aparato de Estado, y *poder* comprendido junto a la potencia de ese cuerpo en la urgencia de interrogarse:"-*Como produzir/mobilizar marcas outras para aumentar a potência de agir?*".

Así, por medio de una práctica cartográfica[22]**,** en que se busca producir un mapa para exponer, fracturar y problematizar las relaciones de poder que se constituyen en la Escuela a partir de la experiencia sensible, se quiere reflexionar sobre el cuerpo y la educación, tomándolo como epicentro de experiencia.

LA DISCIPLINARIZACIÓN DE CUERPOS

> *E escrevo como as aves redigem o seu voo: sem papel, sem caligrafia, apenas com luz e saudade. Palavras que, sendo minhas, não moraram nunca em mim. Escrevo sem ter nada a dizer. Porque não sei o que te dizer do que fomos. E nada tenho para te dizer do que seremos.*[23]

Que el mundo sea siempre observado con lupas y catalejos, una manera de apropiarse de la historia. Así como dijo Foucault: *que todo sea siempre dicho en cada época*. [24] Cada estrato es una formación histórica y son estos que la definen, que pueden ser transformados en cortinas o monumentos, pero "nada hay detrás de la cortina", y por lo tanto sólo es necesario describirla. No hay nada oculto, cada época anuncia algo y nuestro ejercicio desde el punto de vista que nos ocupa y con las reconfiguraciones sensibles que estamos produciendo es problematizarlo.

Se tomará así el *instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado*[25]. Por lo tanto, trazaremos el camino de Foucault de ese "novo cartógrafo" como lo llamaria Deleuze[26], haciendo una historia de las problematizaciones, de la manera por la cual las cosas producen problemas.

Desde la primera página del libro *Vigilar y Castigar*, Foucault cuenta la historia de Damiens, el suplicio del cuerpo y un poder soberano ejerciendo sobre él, un poder sobre

21 Um conjunto heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas. Em suma, o dito e o não-dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 1979, p. 244).

22 La manera por la cual transitaremos el mapa será por la"cartografia" e "cartografar" no sentido dado por Deleuze e Guattari em Mil Platôs, v. 1. Para estes autores o ato de "construir um mapa não é um decalque. Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói (DELEUZE; GATTARI, 1995, p. 21).

23 (COUTO, 2009, p. 135)

24 (DELEUZE, 2005, p. 67)

25 (LISPECTOR, 1994, p.19)

26 (DELEUZE, 2005)

la vida y la muerte. Un condenado: cuerpo torturado, sufrimiento, dolor, gritos. Tortura que causa silenciamiento *o silêncio afigura-se como uma presença essencial para o poder punitivo.*[27] Un ser soberano *deseja o silêncio depois de ter obrigado o acusado a confessar, a gritar por perdão, a dizer-se culpado, desejando a visibilidade do silenciamento, de modo a serem afirmados o poder e a força nos corpos dos supliciados.*[28] El castigo al cuerpo, un derecho a decidir la vida o la muerte sobre los cuerpos desde la Edad Media, desde la mujer bruja, la iglesia con sus Cruzadas Medievales las expediciones emprendidas por los cristianos de Occidente para liberar del dominio Musulmán. Poder espiritual materializado en el derecho soberano sobre la vida de las personas.

Microfísica del poder punitivo creada a lo largo de los siglos VIII y IX, pretendía domesticar el cuerpo por medio del poder soberano, pero, después, si no es más al cual cuerpo que se dirige el castigo, en sus formas más duras, ¿Sobre qué entonces se ejerce? Pues ya no es el cuerpo, es el alma. Al dolor que tripulaba sobre el cuerpo le debe suceder un castigo que actúe profundamente sobre el corazón, el intelecto, la voluntad, las disposiciones. Se anuncia un principio decisivo. ¿Qué castigo hiere más? Viene así el suplicio del alma.

Así, se crea una genealogía o una pieza para una genealogía del "alma" moderna. Al ver en esa alma los restos reactivados de una ideología, se ejerce cierta tecnología del poder sobre el cuerpo. No se debería decir que el alma es una ilusión, o un efecto ideológico, sino afirmar que existe, que tiene una realidad, que es producida permanentemente alrededor, en la superficie y *en el interior del cuerpo por el funcionamiento de un poder que se ejerce sobre los que son castigados de una manera más general sobre los que son vigilados, entrenados y corregidos; sobre los locos, los escolares, los colonizados, sobre los que son fijados a un aparato de producción y controlados durante su existencia.*[29]

Procedimientos que domesticaron el cuerpo por medio de un poder disciplinario, para controlarlo hasta producir su propia individualización, isto porque e sem ambiguidade, a disciplina fabrica indivíduos.[30] *La disciplina a veces exige una cerca, la especificación de un lugar heterogéneo. Cada individuo en su lugar; y en cada lugar, un individuo. A regra das localizações funcionais vai pouco a pouco, nas instituições disciplinares, codificar um espaço que a arquitetura deixava geralmente livre e pronto para vários usos. Lugares determinados se definem para satisfazer não só a necessidade de vigiar e de romper as comunicações perigosas, mas também de criar um espaço útil.*[31]

El poder disciplinario tiene por correlato una individualidad no sólo analítica y "celular" sino también "orgánica". Para que funcione, requiere un cuerpo dócil hasta en sus mínimas operaciones. La disciplina hace "funcionar" un poder relacional que se auto sustenta por sus propios mecanismos y sustituye el brillo de las manifestaciones por el juego ininterrumpido de las miradas calculadas. Gracias a las técnicas de vigilancia, la "física" del poder y del dominio sobre el cuerpo, se efectúan según las leyes de

27 (VILELA, 2010, p. 152)

28 Ibidem.

29 (FOUCAULT, 1996, p.34)

30 (VILELA, 2008, p.109)

31 (FOUCAULT, 1996, p.130)

la óptica y de la mecánica, y su dispositivo ejemplar es panóptico, por organiza[r] unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções — trancar, privar de luz e esconder — só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia.[32]

Viver em sociedade é viver de maneira que seja possível agir sobre a ação um dos outros, uma sociedade sem relações de poder não pode ser senão uma abstração.[33] Esto implica que somos productos de recortes continuos de máquinas multisementares que operan por medio de sus diferentes formas de acción: modos de ser y decir; máquinas que pueden capturar el propio campo de acción y que sin equidistancia de puntos, gobiernan. Así, son producidos modos de vida, modos de sentir, actuar, vivir.

Cuando el cuerpo es capturado por medio de un ejercicio coercitivo, como por ejemplo, en el sistema educativo, el poder disciplinario sobre el cuerpo se constituye como pieza de una máquina multisegmentar. Las disciplinas se constituyen en el momento en que se redefine una práctica de individualización donde los mecanismos de poder hacen que los cuerpos se aíslen, sin salidas. Ese ejercicio funciona permanentemente en *silencio*, el individuo se convierte así en una representación ideológica y esas prácticas producen campo de objetos y rituales de verdad.

Prácticas silenciosas que crean seres individuales y sin conexiones. Individuos cuyo límite puede estar en ellos mismos, una condición necesaria para borrar cualquier diferencia, donde el punto de vista sobre la realidad está definido en línea recta, su propio laberinto. De esa manera, ¿En qué mundo habitan esos seres?

En un mundo que está siendo habitado en los lugares sin transito, sin identidad, obligando al desaparecimiento como a los NADIE:

Los nadies: los hijos de nadie,

los dueños de nada.

Los nadies: los ningunos, los ninguneados,

corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos,

rejodidos.[34]

Esos seres invisibles habitan *un mundo globalizado con una fuerte tendencia a eliminar diferencias*[35], creando identidades tan fuertes como nacionalistas, en una tripla esfera *ciencia, tecnología e innovación*[36]. Permeando toda posibilidad de creación,

32 (FOUCAULT, 1996, p.133)

33 Ibidem.

34 "Los nadie", poema de Eduardo Galeano.

35 (D'AMBROSIO, 2005, p. 101)

36 Palestra proferida pela Dr. Gelsa Knijnik, no Encontro Nacional de Educação Matemática, (ENEM) intitulada "Educação matemática e sociedade: conexões necessárias". em São Paulo em 14 de julo de 2016, (informação verbal).

produciendo sumisión y sobre todo una tendencia a la imitación. Un mundo capitalista atravesado por un cuarto poder: los medios de información. Un *statu quo* más enraizado por las naciones, sin posibilidad de subvertir las lógicas con una política de subjetivación que intenta todo el tiempo producir su propio reflejo, disciplinando el cuerpo *a través de um exercício de poder que funciona permanentemente em silêncio*.[37]

Prácticas de poder provenientes de los Estados, o en su conjunto, Aparato de Estado, *quem dispõe de uma violência que não passa pela guerra: ele emprega policiais e carcereiros de preferência a guerreiros. Age por captura mágica imediata, "agarra" e "liga", impedindo qualquer combate*.[38] Lógicas de gobiernos creadas para cumplir su función: capturar, modelar y disciplinar, por medio de una serie de dispositivos tanto culturales y tecnológicos como financieros. Políticas que intentan homogenizar y hacer visible su ejercicio de poder a través de sus propias prácticas. De esta manera, se asume un lugar que nos ocupa y que hace parte de ese Aparato de Estado: *La Escuela*.

Comprendida como territorio existencial, donde emergen ritmos con singularidades propias, haciéndose expresivos según las lógicas de los gobiernos y la finalidad donde está inscrita. Esta finalidad generalmente tiene sus propias lógicas, una de ellas desdoblada por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE), un foro de 34 países industrializados que desarrolla y promueve políticas económicas y sociales. Su misión es construir economías sólidas en sus países, mejorar la eficiencia, los sistemas de mercado nacionales, ampliar el libre comercio y contribuir al desarrollo tanto en países industrializados y en desarrollo.[39]

Entre las iniciativas de la OCDE en el ámbito de la educación, está el Programa Internacional de Evaluación de Estudiantes (PISA) un programa de evaluación comparada usada en Europa y algunos países de Latinoamérica, incluyendo Brasil. Este programa abarca la evaluación de estudiantes sobre los 15 años de edad, en tres áreas del conocimiento: Lectura, Matemáticas y Ciencias. Su objetivo es producir indicadores que contribuyan a la discusión de la calidad de la educación formal. Políticas que están acompañadas de comparaciones estadísticas para medir los objetivos de enseñanza, para demostrar que los resultados de estas evaluaciones ayudan a crear pronósticos más confiables del bienestar económico y social q3ue ofrecen las escuelas o en instituciones de nivel superior.[40] En ese camino, según el Ministerio de Educación y Cultura de Brasil (MEC), existen Escuelas con bajos y altos índices de acuerdo con las metas establecidas del Gobierno Nacional en el "Plano Nacional de Educação"[41], que son dispuestas a público por medio del "Índice de Desenvolvimento da Educação Básica IDEB"[42].

37 (VILELA, 2013, p. 88)

38 (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 12)

39 Líneas directrices de la OCDE . Disponível em <:https://www.oecdwatch.org/lineas-directrices/ocde>. Acesso: 25 de set 2017.

40 OCDE Better life Index. Disponivel em <:http://www.oecdbetterlifeindex.org/pt/quesitos/education-pt/>. Acesso: 25 de set 2017.

41 (BRASIL, 2014)

42 O IDEB (Índice de Desenvolvimento da Educação Básica) é a "nota" do ensino básico no país. Numa escala que vai de 0 a 10, o MEC (Ministério da Educação) fixou a média 6 como objetivo para o país a ser alcançado até 2021. O indicador é calculado a partir dos dados sobre aprovação escolar, obtidos no Censo Escolar (ou seja, com informações enviadas pelas escolas e redes), e média de desempenho nas avaliações do Inep

A partir de un análisis de esos índices en Brasil, se escoge una [Escuela] que hace parte de las metas de cualidad con una nota encima del promedio. Esta escuela está situada en una ciudad próxima a Rio Claro, São Paulo, y se ubica entre las 50 mejores escuelas del país, con una nota 6.5, medio punto encima del promedio nacional brasileño que pretende ser alcanzado hasta 2021. Con esta elección, se buscó la movilización de discursos estriados Ele é estriado pela queda dos corpos, as verticais de gravidade, a distribuição da matéria em fatias paralelas. Essas verticais paralelas formaram uma dimensão independente, capaz de se transmitir a toda parte, de formalizar todas as demais dimensões, de estriar todo o espaço em todas as direções, e dessa forma torná-lo homogêneo.[43]

La Escuela al formar parte de un Aparato de Estado puede producir esos discursos homogéneos, pues al ser parte del Aparato, su función es de fijar, sedentarizar y determinar sus canales y ductos. Así, se va apropiándose de aquella *ciência régia,* en que su plan de acción está determinado por movimientos lineales y permanencias de puntos fijos, logrando construir modelos estables, homogéneos, eternos. La cual posee un estatus bien definido, funcionando en provecho del Estado, esa *ciência não para de impor sua forma soberana*[44]*,* limita y controla de manera estricta.

En contrapartida a esa *ciência régia*, puede criarse un *entre,* una distancia entre cualquier territorio. Ese *entre* puede incluso fracturar las palabras y las cosas. Ese *entre,*según Deleuze es la *ciencia nómada,* la cual no para de hacer huir los contenidos de la *ciência régia*, siendo producida dentro de cualquier Aparato de Estado operando por la creación de espacios lisos *um campo de vetores, uma multiplicidade não métrica, serão sempre reduzíveis, e necessariamente traduzidos num "cômpar": operação fundamental pela qual instala-se e repõe-se em cada ponto do espaço estriado.*[45] Y existe quien ocupa esos espacios sin medirlos: *el nómada*, que *não se define inicialmente como transumante nem como migrante ainda que o seja por via de consequência. A determinação primária do nômade, com efeito, é que ele ocupa e mantém um espaço liso: é sob este aspecto que é determinado como nômade (essência).*[46]

Tomando en cuenta estos enunciados, se toma entonces, como dice Deleuze, una entrada modesta, por un mapa a construir y recorrer, el cual comienza por comprender la Escuela como un dispositivo que hace parte del Aparato de Estado, establecida a partir de sus discursos molares.[47] Y en ese camino…

¿Qué se puede producir dentro de lo establecido?

(2011-2013). Disponível em < http://educacao.uol.com.br/noticias/2010/07/01/entenda-o-que-e-o-ideb.htm>. Aceso: 20 de jun 2015.

43 (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.30)

44 Ibidem.

45 (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.33)

46 Ibidem.

47 Son líneas molares de segmentaridades dura que van a depender de máquinas de clases sociales presentes en las estrías, y que disminuen la potencia de la diferencia, por incluyerla en categorías mucho más amplias; de sexo, hombre-mujer; de edades, niño-adulto; de razas, blanco-negro; de sectores, público-privado; segmentos caracterizados por dispositivos de poder muy diversos entre si y cada uno fija el código y el territorio de segmento correspondiente.

UN ENTRE MOVIMIENTOS

Se ocupa así, el "Aula de Trabalho Pedagógico Coletivo (ATPC)", donde circulan los discursos establecidos en la [Escuela]. Un espacio que parece ser bastante estriado, puesto que es constituído institucionalmente. Además, posee algumas características como*: é limitado nas suas partes, às quais estão ligadas direções constantes, que são orientadas umas em relação às outras, divisíveis por fronteiras, e componíveis em conjunto.*[48] En especial, es el único espacio institucional de la [Escuela] donde todos los profesores se reúnen y que ocurre semanalmente. Otros espacios con reunión de profesores son esporádicos (Consejos de Clases, Reuniones de planeación…) o no son instituicionales (sala de profesores). Por ser institucional, tiene la característica de Aparato de Estado, que estria (inclusive) discursos y por ser colectivo tiene la potencia de capturar discursos que actúen junto al aparato de estriamiento.

¿Y por qué de esa ocupación?

Para producir un *entre* **territorio nómada**. Ya nascido y establecido con la potencia de desterritorialización una vez que tal territorio apenas se constituye por la posibilidad de mantener un movimiento.

¿Y para qué ese movimiento?

Para crear una máquina de guerra que intente alizar las franjas de un Aparato de Estado *espacio liso* con el intuito de pensar que del mismo modo que una máquina de guerra puede ser capturada, volviéndose un Aparato de Estado, el inverso también puede ocurrir, pues siempre hay líneas de fuga. Surge así "**Espacio de encuentros: conversações sobre marcas de vida: espaço de criação e de potência para professores de Matemática"**, un dispositivo creado con el intuito de que la *potencia de actuar aumenta en virtud de las ideas y de los buenos encuentros que se tienen*[49], de las conexiones que se nutren de las relaciones que acontecen entre cuerpos y *así pues, si podemos ser causa adecuada de alguna de esas afecciones*[50].

Por lo cual, dos conceptos claves fueron producidos: *espacio* y *encuentro*. Como espacio se entiende junto a Marc Auge[51], un lugar de intercambio de palabras, existencial por las relaciones que se crean cuando diferentes cuerpos se reconocen, junto a esto, Certeau[52] nos ayuda cuando dice que *el espacio es al lugar que se vuelve la palabra al ser articulada*, un "lugar practicado", en que la experiencia alegre y silenciosa de la infancia gana otros tonos en un nuevo lugar, en que los cuerpos presentes pueden ser otro y la experiencia de uno gana la posibilitad de ser reinventada por otros cuerpos.

48 (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 87)
49 (SPINOZA, 1980, p. 84)
50 (SPINOZA, 1980, p. 124)
51 (AUGÉ, 1993).
52 (CERTEAU, 2007, p. 127)

Y en cuanto a *encuentro,* Piter Pelbart[53] dice de la importancia de sustentar un colectivo que preserve la dimensión de singularidad, con tonalidades propias, atmosferas distintas que propicien el contacto y preserve la alteridad. Y así, junto a esto, producir un efecto *"ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois como sob uma diferença de potencial: "efeito Compton", "efeito Kelvin".*[54]

De esa manera, se habitó el ATPC, de Enseñanza Fundamental y Media, durante dos días de todas las semanas en un semestre lectivo, dentro de esa reunión institucional. Paralelamente, fue negociado con la [Escuela] un espacio proprio, un *espacio de encuentros,* para que la investigadora trabajara solo con los profesores de Matemáticas[55] en algunas reuniones de ATPC. Este espacio se diseñó a través de diversos dispositivos disparadores como: películas, música, poemas, temas educacionales de interés actual y demás elementos agenciadores, que contribuyeron a potencializar conversaciones. Es así, que el *espacio de encuentro*, no siendo constituido con temas apriorísticamente, *trajo la potencia de trabajar con las marcas de vida de los profesores participantes.* Puesto que, los dispositivos utilizados eran elegidos por cuenta de las marcas que se hacían sensibles/visibles en el espacio.

A partir de esto, ¿Cómo tornar singulares y expresivas las marcas configuradas y producidas en el territorio existencial, para así producir salidas inventivas que posibilitaran lanzar el pensamiento como una *máquina de guerra*[56]?

Para responder a eso, otra vez nos ayuda Deleuze cuando nos dice que *desemaranhar as linhas de um dispositivo é, em cada caso, traçar um mapa, cartografar.*[57]

Para Deleuze y Guattari en el libro *Mil Platôs* la cartografía aparece como una de las posibilidades de recorrer el rizoma. Un dispositivo que posibilita el *mapeo* de las relaciones de poder, del no oculto, y así producir mapas no estáticos que posibilitan el paso a los afectos producidos en el territorio. El objetivo de la práctica cartográfica es hacer expresivas las relaciones de poder y resistencia en el territorio que se habita. Por eso también es importante el concepto de territorio, aquí tomado no a partir de aspectos utilitarios y funcionales, sino privilegiando los sentidos y modos de expresión.

Según Rolnik, en su libro *Cartografía Sentimental*[58], los geógrafos dibujan los paisajes y los cartógrafos dibujan los paisajes psicosociales, o sea, las cartografan. Esta discusión "metodológica" ocurre en la esfera de Deleuze, disparada por su presentación de Foucault como "un cartógrafo", por considerar que el diagrama realizado por Foucault en *Vigilar y Castigar* expone las relaciones de poder que se constituían en las prisiones, incluso yendo más allá de la exposición, las fractura. Foucault, no contentándose

53 (PELBART, 2008).

54 (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 14)

55 En realidad, el grupo podría ser formado por quaisquiera profesores, pero elegir los profesores de matemáticas fue la posibilitad que se encontró en la negociacíon con la [Escuela] por cuenta del discurso disciplinar que existe e impera en su organización.

56 Não basta afirmar que a máquina é exterior ao aparelho, é preciso chegar a pensar a máquina de guerra como sendo ela mesma uma pura forma de exterioridade, ao passo que o aparelho de Estado constitui a forma de interioridade que tomamos habitualmente por modelo (Forma-Estado) ou segundo a qual temos o hábito de pensar (*DELEUZE; GUATTARI*, 1997, p. 45).

57 (DELEUZE, 1990, p. 155)

58 (ROLNIK, 1989)

con simples descripciones, las problematiza, no convirtiéndose en un mero testigo de un mundo que pide ser habitado. De esta manera, Foucault, en la lectura de Deleuze, produce *um dispositivo panóptico, um permutador entre um mecanismo de poder e uma função, uma maneira de fazer funcionar relações de poder numa função.*[59]

Por lo cual para cartografiar *é preciso instalar-se nas próprias linhas* y, como Foucault, mapear las relaciones de poder que se configuran en el territorio, haciéndolas singulares y expresivas en el dispositivo. Por lo tanto el trabajo en terreno en ese dispositivo es lo que posibilita el mapeo de las relaciones de poder. "*Cartografar terras por vir*" dice Deleuze, y para ello es necesario intervenir en lo real, no en el sentido de influir sobre, sino en el sentido de crear dispositivos en el territorio que hagan vibrar las relaciones de poder que allí se engendran. "*Uma experimentação direta no real*" que demanda un trabajo en terreno, como al habitar la [Escuela] junto a los *espaços de encontros,* una "pesquisa-intervenção", pues *a intervenção indica o trabalho das análises das implicações coletivas, sempre locais e concretas*[60], y, en ese sentido, conocer la realidad es acompañar su proceso de constitución, lo que clama por una *política de escrita*[61], que dé cuenta de dar paso a los afectos vivenciados.

Una política de escritura, como asumida en esa investigación y que se centra en este artículo, dice de un proceso de subjetivación, un vínculo entre la subjetividad de aquellos que escriben estas letras y sus propios procesos de afectación, que caracteriza la posibilidad de que los puentes del lenguaje pasen por las afectaciones producidas en el territorio, produciendo una escritura-cuerpo. *A ideia é que o texto da pesquisa [seja], em última análise, a narrativa de sua própria experiência.*[62]

Por lo tanto, aquí, la cartografía es tomada como una práctica tanto estética como política, construída a partir de la visibilidad y la inteligibilidad de los acontecimientos *não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece, o puro expresso que nos dá o sinal e nos espera.*[63] Un lugar donde la extrañeza del mundo se reinstala, instigando a la pregunta, donde se "singulariza el acontecimiento" sin acompañar una linealidad cronología y su historia de los hechos. Una manera de organizar lo sensible para ubicarse en el mundo en que se mueven y las dinámicas que éstos crean. La cartografía también está relacionada a una práctica ética, porque parte de tener como criterio *a afirmação de sua potência criadora*[64], y de esa manera producir un lugar de la experiencia como posibilidad de transformación y producción de otras formas de vida.

En la próxima sección se presentará una composición con conversaciones de los espacios ATPC y del *espacio de encuentros*, mezcladas con elementos teóricos. La intención no es comprender lo que pasó, sino producir junto a marcas de los cuerpos que se presentaron en esos espacios, en búsqueda de movimientos nómadas, entendidos como posibilidad de resistencia a la doctrinación docilización de cuerpos. En otras palabras, es producir junto a los cuerpos- marcados, tomando las marcas

59 (DELEUZE, 2005, p. 42).
60 (PASSOS; BARROS, 2009, p. 19)
61 (RANCIÈRE, 1995)
62 (PASSOS; KASTRUP, 2013, p. 400)
63 (DELEUZE, 2007, P. 152)
64 (ROLNIK, 2002, p. 8)

como posibilidad de crear otras marcas que aumenten la potencia de actuar en un dispositivo. No se trata, así, de culpabilizar la [Escuela] o vitimizar los cuerpos, pero seguir la propuesta de «Nosotros, que en este dispositivo estamos, y que tenemos estas marcas¿Qué podemos hacer?».

La ocupación

> *Esa tarde Ella desembarcó por la primera vez en la [Escuela] y ya le pareció que había pasado allí toda la vida. En su flâneur tenía algo que le agradaba al entrar, sintió un poco de levedad, era extraña su sensación. Paredes verdes, un patio con mesas y sillas describía. Después, descubrió que también era el comedor, un ambiente diferente para hacer otro tipo de actividades fuera de la clase pensó. Era una [Escuela] pequeña, amigable y con mucha luz. Su olor le parecía conocido, como a libros viejos. Las escuelas tienen siempre un olor peculiar. Así, pasaba del olor de las calles al olor de lo estático, todo mezclado en un olor único, cuando solo le restaba escuchar las historias de aquellos seres que la transitaban.*
>
> *"Esos seres extraños" pensando en cómo cambiar el mundo. Esos seres se hacían escuchar con fuerza, con rabia, con pasión. A veces simplemente querían escuchar y ser escuchados, descargar sus energías para retomar mejor el día, a veces era simplemente reír de sus propias situaciones, pedir una ayuda porque no sabían cómo lidar con aquel estudiante, que era el que atravesaba a todos.*
>
> *Ella, un cuerpo que va y viene entre la sala de profesores y la sala de encuentro. O mejor: un cuerpo llamado "P." al respecto del cual usted no sabe nada, así como esta Escuela que apenas se llama [Escuela], además de la señal sin respuesta de un auditorio que está a la espera en una ciudad cercana. ¿A la espera de qué? se preguntarán. De las voces que esperaran oír lo que aconteció en este lugar que hasta ahora era incierto.* [65]

El nómada practica la ciencia nómada. Ocupa los espacios estriados y crea un espacio liso, no porque quiere crear algo, pero porque sólo el liso es que se muestra como terra satisfatoria para que camine libremente. El nómada espera, tiene paciencia, produce un proceso estacionado y también parte de un principio territorial, pero con un sentido de ocupación y no de demarcación. La vida del nómada no es una vida sin territorio, por el contrario, tiene su territorio y trayectos acostumbrados; sin embargo, tales trayectos son decididos por ellos mismos. La vida del nómada se da en el intermezzo y este se caracteriza justamente por el espacio que ocupa y por las formas que lo mantienen. Es justamente en ese aspecto que reside su principio territorial.

> *Espacio de Encuentro:*
>
> *En sala estaban cuatro profesores: L., K., B., V.*[66]*. Todos esperando saber del por*

65 Narrativa hecha por la autora en la tesis para presentar la [Escuela].

66 Segundo Deleuze e Parnet, compreender que as "coisas" (pessoas, movimentos, ideias, acontecimentos, entidades) têm nomes pópios, "mas o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois como sob uma diferença de potencia. (1998, p. 14). Así, se asumió que los nombres de los profesores participantes en la investigación fueran ficticios. La elección por una única letra se dió para evitar la creación de un imágen representativa para cada cuerpo. Es el medio que encontramos para sinalizar que cuerpo siempre puede

qué de ese espacio de encuentros. De nuevo P. les explicó el objetivo y sobre todo la importancia de su participación: construir un espacio para conversar sobre la sala de clases, sobre sus problemas, su cotidianidad y a partir de eso ir desarrollando las actividades. Quedaron intrigados con lo que devenía. Así, L. lanzó el primer comentario.

P., eu acho que você percebeu uma coisa, o que você viu hoje não muda muito nos outros ATPC, "façam isso, façam aquilo, preencham isso, preencham aquilo". Ninguém aguenta. O ATPC deveria ser um espaço como esse, onde nós escutamos e discutimos sobre a sala de aula, para nos conhecermos entre todos. Acho que vai ser legal.

L., eu concordo com você dice V.Às vezes a sala de aula se mostra um pouco instigante, mas eu gosto do que faço e ao final sempre vai ter satisfação.

V., é certo isso, dice L. , mas, por exemplo, eu fui mecânico por 10 anos, depois me formei como engenheiro e agora sou professor faz 13 anos.

Eu também sou engenheiro acrescenta K. al comentário de L.

Agora estou dando aula de Matemática, e não posso pensar em fazer outra coisa. Gosto demais de ensinar dice L.[67]

Al crearse un espacio de encuentros, este, primero es habitado para ser desterritorializado y de esa manera producir determinados encontros com uma pessoa, com um objeto, com uma ideia, uma pintura ou uma canção[, o que] pode, de repente, extrapolar nosso quadro de referências habituais, fazendo-nos sentir a força daquilo que, embora não se manifeste no imediatamente dado, insiste nele e agita em nós percepções e sensações estranhas, ou seja, novas. Trata-se não mais de encontros extensivos, ligados à prática do dia a dia, mas de encontros ditos "fundamentais" ou "intensivos", que nos fazem sentir a complexidade como característica primeira dos encontros.[68]

escapar de los discursos que profiere y de los nombres que lleva.

67 Narrativa hecha de los espacios de encuentros con los profesores. Las partes de la conversación en portugués serán traducidas al español:
P., yo creo que usted se dio cuenta de una cosa, lo que usted vio hoy no cambia nada en los otros ATPC, "hagan esto, hagan aquello, llenen esto". Nadie aguanta. El ATPC debería ser un espacio como este, donde nos escuchemos y discutamos sobre las clases, para que nos conozcamos entre todos. Creo que va a ser muy bueno.
L., yo estoy de acuerdo con usted dice V. A veces el salón de clases se muestra un poco instigante, pero a mí me gusta lo que hago y al final siempre hay satisfacción.
V., es cierto eso, dice L., pero, por ejemplo, yo fui mecánico por 10 años, después me gradué como ingeniero y ahora soy profesor hace 13años.
Yo también soy ingeniero adiciona K. al comentario de L.
Ahora estoy dando clases de matemática, y no puedo pensar en hacer otra cosa. Me gusta mucho enseñar Dice L.

68 (ORLANDI, 2009, p. 258).

Espacio de Encuentro[69]*:*

> *Sempre tem um bangunceiro na sala de aula comienza el desahogo del profesor, tinha um que pulava, brincava, não deixava os estudantes se concentrarem, e houve um dia em que eu estava muito cansado, eu trabalhava nessa época em três escolas, e houve um dia em que estava dando aula, e falei para ele que não fizesse mais bagunça [ele era um menino problema]*[70]*. Na sala, ele se acalmou um pouco, mas continuou fora do seu lugar. Eu ia passar para outra fila, ele não me deixou passar. Falei para ele deixar eu passar e ele me disse: "Tem outro corredor no outro lado da fila, pode passar por lá". Daí eu fiquei zangado, com raiva e peguei o menino pela garganta e levei-lo para fora da sala. E assim, os pais dos meninos fizeram um BO*[71] *por agressão e até agora estou nesse processo. Perdi o emprego.*

Ahora, ¿Qué acontece cuando se acciona una formación producida en medio de afectaciones tristes? Trayendo a Spinoza: *todas las maneras en las que un cuerpo es afectado por otro se siguen de la naturaleza del cuerpo afectado y, a la vez, de la naturaleza del cuerpo que lo afecta; de suerte que un solo y mismo cuerpo es movido de diversas maneras según la diversidad de la naturaleza de los cuerpos que lo mueven, y, por contra, cuerpos distintos son movidos de diversas maneras por un solo y mismo cuerpo.*[72]

Podemos decir que esas afectaciones también son composiciones corpóreas producidas a partir de sus marcas *que tienen la potencialidad de volver a ser recordadas cuando es atraída por ambientes donde encuentra resonancia.*[73] Cuando eso acontece, las marcas toman una especie de desahogo y conexión, se actualizan y generan una nueva diferencia, creando a su vez un nuevo cuerpo, un nuevo modo de sentir *conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições.*[74] Esas composiciones otras se encarnan en estados inéditos. *E a cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros.*[75] Inclusive, cuando el cuerpo es blanco de los mecanismos de poder y de los discursos instuidos puede, en ese amague, generar su propia resistencia.

---

69 *Siempre hay un desordenado en la clase comienza el desahogo del profesor , había uno que saltaba, jugaba no dejaba a los estudiantes concentrarse y hubo un día en que yo estaba muy cansado. Yo trabajaba en esa época en tres escuelas y hubo un día en la clase que le dije a él que no hiciera más desorden [él era un niño problema]. E n el salón el se calmó un poco, pero continuo fuera de su lugar. Yo iba a pasar para la otra fila, él no me dejo pasar. Le dije que me dejará pasar y él me responde: hay otra hilera al otro lado de la fila, puede pasar por allá. Yo quedé enojado, con rabia y cogí al niño por la garganta y lo lleve para fuera del salón. De esa manera, los padres del niño me denunciaron a la policía por agresión y ahora estoy en ese proceso. Perdí el trabajo.*

70 Los "[]" son usados cuando en medio de la conversación otros profesores hacen algún comentario paralelo.

71 Boletim de Ocorrência.

72 (SPINOZA, 1980, p. 85).

73 Ibidem, p. 242.

74 (ROLNIK, 1993, p. 242).

75 Ibidem, p. 241.

> **[ATPC]: Porque aqui temos disciplina. Uma Escola sem disciplina não funciona.**[76]

Recusando así, la distinción entre la relaciones de poder y estado de dominación, Foucault procura mostrar el alcance de una ética que se sustenta sobre la conducta propia del individuo. Lo que significa que, por la acción, el individuo puede impedir que las relaciones de poder se perpetúen en estado de dominación. Son estos enunciados que hacen preguntar por la potencia del cuerpo. Inclusive, "Que pode um corpo quando os castelos fecham suas portas?". Castillos y sus Aparatos de Estado, cargados de discursos instituidos que afectan la potencia de actuar.

> Professora: o currículo é apertado demais e sempre fico pensando que eu não vou conseguir terminá-lo.[77]
>
> **[ATPC]: O currículo é um instrumento político, pede resultados, não dá para não fugir disso. Além disso, sempre tivemos uma apostila, não tínhamos opção de escolher. Na verdade, esses são livros que a gente tem que usar, nós não temos opção.**

El currículo ha sido una norma instituida usada de acuerdo a la lógica de los gobiernos donde está inscrita. Lo cual indica que pueden traer prácticas dominantes, creando espacios homogéneos fuera de toda diferencia. Al ser ejercido silenciosamente, este puede provocar como resultados "as linhas que o aluno tem que percorrer".

> **[ATPC][78]: O currículo tem que ir para além dessa tradição, a gente tem que trabalhar e aprender. O currículo é uma relação de poder. No currículo é onde nossa identidade é formada.**

Por eso se cree importante repensar el cuerpo desde su propia interioridad, desde los juegos de verdad. *No se trata de un juego en el sentido de imitar o de hacer como si: es un conjunto de procedimientos que conducen a un determinado resultado que puede ser considerado, en función de sus principios y de sus reglas de procedimiento, como valido o no, como ganador o perdedo.*[79] Y las relaciones de poder *pueden ser entendidas como um fenômeno social que se manifesta, da forma mais simples, desde qualquer sujeito que se esforça por influenciar o comportamento de um outro origina-se nos movimentos da ação do individuo.*[80]

---

76 La narrativa con letra en negrita y en fuente diferenciada se refiere el espacio del ATPC, palabra dichas por la coordinadora de la escuela, que llamamos de C.
[ATPC]:porque aquí tenemos disciplina. Una Escuela sin disciplina no funciona.

77 *Narrativa hecha de los espacios de encuentros con los profesores.*
Profesora: el currículo es demasiado apretado y siempre me quedo pensado en que no voy a conseguir terminarlo.
[ATPC]: el currículo es un instrumento político, pide resultados, no da para poder huir de eso. Además siempre tuvimos un libro guía, no había opción de escoger. La verdad, esos son libro que tenemos que usar, no tenemos otra opción.

78 *[ATPC]:el currículo tiene que ir más allá de nuestra tradición, tenemos que trabajar y aprender. El currículo es una relación de poder. En el currículo es donde nuestra identidad es formada.*

79 (FOUCUALT, 1994, p. 135).

80 (VILELA, 2008, p. 159).

> **[ATPC][81]: Currículo vem do ato de correr um percurso. Aliás, é um conjunto dado de linhas que o aluno deve percorrer, ok? Daí vêm mais teorias dos currículos, nessa teoria está o Currículo tradicional, qual é sua função?**
>
> **Responde ella misma su pregunta:**
>
> **— Preparar o aluno para sua atividade intelectual através das práticas de ME-MO-RI-ZA-ÇÃO, nada mais nada menos que feito para que o aluno grave um monte de coisa para aplicar nas provas e pronto. Esse tipo de currículo tem origem nos Estados Unidos, e tem como base uma tendência conservadora [tipo para formar mão de obra].**

Como cuando se opta por el modelo del *mismo* porque la elección figura en el *orden de las cosas* y de esta forma los profesores optan por la reproducción de las condiciones sociales impuestas a ellos y a los alumnos. O tal vez sea *o gosto pela repetição... tudo o que exprime o sentimento de bem-estar de qualquer ser orgânico, em confronto com o que para ele representa perigo, que lhe ameaça a situação ou dificulta a subsistência, enquanto que, pelo contrário, aquilo que é conhecido o tranquiliza e o que é apropriável o reconforta.*[82]

> Espacio de Encuentros[83]:
>
> *Há problemas que eu não consigo resolver dice J., esses problemas têm que ser direcionados. Mas agora, falando do ensino de Matemática, por exemplo: tenho três alunos com formações diferentes, com dificuldades diferentes, eu tenho que criar artimanhas, criar situações que envolvam os alunos. Assim é que eu consigo fazer alguma coisa, tem que fazer esse papel de uma maneira crítica, isso a gente aprende, sabe, na experiência nossa, e nossos alunos... A gente aprende pelos resultados deles, pela demonstração de carinho do último dia, como hoje, eu tenho sorte cara, por exemplo: por mais divergente que seja, a gente aprende com eles, então, o papel da gente é criar artimanhas, só.... Eu acho que eles têm potencial, mais do que a gente pode dar...tudo bem! A gente tem o parabéns, mas eu acho que nosso aluno tem um potencial maior.*

81 [ATPC]: currículo viene del acto de correr un camino, es decir, es un conjunto dado de líneas que el estudiante tiene que seguir, Ok? De eso vienen más teorías de los currículos. En esa teoría esta el currículo tradicional, ¿cuál es su función? Responde ella misma su pregunta:
Preparar al estudiante para su actividad intelectual a través de las prácticas de memorización, más hecho para que alumno grabe un montón de cosas para aplicar a los exámenes y listo. Ese tipo de currículo tiene origen en los Estado Unidos, y tiene como base una tendencia conservadora [como para formar mano de obra].

82 (DELEUZE, 2006, p.282)

83 *Hay problemas que yo no consigo resolver dice J. , esos problemas tienen que ser direccionados, pero ahora hablando de enseñanza de la matemática, por ejemplo: tengo tres alumnos con formaciones diferentes, con dificultades diferentes, yo tengo que crear situaciones que envuelvan los alumnos. Así es que yo consigo hacer alguna cosa, hay que hacer ese papel de una manera crítica, eso nosotros aprendemos, sabe una cosa, en la experiencia nuestra y de los alumnos. Nosotros aprendemos por los resultados de ellos, por la demostración de cariño del ultimo día como hoy, yo tengo suerte, por ejemplo: pos mas divergente que sea, nosotros aprendemos con ellos, entonces, el papel de nosotros es crear artimañas, solo eso. Yo creo que ellos tienen potencia, mas de los que nosotros podemos dar, todo bien, nosotros estamos de felicitaciones, pero yo creo que nuestros alumnos tienen un potencial mayor.*

Un cuerpo es afectado de muchas maneras, pero hay dos afectos fundamentales: la alegría, el afecto que aumenta nuestra potencia de actuar, y la tristeza, el afecto que la disminuye.[84] La potencia, para actuar aumenta o disminuye en virtud de las ideas y los buenos encuentros que se tienen. Esos afectos son los que mueven nuestra voluntad.

En ese camino, Spinoza, en su *Ética*[85], afirma que los cuerpos se mueven y se transforman, como resultado de los *encuentros* con otros cuerpos. Así también trae consigo los afectos *Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones. Así pues, si podemos ser causa adecuada de alguna de esas afecciones, entonces entiendo por «afecto» una acción; en los otros casos, una pasión.*[86] Dice que son ellos los que nos dan el impulso necesario para pasar de los efectos a las causas. Son los encuentros y el acaso entre los cuerpos que producen en sí una variación intensa en el modo de sentir.

Así se produce la potencia o el sentimiento de potencia *quando subitamente se apossa do homem e o subjuga é o caso de todas as grandes paixões*, y *desperta certa dúvida quanto à capacidade da pessoa: o homem não ousa imaginar que é a causa desse sentimento imagina uma personalidade mais forte, uma divindade que o substitui*[87]. Nietzsche al concebir el mundo como multiplicidades de voluntades de potencia, insiere fuerzas en el sentido de que todo acontecimiento es explicado en términos de voluntad de poder.

> Espacio de Encuentros[88]:
>
> *Eu acho que devíamos tentar nos reunir, pode ser por área. Discutir... por exemplo, você J., você está no Dois um, eu estou no Dois quatro, o seguinte: você está, sei lá... dando Física, você está explicando espelho côncavo e convexo, "eu ainda estou no plano e os caras não estão entendendo nada!!! O que você tem J.? O que você passou pra os caras entenderem?", "Ahh eu passei esses exercícios e esses exemplos e deu certo", e me diz, "então segura aí, vamos ver se eu consigo chegar lá na prova". Não é pedir por pedir espelho côncavo, quando eu chegar "bate aqui que você chega aqui", Não é!!!.. não resolve o problema. Eu acho que falta mesmo sentar e conversar, e ver que acontece nas salas, "olha, fiz essa prova, será que dá certo?", "Não... não dá, eu tentei e eles ficaram perdidos". Tem exercícios, têm alternativas, temos que falar mesmo, no sentido de combinar trabalho.*

84 (SPINOZA, 1980)

85 (SPINOZA, 1980, p. 85)

86 Ibidem, p. 124.

87 (NIETZSCHE, 2010, p. 30)

88 *Espacio de encuentro: yo creo que deberíamos intentar reunirnos, puede ser por aérea. Discutir, por ejemplo, usted J. Usted está en el curso Dos Uno, yo estoy en Dos Cuatro, lo siguiente: usted está que se yo, dando Física, usted está explicando espejo cóncavo y convexo, "yo aún estoy en el plano y los estudiantes no entienden nada. ¿Que usted hizo para que ellos entendieran?" Ahhh yo pase estos ejercicios y estos ejemplo y ellos entendieron y me continua diciendo, espera un poco y vamos a ver si yo consigo llegar hasta allá para la prueba. No es pedir espejo cóncavo cuando yo llegué al tema. No resuelve el problema. Yo creo que falta sentarnos a conversar y ver que sucede en las clases. "Mira yo hice esta prueba, ¿será que funcionara?" "No, no funciona, yo ya intente y ellos quedaron perdidos". Hay ejercicios, existen alternativas. Tenemos que hablar en el sentido de organizar trabajo junto.*

La voluntad se expresa sobre una descarga de fuerza sobre otra fuerza, esa voluntad también puede ser interpretada sobre la forma de un querer são efeitos do próprio querer e esta crença torna mais forte o sentimento de poder, que ele sente.[89] El concepto de voluntad está acompañado por potencia, pero esta voluntad no es la causa de la potencia. Nietzsche interpreta y traduce el juego de sentimientos, pensamientos, deseos, pasiones, inclinaciones y la propia vida en un juego de relaciones e impulsos. A partir del momento en que se comprende la vida como una pluralidad de impulsos, el mundo en que se habita pasa a identificarse por la propia intensidad de la potencia de los afectos.

> ***Espacio de Encuentros[90]:***
>
> *Como explicar a matéria para os estudantes de um jeito mais fácil? , Pregunta K. y continua hablando Fiquei pensando nisso e acho que existem muitas maneiras, sobretudo se se pensa entre vários. Quando eu vejo que a coisa está pesada, falo para V., "ajuda aqui um pouco", eu converso direto com V., até seria legal trocar mesmo ideia, certo?*
>
> Certo responde V. sonriendo.

Caminos otros podrían desencadenar diversos modos posibles de aprendizajes en la Escuela y tensionar los propios modos de poder y resistencia creados en la configuración de los mapas sensibles que se han producido. Como al crear un *puzzle as faculdades, habilidades ou competências se encaixam não como algo previsto e organizado em um grande quebra-cabeça, mas na forma quebrada daquilo que traz e transmite a diferença.*[91]

> **Espacio de Encuentros[92]:**
>
> *Pesquisadora: Como nós, professores, podemos potenciar nossos estudantes na sala de aula? Sobretudo pensar "O que pode o professor?"*

La Escuela puede reconfigurar los mapas sensibles de quien la habita por medio de las relaciones de poder que allí se ejercen, produciendo una expresión, variación e intensidades otras de los cuerpos. Apropiándose incluso de los enunciados producidos y de las políticas que las rigen. Por eso, es posible crear nuevas relaciones estratégicas de poder, que exijan la presencia viva en el mundo. Esto requiere *voluntad* y es esa la que se toma *como causa no devir a ponto de ter introduzido, de acordo com nossa*

89 (NIETZSCHE, 2010, p. 27)

90 *¿Cómo explicar una asignatura de una forma más fácil? pregunta K. Y continua hablando me quedé pensado en eso y creo que existen muchas maneras, sobre todo si se piensa entre varios. Cuando yo veo que la cosa esta difícil, hablo para V "ayuda aquí un poco". Yo converso mucho con V. Hasta sería bueno conversar más un poco ¿no crees?.*
Sí, eso creo responde sonriendo V.

91 (DE SOUZA, 2013, p.213)

92 *Investigadora: ¿Cómo nosotros los profesores podemos potenciar nuestro estudiantes en la sala de clases? Sobre todo pensar "¿Qué puede un profesor?".*

experiência pessoal, uma causa no devir, isto é, tomamos a intenção com causa no devir.[93] Esto, por tanto, requiere actos tanto estéticos como políticos.

Espacio de Encuentros[94]:

Não sei se é porque eu agora sou mais velho, dice el profesor J.. mas eu já não acredito em alunos que tem problemas, e já vivi muita diversidade. Eu já não acredito que os alunos sejam um problema, é um prazer ver um aluno meu fazendo doutorado, acho que esse é o retorno. Então, gentileza para mim é isso, é educação, respeitar o aluno com seus problemas e não ter preconceito com isso. Eu tenho muito medo de me portar mal e dar ideia ruim para os alunos. Tudo o que é gentileza é educação.

Se puede decir que, para un nómada, no es solo ir de movimiento estriado al liso, *trata-se de distribuir um espaço fechado, logo, de ir um ponto para outro, de ocupar o máximo de lugares com o mínimo de peças*.[95] Ese movimiento es el que lo caracteriza como nómada *territorializa e destirretorializa (fazer de fora um território no espaço, consolidar esse território por construção de um segundo território adjacente, desterritorializar o inimigo por rebentamento interno do seu território, desterritorializar-se a si mesmo ao renunciar, ao ir algures...) uma outra justiça, um outro movimento, um outro espaço-tempo, eles chegam como o destino, sem causas, sem razão, sem respeito, sem pretexto.*[96]

Ese nomadismo *acompanha uma máquina de guerra mundial cuja organização extravasa os aparelhos de Estado, e chega aos complexos energéticos, militares-industriais, multinacionais. Isto para lembrar que o espaço liso e a forma de exterioridade não têm uma vocação revolucionária irresistível, mas, ao contrário, mudam singularmente de sentido segundo as interações nas quais são tomados e as condições concretas de seu exercício ou de seu estabelecimento*.[97]

La máquina de guerra es la invención nómada, porque, en su profundidad, es el elemento constituyente del espacio liso, de la ocupación del espacio estriado. Busca y está obligada a destruir cualquier forma/Estado, una vez que las estrías que produce impede el movimiento libre del nómada. Cuando el Estado entra en *shock* en el momento en que se apropia de la máquina de guerra, esta, cambia evidentemente de naturaleza y de función. El Estado relativiza el movimiento, produce movimiento absoluto, estriando todos los espacios, con la intención de que esos caminos estriados sean otra vez recorridos. Su potencia es dirigida contra los nómadas y todos los destructores de Estado, imponiendo sus fines y estados de dominación. Para que no se impongan esos estados, necesitamos coraje para instalarnos en las propias grietas y, desde allí, crear e inventar otras máquinas de guerra. En esas grietas ocurren los movimientos

93 (NIETZSCHE , 2010, p. 95)

94 *No sé si es porque ahora soy más viejo dice el profesor J pero yo ya no creo que los alumnos tengan problemas, yo ya viví muchas cosas, y no creo que los alumnos sean un problema. En un placer ver un alumno mio haciendo doctorado, creo que eso es el retorno, entonces, gentileza para mi es eso, es la educación, respetar al alumno con sus problemas y no tener prejuicios con eso. Todo lo que es gentileza es la educación.*

95 (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 49)

96 (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 49)

97 (DELEUZE; GUATTARI, 1997 p. 52)

nómadas, siempre singulares y con potencia de creación de sus propios caminos.

Por eso, la importancia de moverse para permanecer y desterritorializarse, porque es allí que se produce la relación con la tierra, cuando se reterritorializa sobre la propia desterritorialización. *A terra é que se desterritorializa ela própria, de tal maneira que o nômade encontra nela um território. A terra deixa de ser terra e tende a devir simples solo ou suporte. A terra não se desterritorializa no seu movimento global e relativo, mas em lugares preciosos, onde a floresta recua e onde a estepe e o deserto avançam.*[98] Por eso, se pregunta junto a Spinoza *¿Qué puede un cuerpo? Ninguém determinou até agora o que pode um corpo, o que o corpo pode fazer e que não pode fazer.*

Espacio de encuentros[99]:

Vocês viram as notícias desse fim de semana? Dice una profesora. Vários estudantes ocuparam algumas Escolas do Estado de São Paulo na procura de derrocar essa lei![100]

UMAS PALAVRAS POR VIR...

El *espacio de encuentro* surge como un disparador de memoria, entendida como aquella que eterniza el propio instante. *Trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito, reunir o que se pode ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si.*[101]

Practicar la cartografía *não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar.*[102] La política narrativa es encarnada y constituida por medio de la relación lector-narrador. Quien da algún sentido es el lector. Los cartógrafos dan pistas para que aquellas marcas producidas en el cuerpo fluyan y sean expresadas a través de la *experiencia sensible por medio de la composición creada*, y de esa manera intentar producir modos de vida que pasen de los afectos a las causas.

O passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado.[103] Así se produjeron los datos en esta investigación. No se estuvo a la búsqueda de ellos, preguntando por qué esto aquí, o por qué no llamarlo de una forma o de otra. A la medida que se fue habitando la [Escuela] y se fue produciendo el espacio de encuentro , cada participante

98 (DELEUZE; GUATTARI, 1997 p. 86)

99 *¿Ustedes vieron la noticia de este fin de semana? dice una profesora. Varios estudiantes ocuparon algunas escuelas del Estado de São Paulo en la búsqueda de tumbar la ley.*

100 Noticia en primera plana de la Globo en 23 de Septiembre de 2016: "Secretaria da Educação anuncia uma nova organização da rede estadual de ensino paulista a partir de 2017, com a implantação de unidades de um único ciclo de educação e com a possibilidade de fechamento de escolas para reorganização". El fin de semana antes del Encuentro hubo caos en algunas ciudades del Estado de São Paulo. Los estudiantes "secundaristas" se organizaron y ocuparon sus Escuelas para protestar en contra de la ley de la reorganziación. En ese momento ya habían ocupado más de 10 Escuelas, y al final de esse semestre fueron ocupadas más de 180.

101 (FOUCAULT, 2004, p.149)

102 (ROLNIK, 1987, p. 2)

103 (CALVINO, 2013, p.42)

quedaba expuesto de acuerdo a su itinerario marcado por medio de actividades desarrolladas, estas actividades eran elegidas por cuenta de las marcas que se hacían sensibles/visibles en el espacio, preparadas para lidiar con las marcas que se ensañaban en los propios encuentros y para producir otras. No se buscaba las esencias, solo escuchar sus voces y producir a partir de lo que ellas expresaban.

Se busco así,crear un espacio molecular, un espacio de contacto, de pequeñas acciones para problematizar lo que se afirmava anteriormente: *não sabemos o que pode um corpo, de que ele é capaz até que ele faça alguma coisa a outro ou até que ele lhe faça alguma coisa*. Los cuerpos se mueven y se transforman como resultado de los *encuentros* con otros cuerpos. Con eso, se intentó producir afectos que nos dan el impulso necesario para pasar a las causas. Es en los encuentros y el acaso entre los cuerpos en donde se produce una variación intensa en el modo de sentir. Así, el foco fue lidiar con los propios incómodos, con lo que atravesaba, espacio de conversación y producción a partir de las discusiones que estaban surgiendo en la [Escuela] y en su cotidianidad.

Espacios de encuentros que asumieran la posibilidad del liso, a diferencia del ATPC, que se mostraba como un espacio institucionalmente estriado. El espacio de encuentro se tomaba como un espacio nómade que tendía a quedarse fuera del control panóptico, mientras que la forma/Estado tendía a delimitar y marcar los límites de su territorio y controlar las emigraciones. Los actos disidentes, las pequeñas acciones pueden generar confrontaciones entre dos fuerzas, generando microfísicas de los poderes que se abre a nuevas posibilidades de resistencia. La lucha de los nómadas cambia, la resistencia se desplaza y la vida reconstruye sus desafíos, afronta nuevos obstáculos, e inventa nuevos caminos. La vida errante propia de los nómadas favorece los encuentros, aquellos que ayudaron en la movilización de las marcas y en la producción de otras.

El espacio de encuentros parece producir un cuerpo que asume las marcas de sus integrantes, lo que llamamos de cuerpos-marcados, al retomar la idea de que no se trata de resentirse de las marcas, sino de producir con ellas, ayudando a producir otras para ayudar a lidiar con el dispositivo en que están inmersos. El espacio de encuentros muestra que los cuerpos-marcados pueden, por medio de la potencia de la diferencia entre cuerpos, trabajar con las marcas en una dirección distinta de aquella del resentimiento. Juntos, los cuerpos-marcados pueden generar un otro cuerpo, en que las marcas ganan otros colores, con potencia de actuar en el interior del dispositivo que los cuerpos que se encuentran, potenciándolos y aumentando su potencia de actuación.

Con respecto a este artículo, tratase de una escrita-urgente. Una escrita-cuerpo, un artículo para ser saboreado, tocado, habitado. Su política de escrita y su composicióm se da junto a afectaciones producidas en encuentros: *lo que nos reúne no es el espacio o el tiempo, si no esta singular militancia de una escritura que no busca la verdad sino el encuentro con aquello que nos inquieta*[104] y así… podemos dizer que: *escrever é lutar, resistir, escrever é devir, escrever é cartografar, (sou uma cartógrafa).* [105] Podemos todos ser cartógrafos.

104 (VIGNALE, 2016, p. 70)

105 (DELEUZE, 2005, p. 65)

OPERANTES

AMARIS, P. J.; MIARKA, R. *Escrita-Corpo-Experiência e Literatura: que pode o escrever na pesquisa?*, 2018, (no prelo).

AUGÉ, M. *Los no lugares: espacios del anonimato.* Barcelona: Gedisa, 1993.

BRASIL. *Plano Nacional de Educação (2015).* Disponível em: <http://pne.mec.gov.br/images/pdf/pne_conhecendo_20_metas.pdf>. Acesso em: 12 Março. 2015.

CERTEAU, M. *La invencion de lo cotidiano.* Universidad iberoamericana A. C: Mexico, 2007.

CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara, 2015. 626 p.

COUTO, M. *Antes de nascer o mundo.* São Paulo: companhia das letras, 2009. 277 p.

D'AMBROSIO, U. Sociedade, cultura, matemática e seu ensino. *Educação e Pesquisa,* São Paulo, v.31, n.1,p. 99-120. 2005.

DELEUZE, G. *Foucault***.** Tradução Claudia Sant´Anna Martin. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G. *Diferença e Repetição***.** 2. ed. revis. e atual. Tradução L. Orlandi; R. Machado. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, G. *Proust e os signos.* (A. C. Piquet & R.Machado, Trads). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

DELEUZE, G. *¿Qué es un dispositivo?.* In: Michael Foucault, filosofo. Barcelona: Gedisa, 1990, 155-161 p. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento, In:http://escolanomade.org/pensadores-textos-e-videos/.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs - Capitalismo e Esquizofrenia.* V.1. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia***.** Tradução Peter Pál Pelbart ; Janice Caiafa. V. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G; PARNET, C. *Diálogos.* Tradução E.A. Ribeiro. São Paulo: Escuta,1998.

DE SOUZA, A.C.C. O que pode a Educação Matemática? In: *Linha Mestra (Associação de Leitura do Brasil)*. v.28, p.211-215, 2013.

FOUCAULT, M**.** *Vigiar e Punir.* 13. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

FOUCAULT, M**.** *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, M**.** *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones de la piquera, 1994.

LISPECTOR, C. *Água viva***.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. *Olho e o Espírito*. 9ª edição. Lisboa: Nova veja, 2015. 80 p.

NIETZSCHE, F**.** *A Gaia Ciência*. Tradução P.C Souza. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

NIETZSCHE, F**.** *Vontade de Potência***.** Tradução Antonio Carlos Braga, Ciro Mioranza. São Paulo: editora escala, 2010.

ORLANDI, L.B.L. Deleuze. In: PECORARO, R. (Org.), *Os Filósofos – Clássicos da Filosofia*. Petrópolis: Editora Puc-Rio e Editora Vozes, v.3, p. 256-279, 2009.

PASSOS, E; BARROS, R. A cartografia como método de pesquisa-intervenção**.** In: PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. (org**.**)**.** *Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 17-31.

PASSOS, E; KASTRUP, V. Sobre a validação da pesquisa cartográfica: acesso à experiência, consistência e produção de efeitos. *Revista Fractal***,** v. 25, n. 2, p. 391-414, Maio/Ago. 2013.

PELBART, P. P. *Como viver só***.** Catálogo da 27ª Bienal de São Paulo, 2008.

RANCIÈRE, J. *Política da Escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. 256 p.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, S. Pensamento, corpo e devir Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In: *Cadernos de Subjetividade***.** PUC/SP. SP, v.1 n. 2, p. 241-251, Set./Fev. 1993.

ROLNIK, S. *Cartografia, ou de como pensar com o corpo vibrátil*. 1987. Disponivel em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil. pdf.

ROLNIK, S.À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia. *Boletim de Novidades, Pulsional - Centro de Psicanálise*,, 1992. Disponível em http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/homemetica.pdf. Acesso em 16 de fevereiro 2017

SPINOZA, B. *ÉTICA. Demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editora Nacional, 1980.

VIGNALE, S. Prefacio para uma política de la escritura. In: CALLAI, C; RIBETTO, A. (Org). *Uma outra escrita acadêmica: Ensaios, Experiências e invenções***.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2016.p. 68-75.

VILELA, E**.** *Do corpo Equívoco*. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1998.

VILELA, E**.** *Silêncios tangíveis. Corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono*. Porto: Edições Afrontamento, 2010.

VILELA, E**.** Michel Foucault, uma filosofia analítica do poder: marcas, sinais e traços do silencio. In: CLARETO, S; FERRARI, A. (Org). *Foucault, Deleuze & Educação*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013. p. 81-104.

POR UMA CORPOREIDADE DAS IMAGENS: ALGUMAS REFLEXÕES (IN)DISCIPLINADAS SOBRE CORPO, GÊNERO E SAÚDE NO CINEMA MOÇAMBICANO

FOR A CORPOREITY OF THE IMAGES: SOME (IN)DISCIPLINED REFLECTIONS ABOUT THE BODY, GENDER, AND HEALTH IN THE MOZAMBICAN CINEMA

Esmael Alves de Oliveira

Simone Becker

RESUMO: Através desse artigo, uma vez mais, o duo autoral produz espaço para a proliferação de diálogos afeitos e afetados pelos interesses antropológicos. Agora, as trocas tocam a importância de pensar temas caros ao campo antropológico, tais como corpo, gênero e saúde, à luz do cinema moçambicano. Para isso, tomamos como foco de nossa análise o curta Mãe dos Netos. O objetivo, a partir de uma escrita ensaística, foi o buscar perceber de que modo a narrativa cinematográfica moçambicana contemporânea significa a pandemia do HIV-Aids. Nossa hipótese principal foi a de que o cinema de Moçambique ao voltar-se para a temática de corpos atravessados pela experiência do HIV-Aids constrói uma dinâmica e complexa teia narrativa que acaba por subverter uma perspectiva meramente medicalizante. Em cena corpos, sujeitos, gêneros, dramas, agenciamentos que, apesar de atravessados pela doença, criam estratégias (est)éticas que buscam questionar as lógicas de docilização, medicalização e controle dos corpos e da vida.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo. Gênero, saúde. Cinema. Moçambique.

ABSTRACT: By means of this article, once again, the authorial duet makes room to proliferate dialogues kin to and affected by anthropological interests. Now, the exchanges touch the importance of thinking over themes that are dear to the anthropological field, such as body, gender, and health in the light of the Mozambican cinema. For such, we focused our analysis on the short film Mãe dos Netos (mother of the grandchildren). The objective, using an essay style in the writing, sought to perceive how the contemporary Mozambican cinematographic narrative signifies the HIV-Aids pandemic. Our main assumption was that the cinema in Mozambique by looking at the theme of the bodies traversed by the HIV-Aids experience constructs a dynamic and complex narrative web that ends up subverting a merely medical perspective. On the scene, bodies, subjects, genders, dramas, agency which, despite being traversed by the illness, create strategies aesthetic and ethical that seek to question the logic of docility, medicalization and control of the bodies and of life.

KEYWORDS: Body. Gender. Health. Cinema. Mozambique.

O campo do que se convencionou chamar de antropologia do cinema tem se caracterizado como um espaço privilegiado de reflexão no interior da Antropologia. No que diz respeito especificamente ao campo da antropologia brasileira, diversos autores têm apontado para a possibilidade da utilização de filmes como objeto de reflexão antropológica (HIKIJI, 1998; MALUF, 2002; OLIVEIRA, 2014). Seguindo essas (des)pensações e situando este trabalho em meio a esse campo de estudos, propomos o desafio de trazer a problemática do HIV/Aids nas lentes do cinema moçambicano, a partir do curta *Mãe dos Netos* de autoria da cineasta moçambicana Isabel Noronha, num movimento primeiro e último do cinema como multiplicador de sentidos. Nesse processo de experimentação analítica, algumas indagações nos acompanharam: Afinal, como a Aids se tornou um objeto de tantos significados sócio-político-culturais, materializados nas imagens cinematográficas do cinema de Moçambique? Como o cinema nos ajuda a refletir a questão da Aids, em Moçambique, em toda uma conjuntura histórica, ideológica, política e (est)ética?

Cabe destacar que não é por acaso que a temática do HIV/Aids tem ganhado a atenção dos cineastas moçambicanos.[1] Dados fornecidos pelo Instituto Nacional de Estatística de Moçambique – INE, sobre o último senso realizado no país em 2010, apontam para a importância de se pensar o impacto que a pandemia da Aids representa para aquele país. A pesquisa do INE revela a realidade dramática de um grande número de crianças infectadas pelos genitores e de órfãos deixados pela Aids. Tais aspectos são diretamente enfocados na obra de Isabel Noronha, sobretudo no trabalho cinematográfico "Trilogia das Novas Famílias"[2]. Assim, a intenção neste artigo é a de apontar para o caráter significativo e simbólico das imagens produzidas pela cineasta que, ao usar o recurso cinematográfico para retratar os "impactos" da doença no contexto cultural moçambicano, fornece pistas importantes para novas abordagens e compreensões antropológicas de fenômenos sociais contemporâneos para além de um olhar meramente medicalizante.

Se, conforme os dados oficiais do INE, o HIV/Aids afeta 14% da população moçambicana, certamente não é uma questão a ser desconsiderada pelos cineastas locais em suas obras.[3] Deste modo, se o HIV está vinculado a aspectos sócio-político-culturais complexos e as obras cinematográficas às quais tivemos acesso, como discurso, fazem parte deste cenário-enredo, acreditamos que estas produções, além de recolocarem para a antropologia o desafio do trabalho com imagens, também podem nos ajudar a compreender a narrativa e o imaginário da doença no contexto moçambicano. Dessa

1 Na tese de doutorado de um dos autores, buscou-se realizar o mapeamento e análise da trajetória do cinema moçambicano especialmente no que tange as produções voltadas para a temática do HIV/Aids (Cf. OLIVEIRA, 2014).

2 A "Trilogia" foi um documentário produzido em 2007, com 47 minutos de duração, que narra três histórias de crianças e adolescentes que, com o impacto do HIV/Aids em suas famílias, tiveram que passar por novos arranjos familiares.

3 Vale ressaltar que embora este índice seja inferior aos encontrados em outros países africanos, não deixa de ser preocupante ao ser comparado com os índices de outros países que não chegam a alcançar o índice de 1%. Segundo o Relatório Global da AIDS – UNAIDS (2010), a porcentagem de regiões como América do Sul e Central é de 0,5%, América do Norte 0,5%, Caribe 1% , Europa Ocidental e Central 0,2%, Oriente Médio e África Setentrional 0,2%, África Subsaariana 5,0%, Leste Europeu e Ásia Central 0,2%, Sul e Sudeste da Ásia 0,3%, Ásia Oriental > 1,0% e Oceania 0,3%. (Fonte: Relatório Global da AIDS, UNAIDS – 2010).

forma, contribuindo para o entendimento de aspectos e sentidos não contemplados pelo discurso médico-institucional e que tende a encarar o fenômeno apenas (ou especialmente) sob o ponto de vista da patologização e da anormalidade. Sendo assim, não podemos perder de vista esses diferentes aspectos que ajudam a compor a grande *mise-en-scène* do cinema moçambicano contemporâneo e sua relação com as políticas de enfrentamento ao HIV/Aids.

Afinal, além dos altos índices de infecção por HIV, o que torna a Aids objeto de atenção por parte do cinema de Moçambique? Trata-se apenas de um comprometimento político-ideológico por parte de seus cineastas com os problemas sociais de seu país ou existem outros aspectos ou razões a serem consideradas? Tendo em vista as diversas fases pelas quais passou o cinema moçambicano e a atual dificuldade para os trabalhos de realização, sobretudo, no que diz respeito à falta de financiamento estatal, há também que se levar em conta todo o investimento financeiro, por meio de editais, de diversas organizações nacionais e internacionais em torno da questão do HIV/Aids. Tais financiamentos acabam de algum modo suprindo em alguma medida as necessidades financeiras para as realizações dos cineastas moçambicanos que, diante da falta de investimento e incentivo das instituições do Estado, acabam por direcionar seus trabalhos cinematográficos às demandas dessas diferentes ONGs. Em meio ou considerando as dificuldades de financiamento, há espaços para experimentações est-Éticas? Eis um dos aspectos que buscamos compreender.

No trabalho de campo desenvolvido por um dos autores em Moçambique durante o doutorado, percebeu-se a grande produtividade de filmes relacionados à questão do HIV/Aids. O que é interessante ressaltar com relação aos diferentes filmes sobre a problemática e suas respectivas autorias é que, apesar das diferentes abordagens e perspectivas, há sempre uma preocupação por parte dos cineastas moçambicanos com o contexto local e com o processo de compreensão e participação ativa do "Outro". Ou seja, a tentativa dos cineastas é a de tentar realizar um trabalho que seja social e politicamente relevante para a política nacional de combate ao HIV/Aids considerando os aspectos importantes da cultura local, com seus dilemas e complexidades. Assim questões como família, parentesco, percepção de vida e morte, conceitos de saúde/doença, são permanentemente exploradas. Essa sensibilidade estética-política não está desvinculada do contexto sócio-político-cultural em que se inserem os cineastas, ou seja, estão intrinsecamente vinculadas à posição intelectual dos artistas moçambicanos, a sua trajetória de vida, atuação política e engajamento com os rumos de seu país. Aspectos que, de algum modo, ajudaram a modelar certa noção de "moçambicanidade" no pós-independência e que perpassam a obra destes cineastas de um modo geral. E nesse cenário cinematográfico Isabel Noronha não é um caso à parte no que diz respeito ao trabalho fílmico envolvendo a temática do HIV/Aids. Há outros cineastas que têm se destacado neste trabalho, como, por exemplo: Sol de Carvalho, Licínio Azevedo, Gabriel Mondlane, Camilo de Sousa, Orlando Mesquita, dentre outros (OLIVEIRA, 2014).

ISABEL NORONHA: UMA MULHER, UMA IMAGEM, UM CINEMA

Como Isabel Helena Vieira Cordato de Noronha nasceu em Maputo, Moçambique, em 18 de Março de 1964, pode-se dizer que a cineasta é filha da "revolução".[4] Sua atuação política e seu engajamento com a vida política de seu país não deixam de imprimir marcas no desenvolvimento de sua filmografia. Algo evidenciado em sua entrevista, juntamente com Camilo de Sousa, quando da participação no 6º CINEPORT ocorrido em maio de 2009, na Paraíba. Acompanhemos os compartilhares de Isabel Noronha:

> A minha principal expectativa é mostrar os meus filmes. E fazer com que as pessoas conheçam outra realidade e comecem a dialogar com a realidade desses outros países. Claramente, meus filmes, quase todos, são um pouco ainda numa linha de engajamento social, porque as problemáticas de nossos países são tão difíceis e tão duras, que não faz sentido fazer cinema de outra maneira se não for para chamar a atenção e para ajudar a resolver coisas que são urgentes e que é preciso encontrar soluções (NORONHA, 2016).

Observa-se no discurso de Isabel um enfoque numa experimentação est-Ética em que a produção cinematográfica compreendida como um "falseamento da realidade" (comum às representações que entendem a produção cinematográfica como um modo de en-cenar o mundo) cede lugar a um engajamento existencial que tem no cotidiano experienciado pela autora, a partir do contexto de seu país, um modo de afetar e ser afetado/a-perturbado/a pelas situações concretas mundanas. Contudo, não se pode confundir, a nosso ver, tal propósito com um simples ativismo-pragmático. É possível perceber no trabalho tanto da cineasta quanto de seus conterrâneos, um claro propósito de que aquilo que é mostrado sirva não apenas para sua transformação (mera retratação do mundo), mas também e principalmente para a afetação/perturbação (est)ética do/a expectador/a. Nesse cenário não há espaço para a vitimização de sujeitos, realidades, práticas, por mais duros que sejam os dramas retratados. Há sim, uma disposição para vislumbrar a potência da vida, o instante-já, o *conatus*, o *fati*[5].

Cabe pontuar que Isabel Noronha inicia seu trabalho como cineasta ainda na juventude. É em 1984 que começa a sua atividade como cineasta no Instituto Nacional de Cinema - INC, onde inicialmente trabalha como assistente de produção, e onde aos poucos passa a ocupar funções importantes: diretora de produção, continuísta/roteirista, assistente de realização e, finalmente, realizadora.[6] Entre 1991 e 1997, na condição de realizadora, atua como membro-fundadora da primeira cooperativa de produção independente de imagem em Moçambique (a COOPIMAGEM).

A experimentação estética é algo marcante em suas obras, principalmente numa

4 A cineasta participou ativamente da guerra civil estabelecida no pós-independência - conflito este que se estendeu de 1977 até 1992.

5 Em nenhum momento consiste, o amor fati nietzschiano, numa doutrina do fatalismo, mas da experimentação do que nos afecta e nos atravessa no devir do eterno retorno.

6 A produção cinematográfica de Isabel Noronha é extensa e diversificada. Destaque para alguns trabalhos: Documentário *Sonhos Guardados* (2004); documentário *Ngwenya , o crocodilo* (2007); documentário *Trilogia das Novas Famílias* (2008); curta *Mãe dos Netos* (2008); documentário *Maciene, para além do Sonho* (2009); filme *Celeiro da Vida* (2009); filme *Salani* (2010); documentário *Meninos de parte nenhuma* (2011); filme *Espelho meu* (2011).

postura compreensiva face aos sujeitos filmografados. Licenciada em Psicologia, Isabel traz em seus filmes uma explícita preocupação com seus interlocutores-personagens, o que se manifesta tanto nos enquadres de sua câmera (sempre na horizontalidade) quanto no respeito que demonstra com a história de cada personagem, com sua singularidade e potencialidade[7]. Assim, atentar para a trajetória da cineasta moçambicana, destacando os elementos formativos e político-ideológicos ao longo de sua vida, permite que compreendamos de modo mais amplo sua obra e as características delineadas pelo seu trabalho junto aos seus interlocutores e personagens de seus filmes. Deste modo nos perguntamos, em que medida sua condição de mulher num contexto profissional hegemonicamente masculino faz com que sua produção cinematográfica tenha um diferencial? As temáticas por ela abordadas não caminham de mãos dadas com este recorte de gênero, e então na contramão da misoginia? E então seu espaço não coincidiria com esta brecha de perspectiva e de abordagem?

De modo geral, se há trabalhos que se voltam à reflexão sobre a condição do lugar da mulher no cinema a partir de seu lócus e atuação nas narrativas (interpretação de papéis), pouco tem sido pensado sobre a questão do protagonismo feminino em relação à produção de filmes (direção e roteiro). Isso certamente é um dado importante, pois nos permite pensar o grau de naturalização da ideia de que na produção cinematográfica o gênero se dilui ou se torna coadjuvante. Pelo contrário, acreditamos que o gênero e as relações que ele constitui também perpassam as produções cinematográficas, seja no que se refere à atuação ou à produção. Assim, o cinema produzido por mulheres traz a potência de ruptura com regimes (est)éticos até então predominantes na "sétima arte", possibilitando (res)significações das experiências e re-existências humanas. Movimentos que tendem a contemplar problemáticas e aspectos antes desconsiderados pelo olhar de cineastas homens e, deste modo, criando possibilidades de outros olhares, experimentações e linguagens.[8] Não se trata de enfatizar eventuais visões excludentes, antes de sublinhar o quanto o viver é um processo incrementado por fluxos de contradições - também repleto de tensões em meio às intensidades de experimentações nessa travessia.

Portanto, como não pensar esse protagonismo de cineastas feministas, que ao deslocarem o privilégio da "câmera-falo" para realidades/sujeitos/contextos abjetos, acabam por questionar a lógica da representação de um Outro-distante , (re)significando o lugar de negação da fala de "subalternos[9]" para um protagonismo de uma linguagem-signo desestabilizadora da ordem antropocentrada? Nessa experiment-Ação a "câmera-falo" perde a condição de "objeto" invasor, inquiridor e violentador de um Outro exótico a ser significado, apreendido e capturado, para tornar-se um caleidoscópio de

7 Vale mencionar que os personagens presentes nos filmes de Isabel não são atores, mas pessoas "reais" pertencentes às comunidades onde são filmadas as obras e que, de modo geral, retratam a "vida como ela é". Tal modo de fazer cinema, que perpassa também a produção de outros cineastas moçambicanos, é intitulado de "docudrama". Esse estilo foi muito influenciado pelo neorrealismo italiano, pelo cinema novo e pela *nouvelle vague*.

8 Para uma reflexão sobre as possibilidades trazidas por um cinema-feminista conferir o artigo: MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.

9 Aqui numa ilusão de que haja uma (constante) negação de fala aos "anormais". Antes de quaisquer negações, tendemos a crer que haja uma negação à escuta por parte de quem detém o acesso aos e manejo dos discursos dominantes.

sensações, experimentações e trocas em que nada é previamente determinado e onde impera/opera apenas a lógica relação-afetação.

Assim, observa-se na escrita-cinematográfica de Isabel Noronha, um transbordamento daquilo que é retratado, um posicionamento de câmera que evidencia a criação de uma horizontalidade relacional, uma equivocação-estética que abre mão de uma tradução totalizadora, logo-falo-cêntrica e autocentrada, tal como excerto de dizeres da cineasta acima destacados remarcam. Apropriando-nos de uma perspectiva dos equívocos (VIVEIROS DE CASTRO, 2015), diríamos que os filmes de Isabel Noronha surgem como um espaço ambíguo e descentrado onde as experiências de vida, as trajetórias e dramas dos sujeitos, suas subjetividades e relações intersubjetivas são tecidas numa malha de sentidos plurais. Nesses cenários - por mais dramáticas que sejam as histórias de vida - os dilemas sociais e os processos de violência político-social-institucional passam a ser atravessados pela afirmação da potência da vida. Sob os holofotes, destacam-se e são destacados agentes que resistem e re-existem, cujas vidas ainda mais precarizadas brotam das bordas de uma estética da existência-potência. Portanto um dos desafios que se impõe na análise de seus filmes é o de estar atento às nuances de sua narrativa e às tessituras que ajudam a compor uma parte da teia de significados que paira sobre a sociedade moçambicana, sua cultura e seus agenciamentos em torno do HIV/Aids sem cair em clivagens ou fatalismos.

Aqui a perspectiva hermenêutica *geertziana* quiçá dê as mãos à perspectiva da experimentação *deleuziana.* Isto porque, acreditamos que o contexto (ou com-texto) cênico dos filmes auxilia antes na experimentação de alteridades radicais em nossos grupos sociais. Antes porque a intenção não nos parece ser a de trazer respostas às perguntas e indagações que tais fenômenos/problemáticas sociais suscitam, mas de nos sensibilizarmos para a mistura que há entre o "nós-eles" que perpassa, por exemplo, a pandemia da "AIDS-SIDA". Colocar-nos à prova das sensações que as películas como as de Isabel Noronha nos possibilita, é tornar a estética fílmica como uma ética da existência que nos singulariza como humanos. E então inter-ação torna-se a premissa mestra, ao invés, de representação.

> o conhecer não é mais um modo de *representar* o desconhecido, mas de *interagir* com ele, isto é, um modo de criar antes que um modo de contemplar , de refletir ou de comunicar (D&G, 1991). **A tarefa do conhecimento deixa de ser a de unificar o diverso sob a representação, passando a ser a de "*multiplicar o número de agências que povoam o mundo* (Latour 1996a).** Os harmônicos deleuzianos são audíveis. Uma nova imagem do pensamento. Nomadologia. Multiculturalismo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015: 111-112).

MÃE DOS NETOS: QUANDO CORPO E DOENÇA SÃO ATRAVESSADOS PELO CINEMA

Produzido em coautoria com a cineasta brasileira Vivian Altman[10], o curta Mãe dos Netos narra a história de uma avó que, por causa da morte do filho e das noras (suas oito esposas), ocasionada pela Aids, se depara com o desafio de criar e cuidar de catorze netos. Financiado pela ONG – Organização Não Governamental - Fundação para o Desenvolvimento da Comunidade (FDC), presidida pela ex-primeira dama moçambicana Graça Machel, e produzido pela Ébano Multimedia, ao qual Isabel Noronha está vinculada, o filme de 2008 tem duração de 6 minutos e 50 segundos. Vale destacar que a FDC tem atuado em projetos voltados para o enfrentamento da pandemia de HIV/Aids em Moçambique, desde sua criação em 1990. *Mãe dos Netos* convém ser compreendido tanto como continuidade das reflexões da cineasta sobre os dilemas do HIV/Aids em seu próprio país, quanto como uma produção vinculada a um projeto institucional. Assim, verificar as conexões e a rupturas entre o pessoal e o institucional também é um aspecto a ser considerado.

Com relação à *Mãe dos Netos*, o enredo se passa numa aldeia de alguma província moçambicana e o cenário da animação nos obriga a pensar na existência de outros lugares, cujas condições de sobrevivência e os problemas são os mesmos. Utilizando-se do recurso de montagem, em que mescla filme documentário com sequências de animação (os personagens são feitos de massa de modelar), Isabel e Vivian contam a história de Elisa Mabesso e de sua família. O filme inicia mostrando uma senhora sentada sobre um tapete de bambus no meio de uma aldeia, sob a sombra de uma árvore frondosa, exercendo atividades que parecem ser de seu cotidiano e, ao mesmo tempo, relatando a história e os dramas de sua família.



Imagem capturada do site do FICINE (2016)

10 Morando na França há décadas, Vivian Altman produz atuação engajada, em especial, através do cinema de animação e pela criação de séries/películas com massinha voltadas aos adultos.

A própria configuração do lugar/espaço onde se desenrola a trama (ordenamento do espaço e das casas, a paisagem com uma grande concentração de árvores e mata nativa, ausência de elementos que remetam a um ambiente urbano) permite inferir que se trata de uma comunidade rural, dissonante de um contexto de uma grande cidade, mas não necessariamente excludente de estender-se a contextos urbanos.

Há toda uma menção ao sistema de parentesco, o que desde o início ressalta a importância da tradição como aspecto de relevo na composição social do grupo retratado: "Nasci na Família Muianga". Em sua narrativa a respeito das tradições, a personagem compartilha que após seu casamento veio morar na aldeia Hókwé da família Muchanga, nos sugerindo a existência de um sistema de parentesco virilocal como mecanismo organizador do grupo, isto é, quando do casamento é a mulher (no casamento heteronormativo) que se muda para o lócus familiar do esposo. Após seu matrimônio, engravida e dá à luz a um primogênito: Francisco. Depois de crescido, relata a senhora Mabesso que Francisco foi para a África do Sul[11], voltando depois para casar. Francisco, dentro de um sistema social em que é permitida a poligamia, casou-se com oito mulheres, resultando desses casamentos um grande número de filhos.

Em meio ao processo de compartilhamento de suas memórias, a senhora continua: "Elisa, a primeira esposa de Francisco, teve um filho – o Armando. Depois Francisco foi buscar a segunda esposa na família Mbanze, deste segundo casamento teve mais dois filhos: a Paulina e o Gustavo." Tal como a primeira esposa, a Argentina também morreu e seus filhos (Paulina e Gustavo) ficaram sob os cuidados da avó. O que parece, no primeiro momento, ser a rotina de um grupo étnico africano com seu sistema de parentesco extenso, aos poucos vai dando espaço para os dilemas vividos pela família diante da perda gradativa de seus membros em decorrência da infecção do HIV/aids. "O meu filho adoeceu de SIDA"[12], diz a senhora. E continua: "E depois morreu."

O relato de Elisa, porém, não para por aí. O France, o Emídio e a Mistéria, filhos da terceira esposa de Francisco (Almerinda, que também faleceu), juntaram-se ao grupo dos netos adotados de Elisa. Alegria, a quarta esposa de Francisco, também ao morrer deixou para a avó sua única filha (Vastinha). Elisa sintetiza o que acabou ocorrendo com quase todas as esposas de Francisco: "Todas as outras esposas de Francisco morreram". Tristeza, a última esposa de Francisco e que ainda não tinha filhos, abandonou a família Muchanga após a morte do marido, deixando a velha Elisa sozinha com catorze netos. Em cena, aspectos dramáticos da situação do núcleo familiar: um grande número de crianças pequenas, a idade avançada da avó, sua impossibilidade de ir para a roça (machamba) e de cuidar de todos os netos. Tudo isso expresso na preocupação da debilitada avó: "Como é que eles vão crescer?".

Ao final, o que parecia ser apenas uma "estória" de desenho animado, transforma-se em "realidade", em história de vida. Todos os personagens retratados na trama em forma de animação são substituídos por personagens de "carne e osso". A estratégia de Isabel e Vivian se elucida ao final do filme com as mensagens de conclusão nele

11 Segundo a literatura etnográfica, é comum a migração de moçambicanos para a África do Sul para trabalhar nas minas de carvão daquele país (FIRST, 1977).

12 Síndrome da Imunodeficiência Adquirida - SIDA, no Brasil adota-se a sigla em língua inglesa (AIDS).

inseridas: "Todas as semelhanças entre esta estória e a história da família Muchanga são pura realidade. Qualquer semelhança entre esta estória e a tua própria história é uma possibilidade. Para e pensa." Ali, as noções de "ficção" e "realidade" são reconfiguradas num jogo dialético de justaposição de imagens que mimetizam e metaforizam realidades sociais complexas. Ou ainda, se misturam (re)produzindo um contínuo que torna tão ficcional a realidade do "instante-já" quanto real a ficção do aqui e agora.

Num contexto marcado pelo drama da "SIDA-AIDS", o que afinal de contas implica pensar a tradição conforme narrada em *Mãe dos Netos*? Ou a partir dela? Acreditamos que nesses dramas-contextos, a tradição passa a ser reelaborada e o viver a partir do coletivo enquanto um contínuo "drama social" (na acepção legada ao ritual de passagem por Victor Turner), nos reporta à preciosidade da própria experiência, no sentido atribuído por Walter Benjamin (1987). Para esse, a pobreza de nossas experiências se dá, sobretudo, com o advento dos tempos modernos e com as grandes guerras/traumas, a partir dos quais não se transmite mais conhecimento do viver, propositadamente, pela oralidade – onde a experiência é substituída pela simples vivência que não se replica como aprendizado de experimentações. O inverso ocorre na película do curta em cena nesses escritos, com o movimento da avó-mãe moçambicana partilhando experimentações em forma de narrativas, por mais que advindas de traumas como da pandemia do SIDA ceifando vidas, como de Francisco e suas oito esposas. Aliás, adiante retomaremos esse mesmo evento-drama do SIDA ou "câncer gay" à luz de Michel Foucault, com seus rizomáticos atravessamentos morais que geralmente decretam mortes sociais.

> (...) está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. **Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. (...) Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, (...), a experiência moral pelos governantes** (BENJAMIN, 1987: 114-15). **(Destaques nossos).**

Isso nos permite pensar que, além de privilegiar a experiência-experimentação por meio da narrativa, ao brincar seriamente com a noção de "real" e de "imaginário" ou entre "personagens de animação" e "personagens de realidade", por meio da justaposição documentário/animação, Isabel Noronha e Vivian Altman nos apontam diretamente para a necessidade de se repensar as clivagens e as polarizações travestidas de maniqueísmos redutíveis e redutores de multiplicidades. Ou ainda, os antagonismos tão marcados-marcantes na história do Ocidente e que nas ciências sociais têm sido reiterados por meio de noções como: "natureza" e "cultura", "sociedade" e "grupos sociais", "humano" e "não humano", "natural" e "artificial". Nesse sentido, somos desafiados a uma análise que não se abstenha de pensar os conteúdos estilísticos e semânticos das formas estéticas das imagens subversivas que questionam o estatuto ontológico-substancial de sujeitos e suas práticas. É assim que em *Mãe dos Netos*, os movimentos justapostos de figuração dos personagens (entre animação e "corporificação") se entrelaçam e relativizam os modos de retratar uma dada realidade social, abrindo, assim, novas possibilidades de abordar uma problemática tão complexa e não convencional,

nos provocando a pensar que entre a vida-vivida e o entendimento *a priori* (sem vida) de um poder que se pretende saber, há um abismo intransponível.

MÃE DOS NETOS E A POLISSEMIA DO ADOECER

Seria *Mãe dos Netos* um ícone de uma compreensão do processo de saúde-doença que subverte a lógica de uma metafísica da substância? (BUTLER, 2003). Em cena corpos, sujeitos, gêneros, dramas, agenciamentos que, apesar de atravessados pela doença, criam estratégias (est)éticas que buscam questionar as lógicas de docilização, medicalização e controle da vida. Se por um lado, as organizações governamentais e não-governamentais tem gestado desde a década de 80 diferentes campos de ação em suas políticas de enfrentamento à epidemia de HIV/Aids, por outro, pouca atenção tem sido dada por esses mesmos organismos ao modo como diferentes sujeitos tem operacionalizado a relação saúde/prevenção. São lógicas que muitas vezes mesclam-se com valores, ideologias, crenças, tradições, hierarquias étnicas e de classe, etc, incluindo a pluralidade de sentidos atribuídos aos sentidos do que é doença e saúde, adoecimento, cura, tratamento, etc. Como isso é evidenciado na trama narrativa de Mãe dos Netos? Trata-se de uma narrativa deslocada do tempo-espaço em que se localiza? Por outro lado, são vozes uníssonas? Dissonantes? Polifônicas? Nesse sentido, o que Mãe dos Netos tem a dizer sobre o modo como os próprios moçambicanos lidam com o HIV/Aids e o agenciam?

Alguns autores nos ajudam a compreender a doença no contexto local (MATSINHE, 2005; PASSADOR, 2009, 2010). Em sua tese de doutorado, Cristiano Matsinhe (2005) apresenta a trajetória da doença em Moçambique desde seu surgimento (ainda na década de 80) e os atuais dilemas que têm caracterizado a epidemia no contexto moçambicano contemporâneo. Envolto num momento político tumultuado em que se confrontavam as duas facções políticas do país recém independente (FRELIMO e RENAMO), o primeiro caso de HIV/Aids (1986, em Pemba) foi, segundo Matsinhe, tratado com descaso, pois, inicialmente, o enfrentamento da doença não foi considerado prioritário pelas políticas oficiais (MATSINHE, 2005: 43-44). O que chama a atenção na tese de Matsinhe são as situações que cercam o fenômeno do HIV/Aids para além das políticas oficiais de enfretamento, e que com ele se "chocam". Ao longo da tese, o autor destaca que há uma separação e um distanciamento entre as políticas de saúde e o universo cosmológico da população; as questões de gênero que perpassam a representação da doença; bem como os dilemas em torno da resistência ao uso do preservativo como mecanismo de proteção contra a contaminação (MATSINHE, 2005: 153).

Esses conflitos, inerentes ao modo como diferentes perspectivas são confrontadas com relação ao HIV/Aids em Moçambique, também são reiterados por Luiz Henrique Passador (2009, 2010), que apresenta como sendo uma das centralidades do "confronto" (entre o saber médico e o saber popular) o dilema entre a "modernidade" e a "tradição". Segundo Passador (2009), a partir de um estudo de caso no sul de Moçambique, a própria noção de pessoa, conforme a compreensão nativa, em muito destoa do modo como corpo/saúde/doença são abordados pelas políticas oficiais de saúde. Mas como desconsiderar o fato de que as intervenções das ONGs e do estado obedecem à lógica das biopolíticas-biopoderes?

Essas e outras questões embora não sejam evidentes no trabalho realizado por Isabel Noronha, ao serem suscitadas por meio de situações metafóricas, nos proporcionam termos uma visão mais ampla da problemática em questão, sem que necessariamente respostas com pontos finais sejam lançadas. Assim, as diferentes situações retratadas em *Mãe dos Netos*, dão margem à pluralidade de sentidos que põem em suspensão uma determinada lógica de compreensão da epidemia e que hegemonicamente tem sido ocupada pelo discurso institucional (biomédico).

A imagem que se dá a ver através da narrativa fílmica de Isabel e Vivian é ambígua e complexa. Não há como não ser afetado/perturbado pelas imagens observadas e não há como não se surpreender com o desfecho da narrativa. O expectador que inicialmente é induzido a sentir-pensar que se trata "apenas" de uma mera animação, no final é surpreendido com a provocação: trata-se de uma situação real. Quem vê as cenas de *Mãe dos Netos* capta e cria sentidos, resgata memórias, faz associações, experiencia sensações. Uma operação fenomenológica se estabelece a partir do olhar: "com os olhos, tocamos coisas".

> O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do dom visual para se satisfazer unilateralmente com ele. **Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado** (DIDI-HUBERMAN, 1998: 77). **(Destaques nossos).**

Assim *Mãe dos Netos* nos confronta e nos questiona sobre as lógicas de significados logocêntricos que têm operacionalizado, seja a partir das políticas de saúde, seja das políticas sociais (se é que é possível estabelecer essa separação!). Formas sociais de organizações específicas - cosmologias, linguagens, relações, cuidados de si e do Outro – são atravessadas e ganham "corpos" outros, bagunçando espaços em meio aos quais impera(va)m as porcentagens ou os números, conforme as estatísticas oficiais fazem questão de reiterar e que poderíamos associar ao sujeito-massa de modelar da animação-documentário, d´onde "no fim" emergem sujeitos reais ("essa é uma história real!"). Portanto, ali se empreende uma polifonia de sentidos possíveis. As metáforas do cotidiano são a nós ofertadas por Isabel e Vivian como dispositivos de desnaturalização de uma "natureza morta" ou de um sujeito sem agência. Assim, diante das possibilidades interpretativas entreabertas pelas produções cinematográficas de Isabel Noronha, no e sobre o Moçambique atual, vislumbra-se novas estratégias locais de significação e apropriação de fenômenos sociais ou pelo menos apontam para os limites de uma taxonomia que tende a enquadrar tudo e todos em termos de classificação e quantificação.

Mas afinal, como tratar de temas tão dramáticos, de um modo que não leve à maior precarização de vidas já precarizadas por essência[13] e por ingerência estatal? Como abordar questões complexas sem conduzir o sujeito filmografado para o encurralamento

13 Judith Butler em diferentes momentos de sua obra adverte-nos para a obviedade de que toda e qualquer vida viva é precária desde o seu nascimento, haja vista nossa finitude corporal – "vulgo" morte. Entretanto, há pelas engrenagens estatais diferentes formas de proliferação de uma maior precarização de dadas vidas em comparação a outras. Eis o que se pode, inclusive, interligar à fértil discussão sobre humanos e inumanos que também perpassa a obra de Butler, bem como seus vínculos com as discussões não menos férteis sobre racismo ambiental, institucional e/ou do Estado.

da (re)vitimização? Diferentes autores se debruçaram a pensar o documentário chamando a atenção para tais aspectos. "Como filmar o inimigo? Como filmar um país em ruína? O que procurar para mostrar? Como filmar um campo de extermínio com milhões de mortos sem mostrar o nada que se manifesta?", pergunta Jean Breschand (2002: 43). Como falar do grotesco, do animalesco, do visceral, sem cair num niilismo redutor? Sem anular a potência que pulsa para a vida ainda que entre escombros-ruínas? Eis o que *Mãe dos Netos* consegue fazer de modo crítico e sensível.

O fato é que, conforme aponta John Grierson (1998), apesar de todo o caráter político-ideológico, ainda assim a dimensão criativa permanece sendo um aspecto fundamental da constituição de um documentário, capaz de instituí-la enquanto reiteração. Nesse sentido, é mais do que importante levar em conta o caráter (plural) simbólico de uma imagem fílmica para além daquilo que ela busca retratar. É necessário, portanto, a busca pela "razão poética" (ROCHA, 1995). Afinal de contas, "as imagens por nós registradas não serão, elas mesmas, 'penetrações' no mundo que elas próprias constroem?" (ROCHA, 1995: 116). Conforme João Salles (2005) devemos lembrar que a produção cinematográfica é, antes de tudo, um objeto desorientador que não se define apenas por técnicas ou estilos de produção.

CINEMA: UM MANIFESTO POR OUTRAS ANTROPO-LOGIAS/ANTRO-PÔ-LOGIAS[14]?

Portanto, o que Mãe dos Netos nos ajuda a pensar com relação às outras antropo-lógicas? Estaria o cinema um caminho alternativo-possível[15] enquanto exercício epistêmico? Assim, ao nos determos sobre a imagem fílmica de Isabel e Vivian, buscamos muito menos a captura de um sentido absoluto da obra (se é que é possível, ironias à parte), do que pensar a potência que sua narrativa nos evoca com relação aos sujeitos e seus agenciamentos marcados por experiências-limites. Potência visível no contínuo entre ficção-realidade da película em cena que desagua no transbordamento das dualidades e das fronteiras disciplinares - essa dualidade tão cara à perspectiva que singulariza o olhar pretenso "científico". Esse borramento de fronteiras apresenta a possibilidade da implosão das dualidades entre o "nós-eles"

14 O exercício providencial de escandir a palavra antropologia volta-se à desconstrução de certas obviedades. A primeira delas é do quanto alguns "conceitos" caros à antropologia – como simbólico, cultura, alteridade, pessoa – podem se tornar armadilhas, porque capturados pelo que Judith Butler (2004: 28-29) nos inspira a chamar de "violência das representações". Isto é, a razão travestida de interpretação e a serviço da busca última por significados que "desvelem" quem é esse outro ou quem é esse nós no outro. Como se da interação e experimentação de vivências com nossos interlocutores não houvesse espaço para o que escapa à razão/decodificação/interpretação, aos moldes do que Itamar Assumpção compôs em "Penso, logo sinto". A outra obviedade é a de que a antropologia traz consigo o sufixo "antro", que geralmente sinaliza para significações nada positivadas, como gruta que resguarda feras ou local asqueroso, porque propenso à corrupção ou à degeneração moral. Assim, em vez de reiterarmos o lugar comum de nos atermos apenas à dualidade etimológica do "anthropos" + "logia", o que buscamos com essa escansão é de mostrarmos o quanto a razão tende a se tornar essa "fera" - ou mesmo essa forma impositiva de degenerarmos o outro ("nativo") - caso não cultivemos a sensibilidade apreendida com o mínimo de aprisionamentos teóricos. Quiçá esse movimento convirja para a multiplicidade de sentidos que o agenciamento das coisas mundanas per si trazem consigo.

15 O hífen entre alternativo-possível se refere ao destaque da redundância entre ambos os termos.

que atravessa o campo tão delicado das moralidades que nos instituem socialmente. Dentre as moralidades aquelas que tocam a sexualidade são as mais evidentes, não apenas pelo senso comum quanto pelo discurso biomédico que o alimenta e institui estigmatizações. Acreditamos ainda que, para, além disso, o poder de contestação de uma obra cinematográfica ao ser produzido por sujeitos historicamente subalternizados (no caso específico, uma mulher) e voltado a pensar-sentir questões dominadas por determinados dispositivos de saber-poder (como o saber biomédico sobre a Aids), se apresenta como potência desestabilizadora. Especificamente em relação à Aids não podemos perder de vista que as patologias criadas-inventadas pela medicina realimentam preconceitos no seio social, e com a Aids, mundialmente isso se tornou evidente em meio à década de 1980 com os estigmas contra os homossexuais. Tanto assim o é, que a Aids ainda hoje persiste em ser veiculada em alguns contextos como "câncer gay" (SOARES, 2016). Portanto, os disciplinamentos e as vigilâncias que se imprimem sobre as sexualidades e então sobre o pulsar para a vida e para a vida inventiva a partir do sexo, tendem como nos esclarece Michel Foucault, a serem objetos das políticas nacionais - as biopolíticas.

> Como sempre, nas relações de poder, nos deparamos com fenômenos complexos que não obedecem à forma hegeliana da dialética. O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. Mas, a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reinvindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor. E, assim, o que tornava forte o poder passa a ser aquilo por que ele é atacado... O poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo... Lembrem-se do pânico das instituições do corpo social (médicos, políticos) com a ideia da união livre ou do aborto... Na realidade, a impressão de que o poder vacila é falsa, porque ele pode recuar, se deslocar, investir em outros lugares... e a batalha continua (FOUCAULT, 1979: 146).

Deste modo, o cinema apresentaria as possibilidades/potências de gestar e de parir outros discursos-práticas que não o da reiteração do lugar de sujeitos, corpos e agenciamentos como determinados a determinados espaços, condições e interdições? Qual a potência disso para o campo das ciências humanas? Como diria Clarice Lispector: "Não se preocupe em entender, viver ultrapassa qualquer entendimento" (1998). Esse "ultrapassamento" significa estar atento às "diferentes linguagens" e ver diferentes experiências sociais como uma imagem entre outras de experimentação antes de quaisquer compreensões hermenêuticas.

Procuramos, a partir dessas questões, estar atentos ao caráter simbólico-significativo da linguagem cinematográfica e dos signos ali apresentados. Uma imagem nunca é autoevidente, antes precisa ser compreendida no seu contexto e em relação ao enredo narrativo ao qual está inserida; e isso também diz respeito tanto à imagem cinematográfica quanto à própria prática dita "científica" das áreas disciplinares. No caso do cinema, as imagens figurativas buscam transpor símbolos locais para uma linguagem global, que não resultam numa síntese, mas numa proliferação de sentidos

polissêmicos, plurais, equívocos. Essas imagens permitem que realidades e questões de grande complexidade nos afetem por outras perspectivas/horizontes, vieses, lógicas, a fim de que o exercício da alteridade no enlace das mais diversas relações sociais se refaça/des-faça, a partir de outros lugares imaginativos. Não há nenhuma totalidade a ser alcançada, há apenas os sentidos possíveis e prováveis de uma afetação de afectos. Numa entrevista feita com Isabel Noronha durante a pesquisa de campo de um dos autores deste artigo foi perguntado sobre a trajetória de sua produção cinematográfica: da construção do roteiro ou pré-produção à pós-produção, ao que ela respondeu: "Uma obra cinematográfica nunca é o que planejamos, se assim fosse seria tudo, menos cinema."

Talvez assim possamos compreender a proposta de David MacDougall (2009) de uma corporalidade das imagens. Para ele, antes de produzirem atos cognitivos, as imagens (fotográficas, fílmicas, artísticas) são pura sensibilidade. Nas palavras do autor, "imagens corporais não são apenas imagens de nossos corpos; elas são também imagens do corpo atrás da câmera e de suas relações com o mundo" (2009: 63). Algo próximo das noções de "percepto" e "afecto" do autor-dual Deleuze-Guattari, expostas por Suely Rolnik (2016: 10) na entrevista "a hora da micropolítica", a partir da qual, aliás, o cinema pode e deve ser apreendido:

> Um outro tipo de experiência que a subjetividade faz de seu entorno é a que designo como "fora-do-sujeito" ou "extra-pessoal": é a experiência das forças que agitam o mundo enquanto corpo vivo e que produzem efeitos em nosso corpo em sua condição de vivente. Tais efeitos consistem em outra maneira de ver e de sentir aquilo que acontece em cada momento – às quais Gilles Deleuze e Félix Guattari deram o nome, respectivamente, de "percepto" (diferente de percepção, pois é irrepresentável) e "afecto" (diferente de afeto ou sentimento, que são emoções psicológicas, pois, aqui, trata-se de uma emoção vital que tem a ver com afectar, no sentido de tocar, contaminar, perturbar).

Lembremos que a imagem-movimento cinematográfica é instituidora de experimentações estético-políticas, portanto, de po-Éticas. Como nos provoca Jacques Rancière,

> Na verdade, o cinema é uma multidão de coisas. É o lugar material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras [...]. É também o que se acumula e se sedimenta em nós dessas presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera [...]. O cinema é também um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e nas quais esta reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda ou os futuros que imagina para si. É ainda o conceito de uma arte [...]. Mas o cinema é também uma utopia [...]. O cinema pode, enfim, ser um conceito filosófico, uma teoria do próprio movimento das coisas e do pensamento [...]. (RANCIÈRE, 2012: 14).

Deste modo, Isabel Noronha ao apresentar pelas lentes de seu cinema, um fenômeno tão pungente e atual de sua própria sociedade, como a questão dos impactos do HIV/Aids, coloca-nos diante das novas possibilidades compreensivas de fenômenos sociais complexos. E, ao mesmo tempo, nos desafia na elaboração de novas abordagens teórico-metodológicas em meio ao pluriverso (ROLNIK, 2016[16]) do universo dos

16 De maneira sagaz, Suely Rolnik na entrevista já referenciada nesses escritos, ao invés de usar apenas o termo universo quando está a expor a respeito do "saber-do-corpo" e as produções de subjetividades,

academicismos (PINHEIRO-MACHADO, 2016). Em *Mãe dos Netos*, ganham "corpo" aspectos que ultrapassam em muito os sentidos medicalizantes da compreensão da epidemia do HIV/Aids. Para além disso, a obra põe em relevo novas f(ô)rmas de abordar temáticas que historicamente são relegadas ao plano castrador/controlador das instituições ("oficiais"). E mais: trata-se de um trabalho realizado por uma cineasta, o que nos oportuniza pensarmos o papel das cineastas "mulheres" (no aspecto mais amplo e esgarçado do termo gênero) e seu protagonismo (est)ético-criativo. Portanto, por meio de um confronto que subverte a lógica de uma imagem-mundo substancial, porque dualista ou maniqueísta, *Mãe dos Netos* nos interpela a pensarmos-sentirmos outras antropo-lógicas através das antro(-pô)-logias. Especialmente, aquelas que nos permitam experimentarmos a compreensão de nós mesmos e dos "Outros" que se misturam em maior ou menor medidas com nossos "nós", na contramão dos fatalismos, (re)vitimizações e essencializações.

acaba por potencializar seus sentidos a ele ligando a expressão "pluriverso", a fim de não engessarmos o que compõe o universo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* Obras escolhidas, vol.1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRESCHAND, Jean. *Le documentaire*: l'autre face du Cinéma. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.

BUTLER, Judith. *Le pouvoir des mots*. Politique du performatif. Paris : Éditions Amsterdam, 2004.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Editora 34, 1998.

ECKERT, Cornélia.; ROCHA, Ana. L. C. Escrituras Hipermidiáticas e as Metamorfoses da Escrita Etnográfica no Banco de Imagens e Efeitos Visuais. *Revista Iluminuras*, Porto Alegre , v.7, n.16, 2006.

FIRST, Ruth. *O mineiro moçambicano*: um estudo sobre a exportação de mão de obra. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane/Centro de Estudos Africanos, 1977.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 24 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GRIERSON, John. First Principles of Documentary. In: MACDONALD, Kevin; COUSINS, Mark. *Imagining Reality:* the faber book of documentary. London: Faber and Faber Limited, 1998.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-Violência*: Mímeses e reflexividade em alguns filmes recentes. 1998. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*. Editora Rocco, 1998.

MALUF, Sônia Weidner. Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. *Estudos Feministas*, jan./2002. p.143-153.

MACDOUGALL, David. Significado e ser. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-Conhecimento*: Antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas: Papirus, 2009.

MARCUS, George E. A estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na antropologia: experiências em colaboração e intervenção. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (Orgs). *Imagem-Conhecimento:* Antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas: Papirus, 2009.

MATSINHE, Cristiano. *"Tabula Rasa":* dinâmica da resposta moçambicana contra o HIV/SIDA. 2005.Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2005.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.

NORONHA, Isabel de. *Entrevista no 6º CINEPORT*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=f1alYlC2uSE. Acesso em: dez.16.

OLIVEIRA, Esmael Alves de. *"Qualquer semelhança não é mera coincidência"*: uma análise do HIV/AIDS no cinema moçambicano. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Florianópolis, 2014.

PASSADOR, Luiz Henrique. "Tradition", person, gender, and STD/HIV/AIDS in southern Mozambique. Cad. Saúde Pública [online]. v.25, n.3, p. 687-693, 2009.

PASSADOR, Luiz Henrique. "As mulheres são más": pessoa, gênero e doença no sul de Moçambique. *Cadernos Pagu,* n.35, p.177-210, jul./dez. 2010.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. *Precisamos falar sobre a vaidade na vida acadêmica.* Disponível em: http://www.cartacapital.com.br/sociedade/precisamos-falar-sobre-a-vaidade-na-vida-academica. Acesso em: dez.16.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Antropologia das Formas Sensíveis: Entre o Visível e o Invisível, a Floração de Símbolos. *Horizontes Antropológicos,* Porto Alegre, ano 1, n.2, p.107-117, jul./set. 1995.

ROLNIK, Suely. *A hora da micropolítica.* Entrevista com. São Paulo: N-1, 2016.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza et al. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.* Bauru: Edusc, 2005.

SOARES, Luis. *"Aids é câncer gay"*, afirma deputado pastor Marcos Feliciano. Disponível em: http://www.pragmatismopolitico.com.br/2012/09/aids-cancer-gay-deputado-pastor-feliciano.html. Acesso em: dez16.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais:* Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: CosacNaif, 2015.

LÍNGUA ESTRANGEIRA, CORPORALIDADE E SABERES EM ACONTECIMENTOS DISCURSIVOS MIDIÁTICOS

FOREIGN LANGUAGE, CORPOREALITIES AND KNOWLEDGE IN MEDIA DISCOURSE EVENTS

Cristiane Carvalho de Paula Brito[1]

Maria de Fátima Fonseca Guilherme[2]

RESUMO: Este trabalho visa discutir discursividades acerca do saber/não saber língua estrangeira a partir da investigação de corporalidades em acontecimentos midiáticos, especificamente, alguns comerciais de institutos de idiomas que circulam no Brasil na atualidade. Fundamentamo-nos no escopo teórico-metodológico dos estudos do discurso e das materialidades visuais em sua interface com a Linguística Aplicada e tomamos, para análise, alguns enunciados verbo-visual-corporais, cujas ressonâncias discursivas apontam regularidades de sentidos na relação corpo-sujeito-língua estrangeira. As análises acenam para o funcionamento de dois principais eixos discursivos: o das *corporalidades em oposição*, pautado em representações totalizantes e homogêneas de língua que produzem efeitos de exclusão na língua estrangeira; e o das *corporalidades em similitude*, baseado na representação de língua inglesa como língua universal e soberana, capaz de igualar e incluir a todos. Entendemos que essas discursividades, ao circularem sócio-histórica-ideologicamente, legitimam, naturalizam e cristalizam sentidos que, por sua vez, podem incidir nos (im)possíveis espaços de enunciabilidade atribuídos aos sujeitos em uma língua outra.

PALAVRAS-CHAVE: Língua Inglesa. Corporalidade. Discurso midiático-publicitário.

ABSTRACT: The aim of this paper is to discuss discourses concerning foreign language (lack of) knowledge from the investigation of corporealities in media events, more specifically, in some commercials of private language institutes, common in Brazil, at the present time. We are anchored in the theoretical and methodological [3]scope of discursive and visual materialities studies in interface with Applied Linguistics and, we analysed some verbal-visual-corporal utterances, whose discursive resonances point to regularities of meanings in the relation body-subject-foreign language. The

1 Docente na Universidade Federal de Uberlândia. Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas. depaulabrito@gmail.com

2 Docente na Universidade Federal de Uberlândia. Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. mffguilherme@gmail.com

3 Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada como comunicação oral, por ocasião do III CID (Colóquio do Grupo de Pesquisa o Corpo e o Discurso), em 2015.

analyses suggest the functioning of two main discursive axis: the axis of *corporealities in opposition*, based on totalizing and homogeneous representations of language, which produce effects of exclusion in the foreign language; and the axis of *corporealities in similitude*, based on the representation of English as a universal and sovereign language, able to include everyone. These discourses, circulating socio-historically, legitimate and naturalize meanings that, on their turn, affect the (im)possible spaces of enunciability attributed to subjects in an another language.

KEYWORDS: English Language. Corporealities. Mediatic and publicity discourse.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa refletir sobre discursividades acerca do saber/não saber língua estrangeira[4] a partir da análise de corporalidades em acontecimentos midiáticos, especificamente, em alguns comerciais de institutos de idiomas que circulam na mídia brasileira na atualidade. Na esteira dos pressupostos teórico-metodológicos dos estudos discursivos em sua interface com a Linguística Aplicada, pretendemos investigar algumas representações construídas por algumas instâncias midiático-publicitárias ao enunciarem acerca do ensino-aprendizagem de Língua Inglesa.

O contexto midiático-publicitário tem nos interessado enquanto espaço de constituição de discursividades sobre a Língua Inglesa[5] e sobre o processo de ensino-aprendizagem dessa língua outra (BRITO; GUILHERME; COSTA, 2017; BRITO; GUILHERME, 2017; BRITO, 2012; GUILHERME, 2004). Em trabalho anterior (BRITO; GUILHERME; COSTA, 2017), discutimos, por exemplo, como o discurso capitalista empresarial funciona dialogicamente com outros discursos, em enunciados de *websites* de institutos de idiomas, de forma a apagar a representação de LI como mera mercadoria de consumo. Entendemos, naquela pesquisa, que essas discursividades podem ser trabalhadas na formação de professores tanto no sentido de desnaturalizar a transparência dos dizeres quanto como exercício intelectual que posiciona o professor em formação no lugar de analista de discursos, capaz de problematizar a LI com base em uma visão que considere esta língua em sua relação com as condições históricas e políticas em que seu ensino-aprendizagem se dá. Além disso, como afirma Kumaravadivelu (2001), essa posição de analista de discursos possibilita ao professor em formação um espaço para levantar hipóteses sobre princípios pedagógicos a partir de suas experiências e, assim, desmitificar o processo de construção das teorias às quais tem sido exposto.

A esse respeito, fazemos coro ainda com as considerações de Kumaravadivelu (2012), ao propor uma ruptura epistemológica em relação à dependência da área de ensino de LI dos sistemas de conhecimento pertencentes aos centros (representados pelo conhecimento do falante nativo). O autor defende que tais sistemas sejam reconceitualizados e reorganizados, de forma a contemplar o conhecimento local, o que envolveria a ruptura com aspectos, tais como: métodos de ensino, conceitos de competência

4 Doravante LE.

5 Doravante LI.

cultural e a indústria de material didático, que tradicionalmente monopolizam a área. Em suas palavras,

> If the teaching of EIL as a profession is serious about helping its professionals generate sustainable knowledge systems that are sensitive to local historical, political, cultural, and educational exigencies, then it must get away from an epistemic operation that continues to institutionalize the coloniality of English language education[6]. (KUMARAVADIVELU, 2012, p. 24).

No trabalho em tela, voltamo-nos para a investigação da relação mídia-publicitária, corpo e Língua Estrangeira. As instâncias midiático-publicitárias mobilizam memórias discursivas sobre língua(gem) e sobre o corpo, produzindo discursividades que circulam sócio-historicamente e legitimam e naturalizam sentidos, os quais podem, por sua vez, incidir na relação dos sujeitos com a língua estrangeira que ensinam-aprendem, determinando (im)possíveis espaços de enunciabilidade ao sujeito em uma língua outra.

De forma geral, parece haver um apagamento da relação corpo-sujeito no âmbito das discussões sobre o ensino-aprendizagem de línguas e de formação de professores. Nesse sentido,

> considerar o corpo discursivo, e a construção de corporalidades, pode permitir que se amplie o olhar para questões que perpassam os movimentos de (des)(contra) identificação dos sujeitos em relação às línguas que aprendem-ensinam. As supostas dificuldades, por exemplo, de aprendizes de uma LE passam a ser vistas não sob uma perspectiva meramente instrumentalista (como se se tratasse apenas de sanar problemas metodológicos ou estratégicos de ensino-aprendizagem), mas a partir da compreensão de que há sentidos e corporalidades que incidem nesse processo posicionando os sujeitos em suas relações de alteridade. (BRITO; GUILHERME, 2017, p. 152).

Para o desenvolvimento do trabalho aqui proposto, passamos, primeiramente, à apresentação de noções teóricas que balizam o nosso olhar para o *corpus* da pesquisa. Mais especificamente, interessa-nos pontuar a relação que estabelecemos entre os estudos em Linguística Aplicada, algumas teorias do discurso e os estudos em materialidades visuais. Em seguida, realizamos a análise do *corpus*, buscando discutir nosso gesto de interpretação das discursividades engendradas pela mídia publicitária, e, por último, alinhavamos alguns fios nas considerações finais.

CORPO TEÓRICO: MEMÓRIA, ENUNCIABILIDADE E CORPORALIDADE

É da articulação teórica entre a Análise do Discurso pecheutiana (PÊCHEUX, 1969/1997, 1975/2009, 1983/2002), a Análise Dialógica do Discurso (BAKHTIN, 1929/1995; 1929/2008, 1979/2000) e os estudos em Linguística Aplicada trans/indisciplinar (PENNYCOOK, 2006; MOITA LOPES, 2006; BRITO; GUILHERME, 2013) que

6 Se o ensino de Inglês como Língua Internacional enquanto uma profissão é levado a sério na questão de ajudar seus profissionais a produzirem sistemas de conhecimento sustentáveis que são sensíveis às demandas históricas, políticas, culturais e educacionais locais, então ele precisa se afastar de uma operação epistêmica que continua a institucionalizar a colonialidade da educação em língua inglesa. (Nossa tradução do original).

empreendemos nosso gesto de interpretação do *corpus* desta pesquisa. Esse amálgama nos permite partir da compreensão de linguagem como prática sócio-histórica-ideológica, sempre situada, marcada pela heterogeneidade, pela opacidade e constituída nos processos de enunciação. Trata-se, pois, de uma visão de língua(gem) tomada enquanto materialidade discursiva e significante.

Os pilares para o desenvolvimento de nossa investigação são as noções de sujeito, sentido, memória discursiva, representação discursiva, intradiscurso/interdiscurso e dialogismo, as quais são mobilizadas não como categorias estanques a serem aplicadas à análise do *corpus*, mas como base epistemológica para a construção de um dispositivo metodológico que enseje a percepção do analista (ORLANDI, 2001).

O sujeito é tomado enquanto posição, "lugar de significação historicamente constituído" (ORLANDI, 1998, p. 75) e não como origem de seu dizer. O sujeito enunciador – em nosso caso, as instâncias midiático-publicitárias de institutos de idiomas – interpelado pela ideologia, se identifica com certas redes de sentido, (des)arranjando memórias discursivas, ao significar o saber/não saber LE.

O conceito de memória discursiva – "condição do legível em relação ao próprio legível" (PÊCHEUX, 1983/1999, p. 52) – refere-se às possibilidades dos dizeres e, aqui, podemos pensá-la em relação ao que é da ordem da enunciabilidade e, também, da visibilidade: que dizeres e corporalidades (não)podem emergir dadas as condições de produção do *corpus* analisado? As vozes sócio-históricas, evocadas pelas instâncias midiático-publicitárias, ao enunciarem acerca do ensino-aprendizagem de Língua Inglesa, funcionam por meio de relações dissonantes e consonantes quanto às redes de sentido às quais se filiam (BRITO; GUILHERME, 2017). Dessa perspectiva, a memória é pensada não

> como uma esfera plana, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização /.../ Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos (PÊCHEUX, 1983/1999, p. 56).

Em outras palavras, no fio do dizer (intradiscurso), emergem sentidos já-ditos, que falam antes (interdiscurso) e que se atualizam nos acontecimentos discursivos. Isso significa, pois, que o discurso é sempre uma (re)elaboração de já-ditos que são (re) significados e atualizados, no momento da enunciação, um (re)dizer que aponta não para o que é dito, mas para o acontecimento de sua volta (SERRANI, 1997). Conforme Pêcheux (1969/1997), opera, nos processos discursivos, um jogo de representações – formações imaginárias – que designam os lugares que os interlocutores atribuem a si e ao outro. Tais representações são historicamente construídas e se (des)velam os posicionamentos dos sujeitos, seus modos de subjetivação, na/pela linguagem, no jogo (sempre) tenso de tomada da palavra. O saber LE – tomado aqui como objeto do discurso pelas instâncias midiático-publicitárias – é representado pelos enunciados verbo-visual-corporais colocados em cena na enunciação, apontando indícios das inscrições ideológicas dessas instâncias enunciativas.

Sob uma perspectiva bakhtiniana de linguagem, assumimos que esses enunciados são constitutivamente dialógicos, configurando-se "como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (a palavra "resposta" é empregada aqui no sentido

lato): refuta-os, confirma-os, completa-os baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles. (BAKHTIN, 1979/2000, p. 316). Isso significa, pois, que os dizeres enunciados nas instâncias midiático-publicitárias evocam várias vozes provenientes de diferentes espaços sociais e de diferentes discursos que, dialogicamente, coexistem com outros discursos, que provém de distintas tomadas de posição. E nesse movimento de entrelaçamento de discursos, os dizeres ora concordam e se corroboram, ora se contradizem, se conflitam, se refutam.

Ademais, trazemos as contribuições dos Estudos em Materialidades Visuais (FERREIRA, 2013; HASHIGUTI, 2015, 2013, 2012) para pensar o corpo não como mero artefato biológico, mas como texto que reclama sentido, como materialidade na qual se inscrevem memórias, já-ditos. Corpo que, como a linguagem verbal, não está alheio às ideologias, antes funciona no jogo de saber-poder (e poder-fazer) que constitui as relações humanas, estando, pois, sujeito à ordem do que é possível de ser visibilizado. Desse modo, o corpo constitui-se, também, como prática discursiva, na/pela qual os sujeitos produzem sentidos, posicionando-se no mundo, em relações de alteridade.

Neste trabalho, adotamos as noções de corpo e corporalidade, tais como postuladas por Hashiguti (2015). O primeiro termo diz respeito ao que, na interrelação entre os sujeitos, está materialmente visível; enquanto o segundo se refere à construção imaginária do corpo. A corporalidade pode inclusive constituir-se como "presença virtual do corpo que se instala como relação do sujeito com um outro no discurso" (p. 74).

Há de se ressaltar que o saber se acopla ao corpo, mas o corpo está desde já acoplado ao saber, o jogo de poder-saber se dá no/pelo corpo. Não se trata, assim, de pensar em uma representação de saber a ser 'transposta' a uma representação de corpo. A representação linguística-corporal funciona como materialidade significante e indissociável, produzindo efeitos de sentidos que evocam memórias discursivas tanto acerca do funcionamento da língua quanto do corpo. Dito de outro modo, tomando o corpo como enunciado no qual se inscrevem ideologias, podemo-nos questionar: por que esse corpo para essa relação com a língua? Que corpo pode (não) falar a língua estrangeira? Pensar, pois, as corporalidades diz respeito a considerar como discursividades pelo/no corpo enquanto materialidade significante. Ou nas palavras de Azevedo (2014):

> Tomar as diferentes linguagens como formas materiais é dizer que não há apenas um sistema de signos, porque os modos de significar e a matéria significante são plurais: o corpo é um lugar de opacidade que ganha sentido pelo olhar. Pela filiação teórica ao materialismo histórico, a forma material é sempre histórica. Em outras palavras, tomar o corpo como forma material implica afastar qualquer concepção que o trate como realidade empiricamente compreensível e biologicamente funcional, comuns em áreas como a da saúde, por exemplo, em que o corpo é natural, segmentável, controlável e transparente. (AZEVEDO, 2014, p. 323)

Antes de passarmos à análise do *corpus*, propriamente dita, é importante salientar que não temos a pretensão de 'aplicar' as noções teóricas discutidas à análise dos comerciais. Antes, é no batimento teoria-dispositivo metodológico que a análise se dá, de modo a apontar como o *corpus* significa. As discursividades produzidas na mídia apontam para o funcionamento de sentidos sobre o saber/não saber LE na história, posicionando os processos de ensino-aprendizagem de LE (e, consequentemente, seus

sujeitos) em determinados espaços e (im)possibilidades enunciativas, daí a relevância de problematizá-los.

CORPOS MÉTODO-LÓGICOS: ENTRE A OPOSIÇÃO E A SIMILITUDE

Nosso *corpus* se constitui de oito comerciais de diversos institutos de idiomas que circularam nacionalmente e que exemplificam discursividades frequentemente engendradas por essas instâncias. Nosso gesto de intepretação se deu por meio da análise de enunciados verbo-visual-corporais, cujas ressonâncias discursivas apontassem regularidades de sentidos na relação corpo-sujeito-língua estrangeira. Construímos dois eixos que pudessem contemplar essa relação e explicitar as discursividades nas quais as instâncias se inscrevem para enunciar acerca do (não)saber LE, são eles: (i) o eixo das corporalidades em oposição e o (ii) o eixo das corporalidades em similitude. Os eixos foram separados por razões didáticas, a fim de nos permitir melhor explicitar as regularidades de sentido, todavia funcionam de forma imbricada e dialógica, mobilizando memórias do que é dizível e visível, uma vez que "o discurso acontece sempre no interior de uma série de outros discursos, com os quais estabelece co-relações, deslocamentos, vizinhanças" (GREGOLIN, 2007, p. 183).

A seguir desenvolvemos os eixos aqui apontados.

1. Eixo das corporalidades em oposição

Este eixo, funcionando dialogicamente por meio do embate entre representações dicotômicas sobre 'saber LE'/'não saber LE', abrange discursividades que produzem sentidos de exclusão e não-pertencimento. A Língua Inglesa é tomada como produto estático, homogêneo, cujo funcionamento se dá independentemente de condições de produção histórico-sociais, políticas e ideológicas da tomada da palavra e cuja aprendizagem só parece possível na ordem de um domínio completo. Para a análise deste eixo, selecionamos cinco comerciais. Na Tabela 1, explicitamos a linha narrativa de cada um deles; e, em seguida, discutimos nossas análises.

Tabela 1. Descrição dos comerciais 1 ao 5.

Comercial	Descrição
C1	O primeiro comercial, intitulado "Professor super americano", inicia-se com a cena de um rapaz sentado no sofá em uma sala com um *notebook* no colo e com fones de ouvido. Seu colega chega, senta-se ao seu lado e diz, com um tom de desdenho: "Tá no seu cursinho de inglês online?". Nesse momento, aparecem na tela do computador o nome e o telefone do instituto de idiomas e pode se ver a professora de inglês. O menino que está estudando afirma: "Na XXX (*nome da escola*), eu tenho aula com professores americanos", ao que seu colega responde: "Agora eu também tenho professores super americanos". O primeiro garoto, então, diz: "Então fala alguma coisa aí em inglês". Seu colega se levanta e, fazendo o símbolo do rock, diz: "I love rock'n'roll". Ele mal acaba de falar e seu suposto professor, trajando roupas de futebol americano, se joga violentamente em cima dele, e, de forma rigorosa, corrige sua pronúncia dizendo, "It's rock and roll, man". O menino se levanta e diz empolgadamente: "Esse é o meu *teacher*" (com uma pronúncia bem aportuguesada). O outro rapaz olha com cara de espanto enquanto o professor novamente o lança ao chão e o corrige dizendo: "Teacher, practice your pronunciation" (Teacher... pratique sua pronúncia). O rapaz, sorrindo, responde: "Pronunciation, hospitalization". Nesse momento, aparece na tela o nome do curso de inglês anunciado no comercial e, na tela do notebook, que estava no colo do rapaz, surge a suposta professora americana, branca, cabelos loiros, lisos e longos, olhos claros, blusa decotada, a qual, com sotaque americano, diz: "Professores americanos 24 horas por dia".
C2	C2 se inicia com dois personagens que se encaram: um homem sem camisa e uma mulher em um vestido longo. O homem começa a seguir a moça, em um cenário em que é possível ver areia e algumas árvores, dizendo a todo momento: "Persueychon". Ela, porém, continua caminhando. O homem, então, borrifa um frasco de perfume, e, quando ela olha, ele repete: "Persueychon". Em seguida, ouvem-se suspiros e ele volta a repetir: "Persueychon". Finalmente, a moça lhe diz: "Did you mean Persuasion?" (*"Você quis dizer... Persuasão"? A legenda aparece no vídeo*). Logo a tela fica branca e, em seguida, aparece um frasco de perfume escrito: "Pronunciation" com a mulher caminhando ao fundo. Ao final do vídeo se ouve: "Pronunciation by XXX (*nome do curso*)".
C3	Em C3, vemos uma tela em fundo preto com o nome da escola e o título do comercial "Porque o seu sucesso não pode esperar". Na primeira cena, aparecem dois homens brancos conversando em um escritório, em uma suposta entrevista de emprego. O entrevistador pega uma pasta vermelha e pergunta ao candidato: "Bem, Paulo, quais são seus objetivos aqui?". O candidato, desconfortável, responde: "Eu pretendo crescer na empresa... é...". O entrevistador o interrompe e pergunta: "Você entende de computador?". O candidato mostra-se mais desconfortável, afrouxa sua gravata e diz "sim... internet, email". O entrevistador pergunta, então: "E o inglês, como tá? (*ouvem-se ecos da pergunta 'como tá? '*)". Dá-se um *close* na face do candidato, que está assustado, suando e com os olhos arregalados. A expectativa de que ele não conseguirá responder à pergunta é quebrada por uma súbita mudança: ele sorri, recupera a confiança e responde: "It's fine" (*está bem*). O entrevistador sorri e eles passam a conversar confortavelmente. Os personagens se cumprimentam, dando as mãos e o candidato beija o entrevistador na cabeça. Enquanto isso, o narrador diz: "Quer se preparar rapidamente para o mercado de trabalho? Chegou XXX (*nome do curso*). Em apenas 15 meses, você está pronto para o sucesso com o inglês XXX (*nome da escola)*, XXX porque o seu sucesso não pode esperar.

C4	O quarto comercial se inicia com uma entrevista de emprego, em que se veem dois candidatos sentados de frente ao entrevistador. Trata-se dos mesmos personagens do primeiro comercial. Há apenas a tela em fundo branco. O entrevistador, que está de costas, pergunta, com um sotaque levemente americanizado: "Eu estou vendo no seu currículo que você fala inglês". O candidato com pouca proficiência responde sorrindo e com firmeza: "*Yes*, claro, faz dois anos que eu estudo e eu já tou no nível *fifteen* da minha escola de inglês". A câmera foca o segundo candidato, que diz: "O meu inglês tá cada dia mais fluente com a XXX (*nome do curso*), que é a melhor escola de inglês *online*". Foca-se na mão do entrevistador, que, segurando uma caneta, pergunta: "Are you comfortable with conference calls in English?" ("*Vocês se sentem confortáveis com chamadas em conferência em inglês?*"). O primeiro candidato se mostra desconfortável e responde: "Sim, sim… I great confort… é… call", e o segundo, com bastante segurança, diz: "Sure, actually I've just had a great conference call this morning with New York" ("*Claro, na verdade acabei de participar de uma ótima conferência em chamada essa manhã com Nova York*"). O entrevistador, interessado, diz: "Oh, yeah, really?". O primeiro candidato toma o turno de fala e, meio desconcertado, diz: "I can talk in New York, too" ("*Posso falar em Nova York também*"). O narrador finaliza anunciando o nome da escola.
C5	O quinto comercial começa com a cena de um avião caído no meio do oceano e dois rapazes nadando até uma determinada ilha onde se deparam com a Megan Fox. Um deles, espantado, diz: "Caramba, é a Megan Fox". Megan Fox olha para os meninos e diz: "Welcome to Megan Fox Island". A tradução (*Bem vindos à ilha da Megan Fox*) aparece na tela, e, em seguida, aparecem várias Megan Fox, esbanjando beleza e sensualidade. Um dos meninos exclama: "Um bando de Megan Fox" e, de repente, uma delas diz: "Finally, our wait is over" e a tradução aparece na tela (*Finalmente, acabou nossa espera*). Megan, então, dirige-se aos meninos e diz "Please, please talk to us" (*Por favor, por favor, fale com a gente*). Um dos garotos, que até então estava calado, afasta o colega e tenta estabelecer comunicação com as moças, dizendo "éh, me e he...é...the eivion" (*apontando para o mar*) "no, no .. me e he". Desapontadas, as Megan Fox exclamam: "Oh no!" e o garoto que estava falando, diz: "me ferrei". Megan Fox, brava, estende uma das mãos para cima e uma rede cai sobre os meninos. A próxima cena mostra os meninos apavorados, amarrados no meio do mar em uma tempestade, em cima de uma espécie de tablado. Em seguida, eles aparecem em uma outra ilha e pode se ouvir a voz de um narrador dizendo "Ou você se garante ou a língua derruba você". A ilha em que eles chegam tem um aspecto assombroso, bem diferente da anterior e de repente aparece o Mike Tyson dizendo: "Welcome to Mike Tyson Island" (*Bem vindo à ilha do Mike Tyson*). Os meninos apavorados olham para o lado e veem Mike Tyson dando uma gravata em outro Mike Tyson, e gritam desesperadamente. Na última cena, pode-se ver, em uma parte da ilha, uma bandeira da escola de idiomas fincada no chão, com a voz do locutor dizendo: "XXX (*nome da escola*) inglês e espanhol que você aprende e nunca mais esquece".

Observemos as Figuras 1 e 2:



Figura 1. C1: Corpo na relação saber LE/ não saber LE.



Figura 2. C1: Corpo belo do falante nativo.

Na Figura 1, visualizamos os personagens de C1. O rapaz da esquerda, personagem que 'sabe a língua inglesa', é um rapaz branco, de olhos azuis, de aparência atraente, com fala suave e calma; o da direita, além de não se enquadrar ao padrão de estereótipo de beleza, é representado como um jovem imaturo e não muito bem sucedido no uso da língua estrangeira. Vê-se que a representação de 'saber LE' se dá em sua relação com a memória do corpo belo: trata-se de um belo que, remetendo à perfeição, inscreve-se em uma ideologia de completude, em que não há lugar para falhas (como as cometidas pelo outro personagem). O C1 finaliza com a imagem de uma loira (Figura 2), supostamente a professora americana do curso. Novamente, a imagem do corpo belo e a referência ao falante nativo reforçam o imaginário de uma língua idealizada, pertencente ao outro, quase inalcançável. Oblitera-se, assim, o fato de que aprender uma língua outra é da ordem do estranhamento, da desestabilização e do desarranjo para o sujeito não-nativo, já sujeito de linguagem e que tem uma relação constituída com sua língua materna, relação essa que "é complexa e estruturante da relação que o sujeito mantém com ele mesmo, com os outros e com o saber" (REVUZ, 1998, p. 220).

Em C2, por outro lado, temos o belo sendo mobilizado em sua relação com o 'não saber LE' (Figura 3). Ao contrário de C1, em C2, o 'corpo belo' é inscrito na ideologia da falta. Trata-se de um corpo masculino belo/sexy, porém não inteligente, já que não sabe a língua, e precisa ser corrigido pela mulher que deseja, não sendo, por esse motivo, bem sucedido em seu intento de conquistá-la (Figura 4). Assim, o sentido de falta (no caso, de domínio da pronúncia) irrompe interdiscursivamente, apontando para o insucesso/incapacidade do sujeito. Apaga-se, dessa forma, que a relação do sujeito não-nativo com a LE sempre será da ordem da não-completude, haja vista que lacunar também o é a relação sujeito-língua materna. Entendemos essa interdiscursividade como constitutiva do discurso da globalização, para o qual a aceitação e possibilidade de pertencimento ao mundo das comunidades linguística-cultural-economicamente hegemônicas residiria na apropriação do falar (e ser!) estrangeiro.

Interessante salientar que C1 e C2 enfatizam a precisão na pronúncia como sinônimo de conhecimento do idioma estrangeiro e de suposto sucesso nas práticas linguageiras. Em C1, a pronúncia considerada errada é ridicularizada (e punida). Em C2, a 'boa' pronúncia é comparada a um perfume, que, exalando um aroma suave, atrai.

Além disso, a voz, enquanto espessura sonora significante, é também uma corporalidade que se imbrica à representação do saber LE. Seja a voz do nativo – que, ao falar na língua materna com sotaque estrangeiro, soa de um lugar outro, provocando estranhamento em quem ouve; seja a voz do que tem proficiência e que, com segurança, questiona o que não sabe ("Então fala alguma coisa aí em inglês" – C1); seja a voz – não muito agradável aos ouvidos – do que não sabe e que precisa ser corrigido.



Figura 3. C2: O belo e o não saber LE.



Figura 4. C2: O não saber LE.

No terceiro e quarto comerciais (C3 e C4), são retratadas situações de entrevista de emprego. A materialidade linguística-enunciativa-visual corrobora a representação de que saber LE é ser "proprietário" do corpo, é ter domínio de seus movimentos, da impostação da voz, das emoções. E, portanto, o 'corpo que não sabe' é um corpo fora do controle, que não lhe resta nada senão temer diante do outro e ocupar um lugar marginalizado e excluso na relação corpo-língua. (Figuras 5 a 8).



Figura 5. C3: O não saber LE.



Figura 6. C3: O não saber LE.



Figura 7. C4: O não saber LE.



Figura 8. C4: O não saber LE.

C3 e C4 mobilizam o discurso do medo – muito comumente tematizado em campanhas publicitárias de institutos de idiomas como mecanismo linguístico-enunciativo – para atestar a necessidade de domínio da língua, um medo que o instituto seria capaz de 'retirar do sujeito'. Esse discurso corrobora o imaginário de que só está autorizado a enunciar em uma língua estrangeira aquele que a fala fluentemente, apagando, mais uma vez, o fato de que aprender/falar uma língua estrangeira (e até mesmo a língua materna) será sempre da ordem da tensão e de conflito.

As considerações apontadas vão ao encontro do trabalho de Hashiguti (2017). A autora, ao problematizar a dificuldade de alunos brasileiros com a produção oral em LI, argumenta que a idealização de um falante nativo impede que esses sujeitos considerem como legítimo o inglês que falam. Para a autora, a dignidade seria um discurso possível na desconstrução de um posicionamento colonial e de silenciamento. Em suas palavras,

> The body is a contradictory space and a conflictive territory where language policies leave their marks. Resistance to EFL or to exposure is being unconsciously rewritten in the body as muteness, shyness and inertia. The body is the first and last territory of the subject and it may be an arena. Body, identification and language are dimensions which blend into one confusing, contradicting unit: the frustrated individual who does not understand why speaking EFL is so difficult. The unspoken EFL, however, is unspeakable because of certain historical conditions[7]. (HASHIGUTI, 2017, p. 226-227).

O que a autora pontua, pois, é como a relação corpo-sujeito-língua estrangeira pode instaurar um sofrimento no sujeito, já que a resistência (o medo) é reescrita no corpo daquele que tenta se inscrever na discursividade de uma língua outra. Este sofrimento, muitas vezes, não é considerado, ou nem mesmo percebido, por aqueles que participam dos processos de ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras e/ou de formação de professores dessas línguas.

7 O corpo é um espaço contraditório e um território conflitivo em que políticas linguísticas deixam suas marcas. A resistência ao Inglês língua estrangeira ou à exposição está sendo inconscientemente reescrita no corpo como mudez, timidez e inércia. O corpo é o primeiro e último território do sujeito e ele pode ser uma arena. Corpo, identificação e linguagem são dimensões que se mesclam em uma unidade confusa e contraditória: o indivíduo frustrado que não compreende porque falar uma língua estrangeira é tão difícil. O não falado inglês como língua estrangeira, contudo, assim o é devido a certas condições históricas. (Nossa tradução do original).

Por fim, em C5, vemos novamente a ideia de beleza física relacionada ao 'saber LE'. Todavia, chamo-nos aqui a atenção a ênfase nos efeitos de recompensa/penalização mobilizados nas instâncias. O não saber LE confina o corpo ao sofrimento: ele deve padecer (no inferno?) para se redimir de sua ignorância (Figura 9) – ou ser 'derrubado', como se nota em C1, por pronunciar algo errado (Figura 10). Já o corpo que sabe é recompensado com os prazeres da carne (Figura 11). A ele é garantido um espaço digno e confortável, a ele se permite vivenciar um desejo sendo contemplado (falar a língua inglesa), sem o risco do exílio (REVUZ, 1998), interdiscursivamente acenado na Figura 9.



Figura 9. C5: O corpo-não saber que padece.



Figura 10. C1: O corpo-não saber que é punido.



Figura 11. C5: O corpo-saber que é recompensado.

O eixo das corporalidades em oposição, ao valorizar certas corporalidades em detrimento de outras em sua relação com a LE, preconizam o saber LE como sendo da ordem da completude, da homogeneidade e do controle. O corpo que sabe a LE seria, pois, um corpo belo, controlável, no qual não há falhas ou contradições. Nesse sentido, esse eixo se respalda em uma representação de corporalidade que formata, molda e

enforma, confinando o corpo a um espaço de logicidade – corpo método-lógico, fora do qual todos os outros corpos que não apresentarem a padronização enunciada são dados como da ordem do errado, do descontrole, do não desejável.

Por fim, é importante salientar o uso do cômico como recurso que coloca em funcionamento, nos comerciais, a relação dialógica da linguagem, a presença de um outro discurso, de modo a apagar os efeitos de exclusão/não pertencimento, naturalizando dicotomias como língua certa/errada; falante nativo/não nativo; saber/não saber.

2. EIXO DAS CORPORALIDADES EM SIMILITUDE

O eixo das corporalidades em similitude, observado nos C6, C7 e C8 (comerciais seis, sete e oito), constrói discursividades que funcionam pela representação de língua inglesa como língua global/soberana, capaz de sobrepujar quaisquer diferenças, de modo a produzir efeitos de inclusão e pertencimento. Uma língua homogênea é tomada como instrumento e como algo externo ao sujeito. Vejamos, primeiramente, a descrição dos comerciais, na Tabela 2.

Tabela 2. Descrição comerciais 6, 7 e 8.

Comercial	Descrição
C6	O sexto comercial se inicia com o título na tela, em fundo preto: "Comercial do XXX (*nome da escola*) – O que a gente mais quer é o seu sucesso – Profissionais de Sucesso". Aparece, então, uma modelo loira, bem maquiada, sentada em uma cadeira, com um cabeleireiro atrás. Ela olha para a câmera e diz: "Finalmente eu ia desfilar em Nova York (*nesse momento aparece na tela seu suposto nome e profissão: Ana Maria Almeida – modelo*). Meu quadril tava 90, cintura 59 e o inglês...0 (*a modelo faz um cara de frustração*). Perdi a vaga". Muda-se para outra cena: em um escritório, vê-se um homem jovem, negro e bem vestido, sentado em uma cadeira. Ele se vira para a câmera (*nesse momento aparece na tela seu suposto nome e profissão: Marcus Vinícius – analista de sistemas*) e diz: "Para ser promovido, não bastava só dominar a linguagem de programação. (*O personagem se levanta*) Tinha que ter o inglês tão bom quanto o meu faltou algo aqui não? (*diz sorrindo*)". Aparece, então, o terceiro personagem: um jovem branco, de cabelos castanhos, bem vestido, sentado em um escritório. Ele diz: "Ver uma campanha minha no mundo todo foi incrível" (*nesse momento aparece na tela seu suposto nome e profissão: Ricardo Gucci – publicitário*). Ele se levanta e sai caminhando pelo escritório, dizendo: "Quem me deu essa oportunidade? Minha agência e o meu inglês, é claro". Novamente aparece, então, a modelo sendo arrumada pelo cabeleireiro, o jovem negro cumprimentando um outro profissional e o jovem branco sorrindo e caminhando no corredor de sua agência. Enquanto essas cenas são mostradas, ouve-se o narrador: "Nada pode ir contra a sua paixão. Faça XXX (*nome da escola*). O que a gente mais quer é o seu sucesso" (*vê-se novamente na tela o título do comercial*).

Comercial	Descrição
C7	Vemos, na primeira cena do sétimo comercial, um casal branco, de costas, carregando mochilas (*aparecem o nome da escola e o título do comercial na tela: Happy Lessons*). Eles caminham em um aeroporto (*aparecem os dizeres: aprenda inglês fazendo sorrir e o nome da escola apresenta: Happy Lessons*). Aparecem dois personagens: um homem branco, de bigode, vestido formalmente, com um cartaz em que se vê o nome de alguém em letras digitadas; e uma jovem branca, sorridente, com roupas despojadas, com um cartaz escrito à mão: *free tour*. O casal sorri para a moça e eles caminham em direção à saída do aeroporto. Os três já estão na rua, conversando e aparece na tela "Happy Lesson #3: seja guia para um estrangeiro". Os três aparecem em um Fusca, dirigido pela moça. Em seguida, aparece, em uma escola, um jovem branco, de cabelos castanhos claros e compridos, com barba, sorrindo, conversando com um casal de idosos por vídeo. O jovem se levanta e dança para os idosos, que sorriem bastante (na tela, pode-se ler "Happy Lesson #5: converse com idosos americanos"). Por fim aparece, então, um casal branco com uma filha jovem, em um jantar. Eles estão virados para uma moça que toca violão. Aparece na tela: "Happy Lesson #7: cante em inglês para o seu pai". A moça com o violão aparece de frente, canta um trecho de uma música e abraça o homem que estava à mesa. O narrador diz: "Entre para o mundo XXX (*nome da escola*). Mais do que melhores alunos. Melhores pessoas", dizeres que também aparecem escritos na tela.
C8	O oitavo comercial começa com a imagem aérea de uma grande cidade (*aparecem o nome da escola e o título do comercial na tela: Mundo*) e se desenrola por meio de uma série de imagens rápidas, em que se veem: o rápido trânsito de uma cidade; uma jovem branca esperando o metrô; uma jovem asiática sorrindo; três jovens brancos conversando; uma mulher e homens brancos e um homem negro interagindo em um escritório; um avião decolando; jovens aparentemente torcendo; e jovens de diferentes feições, bem vestidos, segurando pastas e agendas, sorrindo e reunidos em círculo, virados para fora. Enquanto as cenas são mostradas, ouve-se o narrador dizer: "Quando você estuda inglês, você nunca está sozinho, porque, em cada canto do mundo, há sempre alguém como você. Estudando, falando inglês. É a língua da tecnologia e da diplomacia, das viagens e dos negócios, que vence barreiras e fronteiras, que une povos e raças". Aparece uma tela em fundo branco com o nome da escola e os dizeres: "Faz do mundo o seu lugar".

A narrativa construída em C6 funciona de modo a escamotear as diferenças que os corpos, enquanto materialidade significante, reclamam em seu existir sócio-histórico-ideológico. Tenta-se, pois, obliterar uma memória discursiva que aponta para sentidos de preconceitos e desfavorecimentos em relação a questões de raça. Silencia-se também, por meio da celebração de uma língua supostamente necessária, uma memória que aponta para uma ditadura da beleza, na tentativa de minimizar as exigências quase inalcançáveis de certos padrões físicos, em determinadas profissões. Assim, à língua inglesa é dado um status de soberania capaz de superar as diferenças dos corpos, como se os dizeres pudessem produzir sentidos independentemente do corpo que enuncia (já que essa língua é exterior ao sujeito), como se este fosse mero artefato biológico, portador de um saber. Dito de outro modo, as ressonâncias verbo-visuais poderiam, em C6, ser expressas pelo enunciado: "temos todos as mesmas oportunidades, o que nos difere é o conhecimento da língua inglesa". O efeito de igualdade, portanto, se esbarra na constatação, enunciada por uma interdiscursividade neoliberal, de que há uma competitividade no mercado de trabalho ("Tinha que ter o inglês tão bom quanto o meu") e que nem todos obterão o tão almejado sucesso.



Figura 12. C6: Corpo na relação saber/não saber LE.

Em C7, temos a representação de uma língua, cujo saber é capaz de apagar as diferenças (étnicas, geracionais, econômicas) dos sujeitos. Trata-se de uma língua suprema e soberana, que acolhe o sujeito, uma língua na qual se é e se faz feliz, que emociona, que apaga as tensões e os conflitos constitutivos da relação sujeito-língua. Se, em C6, a igualdade se relaciona ao mercado de trabalho (postulando o discurso da globalização de que as oportunidades profissionais estão acessíveis a toda e a qualquer corporalidade, bastando que se domine a LI), em C7, a ênfase parece recair nas relações humanas, na ideia de uma língua que existe para servir o outro, cujo ensino – na instituição anunciada – visa desenvolver "Mais do que melhores alunos. Melhores pessoas". Diríamos, portanto, que as instâncias, ao humanizarem a língua e os corpos (que se veem sorrindo, dançando, se abraçando), trazem à baila o interdiscurso pedagógico: o de que as propostas educacionais se pautam numa visão de língua que não a contempla como prática social e afetiva, já que de um lado haveria os alunos; do outro, as pessoas. Essas propostas não contemplam, numa perspectiva bakhtiniana, as relações mediadas pela linguagem como relações dialógicas, nas quais os sujeitos se constituem na medida em que se encontram com o outro e estabelecem com ele interações verbais em que a língua constitui justamente o produto da interação entre interlocutores (locutores e ouvintes). Língua, pois, que é fenômeno social, histórico, ideológico e que não pode ser explicada fora de suas condições de produção.



Figura 13. C7: Corpo-saber que acolhe.



Figura 14. C7: Corpo-saber que diverte.



Figura 15. C7: Corpo-saber que emociona.

Finalmente, em C8, temos a construção de uma corporalidade absoluta e universal. Trata-se, pois, do corpo-saber que integra e une (pessoas, lugares, sonhos, ideais), que permite, ao sujeito, a própria existência (*Faz do mundo o seu lugar*). Essa língua, de alcance planetário, acena para possibilidades infindáveis. Todavia, a discursividade sobre o corpo-saber produz efeitos de inclusão/integração, às custas da escamoteação dos efeitos de exclusão. Como atesta Kubota (2002, p. 13), "while globalization projects the image of diversity, it also implies cultural homogenization influenced by global standardization of economic activities and a flow of cultural goods from the centre to the periphery[8]".

8 "Enquanto a globalização projeta a imagem de diversidade, ela também implica em homogeneização cultural influenciada pela estandardização global de atividades econômicas e um fluxo de bens culturais do centro para a periferia" (Nossa tradução do original).

Assim, ainda que a instância enunciativa considere a diversidade, apresentando corporalidades distintas (Figuras 16 a 18), sabe-se que não é qualquer diferença que se aceita, não é qualquer corpo que assume o status de universalidade. Nas palavras de Ernst, "historicamente, diferentes práticas discursivas têm atuado no sentido de conter os corpos, obedecendo a sistemas de coerção que proíbem o gordo, o baixo, o negro, por exemplo, e certas expressões que se referem a parte deles, especificamente as concernentes à sexualidade" (ERNST, 2007, p. 136). Poder-se-ia argumentar que a instância trabalha com o corpo comum, que poderia ser o de qualquer um, contudo o comum é já marcado pela 'contenção', mencionada por Ernst, pela normalização (BRITO; GUILHERME, 2017), enfim, pela injunção a um certo sentido. Isso significa que é de um 'certo corpo comum' ou de um 'corpo comum certo' que se fala.



Figura 16. C8: corpo-saber que integra.



Figura 17. C8: corpo-saber que une.



Figura 18. C8: corpo-saber que universaliza

Apesar de o eixo das corporalidades em similitude abrir espaço, em nível intradiscursivo, para a coexistência das diferenças (raciais, geracionais, corporais, étnicas), e, portanto, aparentemente refutar as polarizações, entendemos que o efeito de inclusão se dá em torno de uma língua monolítica. Ou seja, é também uma noção de língua homogênea que respalda interdiscursivamente esse eixo. As referências ao nativo aparecem não apenas nos enunciados verbais ("Finalmente, eu ia desfilar em Nova York", em C6 e; "Happy Lesson #5: converse com idosos americanos", em C7), mas também nas filiações dessas instâncias midiáticas a um inglês historicamente polarizado entre a

hegemonia americana ou britânica. Nesse sentido, o que se observa é o funcionamento de diferentes memórias sobre a língua que se (des)arranjam e se atualizam em virtude de discursos acerca da globalização, da internacionalização, da inclusão social, dentre outros, que permeiam, na contemporaneidade, o ensino da LI.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As corporalidades construídas nas instâncias midiático-publicitárias evocam memórias, refletem e refratam dizeres sobre o que seja saber/não saber uma LE. As análises aqui empreendidas apontam que o corpo que 'sabe a LE' é aquele que se inscreve na estabilidade do sentido, na ordem do discurso, respondendo às ideologias cristalizadas sobre o que seja aprender LE. O corpo que 'não sabe LE', por sua vez, é o corpo indisciplinar, que não se inscreve na naturalidade discursiva da LE, foge à ordem do discurso, resiste à docilização (FOUCAULT, 1987), sendo-lhe negado um espaço de enunciabilidade na língua outra.

Nosso interesse em analisar a relação corpo-língua estrangeira, pelo viés do discurso, reside na compreensão de que essas discursividades incidem na construção de um espaço de legitimação para o sujeito enunciador de uma língua estrangeira nos processos de ensino-aprendizagem. Estes são, geralmente, marcados pelo apagamento da relação corpo-subjetividade-linguagem (REVUZ, 1998), em detrimento do foco apenas na potencialidade cognitiva do aprendiz. A investigação aqui realizada faz coro, assim, com propostas (SERRANI, 2001; TAVARES, 2009) que buscam compreender como fatores não cognitivos incidem na aprendizagem de uma língua outra.

Além disso, concordamos, também, com as palavras de Payer e Celada (2016), para quem

> A AD oferece um dispositivo para pensar o ensino a partir de um olhar não ligado ao subordinado ao didático, pois olhar para as práticas de ensino como condições de produção de processos de identificação, que decantam numa inscrição por parte do sujeito da linguagem na ordem da língua dá um rumo ao trabalho. Esse rumo concebe o professor como um sujeito do conhecimento, capaz de compreender os fatos da linguagem, dentro de um contexto, como fatos discursivos. Desse modo, ocupando esta posição sujeito, o professor supõe ao sujeito aprendiz uma capacidade, em termos de um saber aprender e (ar)riscar nessa língua para a ela se submeter e poder se tornar sujeito da mesma. (PAYER; CELADA, 2016, p. 37).

Desse modo, o trabalho não se esgota na análise discursiva, mas na possibilidade de promover deslocamentos identitários nos processos de ensino-aprendizagem. As representações de um saber sobre a língua podem provocar (des)(contra)identificações que, em boa medida, determinam aos sujeitos seus modos de entrada nessa língua. Concordamos com Magalhães (2007), ao afirmar que "enfatizar que o sujeito não é fonte de seu discurso é um passo importantíssimo, mas não suficiente, pois pode significar a anulação da práxis, isto é, inibir a capacidade de transformação de produção do novo que só o sujeito possui" (MAGALHÃES, 2007, p. 330).

Acreditamos que estudos que contemplem um olhar discursivo sobre problemáticas instauradas pela Linguística Aplicada na área de ensino-aprendizagem de línguas e de formação de professores podem contribuir para que se possa deslocar da "solução

dos problemas" para a problematização sobre os sentidos que os discursos apontam para esses processos e como podem incidir na constituição do sujeito não-nativo. Esses estudos podem, ainda, subsidiar formas de se contemplar o ensino, a aprendizagem e a formação "como acontecimentos discursivos que trazem à tona as implicações sócio-históricas e afetivas dos sujeitos envolvidos no processo e escancara a impossibilidade de fixá-lo, limitá-lo" (TAVARES, 2009, p. 66-67).

Investigações como a que empreendemos aqui podem contribuir para o desenvolvimento de epistemologias, na LA, que busquem compreender os processos de ensino-aprendizagem de línguas, para além de uma perspectiva instrumentalista; e de formação de professores, para além de uma relação dicotômica entre teoria e prática. Para os estudos do discurso e das materialidades visuais, abre-se a possiblidade de trazer, para o bojo de suas investigações, teorizações sobre os sujeitos que ensinam-aprendem línguas, bem como sobre os sentidos naturalizados na/pela (in)visibilidade das corporalidades.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, A. F. de. Sentidos do corpo: metáfora e interdiscurso. *Linguagem em (Dis)curso*, v. 14, n. 2, p. 321-335, 2014.

BAKHTIN, M. (1929). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, M. (1979) *Estética da criação verbal. 3*. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, M. (Volochinov). (1929). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7ª Ed. São Paulo: Hucitec. 1995.

BRITO, C. C. P. *No embromation*... língua inglesa, imagens e mídia. *Entremeios:* revista de estudos do discurso, vol. 4, p. 1-10, 2012.

BRITO, C. C. P.; GUILHERME, M. F. F. Corporalidade, tecnologia e ensino-aprendizagem de LI no discurso midiático-publicitário. In: *Anais do IV Colóquio do Grupo de Pesquisa o Corpo e o Discurso: como somos/fazemos corpo na contemporaneidade.* Uberlândia: UFU – ILEEL, 2017. p. 136-156.

BRITO, C. C. P.; GUILHERME, M. F. F. COSTA, N. G. da. (Im)possibilidades enunciativas sobre a língua inglesa no discurso publicitário de institutos de idiomas. *Fórum Linguístico*, v. 4, n. 3, p. 2349-2361, 2017.

BRITO, C. C. P.; GUILHERME, M. F. F. Linguística Aplicada e Análise do Discurso: possíveis entrelaçamentos para a constituição de uma epistemologia. *Cadernos Discursivos*, v.1, n. 1, 2013, p. 17-40.

ERNST, A. Corpo, discurso e subjetividade. In: FERREIRA, M. C.; INDURSKY, F. (Orgs.). *Análise do Discurso no Brasil:* mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 135-144.

FERREIRA, M. C. L. O corpo como materialidade discursiva. *Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, v. 2, n. 1, p. 77-82, 2013. Disponível em http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/view/1996. Acesso 07/04/2015.

GREGOLIN, M. R. Formação discursiva, mídia e identidades. In: FERREIRA, M. C.; INDURSKY, F. (Orgs.). *Análise do Discurso no Brasil:* mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos: Claraluz, 2007. p.173-186.

GUILHERME, M. F. F. O Discurso Midiático Institucional para o Ensino de Segundas Línguas. In: SANTOS, C. A.; SANTOS, J. B. C. (Org.). *Análise do Discurso*: Unidade e Dispersão. Uberlândia: EntreMeios, 2004, p. 197-209.

HASHIGUTI, S. T. Can we speak English? Reflections on the unspoken EFL in Brazil. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, n. 56 (1), p 213-233, 2017.

HASHIGUTI, S. T. *Corpo de memória*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

HASHIGUTI, S. T. O corpo nas imagens em livros didáticos de língua inglesa: repetição e regularização de sentidos. In: HASHIGUTI, S. T. (Org.) *Linguística aplicado ao ensino de línguas estrangeiras:* práticas e questões sobre e para a formação docente. Curitiba: CRV, 2013. p. 35-54.

HASHIGUTI, S. T. Um corpo na fotografia do jornal. *Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, v. 1, n. 1, p. 98-103, 2012.

KUBOTA, R. The impact of globalization on language teaching in Japan In: BLOCK, D.; CAMERON, D. (Eds). *Globalization and Language Teaching.* Routledge: London and New York, 2002. p. 13-28.

KUMARAVADIVELU, B. Toward a Postmethod Pedagogy. *TESOL QUARTERLY*, Vol. 35, Nº 4, 2001. p. 537-560.

KUMARAVADIVELU, B. Individual Identity, Cultural Globalization, and Teaching English as an International Language: The Case for an Epistemic Break. In: Alsagoff, L. (Ed.). *Principles and Practices for Teaching English as an International Language*. New York: Routledge, 2012. p. 9-27.

MAGALHÃES, B. Ideologia, sujeito e transformação social. In: FERREIRA, M. C.; INDURSKY, F. (Orgs.). *Análise do Discurso no Brasil:* mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 327-336.

MOITA LOPES, L. P. (Org.). Lingüística Aplicada e vida contemporânea: problematização dos construtos que têm orientado a pesquisa. In: ____. *Por uma lingüística aplicada INdisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 85-107.

ORLANDI, E. P. *Discurso e Argumentação*: um observatório do político. Fórum Linguísticos, Florianópolis, n. 1 (73-81), jul./dez., 1998.

ORLANDI, E.P. *Análise de Discurso*: princípios e procedimentos. São Paulo: Pontes, 2001.

PAYER, M. O.; CELADA, M. T. Sobre sujeitos, língua(s), ensino. Notas para uma agenda. In: ___ (Orgs.). *Subjetivação e processos de identificação*. Sujeitos e línguas em práticas discursivas – inflexões no ensino. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016. p. 17-41.

PÊCHEUX, M. (1969). Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: F. GADET; T. HAK (eds.), *Por uma Análise Automática do Discurso:* uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3a ed., Campinas, Unicamp, 1997. p 61-105.

PÊCHEUX, M. (1975). *Semântica e Discurso:* uma crítica à afirmação do óbvio. 4. ed. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2009.

PÊCHEUX, M. (1983). *O Discurso:* Estrutura ou Acontecimento. 3. ed. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2002.

PÊCHEUX, M. (1983). Papel da memória. In: ACHARD, Pierre (et al). *Papel da memória.* Campinas: Pontes, 1999. p. 49-57.

PENNYCOOK, A. Uma lingüística aplicada transgressiva. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.) *Por uma lingüística aplicada INdisciplinar.* São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 67-84.

SERRANI-INFANTE, S. M. *A Linguagem na Pesquisa Sociocultural. Um estudo da repetição na discursividade*. Campinas: Ed. da Unicamp. 1997.

REVUZ, C. A língua estrangeira entre o desejo de um outro lugar e o risco do exílio. Trad. Silvana Serrani. In: SIGNORINI, I. (Org.) *Língua(gem) e identidade:* elementos para uma discussão no campo aplicado. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1998, p. 213-230.

TAVARES, C. N. V. Deslocamentos identitários no encontro com uma língua estrangeira. In: BERTOLDO, E. S. (Org.). *Ensino e aprendizagem de línguas e a formação do professor*: perspectivas discursivas. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 51-69.

BUSTER KEATON: UM CORPO PÓS-HUMANO?

BUSTER KEATON: A POST-HUMAN BODY?

Diogo Rossi Ambiel Facini[1]

RESUMO: Neste artigo, discuto a possibilidade de se relacionar as manifestações corporais do ator/diretor de comédia Buster Keaton em seus filmes com o conceito de pós-humano, principalmente sua visão de novas configurações corporais. Algumas características específicas dessa manifestação corporal de Buster poderiam indicar essa aproximação: um tipo de relação com o seu ambiente, numa espécie de simbiose com objetos, animais e máquinas; uma diluição das identidades e das fronteiras, em um estado constante de "estar-entre"; e uma superação das limitações do humano. A discussão é organizada em três partes. Em primeiro lugar, introduzo o cinema de Buster Keaton, com o objetivo de apontar algumas características centrais para a análise que se sucede, principalmente com relação à manifestação corporal de seu personagem. Na sequência, são pontuadas algumas discussões sobre o pós-humano, tanto enquanto campo de pesquisas, quanto enquanto termo que indica novas vivências e configurações do humano na contemporaneidade. Por fim, algumas leituras sobre a obra de Keaton são empreendidas no diálogo com os debates sobre a pós-humanidade.

PALAVRAS-CHAVE: Buster Keaton. Corpo. Pós-humano.

ABSTRACT: In this paper, I discuss the possibility of relating the corporal manifestations of comic actor/director Buster Keaton in his films with the concept of post-human, mainly its vision of new corporal configurations. Some specific characteristics of this body manifestation of Buster could indicate this approach: a kind of relation with its environment, in a kind of symbiosis with objects, animals and machines; a dilution of identities and boundaries, in a constant state of "being-between"; and an overcoming of the limitations of the human. The discussion is organized in three parts. In the first place, I introduce the cinema of Buster Keaton, with the purpose of pointing out some characteristics which are central for the analysis that is made, mainly with respect to the corporal manifestation of his character. Following are some discussions about the post-human, both as a field of research and as a term that indicates new experiences and configurations of the human in the contemporary world. Finally, some readings on Keaton's work are undertaken in the dialogue with the debates on post-humanity.

KEYWORDS: Buster Keaton. Body. Post-human.

1 Doutorando em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: diogo.facini@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Buster Keaton foi um ator e diretor de comédia americano. Ao lado de Charles Chaplin e Harold Lloyd, faz parte do que poderíamos chamar a tríade da comédia muda, ou seja, os três maiores nomes da comédia do cinema mudo ou silencioso americano. Um dos elementos mais distintivos do cinema de Buster é a sua atuação, que constrói um personagem aparentemente inexpressivo, com um olhar e uma face que se mantém constantes, inabaláveis, não importa o contexto em que esteja e nem os sentimentos que o atravessem; isso lhe rendeu alguns nomes ao longo da história, como "stone face" (rosto de pedra), ou "o homem que nunca ri". Além disso, Keaton foi criador de um humor bastante singular, marcado por uma forte fisicalidade e uma relação peculiar com o espaço. Essa fisicalidade se refere principalmente à atuação corporal de Keaton. Uma das características mais notáveis dessa atuação corporal, e que, inclusive, motivou os questionamentos deste artigo, é que, ao trabalhar com o seu corpo, Keaton dá a ele novas configurações, novas identidades, que talvez rompam com uma caracterização mais natural envolvendo o que seria um corpo "humano".

Retiremo-nos por um instante do cinema, e nos direcionemos ao campo mais amplo das humanidades. A partir do fim do século XX, alguns pesquisadores sentiram que estaríamos atravessando um período de mudanças, que poderiam alterar profundamente a nossa concepção do humano. O desenvolvimento científico, que resultou nos estudos sobre a cibernética, a genética, a informática, a inteligência artificial, parece apontar para novos relacionamentos com o mundo, com as outras pessoas, e mesmo com nós mesmos. E o corpo talvez seja um dos elementos mais afetados por essa transformação, seja existindo em conjunto com próteses ou acessórios, ligado a máquinas ou a redes virtuais: parece que se tornou mais complexo definir o que constituiria um corpo humano, o que indicaria a sua especificidade, a sua singularidade. Talvez a ideia do humano já não seja suficiente para dar conta dessa situação complexa. Estaríamos caminhando para uma pós-humanidade?

Neste artigo, procuro relacionar algumas manifestações corporais de Buster Keaton a esse campo do pós-humano. Keaton, bem antecipadamente, parece indicar elementos e características de uma relação do corpo com o mundo que podem ser compreendidos como semelhantes a uma situação mais contemporânea, pós-humana. Com seu corpo, Keaton une-se a outros corpos, mistura identidades, rompe fronteiras. A discussão é construída em três etapas. Em primeiro lugar, apresento e discuto alguns aspectos do cinema de Keaton: sua história, seu uso do corpo, articulações com outros elementos. A seguir, discuto o tema do pós-humano, entendido enquanto situação histórica (ainda em processo) e enquanto possível campo de pesquisas. Por fim, observo alguns elementos mais concretos do cinema de Keaton e reflito sobre essa sua possível constituição corporal pós-humana. Como a abordagem é mais centrada no personagem que em filmes específicos, não restrinjo a discussão a nenhuma obra em especial; apenas destaco o período da década de 1920, considerado o auge do ator/diretor.

1. O BURLESCO E O CINEMA DE BUSTER KEATON: UM CORPO NO ESPAÇO

Joseph Frank Keaton, mais conhecido como Buster Keaton, nasceu em 1895 e faleceu em 1966. Iniciou sua carreira nas artes ainda criança, em 1899, como ator de

vaudeville, trabalhando em conjunto com os pais (SMITH, 2011, p. 67). O apelido Buster foi conferido a ele pelo ilusionista e mestre dos escapes Harry Houdini (COUSINS, 2013, p. 75). Sua carreira no cinema durou quase cinquenta anos. Iniciou-se em 1917, como parceiro de Roscoe "Fatty" Arbuckle, um dos astros da comédia da época. Pode-se considerar que o auge criativo do ator/diretor ocorreu durante os anos 1920, nos curtas e longas-metragens silenciosos dirigidos ou co-dirigidos por Keaton. Jean-Philippe Tessé (2007) chega a afirmar que a carreira de Buster teria durado somente dez anos, de 1920 a 1929, justamente o período mencionado, quando Keaton possuía uma independência e um controle considerável sobre a sua obra. O que ocorreu depois? Em 1928, Keaton assina contrato com a companhia MGM, uma atitude da qual se arrependeria amargamente mais tarde. Perde o controle das obras: são impostos a ele atores, técnicos, criadores de piadas; impedem-no de improvisar. Com isso, apesar de um relativo sucesso de público, Keaton entra em um processo de decadência, do qual nunca se recuperaria completamente (TESSÉ, 2007, p. 25-26). Entre os grandes momentos posteriores do ator, podemos citar a sua participação em *Luzes da Ribalta* (Limelight, 1952), de Charles Chaplin, único filme na história do cinema a trazer Chaplin e Keaton atuando juntos.

De qualquer forma, no período em que pôde atuar criativamente, Buster realizou uma obra fundamental, diferente de todas as outras da comédia da época:

> Keaton, ex-acrobata e ator mirim de vaudeville, diferia de Chaplin no sentido de que sua graça costumava vir do contraste entre seu rosto eternamente inexpressivo e as incríveis façanhas atléticas que seus personagens precisavam fazer para escapar do perigo. Com sua execução cuidadosa e desenvolta de sequências cada vez mais complexas, tão perigosas quanto espetaculares, Keaton aproximava a comédia física da poesia. (HUNTER, 2011, p. 69).

Podemos iniciar essa discussão apontando alguns aspectos mais amplos da comédia realizada na época, em que a obra de Keaton se inseria. Cinematograficamente, Buster Keaton se inseria no subgênero cômico do *slapstick*, ou comédia pastelão em português, caracterizado por uma velocidade elevada nos movimentos, pela presença constante de perseguições, pela presença de quedas cômicas e muitas vezes de certa violência nas ações, também com objetivos cômicos. O cinema de Keaton também pode ser inserido em outro grupo, que engloba o *slapstick*, e às vezes confunde-se com ele. No entanto, ultrapassa a esfera do cinema, podendo-se referir a outras artes, principalmente àquelas do espetáculo: o burlesco. Devido a sua amplitude e à importância do corpo no burlesco, é a ele que me atenho por uns instantes. Jacques Aumont e Michel Marie trazem uma sucinta definição:

> [U]m gênero fundado na multiplicação e no encadeamento de piadas, de farsas, geralmente de mal gosto (difamantes, degradantes). No cinema, o burlesco foi um dos primeiros gêneros estabelecidos (desde antes da Primeira Guerra Mundial) e o gênero em que a pantomima cinematográfica fazia maravilhas. Graças ao enquadramento variável (primeiro plano sobre o rosto em que aterrissa a torta de creme), graças à montagem que permite atuações perfeitas e quase sem limite, a arte do cômico de *music-hall* foi levada à perfeição, e os atores burlescos estiveram entre os maiores dessa geração, de Fatty, Linder e Keaton a O Gordo e o Magro. (AUMONT; MARIE, [2001] 2012, p. 37).

Dentre as características do burlesco, podemos considerar que umas daquelas que mais se destaca é uma manifestação diferenciada dos corpos na tela:

> O outro grande registro corporal [além do corpo monstruoso] que nasceu com o cinema é o burlesco. Na França ele encontrou seu lar, ainda que depois tenha de ser retomado e desenvolvido pelo cinema norte-americano. Ali o corpo age por sobressaltos, ou, antes, pelos sobressaltos da ação. O burlesco introduz uma das grandes tradições corporais do cinema, pois o gênero não funciona através da linearidade da história, mas graças a uma narração dos corpos por cambalhotas sucessivas, descabeladas, onde os fragmentos fazem a confrontação. Essa heterogeneidade remete por outro lado a uma polifonia dos gêneros convocados pela encenação (a acrobacia, a mímica, o teatro, a dança, o desenho) [...], em ritmo de espetáculo onde a interrupção, a pausa, o interlúdio, o tombo fazem explicitamente parte do jogo e do prazer. Assim, os heróis burlescos fazem de modo vivamente corporal a experiência de uma "elasticidade narrativa": o corpo do personagem passa por todos os momentos possíveis de uma ideia. (BAECQUE, [2006] 2008, p. 486-487).

É possível observar a importância do corpo no burlesco, mas um corpo específico: sempre em movimento, nunca em repouso, como se habitado por um princípio motor que muitas vezes independe e ultrapassa o personagem, (TESSÉ, 2007, p. 59). Além disso, trata-se de um corpo marcado pelo excesso, seja excesso de falta de jeito, seja de virtuosismo. Esse corpo pratica ações que perturbam o curso "natural" das coisas, que se opõem à ordem instituída: a gag, algo como uma piada visual no caso desses filmes, é algo inesperado, anormal (p. 55). A exposição do corpo torna-se, no burlesco, praticamente o centro do filme:

> [A] própria noção de diretor de cinema se tornou então inseparável da exposição do próprio corpo, e a tradição burlesca ilustra esse ponto de vista de maneira esplêndida: Max Linder, Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd encarnam o uso do corpo e a sua exposição ao perigo pelo cineasta, corpo que se tornou o exclusivo e único instrumento de espetáculo. O lugar da obra se tornou o próprio corpo do artista. (BAECQUE, [2006] 2008, p. 488)

E o corpo de Keaton, como se constituiria nos filmes? Uma das características principais desse corpo por si já o ultrapassa: a relação dele com um mundo mais amplo, bem amplo. Segundo Alex Clayton, "o cultivo de um sentido forte de um espaço expansivo fora da tela [...] trabalha para sugerir um mundo maior, mais cheio de possibilidade e perigo, do que qualquer pessoa sozinha poderia conceber ou pesquisar[2]" (CLAYTON, 2007, p. 46). Ainda segundo Clayton, "a grandeza dos ambientes dos filmes de Keaton é usada para um efeito expressivo através de sua relação com o corpo diminuto do ator[3]" (p. 46). Isso provoca efeitos bastante específicos, que diferenciam o seu cinema daquele dos contemporâneos: "Ao reduzir o corpo a uma figura através da escala, e ao colocá-lo dentro de uma vasta localidade impessoal, a comédia de Keaton é tingida de certa frieza fascinante que não é encontrada, por exemplo, na representação de Chaplin das

2 Tradução minha de: "the cultivation of a strong sense of offscreen space [...] works to suggest a world larger, more full of possibility and hazard, than any single person could conceivably survey or account for". As traduções posteriores foram todas realizadas por mim.

3 "[...] the largeness of Keaton's environments is used to expressive effect through its relation to the diminutive body".

relações corpo-mundo[4]" (p. 47). Essa relação com o mundo aponta para um elemento fundamental desse corpo de Keaton: "Keaton destaca a colocação *espacial* do corpo dentro de uma composição e se deleita com o contraste de movimento e quietude, cálculo e aleatoriedade, proximidade e profundidade[5]" (p. 49). Philipe Tessé comenta que muito já foi dito sobre a "arte do espaço" de Keaton e do esplendor geométrico de seu estilo. Para o autor, "Keaton tem o gosto muito americano dos grandes espaços e as cenas externas deslumbram pela sua maneira de fazer vibrar os elementos[6]" (TESSÉ, 2007, p. 26). O autor, que aponta uma "dimensão cósmica" do cinema de Keaton, continua:

> O quadro da ação é imenso, ele oferece uma multidão de potencialidades que o cineasta e o ator exploram como topógrafos: cada gag repousa sobre a relação do corpo com o espaço, relação essa que se modula segundo o que Buster sente fisicamente e afetivamente. Dito de outra maneira, cada gag é um estudo do espaço sob o aspecto do afeto[7]. (TESSÉ, 2007, p. 26-27).

Tessé desenvolve mais um pouco as considerações. Para o autor, no cinema de Keaton, "o espaço não é unívoco, mais apresentado em todas as suas dimensões, que se manifestam segundo a necessidade dramatúrgica do instante. [...] Há no cineasta a tentação permanente de experimentar todas as possibilidades do espaço[8]". Desse modo é possível observar que a relação de Keaton com o ambiente que o cerca é bastante rica e complexa: o personagem não estabelece uma relação única com o seu entorno, atualiza as suas reações de acordo com as circunstâncias e as possibilidades oferecidas. Essa ação é realizada principalmente pelo corpo, um corpo adaptativo, dinâmico, que não se limita a uma essência ou a um modelo. Na terceira seção, continuaremos as discussões sobre a obra de Buster Keaton, enfatizando algumas articulações mais específicas do seu corpo. No momento, podemos observar que o corpo de Buster se manifesta entre corpos, abre-se a esses corpos, mistura-se a eles, o que pode produzir novas configurações, dependendo dos contatos estabelecidos. Essa abertura a novas configurações do corpo é encontrada também nas concepções relacionadas ao pós-humano. E é a essas concepções que nos dirigimos agora.

2. PÓS-HUMANO: NOVAS QUESTÕES E CONFIGURAÇÕES DO CORPO

Primeiramente, devemos deixar claro que o termo pós-humano, ao menos neste artigo, pode se referir a dois elementos relacionados, mas diferentes. Em

4 "In reducing through scale the body to a figure, and placing it within a vast impersonal locale composed with geometrical precision, Keaton's comedy is tinged with a certain fascinating coldness that is not found, for instance, in Chaplin's rendering of body-world relations".

5 "Keaton lays stress on the body's spatial placement within a composition that takes in the contrast of movement and stillness, calculation and randomness, nearness and depth".

6 « Keaton a le goût très américain dés grands espaces et les scènes en extérieur éblouissent par leur manière de faire vibrer les éléments »

7 « Le cadre de l'action est immense. Il offre une multitude de potentialités que le cinéaste et l'acteur explorent en arpenteurs : chaque gag repose sur le rapport du corps à l'espace, rapport qui se module selon ce que Buster éprouve physiquement et affectivement. Autrement dit, chaque gag est une étude de l'espace sous l'aspect de l'affect ».

8 « l'espace n'est pás univoque, mais présenté dans toutes ses dimensions, qui se manifestent selon la nécessité dramaturgique ou expressive de l'instant ».

primeiro lugar, a uma condição pós-humana; ela seria resultado de uma situação ou de um processo histórico pelo qual a humanidade está passando, que não está concluído, e do qual não se sabe exatamente quais serão as consequências. Entre as mudanças ocorridas, temos o desenvolvimento em áreas como a genética, que permitiriam uma manipulação praticamente artificial dos organismos vivos, e da cibernética, com o surgimento de redes informáticas cada vez mais complexas; inteligências artificiais aproximam-se das humanas, e estabelecem contatos mais complexos com as pessoas. E há uma diluição das fronteiras entre o homem e a máquina, com o desenvolvimento de próteses e conexões das mais diversas, que muitas vezes se tornam parte do próprio corpo dos indivíduos. Além dessa situação, podemos considerar que o pós-humano ou pós-humanismo indica um campo de pesquisas, que reúne pesquisadores de áreas diversas em torno da reflexão sobre essa condição pós-humana e as novas articulações e existências do homem. Essas discussões podem levar muitas vezes a uma problematização da posição central do homem nas pesquisas, em direção a um posicionamento mais dinâmico e em comunicação com outros elementos e seres, como animais, objetos, máquinas e redes de informação. Quando me refiro a pós-humano neste artigo, englobo, de certa forma, esses dois lados da questão, com as suas particularidades: tanto o aspecto mais prático relacionado à condição do pós-humano, quanto as possibilidades de reflexão e compreensão advindas do campo de pesquisa. Sempre em relação com o tema do corpo, central neste artigo.

Lucia Santaella comenta essa mudança recente e alguns de seus resultados:

> O potencial para as combinações entre vida artificial, robótica, redes neurais e manipulação genética é tamanho que nos leva a pensar que estamos nos aproximando de um tempo em que a distinção entre vida natural e artificial não terá mais onde se balizar. De fato, tudo parece indicar que muitas funções vitais serão replicáveis maquinicamente assim como muitas máquinas adquirirão qualidades vitais. O efeito conjunto de todos esses desenvolvimentos tem recebido o nome de pós-humanismo. Sob essa denominação, as distinções entre o artificial e o natural, o real e o simulado, o orgânico e o mecânico têm sido levadas ao questionamento [...]. (SANTAELLA, [2003] 2004, p. 199).

Desse modo, a noção do que constitui o homem se complica, começa a ser questionada: as antigas separações entre natural e artificial, homem e mundo perdem o sentido. As fronteiras que separavam e delimitavam o que era o homem parecem se borrar. Santaella, que afirma que estamos atravessando uma "profunda crise de identidade" (p. 207), discute:

> Sabe-se, desde Freud, que o subjetivo é uma construção. Não obstante a complexidade do processo dessa construção, ela se sustentava sobre a ilusão de limites corporais mais ou menos estáveis. O desencarnamento da subjetividade provocado pelas novas tecnologias tirou o chão dessa ilusão de estabilidade.
>
> O resultado de tudo isso é profundamente perturbador. O corpo humano está, de fato, sob interrogação. As respostas que têm surgido para as interrogações oscilam entre a utopia e a distopia [...]. (SANTAELLA, [2003] 2004, p. 207).

Com isso, observamos que esse questionamento do humano impacta profundamente nas concepções e visões sobre o corpo humano. Yves Michaud comenta sobre as novas fronteiras desse corpo: "sentimos que nossos corpos não têm mais exatamente

os mesmos contornos que antigamente. Já não sabemos muito bem quais são os seus limites, o que é possível ou lícito, o que pode ser mudado no corpo sem que mudemos de identidade ou não" (MICHAUD, [2006] 2008, p. 552). O autor reforça que a perspectiva pós-humana "põe em xeque e em crise as certezas em matéria de identidade e de autocerteza" (p. 562). Podemos perceber por essas citações que a questão da identidade é fundamental no campo do pós-humano. A autocerteza, ou, em outros termos, a certeza que temos de ser quem somos ou ao menos a ideia que temos de nós mesmos, é abalada. Já não se sabe exatamente o que seria específico do humano, quando os contatos e misturas com outras esferas o tornam quase indistinguível. Erick Felinto e Lucia Santaella, em uma discussão mais específica sobre a cibernética, desenvolvem a questão:

> A analogia proposta entre o funcionamento do orgânico e do maquínico arrancou o humano do privilégio de sua irredutibilidade. Surgiu, assim, uma nova maneira de pensar o humano como um sistema de processamento de informação que apresenta similaridades com qualquer máquina dotada de inteligência. (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 27).

Desse modo, podemos considerar que a questão pode ir além de uma diluição ou problematização das fronteiras entre o homem e outros componentes, entre os quais as máquinas: o próprio homem pode ser pensado em termos maquínicos, ou seja, pode ser compreendido tomando-se como base as regras e os elementos de funcionamento de uma máquina. Em um sentido extremo, o homem pode ser pensado como mais uma das máquinas, com uma estrutura específica, mas específica como podem ser específicas todas as máquinas. Nesse sentido, o corpo adquire novas configurações, manifesta-se em novas possibilidades. Trata-se de um corpo híbrido, múltiplo, em diálogos constantes com os mais diversos elementos, que pode se transformar dependendo das necessidades. Um corpo que não está mais tão separado dos outros seres e processos, já que inserido em uma rede mais ampla de comunicações.

Esse seria, ao menos na leitura do pós-humano presente neste artigo (há algumas), um caminho para se pensar o corpo pós-humano. Antes de encerrar esta reflexão, no entanto, gostaria de enfatizar algumas possíveis significações e possíveis ambiguidades do pós-humano. Um olhar apressado poderia indicar que estaríamos caminhando para uma negação da humanidade, ou mesmo a sua destruição ou substituição por formas mecânicas ou informáticas de existência. O "pós" do humano não indica o surgimento de uma era que negue a anterior, que construirá algo completamente novo sobre um terreno arrasado; o termo indica, em minha compreensão, um "mais" para o humano, talvez um "além" do humano, mas um "além" que não elimine completamente alguns elementos anteriores. Trata-se de um pós-humano no sentido mais crítico do termo, abordagem comentada por Felinto e Santaella (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 39-44), que não aceita tão passivamente ou inocentemente as novidades trazidas com as máquinas e com a informática, e que aponta os possíveis conflitos existentes nesses novos contatos do humano e do seu corpo; mas que também não nega completamente as novidades, com uma visão possivelmente alarmista ou apocalíptica dos novos tempos[9].

E são justamente essas configurações e manifestações diferenciadas do corpo que observamos na próxima seção, dedicada a alguns exemplos do cinema de Buster

9 O termo "apocalíptica" é trazido por Felinto e Santaella (2012, p. 35-36).

Keaton e à sua atuação corporal. Discuto a seguir algumas articulações do corpo de Keaton, que são separadas e classificadas em função do tipo de relacionamento que esse corpo estabelece com outros elementos e "corpos". Sem em nenhum momento pretender estabelecer alguma tipologia definitiva ou única, que dê conta de toda a obra de Keaton, trago três grupos de manifestações corporais do ator, que explicarei a seguir: corpo-com, corpo-entre, e corpo-além.

3. BUSTER KEATON: CORPO-COM, CORPO-ENTRE, CORPO-ALÉM

A primeira das articulações/manifestações do corpo de Keaton é a do "corpo-com". Mas o que quero dizer com isso? Nesse tipo de articulação, destaco as junções ou acoplamentos do corpo "original" de Keaton com objetos ou máquinas, principalmente as últimas. A aproximação com o campo do pós-humano se dá principalmente quando pensamos nas múltiplas próteses e ligações possíveis nos dias de hoje, às vezes fundamentais para a vida das pessoas, que nos fazem questionar os limites e as possibilidades do corpo humano.

O exemplo que mais se destaca dessa articulação corporal está presente naquele filme que é provavelmente o mais lembrado de Keaton nos dias de hoje: *The General* (1926)[10]. A obra, inserida em inúmeras listas de melhores filmes ou melhores comédias de todos os tempos, traz, como um de seus elementos centrais, a relação entre o personagem de Keaton e uma locomotiva, chamada A General[11]. Laurent Jullier e Michel Marie trazem algumas informações importantes sobre a obra:

> *A General* não é apenas mais uma comédia. É também um filme de reconstituição histórica sobre a Guerra de Secessão [...]. Certamente, tudo é contado do ponto de vista de um modesto maquinista, Johnnie Gray, que tem por único objetivo recuperar aquela que ele mima carinhosamente (*A General*) e ao mesmo tempo conquistar o coração da bela Annabelle. Ele atravessa toda a Guerra de Secessão e os campos adversários [...]. (JULLIER; MARIE, [2007] 2009, p. 84).

A estrutura simétrica do filme é destacada pelos autores, que apresentam um pouco do seu enredo:

> Na primeira parte, após o prólogo em Marietta [cidade do personagem], em tempo de paz, o filme descreve a fuga da General, conduzida pelos espiões do Norte e perseguidos por Johnnie. A segunda parte se inicia com a chegada de Johnnie e Annabelle de manhã cedo, em uma estação onde está acampado um regimento do Norte que carrega os vagões com sacos. Johnnie, enfim, retoma a *General* e embarca Annabelle escondida em um saco de juta. [Mais ao fim da obra, há o] retorno do herói a Marietta, que provisoriamente encontrou a paz e escapou da ofensiva do Norte [...]. (JULLIER; MARIE, [2007] 2009, p. 84-85).

10 Utilizei para a observação dos filmes a coleção Buster Keaton, lançada pela distribuidora Obras Primas do Cinema em 2017, com 8 DVDs, que contém praticamente toda a obra da fase mais criativa de Buster. Nessa coleção, alguns filmes aparecem com título em português, enquanto outros (provavelmente não lançados de maneira oficial no Brasil anteriormente) aparecem com títulos em inglês. A fim de manter uma padronização, optei por usar neste artigo apenas os nomes originais, em inglês.

11 Daí o nome do filme, e que em português se chama *A General*, e não "O general", como talvez possa ser sugerido em um olhar mais apressado.

Como se pode observar, o filme trata basicamente do resgate por Buster da sua locomotiva roubada. Ian Haydn Smith (2011, p. 66) aponta que haveria um triângulo amoroso no filme, entre Keaton, A General e Annabelle, e não creio que essa afirmação seja exagerada: o relacionamento entre Keaton e a General é de proximidade, de diálogo, até mesmo de harmonia. Para Alex Clayton (2007), Keaton demonstra nesse filme como uma harmonia positiva entre homem e máquina pode conduzir à comédia. Na visão do autor, "o herói de Keaton deve atuar em uníssono com a locomotiva a vapor [...] A força do trem é aliada à sua engenhosidade, a velocidade do trem à sua destreza[12]" (CLAYTON, 2007, p. 96). Vale enfatizar aqui essa "junção de forças" na relação máquina-Keaton: não se trata somente de uma união entre corpos, mas uma união que aproveita o melhor do que cada um tem a oferecer. Nessa relação simbiótica, pode-se dizer que os dois elementos ganham algo: a locomotiva consegue sua energia e consegue ultrapassar obstáculos pelo caminho graças aos esforços de Keaton, e Keaton ganha uma velocidade impossível para seu corpo isolado. Ao menos por alguns momentos, talvez seja até possível dizer que não haja dois elementos, mas uma junção, um homem máquina, e o filme indica essa questão em uma cena: Buster, sobre o teto da locomotiva, adota uma postura rígida, estática, meio inclinada para a frente, observando o horizonte à sua frente. O corpo do personagem, a partir de sua gestualidade, e graças ao ângulo lateral da filmagem, torna-se quase uma extensão da máquina, um prolongamento de sua estrutura: Keaton-locomotiva. É fundamental apontar, no entanto, que essa relação não implica uma negação completa de Keaton. Assim como apontado acima, trata-se de uma relação de harmonia, em que ambas as partes trazem as suas potencialidades para a obtenção do resultado final. Como argumenta Clayton (2007, p. 98), o seu corpo não é um anexo robótico estúpido, sem mente[13].

Esse olhar mais positivo de Keaton com relação às máquinas e possíveis acoplagens do corpo com outros elementos aparece também em outras obras. No filme *The Navigator*, de 1924, a relação mais ampla de Keaton agora é com um navio, mesmo que não tão afetuosa como em *The General*. Keaton chega a implementar um pequeno sistema mecânico na cozinha do navio, movido por fios e objetos diversos, para facilitar a sua vida. Também nesse filme, Keaton, em dado momento, precisa mergulhar para arrumar o seu navio. Veste-se de mergulhador, com uma roupa pesada e que parece desconfortável, mas, assim como no caso da General, a relação do apetrecho com o seu corpo é harmônica: Keaton tira do acessório o seu melhor. De modo semelhante ao caso da cozinha do navio, a questão da casa moderna aparece em alguns outros momentos da obra de Keaton: Em The Scarecrow, de 1920, também temos uma cozinha equipada com uma parafernália de fios, que fazem com que os personagens não precisem se locomover para utilizar os utensílios. Mas essa modernização também pode ser um pouco desastrosa: em One Week, de 1920, temos uma casa "montável", que, para grande

12 "Keaton's hero must act in unison with the steam machine [...] The train's strength is allied with his ingenuity, its speed with his dexterity".

13 Essa relação mais harmônica, positiva, entre corpo e máquina em Keaton faz com que haja uma diferença considerável entre a representação de Keaton e aquela realizada por Chaplin em outra obra célebre, *Tempos Modernos* (Modern Times), de 1936. A postura de Chaplin com relação às máquinas caminha em um sentido muito mais crítico, até mesmo negativo, em relação a possíveis benefícios da máquina. Pode-se dizer que, enquanto Keaton aceita o diálogo corpo máquina, Chaplin o rejeita justamente por um possível caráter opressor e desumanizador, ao menos nos usos representados no filme (no espaço da fábrica).

comicidade, não é montada de maneira muito satisfatória. Em *The Eletric House*, de 1922, o personagem de Keaton equipa toda uma casa com um sistema elétrico, que acaba sendo sabotado por um adversário. Mesmo nos casos em que o resultado da mecanização ou transformação da casa não é positivo, é interessante observar a recorrência das representações. Temos aqui visões quase futuristas sobre a relação da tecnologia com a vida doméstica, algo próximo das criações (já não tão futuristas) das casas inteligentes dos dias de hoje, que implicam uma relação própria do corpo humano com sistemas mecânicos e informáticos. Por fim, ressalto que a relação simbiótica, quase amorosa, de Keaton, com outros corpos não humanos não se dá unicamente com seres inanimados. Em *Go West* (1923), Keaton torna-se amigo de uma vaca, a quem ele protegerá durante toda a obra. O que se destaca na obra é que, assim como em *A General*, Keaton dá mais afeto a esses seres não humanos que às próprias pessoas, com exceção talvez dos seus pares amorosos.

A seguir, temos a articulação do corpo de Keaton que nomeio "corpo-entre". Nesse caso, procuro destacar determinadas manifestações de Keaton que enfatizam um diluir das fronteiras, principalmente com relação à sua identidade. Determinadas manifestações de seu corpo mostram que ele não traz uma verdade ou uma essência imutável; os sentidos que esse corpo produz dependem das articulações desse mesmo corpo, que podem ser várias. Como aponta Clayton (2007, p. 56), parece haver certa indeterminação na relação de Buster com o mundo social: o seu personagem parece muitas vezes alheio às divisões que constituem o mundo; como as suas ações se orientam frequentemente em função de um olhar mais físico, espacial, com relação ao mundo, outras formas de hierarquia não parecem fazer tanto sentido para Buster. Os possíveis rótulos e "essências" ligados ao personagem são muitas vezes frutos de uma disposição particular do seu corpo no tempo e no espaço, o que implica, obviamente, que podem mudar facilmente:

> [U]ma nova identidade é impingida a Buster como uma questão de como se aparece, o que ele está usando, onde ele está. A identidade social é mostrada como radicalmente circunstancial, como nada mais do que a colocação e a aparência do corpo em um determinado ponto no tempo. (CLAYTON, 2007, p. 58).

Como exemplo dessa articulação do corpo, cito o filme *The Paleface*, de 1922, que retrata a relação e os conflitos de Buster com uma tribo de índios que defendia suas terras das investidas de empresários do petróleo. Em determinada cena, Buster, incorporado a uma tribo indígena como um verdadeiro habitante, estava vestido com uma indumentária indígena, e, rendido por um "homem branco", é obrigado a trocar de roupas com ele a fim de que o homem banco possa passar despercebido pelos índios. O problema é que Buster, agora vestido como um homem "da cidade", é observado à distância pelos índios. Os índios não o reconhecem, e o atacam. Conforme argumenta Clayton, "à distância, o corpo é despojado da personalidade que ele encarna" (CLAYTON, 2007, p. 60). Desse modo, pode-se considerar que é a "externalidade" do corpo que confere a identidade, e essa "externalidade" pode ser moldada, alterada, ou mesmo distorcida. Essa questão da distância do corpo colabora para a criação de uma presença forte de construções geométricas e mesmo abstratas nos planos de Keaton: de algum modo, a sua relação mais espacial com o mundo o liberta das contingências da vida cotidiana, em sociedade. Não há fronteiras, quando as únicas divisões são aquelas que delimitam o espaço.

Com relação ainda às fronteiras, no início de *The Paleface*, Buster, caçando borboletas, entra no território indígena; ele não sabe que os índios, com raiva após serem enganados pelos empresários, haviam dito que matariam o primeiro homem branco que entrasse. Além de tudo, ao entrar, Buster fecha e tranca os portões. Ele também demora a entender quando é capturado pelos índios. No entanto, não se trata de idiotice, mas mais de uma inocência do personagem: para ele, as fronteiras simplesmente não fazem sentido. Pode-se dizer que algo parecido ocorre em outra obra de Keaton, *Neighbors*, de 1920. Keaton é apaixonado por sua vizinha, que habita uma residência separada da sua por um muro; muro esse que divide o conjunto das habitações exatamente ao meio (o que é enfatizado pelos enquadramentos, que criam uma forte simetria). No entanto, Buster está sempre atravessando as fronteiras, deslocando-se de um "território" a outro (a contragosto dos demais, com exceção da namorada, já que as famílias eram "inimigas"). A questão, assim como em *The Paleface*, não é que ele não tenha inteligência para compreender as divisões do mundo: simplesmente a sua relação com esse mundo é diferente, de outro tipo. A citação a seguir pode nos ajudar a compreender um pouco mais essa questão:

> Grande parte do prazer da comédia de Keaton surge da sua capacidade de revelar o mundo não como um meio social ou local situacional, mas como uma arena física, onde a relação imediata do corpo com as características topográficas constitui a relação primária entre o eu e o mundo[14]. (CLAYTON, 2007, p. 61).

Por fim, temos a última articulação do corpo de Keaton, que denomino corpo-além. Como o próprio nome indica, aqui considero principalmente os momentos em que Keaton ultrapassa as suas limitações mais humanas e chega a outro patamar. A tendência à abstração acima já parece indicar esse elemento, já que aponta para uma superação das limitações e contingências pela atuação do corpo de Keaton. Mas alguns outros exemplos destacam ainda mais essa questão. Jean-Philippe Tessé (2007, p. 19) discute um exemplo significativo, da fase em que Keaton ainda trabalhava com Roscoe "Fatty" Arbuckle e ainda estampava alguns sorrisos diante das câmeras: *The Garage*, de 1920:

> [P]risioneiro de uma placa giratória [que estava em funcionamento abaixo dele], Keaton parece, para escapar dela, correr mais rápido do que pode. Ele está além da circunstância (a placa giratória), já no absoluto: para sair da armadilha, ele não deve ir mais rápido que a armadilha, mas mais rápido que a rapidez, exceder seu próprio corpo[15]. (TESSÉ, 2007, p. 19).

Ser mais rápido que a rapidez, exceder o próprio corpo: temos aqui elementos importantes da manifestação corporal de Buster, que chega aos limites da abstração, do absoluto. Esse ultrapassar dos limites aparece claramente em outro filme, *The Cameraman*, de 1928, em uma cena descrita por Tessé (2007, p. 27). Morando no último andar de um prédio, Buster espera uma ligação telefônica de sua amada. O

14 "Much of the pleasure of Keaton's comedy arises from its capacity to reveal the world as not merely a social milieu or a situational locale, but as a physical arena, wherein the body's immediate relation to surrounding topographical features constitutes the primary relation between self and world".

15 « prisonnier d'une plaque tournante qui s'est emballé, il semble pour en réchapper courir plus vite qu'il ne le peut. Il est au-dèla de la circonstance (la plaque tournante), déjá dans l'absolu: pour sortir du piège, il ne feut pas aller plus vite que le piège, mais plus vite que la vitesse, excéder son propre corps ».

telefone, que fica no térreo, toca. Buster corre para atender, mas descobre que não era ela. Desapontado, sobe, mas tão absorto na contemplação de seus pés que ultrapassa seu andar e vai parar no teto. O telefone toca de novo, dessa vez realmente para ele. Empolgado, Buster desce tão rápido as escadas que ultrapassa agora o térreo, chegando ao subsolo.

Outras formas de corpo-além podem ser encontradas na obra de Keaton. Temos também um corpo que não apenas se excede em suas ações, mas que também se multiplica; um corpo que pode se transformar em vários corpos, e ao mesmo tempo. O exemplo desse corpo ocorre em uma cena ainda hoje impressionante do filme *The Playhouse*, de 1921. Acompanhamos na cena um dia de apresentações em um teatro de variedades, mas há um detalhe: todas as pessoas que aparecem na cena são Buster Keaton. Todas. Maestro, músicos, contrarregra, criança, mulher, senhor, todos são representados por Buster, que muitas vezes aparece como mais de uma pessoa ao mesmo tempo, graças a trucagens na produção. O corpo de Keaton é o corpo de todos; mesmo que a cena seja resultado de um sonho do personagem, seu efeito não deixa de impactar. Além desse exemplo, gostaria de citar uma cena também bastante marcante do filme *Sherlock Jr*., de 1924, que traz uma articulação do corpo diferente, mas também resultado de um sonho. Conforme a descrição de Tessé:

> *Sherlock Junior* (1925) teoriza de maneira paroxística essa imperiosa plasticidade do espaço em uma cena de trucagem cuja sofisticação técnica, 80 anos mais tarde, surpreende ainda: em seu sonho, Buster penetra uma tela de cinema onde se sucedem planos desconexos de lugares antagonistas (um jardim, o mar, um deserto, uma falésia) entre os quais a continuidade do movimento de seu corpo opera uma ligação imaginária[16]. (TESSÉ, 2007, p. 28).

E esse filme apresenta também outro momento interessante para a discussão deste artigo: em uma cena posterior, Buster Keaton quase literalmente se transforma em macaco para realizar uma apresentação. Como o animal tinha fugido, Buster o "substitui" para conseguir realizar o número. Essa cena mostra que Buster chega perto de, sem perder sua engenhosidade, transformar-se em outro ser, até um ser não humano17. Vemos, com esses exemplos, que o corpo de Buster se excede, multiplica-se, atravessa e liga espaços desconexos. Para o corpo de Keaton, quase nada é impossível. Onde é possível brincar com o espaço, construir formas, ir além da contingência, o corpo de Keaton estará.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, procurei discutir a possibilidade de se relacionar as articulações e manifestações do corpo de Keaton com o campo do pós-humano. Essas articulações foram

16 « *Sherlock Junior* théorise de manière paroxystique cette impérieuse plasticité de l'espace dans uns scène de trucage dont la sophistication technique, 80 ans plus tard, étonne encore : dans son rêve, Buster pénètre un écran de cinéma où se succèdent des plans déconnectés de lieux antagonistes (un jardin, la mer, un désert, une falaise...) entre lesquels la continuité du mouvent de son corps opère un lien imaginaire ».

17 Algo que Chaplin faz de maneira semelhante no filme *Ombro, Armas* (Shoulder Arms), de 1918, quando se transforma em árvore para se disfarçar dos inimigos na guerra.

dividias em três grupos: corpo-com, corpo-entre, e corpo-além. Após a discussão das cenas, é importante enfatizar que, apesar dessa divisão, esses grupos dialogam bastante entre si: praticamente todos os exemplos apresentam uma indefinição do corpo de Keaton, uma adaptabilidade, uma maleabilidade. O corpo de Keaton age no mundo em uma contínua abertura às possibilidades, às construções no espaço, em diálogo com outros corpos, muitas vezes corpos não humanos. As fronteiras entre esses elementos se deslocam constantemente: não sabemos onde começam, onde terminam.

Temos aqui um corpo cronologicamente anterior ao pós-humano, algo como um corpo "pré-pós-humano". Mesmo que anterior, creio que a aproximação entre os dois elementos, corpo de Keaton e pós-humano, é bastante frutífera e produtiva para discussões e questionamentos. O campo do pós-humano pode colaborar com algumas novas chaves de leitura para a obra de Keaton. A obra de Keaton, por outro lado, caracterizada pela presença de um corpo que dialoga frequentemente com elementos não humanos, aponta para possíveis raízes, manifestações e caminhos desse corpo pós-humano.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Heloísa Araújo Ribeiro. 5. ed. Campinas: Papirus, 2012, p.37.

BAECQUE, A.. Telas: o corpo no cinema. In: COURTINE, J. J. (org.). *História do corpo: 3. As mutações do olhar: O século XX*. Tradução de Ephraim F. Alves. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 481-507.

CLAYTON, A. *The body i Hollywood Slapstick*. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2007.

COUSINS, M. *História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno*. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FELINTO, E.; SANTAELLA, L. *O explorador de abismos: Vilém Flusser e o pós-humanismo*. São Paulo: Paulus, 2012.

HUNTER, R. A comédia muda. In: KEMP, P. (Org.). *Tudo sobre cinema*. Tradução de Fabiano Morais et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 62-63.

JULLIER, L.; MARIE, M. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

MICHAUD, Y. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: COURTINE, J. J. (org.). *História do corpo: 3. As mutações do olhar: O século XX*. Tradução de Ephraim F. Alves. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 541-565.

SANTAELLA, L. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibernética*. 2 ed. São Paulo: Paulus, 2004.

SMITH, I. H. A general. In: KEMP, P. (Org.). *Tudo sobre cinema*. Tradução de Fabiano Morais et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 66-67.

TESSÉ, J.-P.. *Le burlesque*. Paris: Cahiers du cinéma, 2007.

O CORPO (NÃO) HUMANO E SUA IMPORTÂNCIA NA QUESTÃO IDENTITÁRIA: O MONSTRO DE FRANKENSTEIN OU PROMETEU MODERNO

THE (NON) HUMAN BODY AND ITS IMPORTANCE ON IDENTITY: THE MONTER OF FRANKENSTEIN; OR THE MODERN PROMETHEUS

Eugênia Adamy Basso

Eduardo Marks de Marques

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo a análise das concepções de corpo, suas bestializações e as questões de aceitação e formação de identidade que o envolvem, tomando como objeto de análise a obra de Mary Shelley – *Frankenstein ou o Prometeu moderno.* O estudo procurou uma discussão acerca do lado humano e não humano da criatura de Frankenstein, sua estrutura e comportamento corporal bestializados e sua identidade frágil, acompanhada de uma intensa agressividade. Para desenvolver o trabalho, foram utilizados como revisão de literatura teóricos que dissertam sobre corpo e identidade (Kathryn Woodward), bios e zoo (Giorgio Agamben) e comportamento corporal (Michel Foucault), além de uma comparação do processo de criação elaborado por Victor Frankenstein com o processo de criação divina do Homem.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo. Identidade. Bestialização. Humano. *Frankenstein*.

ABSTRACT: This paper has as objective the analysis of the conceptions of body, its bestialization and the ideas of acceptation and identity formation that are involved. For that, the object of analysis is the novel *Frankenstein: or the Modern Prometheus,* by Mary Shelley. The study approached a discussion about the human and not human sides of Frankenstein's creature, its structure, the grotesque body behavior, and its fragile identity, together with an intense anger. To develop this study, we studied theoretical authors who research about body and identity (Kathryn Woodward), bios and zoo (Giorgio Agamben), and body behavior (Michel Foucault), besides a comparison of the process of creation elaborated by Victor Frankenstein as the process of divine creation of Man.

KEYWORDS: Body. Identity. Bestialization. Human. Frankenstein.

"Meu corpo, não meu agente,

meu envelope selado,

meu revólver de assustar,

tornou-se meu carcereiro,

me sabe mais que me sei."

Carlos Drummond de Andrade

Discussões sobre o corpo fazem-se presentes em várias áreas de conhecimento. Umas utilizam o corpo como instrumento de pesquisa – para investimento na saúde e para investimento estético; outras utilizam o corpo para realizar discussões acerca de sua importância e representação nas relações humanas. Nas artes, o corpo é explorado como vetor de performances, algumas delas comuns no nosso dia a dia: dança, fotografia, interpretação musical, artes cênicas, contos e romances eróticos. Temos, então, a partir dessas manifestações corporais, um forte modelo estético e expressão cultural. Em meio a tantas representações vindas de diversas áreas, torna-se importante discutir o que é o corpo e como nos manifestamos por meio dele.

Ao falarmos em corpo, deparamo-nos com várias definições, de acordo com o ponto de vista de cada âmbito que o utiliza. Conforme passa o tempo, surgem novas pesquisas, novos teóricos e, consequentemente, novas definições sobre o corpo humano. Dentro disso, Campello e Schimidt realizam um estudo acerca das inter-relações de corpo e mente na formação do sujeito, o que acrescenta positivamente às discussões sobre formação identitária dentro do meio:

> Ao longo da história, o corpo foi colonizado pelas práticas discursivas da filosofia e das ciências naturais e sociais, campos minados por pressupostos sobre sua natureza, seu estado bruto como um já-dado, imutável, inerte e passivo, sua constituição biológica e pré-cultural e sua imunidade aos fatores históricos, sociais e culturais. De qualquer forma, até recentemente, o corpo foi pensado, predominantemente, de acordo com valores sociais, morais e religiosos, e particularmente, em termos da constituição binária de dois sexos, o masculino e o feminino. (CAMPELLO e SCHMIDT, 2015, p. 10)

Neste artigo, os conceitos e as noções utilizadas provêm de uma proposta sociológica, que define o corpo como um vetor de experiência, ligando-nos ao ambiente externo e nos permitindo vivenciar as sensações do mundo: "O corpo é a matéria encarnada que nos constitui e que habitamos, a fronteira física que permite o reconhecimento de um existir no mundo" (IBIDEM, p. 9). Cada indivíduo tem seus próprios resultados de acordo com o que experimenta a cada momento: o corpo lhe serve como fronteira, e cada percepção sobre a vida e o mundo é armazenada em sua mente (imaterial), ligada ao cérebro (material). Desse modo, podemos entender que a mente humana é a força motriz do nosso corpo, e que tal conjunto nos permite atuar na sociedade, influenciando na constituição de nossa identidade.

O corpo é uma entidade que pode nos unir com suas semelhanças e, também, separar-nos. Somos definidos por meio de comparações com demais indivíduos – ou reconhecemo-nos no outro, ou o identificamos como alguém ou algo que não somos. Para

Woodward (2000, p. 15), "o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade". Ao percebermos essas diferenças e semelhanças corporais, automaticamente criamos grupos diferentes na sociedade a partir da performance de cada um. Ainda para a autora, (2000, p. 50), "a diferença pode ser construída negativamente por meio da exclusão e da marginalização daquelas pessoas que são definidas como 'outros' ou 'forasteiros'". Em um contexto em que há o corpo padrão e o não padrão, o corpo aceitável e o não aceitável, temos a noção do corpo não hábil: nele, enquadram-se os indivíduos que não são estão nos padrões de um ser humano "perfeito", com dois braços, duas pernas ou sem qualquer deficiência. Também, há as noções de bestialização, o corpo grotesco ou o corpo não humano. Porém, o que nos faz humanos? Ser humano é apenas questão de estética ou há, dentre demais fatores, a identidade e os sentimentos a ela relacionados? Partindo desses questionamentos, o objetivo deste artigo é fazer uma análise do que pode ser considerado humano ou não humano no monstro presente na obra *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, de Mary Shelley, publicada primeiramente em 1818, na Inglaterra.

Victor Frankenstein é um homem complexo. Sua infância, no início, parecia adorável: Em seu primeiro relato para Walton, quando é socorrido em pleno mar e prestes a morrer, Frankenstein afirma: "Quando conhecia de perto outras famílias, eu percebia distintamente o peculiar privilégio que era pertencer à minha, e a gratidão só fazia aumentar o amor filial" (SHELLEY, 2015, p. 106). Essa atmosfera tranquila e graciosa em que Victor vivia ajudava no seu bem-estar: sua paixão era conhecer as ciências naturais: "Já me descrevi como alguém permanentemente imbuído de uma fervorosa necessidade de penetrar os mistérios da natureza" (p. 108). No entanto, a partir da morte de sua mãe, sua vida perde um pouco do encantamento.

Ao chegar à faculdade, inicia seus estudos com o sr. Waldman, mergulhando nas teorias de filosofia natural e química. Lá, Victor teve a oportunidade de sanar suas maiores curiosidades, sendo uma delas a estrutura dos corpos:

> Um dos fenômenos que de maneira mais peculiar chamavam-me a atenção era a estrutura do corpo humano; na verdade, de qualquer animal imbuído de vida. De onde, eu frequentemente me perguntava, vinha o princípio vital? (p. 124)

Sendo assim, o pesquisador adentrou na área da anatomia. Em seu laboratório, vida e morte o fascinavam: surge, então, a ideia de executar a experiência do surgimento da vida:

> Não haveria pai que pudesse reivindicar tamanha gratidão de um filho quanto a que eu merecia de minhas criaturas. Ao desenvolver tais reflexões, pensei que, se eu era capaz de presentear com a vida a matéria morta, talvez pudesse, com o tempo (embora hoje tenha descoberto ser isso impossível), fazer reviver um corpo que a morte aparentemente condenara à deterioração. [...] Quem poderá conceber os horrores de minha labuta secreta, a revolver o pântano profanado das sepulturas ou a torturar um animal vivo pela possibilidade de **reanimar o barro sem vida**? (p. 127, grifo meu)

Na narração de Victor, o corpo humano surge do barro, assim como a criação do homem, feita por Deus: "[...] No suor do rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra, **pois dela foste formado**: porque tu és pó e ao pó tornarás" (GÊNESIS, 3:10, grifo nosso).

Também como um Prometeu[1] do século XIX, Victor estabeleceu como objetivo inadiável a elaboração de um novo ser e, para isso, ficou confinado por meses em sua sala, fracassando e retomando novamente, obstinado com seu projeto, sem manter contato com mais ninguém. Em um dia de novembro, terminado o projeto, Victor Frankenstein dá vida a sua criatura:

> Os membros eram proporcionais e os traços que eu escolhera para ele eram belos. Belos! – Meu Deus! Sua pele amarelada mal dava conta de encobrir o mecanismo de músculos e artérias debaixo dela; seu cabelo escorrido era de um preto lustroso; os dentes, de um branco perolado. Tais características luxuriantes, porém, apenas tornavam mais horrendo o contraste com o rosto enrugado, os lábios negros e retos e os olhos aquosos, os quais pareciam quase da mesma cor branco-acinzentada das órbitas em que se encaixavam. (p. 131)

O primeiro contato que Victor estabelece com a criatura é de pavor: ele cria repulsa de sua aparência monstruosa e grotesca e acaba por não conseguir assumir seu papel de criador, não se responsabilizando pelo que criou. Portanto, Frankenstein abandona seu filho, pois ele é uma aberração, é um experimento que, futuramente, acaba por "não dar certo por ter dado certo". Após ter visto a criatura com vida, o pesquisador não pensou nas consequências deste ser: suas necessidades e suas relações com o mundo. O medo da responsabilidade do que fazer com aquela vida lhe pesou demais, fazendo com que ele fugisse. Logo, Victor se torna a pessoa mais egoísta do romance e desenvolve, de fato, uma criatura agressiva.

A posição de Victor como criador pode ser associada à posição divina: seria uma transgressão do ser humano para a posição de Criador – aqui, a palavra se apresenta com letra maiúscula, pois se trata de Victor em comparação com Deus da Bíblia cristã, que fez o homem à sua imagem e semelhança. No entanto, a sua rejeição pelo monstro faz com que ele rejeite, também, sua posição divina. Interessante analisar, também, que o monstro não se vê como inferior ao seu criador, pois ele nada sabe sobre cultura e religião: ele age puramente pelos instintos e pela razão, sem dogma religioso. Podemos perceber que, na obra de Mary Shelley, temos um questionamento da autoridade divina, se compararmos Victor Frankenstein com o Deus do cristianismo: o Senhor nos cria como sua imagem e semelhança, mas ele está acima dos seres humanos, sendo nosso superior. A bíblia desde o início mostra a hierarquia entre Deus e o homem, este tendo seu destino traçado:

> Tomou, pois, o Senhor Deus ao homem e o colocou no jardim do Éden para o cultivar e o guardar.
>
> E lhe deu esta ordem: De toda árvore do jardim comerás livremente,
>
> Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás. (GÊNESIS, 2:15-17)

Acima, é nítida a presença de poder do Criador sobre a criatura, pois lhe estabelece regras e consequências em caso de descumprimento. A nossa relação com o ser humano é de igualdade, e não de superioridade. Nós não nos relacionamos com Deus como nos

1 Prometeu é um titã da mitologia grega, que foi incumbido da criação do homem e dos animais.

relacionamos entre os homens: por ele ser superior que nós, aprendemos culturalmente a adorá-lo. Deste modo, o monstro criado por Victor desenvolve uma adoração e uma dependência extrema do seu seguidor.

Em um determinado momento, após se deparar com sua criação, Victor imediatamente se arrepende e se ausenta de sua vida, pois ela lhe causa nojo. Na bíblia, Deus também sente, em certo momento, um arrependimento de ter criado a espécie humana, pois eram tantos os pecados do Homem na terra que Deus se arrepende de ter o criado. Sua atitude, então, é de provocar o dilúvio, dando seguimento ao episódio da Arca de Noé, em que apenas um par de cada espécie poderia sobreviver, havendo um par de seres humanos. Isso comprova que Deus, diferentemente de Victor, apesar de se arrepender de sua criação, não deixa de investir em uma melhora no caráter da espécie e não a abandona. Frankenstein ignora a presença de sua obra e a deixa solta no mundo, sem dar importância para sua formação. Na história, a criatura se vê como um filho de Victor, mas não o é. Ao chamarmos Deus de Pai, estabelecemos uma relação que é paternal, sendo esta ausente fisicamente e unilateralmente ou bilateralmente correspondida. A mesma situação ocorre do monstro para o médico: a relação é unilateral, pois não há correspondência da parte do criador.

As relações entre Victor e o monstro são baseadas em abandono. Além disso, tendo sido recusado pela figura paterna, o corpo monstruoso foi um fator definitivo no desenvolvimento da criatura. Retomando a questão de que o corpo é um vetor de experiência, servido como fronteira entre nosso interior com o mundo exterior, em um de seus estudos sobre corpo e sociedade, a pesquisadora Marisa Lima afirma que:

> O corpo não é, pois, um objeto. Sua imagem é o conceito e a vivência que se constrói sobre o esquema corporal, trazendo consigo o mundo das significações, e na imagem estão presentes os afetos, os valores, a história pessoal, marcada nos gestos, no olhar, no corpo em movimento, que repousa e que simboliza. (LIMA, 2013, p. 3)

Ao carregar a história individual de quem o habita e assimilando, também, influências do outro, cada um de nós forma nossa personalidade. O monstro de Frankenstein foi criado por meio da junção de diversos pedaços humanos, de pessoas que já haviam falecido, ficando com uma aparência horrorosa. Desse modo, podemos afirmar que ele é um amontoado de pedaços com história, que viveram e assimilaram muitas coisas do mundo. Que história esse amontoado de pedaços tem? No momento que eles são apenas corpos, eles perdem suas identidades, pois a "alma" ou a "mente" não estão com eles, além da ausência da personalidade. Vitor poderia ter pego um corpo inteiro e ressuscitá-lo, mas isso seria lhe dar vida novamente, uma ressurreição, não uma criação. Haveria, portanto, uma retomada de identidade e não o surgimento de uma nova.

A criatura de Frankenstein foi ignorada pelo pai, devido à sua aparência horrenda, totalmente distante dos padrões estéticos do contexto em que se passa a história – um indivíduo com o corpo bestializado, comparado ao animalesco e ao grotesco, não tendo, sequer, um nome. Na história, a criatura é tratada como um monstro, causando histeria por onde passa. Em seus estudos sobre o grotesco, os pesquisadores Muniz Sodré e Raquel Paiva retomam as ideias sobre os aspectos e o percurso histórico dessa categoria, principalmente na área artística. Para os autores,

> Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma formação inesperada. A dissonância não se resolve em nenhuma conciliação, já que daí decorrem o espanto e o riso, senão o horror e o nojo. (2002, p. 25).

Com relação, também, à recepção do grotesco, Paiva e Sodré colocam que somos afetados, a todo instante, por cores, volumes, narrativas e frases. Nos caminhos entre o real e o imaginário, o grotesco está ligado à

> [...] sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual), ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais. (2002, p. 39)

Na história, o monstro de Frankenstein causa o nojo e o estranhamento, pois, do ponto de vista humano, sua aparência está longe do padrão idealizado socialmente. Além disso, para as pessoas, seu comportamento condiz com seu físico, estando sua agressividade associada ao horror. No entanto, podemos supor que isso está ligado à falta de identidade e ao abandono que a criatura enfrenta.

Durante muito tempo, o monstro faz várias tentativas para obter reconhecimento. Se nos colocarmos em seu papel, podemos traçar um paralelo que contribuiu para sua conduta agressiva e assassina: ele "nasceu", já adulto, em um ambiente desconhecido, sem saber falar nenhum idioma, sem ter para quem pedir auxílio e sem ter onde morar. Em suas palavras:

> "Estava escuro quando acordei; sentia frio também, e um pouco de medo, por assim dizer, instintivamente, por me ver tão abandonado. Antes de sair de teus aposentos, sentindo frio, cobri-me com algumas roupas, mas elas foram insuficientes para me proteger do sereno da noite. Eu era um pobre ser indefeso e miserável; não sabia nem era capa de distinguir nada. Invadido de dor por todos os lados, sentei-me e chorei." (SHELLEY, 2015, p. 190)

A busca constante para ser reconhecido como alguém é muito forte nesta personagem. Apesar de ser grotesco na história, o monstro procura sempre auxílio de um ser humano para poder se integrar na sociedade, o que reforça o quão importante é, para um indivíduo, ser aceito e ter segurança de pertencimento. Em seu trabalho sobre identidade e diferença, Tomaz Tadeu da Silva nos mostra que a identidade pode ser definida a partir das diferenças e que, assim como a linguagem, ela pode ser concebida por meio de fixação. Porém, ela não é totalmente estável e acaba por estar ligada aos sistemas de representação, tendo em vista que é um significado cultural.

> A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir. Como vimos, dizer "o que somos" significa também dizer "o que não somos". A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções sobre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre "nós" e "eles". (SILVA, 2000, p. 82)

Entendemos, então, que a criatura se percebe e é percebida como alguém não humano, não conseguindo encontrar representação em nenhum outro grupo. A partir de então, a solidão do monstro se configura em um estado de abandono, tanto social

quanto paternal. Nos estudos de Edna Hogemann e Solange Moura, pesquisadoras na área do Direito, há um artigo dedicado à questão da construção do sujeito, seu acolhimento e os problemas do abandono. Para as autoras:

> A identidade pessoal, num refletir psicológico, é a maneira pela qual as pessoas enxergam a si mesmas e está intimamente relacionada à própria imagem. É deveras importante, na medida em que influencia o modo como as pessoas se sentem e de como se comportam em situações desafiadoras. Outro aspecto particularmente importante sobre a identidade pessoal é a possibilidade de se enxergar exatamente como as outras pessoas nos enxergam quando se está em harmonia com os outros e com o mundo no entorno, ou pode ser muito diferente quando não se está em harmonia com elas provocando um sentimento de grande batalha para nos tornarmos apreciados pelas pessoas pelo que se realmente é. Sob um vislumbre sociológico, a identidade pessoal é um construir-se através do processo de socialização, que se dá até a morte. (HOGEMANN; MOURA, 2013, p. 58)

A criatura abandonada é vítima de várias rejeições e preconceitos, sofrendo, muitas vezes, agressões verbais e, até mesmo, físicas. O monstro não conseguiria jamais, nesta situação, enxergar-se como os demais e viver de maneira harmoniosa. Inicialmente, ele não entendia os motivos de ser tratado como um ser repulsivo, mas, após enxergar-se nos reflexos da água e comparar-se com as demais pessoas que já havia encontrado, ele percebe o motivo de sua rejeição e se reconhece como um monstro. A partir de então, fica um questionamento: se a criatura é feita com membros humanos, mas não é reconhecida como tal para os demais, seria ela humana ou não? O que é, afinal, ser humano?

Primeiramente, antes de analisar o perfil da criatura de Frankenstein, é necessário discutir o que faz um indivíduo ser humano. Para isso, é interessante retomar a discussão de bios e zoo, de Giorgio Agamben, que retoma uma distinção vinda dos gregos entre os seres humanos e os animais. A ideia de bios é a vida em uma organização social racional; zoo é uma ideia primitiva de vida, como as dos demais animais.

> Este projeto começou de uma observação de que os gregos não tinham um termo singular para expressar o que entendemos pela palavra vida. Eles fizeram uso de dois termos distintos semanticamente e morfologicamente: zoo, o qual expressava o simples fato comum de viver, assim como todas as coisas vivas (animais, seres humanos ou deuses), e bios, o qual significava a forma ou a maneira de vida própria de um indivíduo ou grupo. Nas línguas modernas, nas quais essa oposição gradualmente desaparece a partir do léxico (onde está preservado, como na biologia e zoologia, não indicando uma grande diferença), um termo solo – de quem a opacidade cresce a uma extensão proporcional à sacralização do seu referente – designa uma pressuposição de que é sempre possível fazer isolamentos em cada uma das inúmeras formas de vida. (AGAMBEN, 2016, p. 204, tradução nossa, grifos do autor).

A questão da racionalidade e inteligência humana é muito cobrada na sociedade. Tais aspectos tornam os humanos frágeis, com medo de que outras criaturas possam surgir e serem mais inteligentes que eles. O ser humano acredita ser o centro do universo, pois, se há outros seres vivos, ele os compara com ele próprio, sendo um ponto de referência. Isso não ocorre somente com a questão de inteligência, mas com o comportamento, a postura e a estética humana: Frankenstein era rejeitado por não alcançar um padrão humano de referência, por não ser civilizado e ser visto como um monstro.

Muitos seres vistos como monstruosos podem ter a aparência de um ser humano, como os vampiros, lobisomens e bruxas. Porém, outros são fisicamente assustadores, como a criatura de Victor. Sendo assim, um monstro é uma entidade não humana, estranha para sociedade. O psicanalista Sigmund Freud abordou a temática do estranho em seus estudos, tratando sobre a repetição: o estranho, mesmo aparecendo repetidamente, ainda pode se apresentar como algo diferente.

> O tema do 'estranho' [...] relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador - **com o que provoca medo e horror**; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. (FREUD, 1976, p. 14, grifos nossos)

Para aprender a se comunicar e a viver como um ser humano, a criatura abandonada vai para um chalé, e lá vive escondido, lendo os materiais de Victor Frankenstein e observando a vida de uma família que ali vive, desenvolvendo, por eles, afeto. Um dia, esperançoso, a criatura, sabendo de sua aparência horrenda, resolveu se revelar para todos, esperando aceitação:

> "'Deus Todo-Poderoso!', exclamou o homem. 'Quem és tu?' Nesse instante, a porta do chalé se abriu e Felix, Safie e Agatha entraram. Quem conseguiria descrever seu horror e sua consternação quando olharam para mim? Agatha desmaiou e Safie, incapaz de socorrer a amiga, correu para fora do chalé. Felix avançou como uma flecha e, com uma força sobrenatural, arrancou-me seu pai, a cujos joelhos eu me agarrava. Num acesso de fúria, lançou-me ao chão e bateu violentamente em mim com uma vara. (...)" (SHELLEY, 2015, p. 227)

Acima, temos a descrição do episódio que mais marcou a criatura da obra, deixando-o traumatizada com relação a sua aparência monstruosa. As pessoas por quem ele foi cativado, ao olharem para ele, sentiram uma total sensação de estranhamento, não possibilitando sequer que ele se apresentasse. O medo e a histeria foram coletivos, fazendo com que o monstro tivesse que ir embora da casa.

A partir de então, a criatura cria uma sensação de revolta, ao mesmo tempo que se torna cada vez mais carente e solitária. Para isso, ela recorre ao seu criador, pedindo que este lhe faça uma mulher, para que seja sua companheira: "Deves criar uma mulher para mim, com a qual eu possa viver uma troca de solidariedade necessária à minha existência" (p. 238). A ideia do monstro era que, ao receber uma companheira que fosse sua semelhante – tanto com relação à aparência quanto com relação ao comportamento – ele iria embora para viver somente com ela, podendo dividir sua vida com alguém que o aceitasse. Porém, seu criador recusa a proposta, alegando: "Criar outro ser como tu, cuja maldade, somada à tua, traria desolação ao mundo!" (p. 238). Isso deixa o monstro ainda mais irado, pois fica convicto de que seu destino é a solidão.

Além da carência de companheirismo e acolhimento paterno, a criatura também demonstra ter necessidade de ser reconhecida como um indivíduo, principalmente com relação ao reconhecimento paterno de Victor, sendo seu filho. O monstro tem plena consciência de que seu problema foi o abandono desde o início de sua vida:

> "Mas onde estavam meus amigos e minhas relações? Não tivera um pai a testemunhar meus tempos de bebê nem a bênção de uma mãe, seus sorrisos e carícias; ou, se tivera, meu passado inteiro agora era um borrão, um vazio escuro no qual eu nada distinguia. Em minha lembrança mais remota sempre fui este mesmo ser, deste

> tamanho e desta altura. Até ali jamais vira outro que se assemelhasse a mim ou que quisesse ter alguma relação comigo. O que eu era? [...]." (p. 211)

Na passagem acima, notamos que a criatura de Frankenstein não entende como veio ao mundo, pois seu passado lhe é obscuro. Além disso, ela não entende que tipo de ser ela é e, durante a obra, ela busca essa resposta, apesar de ser sempre rejeitada pelos demais.

Os traços até aqui abordados – carência e necessidade de reconhecimento – são características humanas. Um dos maiores medos do ser humano é ficar sozinho, sem ter alguém para dividir momentos, sem ser aceito no convívio em sociedade e, pior ainda, morrer e cair no esquecimento dos demais. Se a criatura tem todos esses traços, não seria ela, então, humanizada?

Se formos pensar o corpo da criatura Frankenstein e compararmos com o físico de um ser humano, podemos ver disparidades gritantes: é um ser extremamente alto, forte, rápido. Porém, sua criação e estrutura é baseada na nossa: possui dois braços, duas pernas. Enfim, o que mais aproxima o monstro do ser humano é a sua capacidade de desenvolver a linguagem, essencial para a comunicação. Nos estudos de Émile Benveniste, importante linguista estruturalista, entendemos que:

> A linguagem humana caracteriza-se justamente aí. Cada enunciado se reduz a elementos que se deixam combinar livremente segundo regras definidas, de modo que um número bastante reduzido de morfemas permite um número considerável de combinações – de onde nasce a variedade da linguagem humana, que é a capacidade de dizer tudo. Uma análise mais aprofundada da linguagem mostra que esses morfemas, elementos de significação, ainda menos numerosos, cuja reunião seletiva e distintiva fornece as unidades significantes. Esses fonemas "vazios", organizados em sistemas, formam a base de todas as línguas. Está claro que a linguagem das abelhas não permite isolar semelhantes constituintes; não se reduz a elementos identificáveis e distintivos. O conjunto dessas observações faz surgir a diferença essencial entre os processos de comunicação descobertos entre as abelhas e a nossa linguagem. [...] a sociedade que é a condição da linguagem. (BENVENISTE, 2005, p. 66)

Todo ser humano socializado possui uma linguagem, podendo dominar não apensas sua língua, mas a de outras regiões. A criatura de Victor, mesmo não sendo considerada humana, conseguiu desenvolver a linguagem do meio em que vivia, não precisando se comunicar por meio de códigos – que é o meio de comunicação dos animais (zoo). Essa capacidade nada mais é do que uma característica plenamente humana do monstro: no início de sua história, ele relata para Victor como ele aprendeu a se comunicar, desde quando se refugiou na casa de uma família pela qual ele secretamente se apegou, observando-os, dentro de um esconderijo, e deduzindo como funcionavam suas vidas:

> Percebi que aquelas pessoas tinham um método para comunicar suas experiências e seus sentimentos umas às outras por sons articulados. Notei que as palavras que falavam algumas vezes produziam prazer, noutras sofrimento, oras sorrisos, ora tristeza, na mente e no rosto de quem as ouvia. Era, de fato, uma ciência dos deuses aquela, e ardentemente desejei me familiarizar com ela. Mas ficava confuso a cada tentativa que fazia nesse sentido. A pronúncia deles era rápida e as palavras que diziam, não tendo aparentemente nenhuma ligação com objetos visíveis, deixavam-me sem pistas de como decifrar o mistério de sua referência. No entanto, com grande dedicação, [...] descobri os nomes dados a alguns objetos que mais apareciam

> no discurso; aprendi e passei a usar as palavras 'fogo', 'pão' e 'madeira'. (SHELLEY, 2015, p. 200)

No trecho acima, podemos comparar o monstro como uma criança humana que ainda não consegue falar, mas que, ao associar os sons das palavras com os objetos do seu dia a dia, vai desenvolvendo seu léxico. As observações realizadas pela criatura demandaram tempo e dedicação e, além delas, a criatura pode contar com o auxílio da leitura de alguns livros que encontrava pela casa: "O chalé de meus protetores fora minha única escola no estudo da natureza humana" (p. 220). Enfim, o monstro se torna uma criatura que, por meio da observação e estudo, consegue desenvolver a linguagem, mesmo que não tenha tido a oportunidade de praticá-la seguidamente nas interações sociais.

O ser humano se desenvolve dentro de um processo histórico cultural, o que ocorre apenas com seres naturalmente racionais. Muito mais do que a realização de atividades apenas com o objetivo de sobrevivência, o ser humano consegue refletir sobre elas, observando e realizando experimentos. Na obra, o monstro de Frankenstein era dotado de uma inteligência fora do comum, conseguindo desenvolver linguagem e técnicas de sobrevivência apenas por meio da observação e dedução:

> Certo dia, atormentado pelo frio encontrei uma fogueira deixada por vagabundos errantes e me vi tomado de prazer com a sensação de calor que experimentei. Em meu contentamento, enfiei a mão na brasa viva, mas depressa a recolhi com um grito de dor. Como era estranho, **pensei**, que efeitos opostos tivessem a mesma causa! **Examinei** o material da fogueira e, para minha alegria, **descobri** que era madeira. Não demorei a juntar alguns galhos; mas estavam úmidos e não queimaram. Fiquei triste com isso e ali e sentei, ainda a **observar** como funcionava o fogo. A madeira molhada que eu havia colocado perto do calor secou, ela própria acabando por se incendiar. **Refleti** a respeito e, tocando os vários galhos, **descobri** qual era a causa daquilo, e me pus a coletar grande quantidade de madeira que pudesse secar para obter um estoque abundante de fogo. (p. 191, grifos nossos)

Até então, listamos alguns fatores que podem classificar a criatura como um ser de traços humanos, sendo eles a carência afetiva devido à ausência paterna, sua falta de interação social por não ser reconhecido por nenhum indivíduo, sua capacidade de desenvolver linguagem e sua inteligência e poder de reflexão. Além disso, podemos destacar como importante, também, sua agressividade – a qual se desenvolve pela rejeição e falta de reconhecimento.

Quando a criatura recebe vida, ela não é agressiva: sua rebeldia nada mais é do que uma resposta à sociedade que não a aceita. Além do mais, durante suas inúmeras tentativas de socialização, ela é tratada com violência extrema por ter uma aparência horripilante. O que ocorre é que, durante sua vida, o monstro não teve a oportunidade de educação, ao contrário do que todo o indivíduo humano possui, desde seu nascimento e inserção na sociedade. Tal processo de educação, no sentido comportamental, é realizado utilizando o corpo, pois ele é o meio de readequação da mente. Há penalidades físicas e morais, como beliscões ou isolamento (castigo). Sobre essa temática, o filósofo e teórico social Michel Foucault disserta, em sua famosa obra Vigiar e Punir, a qual trata das entidades estatais (hospitais, escolas e prisões) e seus métodos de disciplina.

> Na oficina, na escola, no exército funciona como repressora toda uma micropenalidade do tempo (atrasos, ausências, interrupções das tarefas), da atividade (desatenção, negligência, falta de zelo), da maneira de ser (grosseria, desobediência), dos discursos (tagarelice, insolência), do corpo (atitudes "incorretas", gestos não conformes, sujeira), da sexualidade (imodéstia, indecência). Ao mesmo tempo é utilizada, a título de punição, toda uma série de processos sutis, que vão do castigo físico leve a privações ligeiras e a pequenas humilhações. Trata-se ao mesmo tempo de tornar penalizáveis as frações mais tênues da conduta, e de dar uma função punitiva aos elementos aparentemente indiferentes do aparelho disciplinar: levando ao extremo, que tudo possa servir para punir a mínima coisa; que cada indivíduo se encontre preso numa universalidade punível-punidora. (FOUCAULT, 1999, p. 203)

O monstro da história não foi introduzido em nenhuma instituição educacional e, além disso, por ter uma aparência bestializada, ele era diariamente punido por existir. Tendo em vista que o corpo está em constante atuação, o monstro não sabia como agir civilizadamente, sabendo o que era correto ou incorreto no momento de lidar com pessoas, principalmente pelo fato de não terem lhe dado oportunidade para tal. Portanto, ao ser tomado por seus instintos naturais e primitivos, o mostro não consegue controlá-los, pois não foi criado com um acompanhamento institucional, tanto da escola quanto da família.

Retomando o que foi colocado anteriormente, o monstro se comporta violentamente como uma resposta ao que sofria da sociedade: exclusão, hostilidade, violência física e moral:

> Mal havia me escondido e uma menina passou correndo pelo local de meu esconderijo, rindo, como se fugisse de alguém por brincadeira. Continuou pela margem íngreme do rio, quando, de repente, seu pé escorregou e ela caiu na correnteza veloz. Precipitei-me de meu esconderijo e, com muito esforço por conta da força da correnteza, salvei a menina, puxando-a para a margem. Ela estava inconsciente e empenhei-me, por todos os meios a meu alcance, em reanimá-la, no que súbito fui interrompido pela aproximação de um camponês, o qual era provavelmente a pessoa de quem a menina, brincando, fugia. Ao me ver, ele voou na minha direção e arrancou a menina dos meus braços, escapando às pressas para os recessos mais profundos da mata. Apressei-me a segui-los, não sei bem por quê, mas, quando viu que eu me acercava deles, o homem apontou uma arma e atirou contra meu corpo. Desabei no chão e meu agressor, com agilidade ainda maior, desapareceu na floresta. Foi essa a recompensa por minha benevolência! Tinha salvado um ser humano da destruição e, como prêmio, vi-me contorcendo miseravelmente de dor em razão de um ferimento que estilhaçara carne e osso. Aqueles sentimentos de bondade e gentileza que eu acalentava não mis que poucos momentos antes deram lugar a uma fúria diabólica e ao ranger de dentes. Inflamado pela dor, jurei ódio e vingança eternos à espécie humana. (SHELLEY, 2015, p. 234)

Este episódio foi crucial e decisivo na vida do monstro, e é a prova de que ele tinha sentimento de humanidade com os indivíduos de uma espécie que não o aceita. Ele se identifica com os seres humanos, a ponto de tentar interagir com eles, mas isso não é recíproco.

Assim como todo ser humano, o monstro de Frankenstein tem o medo de não ser reconhecido e cair no esquecimento. Seu maior desejo é ser reconhecido por seu criador, que é sua referência paterna – tendo em vista que não o é, desenvolve um paradoxo sentimental, ferindo aqueles que Victor ama, para atingi-lo negativamente e, ao mesmo tempo, chamar a atenção do médico para suprir a carência afetiva: "Maldito,

maldito criador! Por que vingou em mim a vida? Por que não extinguiu, naquele instante, a centelha da existência com que tão levianamente me presenteaste?" (p. 228). Sem nem ter recebido um nome, o monstro jamais perpetuaria o legado cultural do nome de Frankenstein, o que poderia lhe ser concedido. A existência de seu criador é a única coisa que lhe mantém vivo e na constante busca por reconhecimento; por isso que, quando está em seu leito de morte, Victor recebe a última visita do monstro, que vai embora para sempre.

Por fim, finalizando este estudo, podemos concluir que o corpo é um vetor atuante, sendo uma fronteira que nos permite a experiência com o mundo exterior. Também, por ser o que nos permite a interação com os demais indivíduos da sociedade, podemos nele fazer nossas manifestações de identidade, ou utilizá-lo para pertencer a certos grupos identitários. No entanto, o corpo acaba sendo padronizado em certas instâncias, e aqueles que estão fora de tal padrão podem sofrer com a exclusão, principalmente na questão da aparência estética. Para isso, muitas pessoas acabam recorrendo a métodos alternativos para se adaptarem ao que lhes é cobrado – isso pode englobar a vestimenta, as cirurgias de estética, os cosméticos, e tudo mais que envolve o fator estético.

Dentre esses padrões estabelecidos de ser humano ideal, temos o monstro criado por Victor Frankenstein. Assim como o Deus cristão fez o homem a partir do barro, o médico também dá vida à matéria morta, mas se arrepende de sua criação e a abandona, tomado pelo pavor de sua aparência horrenda e disforme – uma estética totalmente fora dos padrões que a sociedade da época estabelece. A partir do abandono, surge, então, o monstro.

Conforme conhecemos a história do monstro de Frankenstein, dificilmente não o humanizamos. Mas por que isso ocorre? Porque apesar de ser tratado como uma aberração, sua capacidade de inteligência, discurso e afeto são idênticas as de qualquer ser de nossa espécie. Assim que apareceu para Victor, não recebendo nem nome, foi largado à própria sorte, tendo que aprender sozinho a conseguir alimento e abrigo. Quando vai para o chalé e aprender a linguagem humana local por meio de observações e leituras, acaba por desenvolver o afeto – outra característica humana. A partir de então, começam as decepções.

Quando se revela para a família a qual ele passa tempos observando, o monstro tem sua primeira tentativa de socialização como uma experiência totalmente frustrante: é respondido com gritos, violência, ofensas e histeria. Como qualquer ser humanizado, isso lhe decepciona e o amargura, mas não permite que ele perca esperanças em demais humanos. Nas demais tentativas que realiza, todos lhe tratam do mesmo modo – até mesmo as crianças, como William, irmão mais novo de Victor (que acaba sendo assassinado).

Durante sua vida, o monstro é algo grotesco – é visto como uma figura horrenda, assustadora, não civilizada, fora dos padrões estéticos, não humana. Porém, mesmo seu corpo sendo um amontoado de pedaços humanos, o monstro tem traços humanizados, como a benevolência, a linguagem, a inteligência, a carência e, principalmente, a necessidade de reconhecimento (especialmente paterno). Por nunca ter seus anseios correspondidos, ele vira um assassino, se vingando do mal que a sociedade lhe oferece. Mesmo sendo uma figura enorme, resistente e ameaçadora, a criatura é extremamente frágil, pois não consegue constituir sua identidade no ambiente que vive – isso nos mostra que a interação e o acolhimento são essenciais para a nossa questão identitária, permitindo que possamos nos desenvolver e constituir como sujeitos, sempre reconhecidos como tais.

REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émille. *Problemas de linguística geral.* 5 ed. São Paulo: Pontes, 2005.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada.* São Paulo: Editora EP Ltda, 1961.

CAMPELLO, Eliane; SCHMIDT, Rita. Apresentação: corpo e literatura. In: *Ilha do Desterro.* v. 68, nº 2, p. 009-014, Florianópolis, mai/ago 2015.

FIORIN, J. L. A linguagem humana: do mito à ciência. *Linguística? Que é isso?* São Paulo: Contexto, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Tradução: Raquel Ramalhete. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: *Além do limite de prazer***.** Tradução de e Alix Strachey. Edição Standard Brasileira, Vol. XVIII. Rio de Janeiro: IMAGO Editora, 1976.

HOGEMANN, Edna; MOURA, Solange. O direito fundamental à identidade pessoal e o estigma do abandono. 1 ed. São Paulo: *Revista dos Tribunais*, 2013. V. 01/02. p. 58.

LIMA, Marisa. Do corpo sob o olhar de Bordieu ao corpo contemporâneo. In: Seminário Nacional Corpo e Cultura, 4., 2013, Goiânia. *Anais* (online). Goiânia: FE-UFG, 2013. Artigos. Disponível em: <http://congressos.cbce.org.br/index.php/4sncc/2013/paper/viewFile/5746/2971>. Acesso em 25 Jun 2017.

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro, Mauad, 2002.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In:____. (org). *Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais.* Petrópolis: Vozes, 2000, 133p.

WOODWARD, Kathryin. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. *Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais.* Tomaz Tadeu SILVA (organizador). Petrópolis: Vozes, 2000, 133p.

BRING IN THE BALLERINAS – A MULTIMODAL ANALYSIS BASED ON THE ACTOR-NETWORK THEORY

QUE ENTREM AS BAILARINAS – UMA ANÁLISE MULTIMODAL BASEADA NA TEORIA ATOR-REDE

Luiz Antônio Caldeira Andrade[1]

Sônia Maria de Oliveira Pimenta[2]

ABSTRACT: The aim of this article is to investigate how the physical and non-physical elements in Zach Gross's short video contribute to represent the main female character, Tatyana, around which the story takes place. The video shows two ballerinas at the Metropolitan Opera House performing a scene of *Onegin*, a Tchaikovsky's opera, based on Pushkin's classical literary work that bears the same name,The study is theoretically and methodologically built on the actor-network theory (ANT) and multimodal analysis as defined in Banks (2015). The main point was to show how the networking of human and non-human objects, including the body itself, takes place across physical and virtual spaces in the expression of the self.

KEYWORDS: Actor-Network Theory (ANT). Identity construction. Self. Multimodality.

RESUMO: O objetivo desse artigo é investigar como os elementos físicos e não físicos no vídeo de Zach Gross contribuem para representar a principal personagem feminina, Tatyana, em torno da qual se desenvolve o enredo. O vídeo apresenta duas bailarinas no Metropolitan Opera House executando uma cena de *Onegin*, uma ópera de Tchaikovsky, baseada na obra clássica de Pushkin, a qual leva o mesmo nome O estudo é teórica e metodologicamente apoiado na teoria ator-rede (TAR) e no modelo multimodal definido em Banks (2015). O ponto principal foi mostrar como o entrelaçamento de objetos humanos e não humanos na construção de rede, incluindo o próprio corpo, ocorre através de espaços físicos e virtuais na expressão do *eu*.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria Ator-Rede (TAR). Construção identitária. *Eu*. Multimodalidade.

1 Belo Horizonte, Minas Gerais. Doutor em Linguística do Texto e do Discurso pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: lacatc@gmail.com

2 Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. E-mail: soniapimenta1@gmail.com

1 INTRODUCTION

The advent of the Digital Revolution in the second half of the 20th century would redefine major concepts such as *self*. Up to that time *self* was a concept that belonged to the realm of Psychology, being related to selective memory retrieval, as in Bruner (1994), for instance. However, whether the concept was taken as exclusively belonging to the domains of Philosophy and Psychology, it would, then, begin to be investigated by other socially-driven fields, such as Sociology, Anthropology, Cultural Studies and Linguistics.

However, the focus was to move from the investigation of the individual's mind to the analysis of the expression or representation of the self within the context in which it was inserted (GERGEN, 2000). We find, for example, in Oyserman et al. that, "the identities constituting the self are dynamically constructed in context (2012, p. 70)."[3] It follows that scholars set out to study the subject's social relations, favoring the way the expressed themselves to construct and be constructed in their social interactions. Perspective, this way, meant firstly realizing the existence of the *other*, against which individuals started to see themselves. That is what Bakhtin, for example, defended. He postulated that *the other* is the "constituent of the 'I'" (1997, p. 47), although the latter is not seen as a mere object of the construction and analysis by the former, but rather a co-participant in a 'symmetric' relation, i.e., a 'dialogical' relation in which neither of the parts has authorship of the discourse. The same idea is defended by Lemos, who says that "we do not grasp the object apart from its relation with the subject as much as we do not understand the subject out of its relation with the world" (2013, p. 54)[4].

Later on, research in the field of identity (BANKS, 2015; OYSERMAN et al, 2012; PAPACHARISSI, 2011, to mention some) led to a broader view of what might entail the self, that is, a move from the concept of a single body that encapsulated a self, ready to be manifested, towards the acceptance of a number of other participants, material or not, which interacted in the discourse activity to make the self fluid. This plurality, therefore, makes reference to "not just a single *me* but multiple *me's,* or facets to each me" (OYSERMAN et al, 2012, p. 72)[5]. The authors argue that since the self is a meaning-making tool, then it should be sensitive to context, that is, new information, and, thus, malleable and variant across changes in the features of both the external and internal worlds. Such broader view, thus, sets the foundation to what is known as the Actor-Network Theory (ANT). In sum, network, as it is defined by ANT, is not infrastructure, but that which is produced out of the relationship between humans and non-humans. It is a dynamic concept. It is not what connects, but what results from the connections. There's no essentialism, but emergent relationships (LEMOS, 2013).

Such considerations are an effective entry to the present study, which addresses the self within the context of the postmodern times, or `late modernity` (GIDDENS, 1991). According to Giddens, lifestyles are characteristically attached to specific contexts of action which also express themselves. Hence the idea of an evolving self

3 "as identidades que constituem o *eu* são dinamicamente construídas no contexto (minha tradução).

4 não reconhecemos o objeto fora de sua relação com o sujeito, assim como não entendemos o sujeito fora de sua relação com o mundo (minha tradução).

5 não há somente um *eu*, mas múltiplos *eus* ou facetas de cada *eu*" (minha tradução).

(PAPACHARISSI, 2011), encompassing not only the various contexts presented to the subject but also the diversity of electronic media and physical objects to be used in the expression of the self.

The approach adopted here draws on Banks's multimodal model (2015), which treats the self as being itself a network. Such stance makes us look deeper into the notions of space and time across digital and physical contexts. To make it clearer, space is used in conformity with the second definition in Lemos, where it is described "not as a place *a priori*, but as a network of associations between places and objects. It's dynamic and infinite and results out of the relations between the things constructed" (2013, p. 53)[6]. Precisely, we aim to answer the question posed by Banks of "how the mundane objects of everyday physical and digital life contribute to the emergence of the self" (2015, p. 2) – by investigating the way the self is constructed in Zach Gross ´s video of two ballerinas performing a scene of Tchaikovsky's opera *Onegin*, based on the Russian writer Pushkin's classical literary work. It ´s a 19th century novel written in verse rather than prose, which narrates the story of Tatyana ´s love for Onegin and also provides the reader with a detailed view of the Russian life in St. Petersburg at the time. Lachmann (2011) refers to Pushkin's work as a threshold during the time of its canonization. The novel in verse, published in serial form between 1825 and 1832, was marked by innovation and a sharp break with tradition, becoming a text that divided Russian literature 'before' and 'after' *Onegin*. It has been called by Contemporary Criticism an encyclopedia of Russian Society.

Borrowing from Banks that "the self is a subjectively experienced assemblage of identities that are likewise complex collections of objects networked across spaces" (2015, p. 2)[7], we focus on this interweave of objects across different spaces in the physical world. In our case, specifically, the semiotic elements are – the dance, the wardrobe, the music, and the image – that make up the representation of the main female character, performing a scene of the opera. The video comes as a good example of Lévi-Strauss ´ explanation of the association between images and concepts, where he asserts that, "signs resemble images in being concrete entities but they resemble concepts in their powers of reference" (1996, p. 18).[8] This is what the present study aims at: identifying the concepts represented in the association of the many signs in the *ballerinas* video, which come together in the construction of the Self.

Such combination of media is referred to in Woolf (1999, p.37) as *intermediality* (my italics). He says that the term can be defined as the direct or indirect participation of two or more media in the signification of a human artefact. His study, like the present one, which started with the Russian writer Pushkin's lyric poem *Onegin*, and was later made into an opera by the famous, also Russian, composer Tchaikovsky, focuses on the relationships between literature and other arts, more precisely, the 'musicalization of fiction' (p.3 - commas in the original). According to Woolf, this has been a natural

6 não como um local *a priori*, mas como uma cadeia de associações entre lugares e objetos. É dinâmico e resulta das relações entre aquilo que foi construído (minha tradução)

7 "o *eu* é um conjunto de identidades subjetivamente experienciadas, que são também uma complexa coleção de objetos encadeados através dos espaços (minha tradução).

8 "signos assemelham-se a imagens enquanto entidades concretas, mas lembram conceitos no que diz respeito a seus poderes de referência (minha tradução).

combination since the times of Aristotle's *ut picture poesis* in ancient Greece (WOOLF, 1999). At a more recent past, however, we have, for example, the opera, considered a form of multi-media art due to its very nature. Music and poetry are, thus, considered 'sister arts' for the common characteristics that entail, namely sound, melody and rhythm (WOOLF, 1999, p3). In *Onegin*, for instance, these features are mirrored by the iambic tetrameter verses, which make up the lyric narrative.

Now, as the main objective of this study is to deal with the elements networked in the ballet video - *Bring in the ballerinas* - made by Zach Gross, an American photographer, which presents two dancers staging two moments of *Onegin*, a word on the relationship between these two arts, ballet and literature – is very appropriate. Marcsek-Fuchs approaches the theme by saying that dance and literature, though appearing to be media antagonists as the former is kinetic and the latter static, have a lot in common. They can tell a story and express emotions; they are 'part of a culture, represent a culture and subvert a culture' (2015, p.1). By discussing how dance is represented in literature, she uses the term leporello to "indicate the effect that a single word in the text evokes several kinetic and cultural implications in the recipient"[9] (MARCSEK-FUCHS, 2015, p.5).

Although in our study the reverse is what is brought under discussion, that is, the dance representing the text, the same metaphor can be used, for it is correct to assume that *Onegin*, in its lyricism has evoked feelings that had Tchaikovsky translate into an opera. As for the channels that can be used to represent dance, Marcsek-Fuchs raises the question whether the body would be the one only to convey meaning or should we take into consideration the movement patterns and the music the accompanies it, if the case, as part of a multichannel medium (MARCSEK-FUCKS, 2015, p.12). In this respect, Wolf's specification of the term *medium* seem to fit better our purpose here. He defends that it is "specified not only by particular channels (or one channel) of communication but also by the use of one or more semiotic systems serving for the transmission of cultural 'messages'" (WOLF, 1999, p.35)[10]. Another scholar, Clüver (2007), affirms that most texts are completely intermedial and interactive, being instantly transmitted to receivers all over the globe, being designed to invite the participation of a global community.

Having set the picture in which the present study is framed, in the next section we briefly debate the concepts of space, time and identity in the postmodernity, which are the cornerstones of the analysis.

2 Space, Time and Identity – From Giddens to Lyotard

One of the many authors who have addressed the issue of identity construction in the modern times is Anthony Giddens (1991). Giddens differs modernity from any other previous era by characterizing it as being far more dynamic and profound. He claims that modernity affects human behavior and consequently social practices like no other system before. Three factors are considered crucial in its entailment. Firstly, Giddens

9 indicar o efeito que uma única palavra no texto evoca várias implicações cinéticas e culturais no leitor (minha tradução).

10 "especificado não apenas por canais específicos (ou um canal) de comunicação, mas também através de um ou mais sistemas semióticos que servem à transmissão de mensagens culturais (minha tradução).

recognizes a distinct relation between time and space, where these two are separated yet at the same time reconnected, though not by the mediation of place. Rather, the cutting off of time from space "provides the very basis for their recombination in ways that coordinate social activities without necessary reference to the particularities of place" (GIDDENS, 1991, p.16-17)[11]. The video analysed here, produced by Zach Gross, is a very good example of how people can reconnect with Pushkin's novel through a completely different medium and at any time they deem appropriate. Such consideration of space and time takes us to the second main factor to contribute to a totally unprecedented social practice seen in modernity: the disconnection of social relations from local contexts, what Giddens calls *disembedding* (1991, p.17). He points out two *disembedding* mechanisms, namely *symbolic tokens*, whose primary representative is money – since it is a means of credit and thus brackets time and allows transactions between people who have never met one another physically, this way bracketing space – and *expert systems* (GIDDENS, 1991, p.18). The latter "bracket time and space through deploying modes of technical knowledge, which have validity independent of the practitioners and clients that make use of them" (GIDDENS, 1991, p.18)[12]. Once again, to illustrate Giddens's second factor, we turn to our video. Relations developed in the technological era differ from the pre-modern times by means of technology. The broad public can have access to Pushkin's work online, be it through the New Yorker magazine or the video.

As it may be observed, the change of time and space, coupled with the *disembedding* mechanisms, in Giddens's words "propel social life away from the hold of pre-established precepts and practices" (GIDDENS, 1991, p. 20). Lastly, the third major factor of influence on the dynamism of modernity is *reflexivity*. Unlike its definition as human being's intrinsic reflexive monitoring action over activities carried out, the term here refers to the "susceptibility of most aspects of social activity, and material relations with nature, to chronic revision in the light of new information or knowledge"[13] In the present study this can be recognized in the new reading of Tchaikovsky's opera carried out by the South African choreographer Cranko. He not only reshaped it into a three-act piece only, but also decided to use a rearranged version of Tchaikovsky's composition instead of using the original composition. In other words, the application of organized knowledge to social life circumstances in order to organize and transform them.

Following all these advancements witnessed throughout Gidden`s modernity, the technological revolution in the last century paved the way to further changes that would reshape people's lives regardless of ethnicity, geography or religious beliefs, a time that came to be known as postmodernity. The term used here adopts the views defended in Lyotard (1984), where the author recognizes that postmodernity involves a rupture with the previous dominant culture and aesthetic; a different socioeconomical e social moments. Thus, globalization, despite its diverse effects, was an unavoidable

11 "propicia a própria base para sua recombinação em formas que coordenam atividades sociais sem necessariamente referir-se às particularidades do lugar (minha tradução).

12 "agrupa tempo e espaço por meio de opções de conhecimento técnico, o qual tem validade independente dos seus usuários (minha tradução).

13 suscetibilidade da maioria dos aspectos da atividade social, e relações materiais com a natureza, a revisão crônica à luz de novas informações ou conhecimento (minha tradução).

ending of a process that had the Internet as one of its main protagonists. While, on the one hand, the political and social movements etched their hallmarks in History, being the fall of the Berlin Wall, the dissolution of the Soviet Union and the European Unification good examples, on the other hand the Internet, in the postmodernity, played its role by speeding up the breakdown of all boundaries between nations. The space-time relation was totally redefined in the cyberculture. Giddens argues that Globalization points to the intersection between presence and absence, the weaving of social events and relations at a distance with local contextualities (GIDDENS, 1991). The intentioned consequence was a complete change in the systems of information, communication, economy and social relations. The immediate and limitless access to a never-ending array of options made the virtual world as real as the physical world, with its own systems and rules.

Many and similar are the approaches to the new situation that was established: While Giddens (1991) specifies the three characteristics above, Haesbaert defines postmodernity as

> an arbitrary gap in the linear view of time. Firstly, changing history through completely radical proposals, postmodernity would surely, though later, do the same with geography. Spaces succumbed as a result of time change, as people saw themselves immersed in relations at speeds never seen before, or, rather, in real time (HAESBAERT, 2002, p. 29-30). [14]

He explains that the dissociation of time and space, coined as *deterritorialization*, is necessarily followed by a process of definition of new territories, a term which, in his view, has a tripartite interpretation: physical, political, and provided with identity (HAESBAERT, 2002, p. 37). He also defends that the central aspect underlying the definition of territory is the controlling character of the social processes it implies, not limiting the reference exclusively to political and economic control, but, above all, to the cohesion power of identities.

This concept echoes Giddens' theory that separation of time and space sets up the very basis for their recombination in order to reorganize the social aspects of life.

This process of *deterritorialization* changed the way people saw themselves, leading to a sense of homelessness and identity, despite presenting them with the options of new identities, virtual realities. As a result, individuals had to learn how to adapt to this new environment and to (re)create themselves by taking on new identities. And last but not least, they were faced with the problem of representing this new self. With so many options provided by technology and the new social contexts, people began to get confused by the various stances taken in each context. Giddens (1991) draws our attention to the fact that the answer to a very simple question or the reaction to the commonest inquire demands that the individual put in parentheses a potentially almost infinite array of possibilities. Still, "what makes a reply 'adequate' or 'acceptable'

14 "Um corte arbitrário numa visão linear do tempo. Primeiramente, ao mudar a História por meio de propostas completamente radicais, a pós-modernidade faria o mesmo, ainda que mais tarde, com a geografia. Espaços sucumbem em resultado da mudança de tempo, à medida em que as pessoas se veem imersas em relações de velocidade nunca vistas, ou melhor, em tempo real (minha tradução).

requires an indescribable shared referent of reality" (GIDDENS 1991, p.43)[15]. The individual is now faced with a totally different notion of space, as he engages socially through a private media environment "by utilizing existing and imagined geographies of space" (PAPACHARISSI 2011, p. 306)[16].

Addressing the matter of identity amid what Lyotard denominates 'crisis of representation', that is, "an essentially realistic epistemology, which conceives of representation as the reproduction, for subjectivity, of an objectivity that lies outside it" (LYOTARD, 1984, p. viii)[17]. Castells distinguishes between "roles and identities". The former, he says, is defined by norms structured by social institutions and organizations, while identities are meaning sources for the individuals themselves, being constructed by the subjects through an individuation process (CASTELLS, 2008, p. 22-23). However, no self is an island, rather, each self exists "in a fabric of relations that is now more complex and mobile than ever before" (LYOTARD 1984, p.15). Both ideas can be related by saying that "self-identity in public or private life traverses distinct yet connected planes of interaction or networks" (PAPACHARISSI 2011, p.304). To Gergen, in postmodernity, the individual finds himself in a state of continuous constructions and reconstruction (GERGEN, 2002). This led to a number of studies about the means used by men to represent themselves in the diversity of contexts they were part of. We are, then, faced with the task of looking into some of the studies of identity representation, to pave the way pursued in the present article.

3 REPRESENTATION OF THE SELF

Identity, as defined in Oyserman *et al,* is "orienting, providing a meaning-making lens and drawing one's attention to specific features of the immediate context"[18] (OYSERMAN, 2012, p.69). Therefore, wholeness is achieved by the association of the various personae, or identities, as defended by the authors: "together, identities make up one's self-concept – variously described as what comes to mind when one thinks of oneself" (OYSERMAN *et al* 2012, p.69). In different words, the various elementary selves that constitute, or are organized into, a complete self are the various aspects of the structure of that complete self answering to the various aspects of the structure of the social process as a whole (MEAD 1934, p. 67). Gubrium and Holstein point out a similar view, when they say that the self is polysemic, i.e., "attached to, and articulated with, multiple systems of signs (GUBRIUM & HOLSTEIN, 1994, p.685)." Symbolization, in the construction of meaning, "constitutes objects not constituted before, objects which would not exist except for the context of social relationships wherein symbolization occurs" (MEAD 1934, p.38). Mead still reminds us that the social process, as involving communication, is in a sense responsible for the appearance of new objects

15 "uma resposta se torna 'adequada' ou 'aceitável dependendo do quanto partilhamos o referencial de realidade (minha tradução).

16 "ao utilizar as geografias de espaço existente e imaginadas (minha tradução).

17 uma epistemologia essencialmente realística, a qual concebe a representação como reprodução de um objeto, no caso da subjetividade, que reside fora dela (minha tradução).

18 direcional, propiciando uma lente que cria sentido e chamando atenção para as características específicas do contexto imediato (minha tradução).

in the field of experience of the individual organisms implicated in that process.

One other aspect that we must get back to in the process of representation of the self is the aforementioned Gidden's "reflexivity of the self". This reflexivity is directly connected with knowledge that presupposes consideration of risks inherent to postmodernity. Also, as a result of this reflexivity, the body is affected to the point of becoming less and less "extrinsic, 'given', functioning outside the internally referential systems of modernity, becoming itself reflexively mobilized" (GIDDENS 1991, p.19). This is the case in Zach Gross's video, a conscious knowledge of how the body in the flowing of the dance can create an intended trait of personality out of the relation between body and all the other semiotic signs that make up the scene, skillfully constructed by the special effects made possible by technology. In this respect, Mead postulates that

> reflection or reflective behavior arises only under the conditions of self-consciousness, and makes possible the purposive control and organization by the individual organism of its conduct with reference to its social and physical environment, i.e., with reference to the various social and physical situations in which it becomes involved and to which it reacts (MEAD, 1934, p. 44).[19]

The socialization process, in which the construction of the self takes place through reflexivity and knowledge of options and risks involved, is the public environment used to authenticate identity and introduce the self through the reflexive process of fluid association with social circles. "Individual and collective identities are simultaneously presented and promoted" (PAPACHARISSI 2011, p. 304). The self becomes the assemblage of the many identities resulting from the actors' material-semiotic interactions.

In our study, based on Cranko`s three-piece adaptation of Tchaikovsky's opera, these relations and the perception of the public reality are constructed through the actors' consciousness of their own bodies, along with their interactions with the other theatrical elements. In his seminal work The Primacy of Perception (1964), Merleau-Ponty discourses about the body being wholly animated and having all its functions contribute to the perception of objects. He advocates that we perceive external space through our bodily situation. In his words, "a corporeal or postural schema gives us at every moment a global, practical, and implicit notion of the relation between our body and things"[20] (p.5). This can be seen in the pas de deux performance of Onegin, where the bodies, in their flowing movements, show awareness of their relations to one another and to the things that make up the whole textual scene. Our body does not 'belong' (my inverted commas) to space. We transport it as if by magic; it is ours and through it we have access to space. It´s more than an instrument. It´s our perception of the world, the visible form of our intentions (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 5).

19 reflexão ou comportamento reflexivo surge somente nas condições de autoconsciência, possibilitando o controle e a organização propositais, por parte do organismo individual, de sua conduta com referência ao seu ambiente social e físico, isto é, com referência às várias situações sociais e físicas nas quais ele se envolve e às quais ele reage (minha tradução).

20 um esquema corpóreo ou postural nos permite a cada instante uma noção global, prática, e implícita da relação entre nosso corpo e as coisas (minha tradução).

4 THE ACTOR–NETWORK THEORY (ANT)

Network as it is understood in the ANT does not take the postmodern meaning used in computer science; rather, it is the resulting shape from the association of material-semiotic relations between objects, which, depending on the way they cluster together, shall determine the nature of the self. The self, then, loses its position as the node of the relation to become a network itself. It relies on the (re)arrangement of all the objects in the semiotic relation since the body, once considered to be the host of the self, becomes just one among many systems (BANKS, 2015; LEMOS, 2013).

Banks presents "three primary multiplicities of the self": (i) multimodality – which entails operationalizations that go beyond the grounding of the self in a physical body, understanding the self to be the outcome of the association of many different objects not necessarily directly associated with the human body; (ii) multiplexity – the various meanings carried by the objects in their complex associations. In other words, the self is a network of many different kinds of things; (iii) multispatiality – the articulation of the self across many different spaces (BANKS, 2015, p.4).

To understand the self as a network of networks, we have to consider the relation between objects, material and immaterial. In the case of a ballet performance, we need to consider "the collaborative efforts of a stage director and set, lighting, costume designers, conductor, choreographer, and the performers themselves" (Clüver, 2007, p. 29-30)[21]. Still, according to the author, *medium* has many meanings, several of which can account for intermediality. *Physical media,* for instance, are the means where complex signs are produced, such as instruments, video camera, voice, the body, etc. *Corresponding media* employing the physical ones are dance, music, video, speech, etc. Lastly, there are the *public media*, which includes the traditional print media and those that depend on more complex technology.

The standpoints presented above by Banks (2015), Clüver (2007), and Merleau-Ponty (1964) set, thus, the path to our analysis of the mentioned Zach Gross's video, in which we search to examine the various particularities that lie behind the protagonists' reconstruction of their characters' identities.

5 ONEGIN – FROM CLASSICAL NOVEL TO MODERN BALLET

Aleksander Pushkin's *Eugene Onegin* "is considered Pushkin's most outstanding and characteristic work" (MAZENNO, 2010). One of the most intriguing elements of Pushkin's work is its characterization as a piece of verse rather than prose, though the plot may sometimes be read as a work of prose. Written over a seven-year period between 1823 and 1830, it was published as a series from 1825 to 1832, and first appeared as a complete book in 1833. The work varies in tone and texture ranging from youthful sprees to darker passages on disappointment, betrayal, and a pointless, wasted life. One of the main plots in *Onegin* is the relationship between the two main characters, Tatyana and Onegin, a relationship that serves as an important characterization

21 os esforços colaborativos de um diretor de palco e cenário, iluminação, figurinistas, maestro, coreógrafo, e os próprios dançarinos (minha tradução).

of both figures. A rich man from St. Petersburg, Onegin inherits his uncle's estate and moves to the country, where he languishes in boredom, breaks the heart of a young, romantic Tatyana, and kills his best friend Lensky in a classic Romantic duel, over jealousy of Olga, his fiancée. After this unintended tragedy he leaves town for an extended period of time. In his absence the young girl, Tatyana, proves herself to be a character of significantly greater depth: she is sent to Moscow to find a husband on "marriage mart," and after making brilliant match she is transformed into a high society lioness; however, her greatest desire is to return to the simple country life, which is now forever behind her. Predictably, when Onegin returns to St. Petersburg some years later, he falls hopelessly in love with the gracious, but impenetrable, Tatyana. Her pledge of eternal fidelity to her husband only heightens the misfortune of missed opportunity and love lost due to poor timing. *Onegin* is, in sum, a novel in verse about the inner and outer worlds of its characters. About the real and the imaginary, and the intimate. With *Onegin* Pushkin writes a genuine "encyclopedia of Russian life," offering an authentic portrayal of early 19th-century life in St Petersburg, Moscow and the Russian provinces. It was in part this "Russianness" that attracted Tchaikovsky almost half a century later (TVERITINA, 2013).

The story was first admired by the classical Russian master Tchaikovsky when he came across Pushkin's work in 1877. At that time the composer had received a love letter form a former student, Antonina Milyukova, and decided not to echo Onegin's behavior, which led him to marry Milyukova. Due to the homosexual nature of his character, the union hardly survived the first three months, but it had been enough for the Russian master to compose *Onegin* in the wake of his relationship. Its debut took place in 1879 at the Maly Theater in Moscow, with a grander and more accomplished version premiered at the Bolshoi Theater in Moscow. In the same way *Eugene Onegin* adapted various Western European literary styles, most notably the concept of the Byronic Hero, Tchaikovsky transformed Western European operatic forms into a distinctly Russian piece of instrumentation and performance.

One century later, the South African choreographer Cranko discovers Pushkin's novel while he was choreographing the dances for Tchaikovsky's opera of the same name in 1952. He produced a three-act ballet, premiered at Germany's Sttutgart Ballet in 1965, when he, then, preferred to have Kurt-Heinz Stolze arrange Tchaikovsky's composition rather than to use the Russian composer's original work. This was just one of the changes that Cranko would make to the original story, which would get him mixed reviews. One such personal touch is his reading of Tatyana's raspberry-colored beret as a red dress worn in her duet with Onegin. Yet, Cranko's technical talent and geniality in translating feeling and detail into theatrical symbols is revealed in acts I and III, the most important ones.

At this point, we find it important to briefly discuss the process of multi-mediality, or when and how a medium is translated into other media. Marcsek-Fuchs questions whether this multi-mediality takes place at the moment one artifact set down in one specific medium is transported into or combined with another one, or when such possibility is conceived as a thought (MARCSEK-FUCHS, 2015, p. 2). Bearing in mind that the reader of a literary medium might fan out the written word into its multi-modality, she would assume that "even the seemingly mono-medial novel on the page is multimedial" (p.2).

According to Straumann, poststructuralist notions of intertextuality set forth that "any text is in dialogue with a multiplicity of other texts. (STRAUMANN, 2015, p. 250)" Adaptations, she claims, refigure earlier adaptations, and despite deriving from previous texts they are not to be considered 'derivative or second-rate' (p. 250). Actually, we recognize that any new reading or revisiting of a text sheds light on new aspects that make it different and original in its interpretation. Straumann points out that to adapt means "to make suitable for a new purpose or to a different context" (STRAUMANN, 2015, p.251). In our study, Cranko's adaptation comes as such a reconsideration of Pushkin's and Tchaikovsky's (itself an adaptation of the literary work) works. The changes made by Cranko aim to give a more modern picture of the classical literature and musical composition. That can be explained by Cranko's shortening of the opera down to a three-piece work and choice of Stolze to rearrange the composition. Thus, we can see that since Pushkin's original novel, which was itself a new reading of the traditional prosaic style at the time, as it was written as a poem, there have been three different readings to Gross's video. Here too, we have a combination of media, for the video was published in an online issue of a famous magazine, the New Yorker.

In the first Act Tatyana is writing a letter to Onegin when she falls asleep and dreams that she is dancing with her beloved. "The 19th-century device of a mirror dance is the happy conceit: Tatyana dances with a double who portrays her reflection in a mirror frame, and Onegin steps in from this frame" (KISSELGOFF, 2001). In Act III, in its turn, the mature Tatyana, now married and loyal to her husband, tears up Onegin's letter, groveling at her feet and clinging to her body in a desperate duet.

These are precisely the Acts portrayed by Zach Gross's in his video at the Metropolitan Opera House, which we detail in the next section.

6 ZACH GROSS'S VIDEO – BRING IN THE BALLERINAS

Gross is an American photographer with works featured in The New Yorker (TNY), CNN, The New York Times, Flaunt, and Vogue, among others. While photographing for Joan Acocella's piece of the same name in The New Yorker (see references), he decided to go back to the Metropolitan Opera House that same week to make the video *Bring in the Ballerinas*, starring two leading Russian ballet dancers – Diana Vishneva and Natalia Osipova – playing Pushkin's pivoting character, Tatyana, in two principal moments, as mentioned above. Both dancers started out in the Russian Ballet Academy, and after collecting top prizes they moved on to become two world leading dancers, acclaimed by every public they performed to. Vishneva was the principal dancer with both the prestigious Mariinsky Ballet and the American Ballet Theatre. She has received the Prix Benois de la Dance, and has, lately, joined the Honorary Board of Directors of the Russian Children's Welfare Society. Osipova is currently the principal dancer with the Royal Ballet in London. She started at the age of 8 and moved to the internationally respected Bolshoi Ballet when she was 18. She was named one of the "25 to Watch" by Dance Magazine in 2007, awarded the Prix Benois de la Dance in 2009. Gross explained to TNY that he's got a lot of interest in "… the movement that transitions past structure into new evolved ones." He sees dance as "inspirational for opening new and deeper ways of understanding" (ACOCELLA, 2012).



Figure 1. American Ballet Theater members in the work
Credit Andrea Mohin/The New York Times

Gross's video of the two Russian ballerinas dancing *Onegin* comes as a major semiotic example of how the self is made up of the various associations between elements such as body, space, situation, audience and an unlimited number of others. Developed by Banks (2015, p.4-5), this assumption entails the three already mentioned 'multiplicities' of the self: multimodality, multiplexity, and multispatiality. This intricate networked self is, in the words of Lévi-Strauss (1966, p.150), a 'bricolage'[22], that is, "a system of paradigms constructed with the fragments of syntagmatic chains", or the use of the material at hand to create meanings.

22 A French term that refers to the assemblage of different parts to make an intended whole



Figure 2. Metropolitan Opera House's performance of "Onegin."
Credit Zach Gross/The New York Times

Semiotically, we understand that the multimodal self is not limited to a body, but comprises different objects which may or may not bear a direct relation with it, being either material or immaterial, digital or physical. As for multiplexity, it addresses the complex relations between the many objects in the network, "carrying overlapping meanings and affiliations" (BANKS, 2015, p.4).

Finally, multispatiality is the third multiplicity presented by Banks to help shape the concept of self. As discussed above, technology has changed the way we used to understand space by redefining our ideas of territory, social context, and audience. L w explains that spaces are an expression of the possibility of pluralities and overlapping and reciprocal relations. In addition, the author says it "applies no less to territorial spaces than it does to the microspaces of everyday life" (L W 2008, p.26).

On the grounds of the theoretical postulations above, we now set about to look into the video more closely. For the purposes of the analysis, we focus on each of the multiplicities separately in regard to the video, although it's clear to us that the social contexts in which the subjects take part and within which they construct their different selves in a dialectical relationship are considered as a whole.

As mentioned above, Gross's video comprises the dances performed in Acts I and III. In the second scene of Act I, Tatyana, depicted by Pushkin as a light-hearted, romantic girl, dreams of Onegin coming out of the mirror, where she had believed to see his admiring look, and getting into her world. The scene is represented by Tatyana and Onegin dancing the famous "mirror *Pas de Deux*". In the second scene of Act III many years had gone by before Tatyana and Onegin met again. This time, once again in her room, now a married woman, it is Onegin's turn to declare his love for her and beg her for love, with no success as she remains loyal to her husband. The grand finale is once again the two of them in a *pas de Deux*.

In terms of multimodality, we start with the book itself, moving to the opera, through the ballet to the video production. The video, object of our analysis, is made up of the orchestra and a piece of Tchaikovsky's music – played here in a more modern version – the dancers on stage against a black background, the ballerinas' dresses, and the couple's shaded image that splits up from the real pair, creating an onion skinning effect, adding to the movements performed by the *deux*: Jumps, flows, and leaps that are carefully executed so as to convey, in association with facial expressions and those elements already mentioned, the characters' selves. Material and immaterial media, therefore, play a crucial role in networking the self.

The relations sewn by these different modes of interaction lead us to the second multiplicity posed by Banks – multiplexity. Since the very opening, the video is all blurred and overlapped with shadowed and shaded images, giving the impression that the audience is placed afar as voyeurs, watching the orchestra members prepare for a rehearsal from behind a glass window. As the dancers appear on stage the onion skinning or ghosting effect takes the viewer through Pushkin's main theme – departure from reality towards fantasy, the fickleness between the real and the insubstantial.

The ballerina's white dress makes a semiotic reference to Tatyana's immaculate soul as an adolescent. Her naivety, purity and introspection, which cause her to be rejected by Onegin at first, are the main characteristics that build up her identity at this stage of life. The spiraling upward and rotational movements of the two ballet dancers along with the special effects that create shaded and shadowed figures all overlapped and blurred by a white-ghosted screen allow the viewer to wander back to the realms of Tatyana's dream.

Multispatiality, the third of the multiplicities, can be seen realized through the multimodal path to represent *Onegin,* that is, the timeline drawn from the book first published by Pushkin to the opera, the ballet and, finally, the video. Returning to L w's (2008) view that spaces are an expression of the possibility of pluralities and overlapping and reciprocal relations, we can think of the possibilities opened to the different audiences of the video due to its networked characteristics. The first and inherent boundary to be crossed by the self is that of the "personal and intimate" view held by the individual (GERGEN, 2000). "It is the ability to reflexively and subjectively experience this network of networks" (BANKS, 2015, p. 12). Gross's video allows the different viewers to identify themselves with the barrage of relations constructed in the video. As Ribeiro (2009, p.291) puts it, it is the possibility of exploring new existential, cognitive and experiential territories through the virtual world. Banks defends a similar point of view stating that human perceptions may be understood as

an interplay between a human and some other object wherein the properties of each influence the meaning made (BANKS, 2015, p.6).

In light of this assumption, the internet becomes the virtual passport (RIBEIRO, 2009) to limitless spaces and possibilities out of which to construct the self. The relation viewer-virtual world dismisses the various cues needed in the face-to-face communication so as to foster understanding and association. Also, each viewer will identify himself with those aspects that might better contribute to (re)shape his identity. For example, to a ballet dancer the self to be constructed will come out of the interaction with the movements per se, while for those into the work of Pushkin and the art and literary world in general, the identity-networks may constitute the movements – now representing two pivotal moments of Pushkin's work– the music and the shaded blurred screen, which come to add to the artistic dimension of the self. In this case, Banks (2015, p.12) distinguishes this relation between human body and virtual semiotic items as the Self being phenomenologically divorced from the physical body. She says that "when objects and object-relations in the Self-network are perceived and considered, a sense of the Self-network emerges on two levels – one momentary and contextual, and the other enduring and cumulative. Lastly, Giddens claims

> the traditional connection between 'physical setting' and 'social situation' (inverted commas in the original) has been undermined, as mediated social situations construct new communalities – and differences – between preconstituted forms of social experience (GIDDENS, 1991, p. 84).

As we understand from the points aforementioned, postmodernity has witnessed a turnabout in the ways social relations are weaved in the world. Alongside the reshaping of traditional concepts such as time and space, what comes to be known as *self* goes beyond the absolute predefined thing limited by the body, to entail the very networks resulting from the various associations between material and non-material objects. The possibility of reaching online spaces gives the public a much broader access to other settings which trespass the threshold of the physical world, resulting in very different social experiences as compared to those in the last century.

6 CONCLUSIONS

The present study aimed to discuss the construction of the self by means of a different perspective from that traditionally adopted in the fields of Psychology, Cultural Studies, and Sociology - the actor-network theory (ANT). Unlike the theories that defend the notion of self as being body-bound, while at the same time it puts the right value on the body, ANT states that the self is built up through the agency of human and non-human actors. Moreover, ANT is not about any previously established social framework or context of action, though it recognizes the essentiality of social interactions so that "actors can constantly make meanings out of their agencies, mapping out the 'social context' in which they are placed" (LATOUR, 2005, p. 32). The same position can be seen in Gergen (1999), who defends that the individual action derives its sense or meaning from its placement within the extended interchange and Ribeiro (2009), whose point of view is that the occurrence of social exchanges is the main source for promoting the existence of virtual identity.

This evolving construction of one's identities (PAPACHARISSI, 2011) through social interactions leads to unlimited possibilities if we consider the vast range of material and immaterial objects or actors involved in the process. So, in an effort to address the question of how the mundane objects of everyday physical and digital life contribute to the emergence of the self – we undertook the task by presenting how Pushkin's main female character in Onegin - Tatyana - is depicted in Zack Gross's video *Bring in the Ballerinas,* by focusing on the different kinds of interactions between the various elements, or objects that make up the video.

Socialization is inherent in the human being, as they feel that they should belong in a group where they can recognize themselves and be recognized as individuals. Whether physically or virtually, the subject is appealed to perform in order to unmask themselves, take off the identities that were formed out of their different, assumed roles in society. Performance is centered on public displays of social connections or friends, used to validate identity and introduce the self through the reflexive process of fluid association with social circles. As a deduction, "individual and collective identities are simultaneously presented and promoted" (PAPACHARISSI 2011, p. 305).

We demonstrated that the experience of constructing the self entails the three multi-aspects defined by Banks (2015) – multimodality, multiplexity, and multispatiality. These aspects had the body as just one among various other actors that authenticate the self, namely the music, the special effects, the dance, the dress and the relations between the subjects and the internet which were used to access the referred video. In other words, that is what was claimed by Lefebvre

> spaces of representation' stand for spaces of expression, conveyed by images and symbols, which complement spatial practices and cognition. It is this aspect of space that can undermine prevailing orders and discourses and envision other spaces. It is often the refractory spaces of artists or mythical, premodern images of space that call given societal conditions into question (LEFEBVRE, 1991 cited by L W, 2008, p.28).[23]

In sum, the present paper aimed to introduce the reader to another way of conceiving the individual's role in the postmodern society, where the ethos is regarded as a network of relations between different actors, physical and non-physical, instead of a preconceived being ensconced in the limits of the human body.

23 Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Cambridge and Oxford: Blackwell.

REFERENCES

Acocella, J. (2012, June 25). Bring in the Ballerinas. Retrieved from https://www.newyorker.com/magazine/2012/06/25/bring-in-the-ballerinas.

Bahktin, M. (1997). *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

Banks, J. (2015, October). Multimodal, multiplex, multispatial: A network model of the self. *New Media & Psychology*, 19(3), 1-20.

Bruner, J. (1994). The "remembered" self. In Neisser, U.; Fivush, R. (Eds.), *The Remembering Self Construction and Accuracy in the Self-Narrative*. (pp. 41-54) Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge.

Clüver, C. (2007). Intermediality and Interarts Studies. In Arvidson, J., Askander, M., Bruhn, J., Führer, H. (Eds.), *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Intermedia Studies Press; Vol 1. Intermedia Studies Press, Lund. (pp.21-53).

Castells, M. (2008). *O Poder da Identidade*. São Paulo: Paz e Terra S/A.

Gergen, K.J. (1999). Social Construction and the Transformation of Identity Politics. In Newman, F.; Holzman, L. (Eds.). End of Knowing: A Developmental Way of Learning. New York: Routledge.

Gergen, K.J. (2000). *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*. USA: Basic Books.

Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity:Self and Society in the Late Modern Age*: Stanford: Stanford University Press.

Gross, Z. (2012, June 25). *Bring in the Ballerinas* [video file]. Retrieved from https://thescene.com/watch/thenewyorker/bring-in-the-ballerinas.

Gross, Z. (2014, July 22). Metropolitan Opera House's performance of "Onegin." *The New York Times*. Retrieved from https://www.bing.com/search?q=natalia+osipova+-diana+misheva +onegin&qs=n&sp=1&pq=natalia+osipova+diana+misheva+onegin&sc=036&sk=&cvid=51995AF0F7154 13BBE1273CB54A9492&FORM=VDVVXX

Gubrium, J.F., & Holstein J.A. (1994, November). Grounding the postmodern self. *The Sociological Quarterly* 35(4), 385–703.

Haesbaert, R. (2002). Fim dos terrritórios ou novas territorialidades? In Moita Lopes, L.P,, & Bastos, L. C. (Orgs.), *Identidades: Recortes Multi e Interdiscipinares* (pp. 29-51). São Paulo: Mercado das Letras.

Kisselgoff, A. (2001, June 04). Dance Review: An American Flourish to Stuttgart's Signature. Retrieved from http://www.nytimes.com/2001/06/04/arts/dance-review-an-american-flourish-to-stuttgart-s-signature.html.

Lachmann, R., & Pettus, M. (2011) Alexander Pushkin's Novel in Verse, *Eugene Onegin*, and its Legacy in the Work of Vladimir Nabokov. *Pushkin Review* 14,1-33. Slavica Publishers. Retrieved from https://muse.jhu.edu/article/468251/summary#info_wrap.

Latour B. (2005). *Reassembling the Social:An Introduction to Actor-Network Theory*. New York: Oxford University Press.

Lemos, A. (2013, June). Espaço, mídia locativa e teoria ator-rede. *Galáxia*, 25, 52-65.

Lévi-Strauss, C. (1966). *The Savage Mind*. Chicago, IL.: University of Chicago Press.

L w, M. (2008, August). The Constitution of Space – The Structuration of Spaces Through the Simultaneity of Effect and Perception. *European Journal of Social Theory* 11(1), p.25-49.

Lyotard, J-F. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Tls. G Bennington and B Massumi). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Marcsek-Fuchs, M. (2015). *Dance and British Literature: An Intermedial Encounter (Theory-Typology-Case Studies)*. Amsterdam: Koninklijke Brill nv.

Mazzeno, L.W. (2010) (Ed.). Eugene Onegin – Critical Evaluation. eNotes.com, Inc. Retrieved from http://www.enotes.com/topics/eugene-onegin/critical-essays#critical-essays-critical-evaluation.

Mead, G.H. *Mind, Self, and Society*. Chicago, IL: University Of Chicago Press, 1934.

Merleau-Ponty, M. (1964). *The Primacy of Perception*. Northwestern University Press: USA

Mohin, A. (2012, June 5). American Ballet Theater members in the work. *The New York Times*. Retrieved from https://www.nytimes.com/2012/06/06/arts/dance/american--ballet-theater-in-onegin-at-metropolitan-opera-house.html

Oyserman, D.; Elmore, K.; Smith, G. (2012) Self, Self-Concept and Identity. In: Leary MR and Tangney JP (Eds.) *Handbook of Self and Identity*. New York: Guilford Press, p. 3–14.

Papacharissi, Z. (2011). Conclusion: A networked self. In Papacharissi, Z. (Ed.) *A Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*. New York, NY: Routledge, p. 304–318, 2011.

Ribeiro, J.C. (2009). The increase of the experiences of the self through the practice of multiple virtual identities. *PsychNology Journal*, v.7 n.3, p.291–302.

Straumann, B. (2015). Adaptation – Remediation – Transmediality. In Rippl, G. (Ed.) *Handbook of Intermediality – Literature – Image – Sound – Music*. Berlin: De Gruyter.

Turkle, S. (1995). *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*. New York: Simon & Schuster.

Tveritina, A. (2013, September 21) The Metropolitan Opera spreads Pushkin and Tchaikovsky around the World. Retrieved from https://www.rbth.com/literature/2013/09/21/ the_metropolitan_opera_spreads pushkin_and_tchaikovsky_around_the_world_30021.html.

Woof, W. (1999). *The Musicalization of Fiction – A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, B.V..