

ENELIN 2019

VIII Encontro de Estudos da Linguagem e
VII Encontro Internacional de Estudos da Linguagem

Linguagem, arte e o político

9, 10 e 11 de outubro de 2019

Mais informações: enelin.ufrj.br

LINGUAGEM, ARTE E O POLÍTICO

Joelma Pereira de Faria
Juliana de Castro Santana
Luciana Nogueira
(Organizadoras)

#EsquentaEnelin2019



09/10/2019 (19h)
Local: Auditório do Instituto de Física
Endereço: Rua do Marquês, 222 - Marquês, 22250-000, Rio de Janeiro, RJ

Mais informações:
enelin.ufrj.br | 11 2124-9226

patrocinadores



Todos os direitos desta edição reservados a Pontes Editores Ltda.
Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da Editora.
Os infratores estão sujeitos às penas da lei.
A Editora não se responsabiliza pelas opiniões emitidas nesta publicação.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo – SP)

F224l Faria, Joelma Pereira de; Santana, Juliana de Castro; Nogueira, Luciana (org.).

Linguagem, Arte e o Político / Organizadoras: Joelma Pereira de Faria, Juliana de Castro Santana e Luciana Nogueira.– 1. ed.– Campinas, SP : Pontes Editores, 2020.

346 p.; il.; fotografias.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5637-108-5

1. Artes. 2. Linguagem. 3. Política. I. Título. II. Assunto. III. Organizadoras.

Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

Índices para catálogo sistemático:

1. Ciência política. 320

2. Filologia. 400

3. Artes. 700

ENELIN 2019

VIII Encontro de Estudos da Linguagem e
VII Encontro Internacional de Estudos da Linguagem

Linguagem, arte e o político

9, 10 e 11 de outubro de 2019

Mais informações: enelin.ufrj.br

A escolha temática desta edição do ENELIN se mostrou muito profícua e acertada, justamente por ter sido pensada em um momento em que os afetos (no sentido psicanalítico de afetação) têm se mostrado tão desordenados e exacerbados, em especial o ódio, a intolerância e o medo que parecem estar no centro das relações político-sociais na atualidade. As atividades promovidas durante o evento, destacadamente as intervenções artísticas, fizeram circular outros tipos de afeto e outros sentidos, salientando a importância da criação e da sublimação que a arte, em suas mais variadas formas, é capaz de mobilizar, ao produzir encantamento, estranhamento, horror, fascínio e deslocamento. É aí que entra a linguagem, com sua força material, e o político, não no sentido de partidarismo, mas como presentificação da contradição, da divisão constitutiva do sujeito e da linguagem e da possibilidade de o sentido vir a ser outro, em função dos gestos de interpretação que advêm do acontecimento discursivo e de suas condições de produção.

Copyright © 2020 – Das organizadoras representantes dos autores
Coordenação Editorial: Pontes Editores
Diagramação: Vinnie Graciano
Revisão: Dos autores e organizadoras

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os capítulos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação e revisados por pares.

CONSELHO EDITORIAL:

Angela B. Kleiman

(Unicamp – Campinas)

Clarissa Menezes Jordão

(UFPR – Curitiba)

Edleise Mendes

(UFBA – Salvador)

Eliana Merlin Deganutti de Barros

(UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná)

Eni Puccinelli Orlandi

(Unicamp – Campinas)

Glaís Sales Cordeiro

(Université de Genève – Suisse)

José Carlos Paes de Almeida Filho

(UNB – Brasília)

Maria Luisa Ortiz Alvarez

(UNB – Brasília)

Rogério Tilio

(UFRJ – Rio de Janeiro)

Suzete Silva

(UEL – Londrina)

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva

(UFMG – Belo Horizonte)

PONTES EDITORES

Rua Dr. Miguel Penteado, 1038 – Jd. Chapadão

Campinas – SP – 13070-118

Fone 19 3252.6011

ponteseditores@ponteseditores.com.br

www.ponteseditores.com.br

Impresso no Brasil 2021

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – O poético, os afetos e as materialidades.....7

Joelma Pereira de Faria

Juliana de Castro Santana

Luciana Nogueira

PARTE I

DISCURSOS POLÍTICOS, ORDEM NEOLIBERAL E TESTEMUNHO

ANALYSE DE DISCOURS ET SÉMANTIQUE DISCURSIVE : ILLUSTRATION DE LEURS APPORTS RÉCIPROQUES À TRAVERS L'ÉTUDE DU RECOURS AUX VALEURS DANS DES DISCOURS POLITIQUES SUR L'IMMIGRATION.....21

Marie Veniard

EL CINE DE LUCRECIA MARTEL COMO TESTIMONIO Y CRÍTICA DEL ORDEN NEOLIBERAL.....51

Pablo Bardauil

CORPOS E VOZES DE RESISTÊNCIA EM ARQUIVO: O TESTEMUNHO ENTRE MEMÓRIAS E ESQUECIMENTOS.....71

Aline Fernandes de Azevedo Bocchi

PARTE II

TECNOLOGIA, IMAGEM E O POLÍTICO

A IMAGEM COMO UMA TECNOLOGIA POLÍTICA: O SOCIAL SEMPRE EM QUESTÃO.....91

Suzy Lagazzi

AOS PEDAÇOS: MOVIMENTOS SOBRE A MEMÓRIA DA COLONIZAÇÃO/CATEQUIZAÇÃO EM DUAS ARTISTAS.....103

Telma Domingues da Silva

MODOS DE INSCRIÇÃO DO SUJEITO NA CIDADE: ANÁLISE DE UMA INSTALAÇÃO NA CIDADE DE LAVRAS.....137

Érika Loureiro Borba

Renata Chrystina Bianchi de Barros

OUSAR (RE)LER O POÉTICO: UMA EXPERIMENTAÇÃO TEÓRICA.....153

*Eduardo Alves Rodrigues
Luiza Castello Branco*

**PARTE III
PERFORMANCE, CORPO E ARTE**

CORPO-POÉTICO-CORPO-POLÍTICO DA/NA ARTE.....181

Nádia Régia Maffi Neckel

A PERFORMATIVIDADE DA FOTOGRAFIA.....203

Simone Tiemi Hashiguti

**DO POÉTICO E DO POLÍTICO NA FORMULAÇÃO POEMA-BANDEIRA:
MATERIALIDADES EM COMPOSIÇÃO.....225**

*Bruno Castello
Atilio Catosso Salles*

A TRILHA DO TRILHAS - A LINGUAGEM, A ARTE E O POLÍTICO.....249

*Juliana Calligaris
Leticia Olivares*

**PARTE IV
LITERATURA, ENSINO E MEMÓRIA**

**MEMÓRIA DE MARCEL PROUST E DE JACQUES DERRIDA EM
HYPERRÊVE [HIPERSONHO] DE HÉLÈNE CIXOUS.....289**

Flavia Trocoli

**LEITURA DA/NA LITERATURA: DISCURSOS E SENTIDOS
EM TEMPOS DE CENSURA.....307**

Fernanda Correa Silveira Galli

**"A HISTÓRIA QUE A HISTÓRIA NÃO CONTA" O DIZER DO
COLONIZADOR SOBRE O BRASILEIRO.....321**

Giovanna Benedetto Flores

SOBRE AS ORGANIZADORAS.....337

SOBRE OS AUTORES.....339

APRESENTAÇÃO

O poético, os afetos e as materialidades

Em 2019, o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL), da Universidade do Vale do Sapucaí (Univás), promoveu, por meio do seu Núcleo de Pesquisa em Linguagem (Nupel), o VIII Encontro de Estudos da Linguagem e VII Encontro Internacional de Estudos da Linguagem. O ENELIN se consolidou como um espaço de diálogo e de reflexão sobre os diferentes fenômenos da Linguagem e também sobre Arte e Cultura, que tiveram destaque nesta edição, buscando fortalecer o intercâmbio e o espaço de reflexão sobre as pesquisas desenvolvidas no âmbito das Ciências da Linguagem.

Com o tema “Linguagem, Arte e o Político”, este evento também buscou reforçar a interdisciplinaridade e o diálogo entre diferentes áreas do conhecimento, uma vez que reuniu, além de estudiosos da linguagem, artistas, docentes, discentes e pesquisadores de diferentes áreas e campos do saber.

A escolha temática desta edição do ENELIN se mostrou muito profícua e acertada, justamente por ter sido pensada em um momento em que os afetos (no sentido psicanalítico de afetação) têm se mostrado tão desordenados e exacerbados, em especial o ódio, a intolerância e o medo que parecem estar no centro das relações político-sociais na atualidade. As atividades promovidas durante o evento, destacadamente as intervenções artísticas, fizeram circular outros tipos de afeto, salientando a importância da criação e da sublimação que a arte, em suas mais variadas formas, é capaz de mobilizar, ao produzir encantamento, estranhamento, horror, fascínio e deslocamento. É aí que entra a linguagem, com sua força material, e o político, não no sentido de partidarismo, mas

como presentificação da contradição, da divisão constitutiva do sujeito e da linguagem e da possibilidade de o sentido vir a ser outro, em função dos gestos de interpretação que advêm do acontecimento discursivo e de suas condições de produção.

Há, no campo dos Estudos da Linguagem, um lugar ainda pouco explorado do poético e dos afetos, embora Jakobson ([1921] 2005, p. 118, 127) há muito tenha destacado a importância da função poética na/da linguagem, ao postular que “a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística” (...) e que “qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora”. Ao propor que a linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções, Jakobson reconhece não só o caráter primordialmente simbólico da linguagem, mas sua constituição incontornavelmente poética, metafórica, equívoca e contraditória. Nas palavras do autor ([1921] 2005, p. 127), “A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário”. Os estudos de Jakobson, portanto, garantem um lugar primordial ao poético que não se limita ao campo da poesia, mas à linguagem posta em funcionamento. Pêcheux ([1983] 1997, p. 51), ao retomar Milner (1982 *apud* Pêcheux, 1997) que, por sua vez, se volta para os estudos de Jakobson, ratifica a relação indissociável entre a língua e o poético, ao afirmar que “nada da poesia é estranho à língua; nenhuma língua pode ser pensada completamente, se aí não se integra a possibilidade de sua poesia”. Esperamos que os afetos e o poético continuem a ter um lugar privilegiado em nossas pesquisas e relações, tal como vivenciamos nesta edição do ENELIN.

A predominância do poético e de seus efeitos e afetos se mostrou, de forma maciça e imperiosa, em muitos dos estudos apresentados no ENELIN 2019, o que, em grande medida, parece contrariar a ordem do discurso da ciência e da produção do conhecimento, pautado na função referencial da linguagem e na ilusão de neutralidade e de objetividade da comunicação informativa, focada no referente do qual se enuncia. Em outras palavras, a função referencial e a ilusão de literalidade do sentido exercem um papel central no modo como o ensino e a pesquisa

são produzidos e circulam em nossa sociedade. É como se o poético precisasse ser apagado e silenciado para produzir o “fazer persuasivo” da ciência (CORACINI, 1991).

Em suma, a **8ª edição** do maior evento do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e da região nos permitiu contemplar a arte em suas mais variadas manifestações, por meio da análise de práticas discursivo-sociais afetadas pela história, pelo político e pela cultura. Para tanto, o evento contou com a participação de renomados convidados nacionais e internacionais que proferiram conferências e compuseram três mesas-redondas organizadas a partir dos seguintes eixos temáticos: Tecnologia, Imagem e o Político; Performance, Corpo e Arte; Literatura, Ensino e Memória. Diversas Sessões Coordenadas, Comunicações Individuais, apresentação de Pôsteres, Lançamentos de Livros e Atividades de Arte e Cultura também enriqueceram as trocas de ensino e pesquisa que este encontro proporcionou. Ao longo dos três dias do evento, os processos de produção e de circulação dos resultados de pesquisas foram explorados e revisitados, sem perder de vista o papel central e crucial que os Estudos da Linguagem exercem para a compreensão da sociedade e de suas (trans)formações culturais, políticas, históricas e discursivas, o que, em última instância, conferiu grande relevância acadêmica, social, política e artística para o ENELIN 2019.

De modo geral, e ao mesmo tempo singular, a presença do poético e dos afetos, no âmbito dos Estudos do Discurso e da Linguagem, se destacou nas belíssimas falas de nossos convidados e nas intervenções artísticas apresentadas ao longo de todo o evento, as quais afetaram fortemente os participantes do evento, de um modo geral. Falas como a da Profa. Dra. Suzy Lagazzi, na primeira mesa-redonda do ENELIN, salientaram a importância do poético em sua capacidade de deriva dos sentidos e sua incidência no gesto político que ‘acontece’ no sujeito, como resistência, pelo simbólico. Parafraseando a fala da Profa. Dra. Telma Domingues da Silva, a Poesia fornece possibilidades ainda não nomeadas de significação e isso é próprio da Arte como lugar de ‘afeto’ e de ‘refazimento’ de experiências boas e ruins. As falas que compuseram a segunda mesa-redonda do evento trouxeram a Arte como um elemento criativo e político, dando um lugar de destaque ao corpo em sua relação com o simbólico, que, por sua vez, deixa marcas e traços na carne.

O que se destacou para nós, desde as falas iniciais do evento, foi a relação proposta, pelos pesquisadores convidados, entre **afeto e efeito** nas diversas materialidades significantes por eles analisadas, produzindo um efeito de chamamento para que nos debruçemos sobre a construção teórica da **materialidade do afeto**, no âmbito dos Estudos do Discurso. E quando nos referimos aos afetos, para além da noção de sentimentos positivos, não há como prescindir do corpo como lugar onde o gozo se deposita e se engancha, ou, para usar as palavras proferidas pela Profa. Dra. Nádia Neckel, “o corpo poético em sua carnidade”. É como se o corpo, em sua carnidade repleta de afetos e gozo, clamasse por um lugar teórico na relação com o simbólico e o político. As práticas corporais performativas, como apresentou o estudo do Prof. Dr. Atilio Catosso Salles, materializam gestos políticos que significam poética e metaforicamente, deslocando sentidos sócio historicamente legitimados. Há, portanto, outras formas de resistir e de fazer vir à tona a contradição que habita o político, nas quais as práticas corporais parecem exercer um papel crucial. A fala da Profa. Dra. Eliana de Almeida destacou a importância da poesia que é capaz de dar corpo ao sujeito que formula. Observa-se, portanto, uma relação de constituição e de afetação mútua entre poesia, corpo e sujeito, uma vez que, “a poesia é o corpo do sujeito em ato”, tal como destacou a referida pesquisadora.

De modo geral, é possível afirmar que “temos praticado a construção e a transmissão de um saber ‘desencarnado’, tecnicista, sem corpo, sem sujeito, sem desejo, sem gozo, sem nos darmos conta de que o ensino acontece no corpo e precisa do corpo para afetar e existir” (SANTANA, no prelo). Acreditamos haver, no que temos chamado de práticas corporais e materialidade do afeto – ainda que de forma pouco fundamentada – um campo fértil de pesquisa e discussões que esta edição do ENELIN destacou e formalizou de forma ímpar.

Pensando ainda o afeto como um ponto de ancoragem desse texto de apresentação do livro que resulta do oitavo encontro do ENELIN, mas também de encontros afetivos que se dão em relações que transcendem o espaço institucional, e que passam por uma relação de afeto com a teoria – uma teoria que nos provoca de modo a também assumirmos “a arte de levar aos extremos as questões imperdoáveis”, como destacou Pêcheux ([1978] 1995, p. 297) citando Espinoza e Althusser – fazemos

referência às formulações que Lagazzi (2020) apresentou em *live* realizada no dia 21 de julho de 2020, pelo Grupo de Pesquisa Discurso e Arquivo (DARQ), com o título por ela proposto: “Entre afetos... Sentidos”¹. Entre os diversos pontos abordados por Lagazzi nessa bela *live*, ela falou sobre amor/afeto, sobre o sensível e sobre as relações que transcendem os espaços institucionais. Para Lagazzi (idem), é na imprevisibilidade dos sentidos que existe a chance de o sujeito escutar outra coisa e ela nos alerta que se trata sempre de uma escuta na história, nunca fora dela. Uma escuta onde o sujeito é pego e resiste (resistência simbólica). A autora pensa, então, a questão do afeto junto à resistência simbólica, tal como vem formulando em seus diversos trabalhos. É, como ela diz, aí que se tem o lugar de movimento, pela exposição do sujeito à língua, à história. Pensar o afeto junto à resistência, nesse sentido, é pensar a relação com o outro na alteridade, pensar o social como alteridade, como bem salientou a autora. Afetadas, então, por todas essas questões, nós nos perguntamos: é possível falarmos em um “real do afeto”? Como ele nos pega? Como podemos pensar a relação entre afeto e solidariedade? Os capítulos que compõem esta obra lançam luz a esses questionamentos.

Mais especificamente, esta coletânea reúne quatorze capítulos que se dedicam a explorar, cada um a seu modo, a relação entre Linguagem, Arte e o Político em diversas perspectivas, a partir de diferentes materiais de análise. A seguir apresentamos os capítulos que compõem o livro.

Na parte I, intitulada “Discursos Políticos, Ordem Neoliberal e Testemunho” temos o capítulo de **Marie Veniard** com o título *Analyse de Discours et Sémantique Discursive: illustration de leurs apports réciproques à travers l'étude du recours aux valeurs dans des discours politiques sur l'immigration*, em que a autora, para apresentar sua análise, parte da consideração de que a prática da análise de discurso deriva de seu caráter estimulante de uma aposta. Esta aposta repousa no duplo olhar que se coloca sobre o enunciado, que é considerado, de um lado, do ponto de vista de sua estrutura linguística e, de outro, em relação a uma situação sócio historicamente determinada. Para a autora, esse duplo olhar

1 Esta *live* foi conduzida por Fábio Ramos Barbosa Filho, integrante do Grupo de Pesquisa Discurso e Arquivo (DARQ). Os vídeos da *live* estão divididos entre parte I e parte II, disponíveis nos seguintes links, respectivamente: <<https://www.instagram.com/p/CC7BU5UHjZu/>> e <<https://www.instagram.com/p/CC7HgnCnzFn/>>

explica a produtividade da noção de gênero, ou de ethos, que permitem articular o linguístico e o social. Ela procura responder, em seu texto, como manter as duas “pontas” da aposta e, para tanto, nos apresenta questionamentos metodológicos bastante relevantes. Veniard desenvolve, no texto, três propostas para a análise do discurso, sendo elas: a articulação da análise do discurso com a semântica discursiva; o interesse em abordar as questões essenciais à disciplina do ponto de vista metodológico e o interesse de observáveis decorrentes de uma concepção ampliada de fraseologia. Essas proposições são então trabalhadas por meio do estudo dos valores, em particular da dialética entre humanidade e pragmatismo/firmeza, no discurso político sobre imigração. Essa dialética é descrita em relação a um acontecimento, posto em perspectiva com usos mais antigos e, finalmente, abordado do ângulo da estrutura que o atualiza.

Na sequência, o capítulo de **Pablo Bardauil**, intitulado *El Cine de Lucrecia Martel como Testimonio y Crítica del Orden Neoliberal*, aborda diversos aspectos culturais, artísticos e políticos do novo cinema argentino, que surge na segunda metade dos anos noventa, como uma prática política de resistência, com uma forte tendência ao poético (à alegoria, ao simbolismo, ao silêncio...), produzindo uma transformação na cinematografia que acompanhou a restauração democrática daquele país. O autor nos apresenta análises de cenas de filmes de Lucrecia Martel, apontando para o que seria o caráter político dessa produção cinematográfica, em sua especificidade.

Finalizando esta primeira parte, temos o capítulo de **Aline Fernandes de Azevedo Bocchi**, com o título *Corpos e Vozes de Resistência em Arquivo: o testemunho entre memórias e esquecimentos*, em que a autora discute o funcionamento do acervo digital do Memorial da Resistência de São Paulo, buscando sustentar a ideia de que seus modos de formulação e circulação de sentidos comportam reinscrições de corpos e vozes em arquivo, corpos e vozes a testemunharem lembranças e lapsos, faltas e falhas, vestígios de uma inquietante estranheza que repousa na revelação de uma verdade conhecida, embora não reconhecida, a qual o testemunho permite des-cobrir. Para a autora, o Memorial estabelece-se como um lugar discursivo que possibilita a testemunha

ressignificar aquilo que ficou fora do discurso estabilizado pelo poder dominante.

Na segunda parte, intitulada “Tecnologia, Imagem e o Político”, temos o capítulo *A Imagem como uma Tecnologia Política*, de autoria de **Suzy Lagazzi**. A autora, na intersecção entre o trabalho com o poético na linguagem e os apelos do social em agonia, coloca a (in)sensibilidade paradoxal do social em questão, ao realizar um investimento analítico sobre a composição da imagem fotográfica cuja leitura e desdobramentos permitem olhar para o litígio dos sentidos na incontinência do político. A análise do social nas suas diferenças constitutivas e conflituosas, a partir de dois cliques do fotógrafo Nítil Gonçalves, se configurou como um modo de investir no social pela sensibilidade da escuta na diferença dos sentidos. Para tanto, o trabalho com o poético em diferentes materialidades significantes se mostrou fundamental e produtivo.

Na sequência, temos o capítulo de **Telma Domingues da Silva**, intitulado *Aos Pedços: movimentos sobre a memória da colonização/catequização em duas artistas*, em que a autora nos apresenta uma rica análise discursiva de trabalhos produzidos nas artes plásticas, a partir de um conjunto de trabalhos de duas artistas: Adriana Varejão e Rosana Paulino. Sua análise incide sobre sentidos estabilizados (afirmados ou negados) pensando-se aí elementos que configuram uma memória da colonização e da constituição da nação brasileira, dando visibilidade à materialidade constitutiva de uma memória colonial. A autora nos apresenta uma reflexão sobre a arte, ela mesma, como uma forma de materialização, pela linguagem plástica, do político, ou do posicionamento político sobre a sociedade, não como uma “causa”, mas considerando a inserção do sujeito artista no corpo de seus trabalhos.

Em seguida, temos o capítulo *Modos de Inscrição do Sujeito na Cidade: análise de uma instalação na cidade de Lavras*, de autoria de **Érika Loureiro Borba** e **Renata Chrystina Bianchi de Barros**. As autoras tratam dos modos de inscrição do sujeito no espaço urbano, partindo da compreensão de espaço, tal como pensado na Análise de Discurso, estabelecendo uma relação de implicação sobre o habitante da cidade como sujeito que produz sentidos sobre o espaço enquanto materialidade significante. Elas nos apresentam uma compreensão dos acontecimentos

na e da cidade como fatos de linguagem que não são isentos da disputa de sentidos e que materializam conflitos determinados pela sobreposição do discurso da urbanização.

Finalizando a segunda parte, temos o capítulo de **Eduardo Alves Rodrigues e Luiza Castello Branco**, com o título *Ousar (Re)Ler o Poético: uma experimentação teórica*. Os autores produzem uma experimentação teórica a partir de uma tese sobre o poético, definido como efeito de funcionamento da língua e, assim, tendo o efeito de sua existência como sendo ideológico. De forma bastante instigante, os autores fazem trabalhar a relação entre língua e poesia, apontando para o fato de que considerar o poético como efeito incide no funcionamento da máquina ideológica que produz os sentidos “já-dados” de como conceber o poético.

Na terceira parte, intitulada “Performance, Corpo e Arte”, iniciamos com o capítulo de **Nádia Neckel**, com o título *Corpo-poético-corpo-político da/na arte*, que destaca a necessidade de falar, ler e pensar teórica e analiticamente sobre como o corpo-poético constitui-se de corpo político. É do lugar de intersecção das linguagens Cênica-Visual e da performance que a autora aborda três modos distintos de textualização do corpo (ou a ausência dele, ou ainda, restos dele) com uma visada estética e política. Estas três textualizações inscrevem-se no Discurso Artístico: uma instalação/instauração da década de 70, uma instalação dos anos 2000 e uma performance de 2019. Em suma, o estudo apresentado se lança à compreensão do funcionamento do discurso artístico, ao historicizar corpos-poéticos-políticos, a partir de diferentes modos de textualização.

Na sequência, temos o capítulo de **Simone Tiemi Hashiguti**, intitulado *A performatividade da fotografia*, que reflete sobre o efeito de perturbação frente a fotografias de pessoas em condições de existência limítrofes, propondo uma discussão sobre o corpo e a fotografia funcionando como dobra, com base no conceito deleuziano. Na sequência, baseando-se na noção levinasiana de precariedade da vida e no conceito de performatividade que é discutido por diferentes autoras sobre o que se chamou de viradas performática e performático-afetiva, no âmbito das produções artísticas, o capítulo em questão problematiza o efeito

possível da arte em mover o espectador para a ação, num entendimento da arte como potência, no sentido de ser capaz de promover um posicionamento político e ético.

Em seguida, temos o capítulo *Do Poético e do Político na Formulação Poema-Bandeira: materialidades em composição*, de autoria de **Bruno Castello** e **Atilio Catosso Salles**. Os autores ancoram-se no dispositivo teórico-metodológico da Análise de Discurso, no desejo de compreender como se dá o funcionamento discursivo da formulação poema-bandeira de Hélio Oiticica e do enunciado “*seja marginal seja herói*” constituinte de tal formulação. Essa obra resumiu o que ficou conhecido como *cultura marginal, marginália, contracultura* e, até mesmo, *antiarte* nas décadas de 60/70 e se tornou a síntese e o lema de tudo o que foi produzido artisticamente naquelas épocas.

Finalizando a terceira parte, no capítulo *A trilha do trilhas - a linguagem, a arte e o político*, as autoras **Juliana Calligaris** e **Leticia Olivares** apresentam um relato das experiências vividas e das atividades desenvolvidas pela companhia de teatro Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas. Nesta retrospectiva de 30 anos de trabalho e pesquisas, a origem da companhia como Cia “Se Liga”, em Americana, cidade do interior de São Paulo, bem como as montagens teatrais, as linguagens estéticas, as metodologias artística e pedagógica são abordadas. O trabalho ininterrupto desenvolvido pelo grupo de artistas tangencia noções acerca da arte e do político numa relação com o social, seu funcionamento, práticas e sentidos historicamente constituídos.

Na quarta parte, intitulada “Literatura, Ensino e Memória”, temos o capítulo de **Flávia Trocoli** que nos apresenta Hélène Cixous como leitora crítica de Clarice Lispector e de James Joyce, no Brasil. Contudo, no capítulo intitulado *Memória de Marcel Proust e de Jacques Derrida em Hyperrêve [Hipersonho] de Hélène Cixous*, a autora se propõe a estudá-la a partir do ponto em que sua escrita entrelaça a ficção, o ensaio e a autobiografia. Ainda, nos é mostrado como, em um livro de Cixous, se sobrepõem outras escritas, fundamentalmente, as de Marcel Proust e de Jacques Derrida, mas não só, apontando que tal sobreposição está intimamente ligada à noção de uma sobrevida que se faz através da extração

da letra e da reconstituição pela palavra, sempre parcial, daquilo que foi destruído.

Na sequência, temos o capítulo *Leitura Da/Na Literatura: Discursos e Sentidos em Tempos de Censura*, de autoria de **Fernanda Correa Silveira Galli**, que toma corpo na esteira da reflexão e inquietação acerca de questões que tocam os discursos sobre leitura, livro e literatura. Nesta abordagem, a autora nos incita a pensar o funcionamento da memória discursiva, a produção de determinados sentidos e o apagamento de outros em tempos de censura, buscando discutir esses discursos como atravessados pelo sócio-histórico-ideológico, bem como os seus desdobramentos no/para o ensino e para a produção do conhecimento.

Encerrando então a parte IV, em seu percurso na Análise de Discurso e no campo da História do Jornalismo, **Giovanna Benedetto Flores** tem voltado suas pesquisas para procurar compreender como o Brasil, em especial o povo brasileiro, foi discursivizado pelos colonizadores portugueses no período do século XIX. No capítulo *A História que a História Não Conta: o dizer do colonizador sobre o brasileiro*, a autora busca analisar, discursivamente, os periódicos que circularam em Portugal no período da independência do Brasil (1821-1823) e, na esteira da discussão sobre o rompimento da colônia com o reino português, como os jornais traçaram o retrato do povo brasileiro, buscando compreender como o brasileiro era dito nesses periódicos, como era nomeado e descrito pelos portugueses do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves no período em que se discutiu a independência brasileira.

Para a realização deste importante evento de natureza interdisciplinar, a concessão do auxílio fornecido pela CAPES se mostrou imprescindível, bem como a implicação e o envolvimento da coordenação geral do ENELIN, da coordenação do PPGCL e do NUPEL, de toda a comissão organizadora e científica do evento, dos dirigentes e funcionários da Univás, dos alunos monitores e dos participantes inscritos. Nesta edição, destacou-se a presença e o trabalho dos diversos artistas que, com sua arte, produziram afetos e efeitos que tornaram este encontro tão singular e marcante. Sem a ajuda, apoio e participação de todos, este evento não teria acontecido de forma tão vibrante.

Esperamos, através desta coletânea que reúne estudos apresentados na última edição do ENELIN, multiplicar a troca de ideias, pesquisas, afetos e práticas, de modo a produzir gestos políticos, afetação e transformações, não só no âmbito das Ciências da Linguagem, mas em toda a sociedade e seu modo de funcionamento.

Pouso Alegre, novembro de 2020.

Joelma Pereira de Faria

Juliana de Castro Santana

Luciana Nogueira

(Organizadoras)

REFERÊNCIAS

CORACINI, Maria José. **Um fazer persuasivo** – o discurso subjetivo da ciência. São Paulo: Educ; Campinas: Pontes, 1991.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e Poética”. In: **Linguística e Comunicação** [1921]. Tradução de Izidoro BLIKSTEIN e José Paulo PAES. São Paulo: Editora Cultrix, 2005, p. 118 – 162.

PÊCHEUX, Michel. Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação [1978]. In: PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 2ª ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso**: estrutura ou acontecimento [1983]. Tradução de Eni ORLANDI. 2 ed. Campinas: Pontes, 1997.

ENELIN 2019

VIII Encontro de Estudos da Linguagem e
VII Encontro Internacional de Estudos da Linguagem
Linguagem, arte e o político

9, 10 e 11 de outubro de 2019

Mais informações: enelin.univas.br

PARTE I

DISCURSOS POLÍTICOS, ORDEM NEOLIBERAL E TESTEMUNHO

ANALYSE DE DISCOURS ET SÉMANTIQUE DISCURSIVE: ILLUSTRATION DE LEURS APPORTS RÉCIPROQUES À TRAVERS L'ÉTUDE DU RECOURS AUX VALEURS DANS DES DISCOURS POLITIQUES SUR L'IMMIGRATION

Marie Veniard

Introduction

La pratique de l'analyse de discours¹ tire, pour moi, son caractère stimulant d'un pari. Ce pari, quel est-il ? Francine Mazière le pointe à travers sa définition de l'analyse de discours qui «ne sépare l'énoncé ni de sa structure linguistique, ni de ses conditions de production, historiques et politiques, ni des interactions subjectives. Elle donne ses règles de lecture, en vue de permettre une interprétation» (2005, p. 10). Le pari repose donc dans le double regard que l'on pose sur l'énoncé, envisagé d'un côté du point de vue de sa structure linguistique, de l'autre rapporté à une situation socio-historiquement déterminée. Ce double regard explique la productivité de la notion de genre, ou de celle d'éthos, qui permettent d'articuler du linguistique et du social. Parce que, finalement, la question est toujours celle-ci : comment tenir les deux «bouts» du pari ? Comment s'appuyer sur des formes de langue qui sont «garantes de

¹ Je voudrais remercier les organisateurs du colloque ENELIN pour leur invitation, leur accueil et nos échanges sur l'analyse de discours, en particulier Luciana Nogueira, Guilherme Adorno et Paula Chiaretti.

l'objectivation» (MOIRAND, 1999, p. 9), sans manquer le discours ? D'un autre côté, comment décrire le discours avec justesse en s'appuyant sur des catégories de langue, parfois pensées dans des modèles qui excluent l'usage et, par là, le discours ? La dualité du champ institutionnel de la linguistique, qui oppose une linguistique de la langue à une linguistique du discours (MAINGUENEAU, 1988), sans que celles-ci ne se pensent en continuité l'une de l'autre, ne facilite pas la réconciliation des deux pôles du pari. La critique du «ratage» du discours doit, selon nous, être mise en regard avec les «outils» qui sont à notre disposition pour saisir ce discours. La réponse implique nécessairement un questionnement méthodologique.

La difficulté est encore plus prégnante en sémantique, dont Claudine Haroche, Paul Henry et Michel Pêcheux dénoncent, dès 1971, l'inadéquation du modèle structural à la pratique l'analyse de discours. C'est en effet une difficulté à laquelle j'ai été confrontée dans mes premiers travaux, ce qui m'a amenée à consacrer une partie de mon travail sur un des «bouts» du pari, la systématisation de la manière dont on peut décrire le sens en discours (VENIARD, 2009, 2013b). En m'appuyant sur ce détour, qui s'est concrétisé par la notion de profil lexico-discursif (VENIARD, 2013a) et un numéro de *Langages* («Vers une sémantique discursive : propositions théoriques et méthodologiques», Lecolle, Veniard et Guérin, eds. 2018), et en me situant dans le sillage des travaux sur sens et discours de, notamment, J. Boutet (1994) et de P. Siblot (2001), je voudrais développer ici trois propositions pour l'analyse de discours : l'articulation de l'analyse de discours avec la sémantique discursive; l'intérêt d'aborder les questionnements essentiels à la discipline sous l'angle méthodologique; l'intérêt des observables relevant d'une conception étendue de la phraséologie. J'illustrerai ces propositions à travers l'étude des valeurs, en particulier la dialectique entre humanité et pragmatisme/fermeté, dans des discours politiques sur l'immigration. Cette dialectique sera décrite en rapport à un événement, mise en perspective avec des usages plus anciens et enfin abordée sous l'angle de la structure qui l'actualise.

1. Des questionnements appelant notre vigilance

Certaines questions en analyse de discours demandent une vigilance régulière. C'est le cas de la recherche de l'équilibre entre d'un côté l'ambition interprétative et l'appréhension de la réalité du discours dans la vie sociale et de l'autre la méthodologie pour y parvenir, qui implique une nécessaire réduction de cette réalité à des fins d'examen scientifique. On trouve trace de ces questionnements dans les débats sur la méthode des mots-pivots dans les travaux alliant histoire et linguistique et l'imposition de l'interprétation de la / du chercheur.e dès le choix des mots objets de l'analyse (GUILHAUMOU, 2002, §13); sur la critique des approches énonciatives trop typologiques (GUILHAUMOU, MALDIDIER, ROBIN, 1994, p. 78); ou chez J.-J. Courtine (1991) qui dénonce les risques de «grammaticalisation» de l'analyse de discours, ainsi que de «ratage de l'hétérogène» de la première époque de l'AD² induit par la démarche harissienne (COURTINE et MARANDIN, 1981).

Ces critiques ont été reprises plus récemment par M.-A. Paveau (2012). Celle-ci exprimait notamment³ la crainte que la discipline finisse par manquer son objet, si le corpus remplaçait le discours : «la notion de discours ne désigne pas seulement des produits, des données [le corpus], elle désigne un processus linguistique et social très complexe qui repose sur une interprétation du monde. C'est à mon sens

2 On peut lire chez Guilhaumou et Maldidier (1984, p. 103) qu'il leur faut «ouvrir le corpus sur le co-texte. Que signifie cette démarche ? Elle suppose à la fois un élargissement des données textuelles et une mise en diachronie de ces données». Compte tenu de l'ouverture proposée, plutôt que «co-texte», nous dirions «co(n)texte».

3 En dehors de la question du corpus, de la sur-utilisation de la notion de dialogisme (PAVEAU, 2010) qui illustre la focalisation sur des catégories de langue analysées, revues en corpus et de la disparition du sujet «sur-déterminé» tel qu'il a été pensé au début de l'analyse de discours, M.-A. Paveau critique les approches quantitatives pour la décontextualisation du texte qu'elles produiraient. Il faut noter que la tradition de l'analyse de discours lexicométrique, issue du laboratoire de Saint Cloud (M. Tournier, A. Salem) est encore active en France, aux côtés des recherches en traitement automatique. On se réfère aux recherches menées au Ceditec (Université Paris Est Créteil), à l'Université de Besançon ou à l'Université de Nice par des collègues tels que E. Née, J.-M. Leblanc, M. Guaresi ou M. Bendinelli. Pour permettre une utilisation consciente des outils quantitatifs dans une démarche herméneutique, un manuel a récemment été édité par E. Née et rédigé par C. Barats, S. Fleury, J.-M. Leblanc, E. Née, F. Sitri et moi-même. Bien sûr, le prestige associé au quantitatif dans le champ des activités académiques en fait une dimension très attirante (obligatoire ?) pour les évaluateurs des demandes de financement, dans des mesures disproportionnées avec la qualité des projets proposés, mais c'est une autre question.

une vraie notion linguistique, et philosophique, c'est-à-dire une proposition interprétative pour comprendre comment l'homme se comporte dans le monde, se débrouille avec son humanité par la parole.» (PAVEAU, 2012, p. 9, n.p.).

Depuis, quelques signaux laissent penser qu'aujourd'hui, la nécessité d'aborder le discours «comme une activité profondément humaine, sociale, politique, culturelle, morale, existentielle», comme le suggère Marie-Anne Paveau (2012, p. 10, n.p.), est en réalité – dix ans plus tard – un objectif partagé par un certain nombre de chercheuses et chercheurs. Sans exhaustivité, citons le colloque «Les acteurs du discours : de l'énonciateur à l'acteur social» (Besançon, 11-12 juillet 2016); les échanges entre analyse de discours et sociolinguistique (CANUT, DANOS, HIM-AQUILI, PANIS, 2018), ou le renouveau des approches critiques (le numéro 27 de *Semen* sur la Critical Discourse Analysis, le récent colloque «L'analyse du discours entre description, geste critique et intervention» (13-15/11/2019 à Poitiers) et l'émergence de travaux sur des pratiques discursives militantes, en particulier féministes mais aussi libertaires, anarchistes, pour les droits des étrangers (ABBOU, 2017; HIM-AQUILI, 2018, PAHUD et PAVEAU (éds.), 2017; HUSSON, 2017; MARIGNIER, 2020; VENIARD, 2019).

Si le constat d'un manque est partagé, la question des remèdes à apporter reste délicate. P. von Münchow (2015) suggère pour des pistes sur faire se rejoindre les «deux blocs» que sont le texte et le contexte, notamment la spécialisation de l'analyste dans un champ particulier, l'éducation pour sa part, champ qui lui permet de mieux identifier les variations, ou les relations intertextuelles. Depuis plusieurs années, je me suis, de mon côté, spécialisée dans les discours sur/de l'immigration, médiatiques, institutionnels, politiques et maintenant militants. Je voudrais souligner dans cet article trois directions théoriques et méthodologiques tirées de ma pratique d'analyse de discours : articuler analyse de discours et sémantique discursive, aborder les questions sensibles en AD via une réflexion méthodologique et intégrer des observables de nature phraséologique et onomasiologique.

1.1. Articuler analyse de discours et sémantique discursive

Si l'on suit l'opposition posée par Diane Vincent (2012) entre ce qu'elle appelle «l'analyse linguistique des discours» (qui n'est pas pour autant une analyse «grammaticalisée») et «l'analyse sociale et humaine reposant sur des discours», l'ancrage de la première en sciences du langage pose la question des observables pour étudier le discours et le langage. Cependant, dans le contexte français, donner du jeu dans l'opposition langue-discours est nécessaire car celle-ci est le plus souvent réifiée dans deux implications complémentaires : ce qui est stable relèverait de la langue et ce qui est versatile relèverait du discours. Même si la dichotomie langue-discours peut avoir une valeur heuristique, pour penser justement la dialectique entre stabilité et changement, on peut remettre en cause les implications langue-stabilité et discours-changement via une quadripartition (LECOLLE, VENIARD et GUÉRIN, 2018, p. 40-41). On peut alors plutôt concevoir les rapports entre langue et discours en termes dialectiques, et considérer que stabilité et instabilité interviennent aux deux niveaux mentionnés.

1. stabilité en langue, qui renvoie au fonds partiellement commun, partagé;

2. instabilité/dynamisme en discours : diachronie dans la synchronie, emplois émergents en discours;

3. stabilisation et stabilité en discours : face à cette instabilité, les discours concourent aussi à la stabilisation des formes. Des usages discursifs se figent dans certains types de discours ou au fil des reprises d'un discours à l'autre. Il peut s'agir de la fixation progressive de formules dans la phraséologie, de l'instauration de configurations ou de patrons discursifs stables, de sélection de formes ou de dénominations émergentes (cf. section 5). Ainsi, on note une forme de stabilité dans le discours, qui relèverait d'un système du discours;

4. instabilité/dynamisme en langue : rétroaction d'emplois émergents du discours sur la langue. Nous pensons ici, par exemple, aux routines et aux clichés du discours journalistique ou, autre exemple, à la

reproduction de réalisations métonymiques régulières ou stéréotypées. Les faits classiques de lexicalisation de néologismes ou d'acceptions nouvelles, de figement de syntagmes entrent dans cette catégorie.

Sur cette base, nous distinguerons l'analyse de discours, définie en introduction et la sémantique discursive. La sémantique discursive n'est pas reprise ici dans le sens que lui donnent Haroche, Henry et Pêcheux (1971), proche de celui d'*analyse de discours*, mais la critique de la sémantique élaborée par ces trois auteurs en réponse aux propositions de F. de Saussure a informé notre réflexion. Cette dernière, collective, s'est construite entre la sémantique, la linguistique textuelle et l'analyse de discours, avec Michelle Lecolle et Olivia Guérin (éds., 2018, *Langages* 210). Nous défendons les postulats suivants :

- dépasser, dans l'analyse des faits de sens, l'opposition entre «langue» et «discours», au bénéfice d'une articulation dynamique de ces pôles;
- s'appuyer tout à la fois sur les formes et sur les usages, contextualisés et rapportés à des discours, des interactions et des genres textuels;
- étudier la construction du sens telle qu'elle est instaurée par des unités de rangs différents – mot, syntagme, énoncé, séquence textuelle –, et rendre compte de l'interface entre différents niveaux de construction du sens – syntagmatique, textuel, énonciatif, interactionnel, discursif;
- prendre acte de la labilité des phénomènes sémantiques, en accordant une place de choix à la polysémie, à l'ambiguïté, mais aussi au jeu et aux phénomènes de reconfiguration du sens;
- tenir compte de l'influence qu'exercent les valeurs, les croyances, les connaissances partagées dans la construction et l'évolution du sens, et dans l'interprétation;
- décrire la manière dont les usages se fixent, dont des formes émergentes se routinisent pour devenir des ressources partagées.

Il s'agit là d'une proposition synthétique à partir de différents travaux. On trouve déjà chez Josiane Boutet (1994) et Paul Siblot (2001) des théorisations sur le sens et son double ancrage linguistique et social, ainsi que des mises en œuvres empiriques éclairantes.

1.2. Aborder les questions sensibles en AD via des changements méthodologiques

Plutôt que de chercher à infléchir la discipline par des réflexions théoriques, nous faisons le choix de l'empirie, d'une approche par les données (*bottom-up*) des questions sensibles en analyse de discours actuellement comme celle du risque de grammatisation. Nous proposons d'infléchir notre regard, de diversifier les questionnements à travers des changements méthodologiques. Si la réflexion sur le corpus est particulièrement aboutie en analyse de discours (voir Née, éd. 2018, chapitres 2 et 3 pour une présentation synthétique de la réflexion sur la question), la représentation qu'on peut avoir du discours lui-même est limitée par le type de données : l'AD privilégie les corpus le plus souvent écrits, textes stabilisés, relativement institutionnalisés (discours politique, médias, discours professionnels, etc.). Paveau (2012) et Maingueneau (2017) regrettent tous deux la moindre prise en compte des discours numériques. Pour ma part, j'irais plus loin en regrettant la sur-représentation des pratiques «de linguistique de cabinet» pour reprendre l'expression de L. Mondada (2001). Le lien entre AD et terrain vient plutôt de chercheurs formés en sociolinguistique et décrivant des données interactionnelles (voir les travaux de M. Him-Aquili (2017), S. Nossik (2014) ou C. Panis (2017). C'est la voie que j'ai choisie puisque je mène une enquête de terrain sur les mobilisations des immigrants et la question de la «parole des premiers concernés» (VENIARD, 2019; VENIARD, 2020), dont les données sont en cours d'analyse. Les travaux sur les discours professionnels, sur les discours informels des citoyens, de même que les discours tirés d'entretiens, impliquent aussi, à des degrés divers, d'aller sur le terrain, même si cela ne prend pas la forme d'une enquête ethnographique.

D'autres pistes sont possibles, telles que la combinaison d'un corpus ouvert, en complément du corpus fermé analysé dans son exhaustivité (OGER, 2005) ou la meilleure connaissance des discours du champ

social ou du «topique» (MAINGUENEAU, 2012) à travers l'optique des «studies» (von MÜNCHOW, 2015, p. 165), piste évoquée plus haut. On peut citer aussi l'approche diachronique, qui permet de renouer avec le temps long des discursivités. Si les nombreux travaux récents sur les discours médiatiques sont pour une très grande partie d'entre eux centrés sur l'évènementialité, des travaux comme ceux de S. Moirand (2008) montrent que même le discours de l'actualité, sous sa surface changeante, est lui-même pris et constructeur dans une mémoire discursive.

1.3. Intégrer des observables de nature phraséologique et onomasiologique

En France, l'analyse de discours s'est disciplinarisée dans le champ de la linguistique, l'héritage saussurien combiné à la recherche d'une reconnaissance disciplinaire par la section de linguistique a conduit à faire de l'opposition langue-discours une dialectique structurante dans de nombreux travaux. Cela a conduit à favoriser des unités discrètes : une unité lexicale, un syntagme, une construction syntaxique (la thématisation ou telle forme de discours rapporté par exemple), correspondant généralement à des unités de langue. Est-il possible d'identifier des observables proprement discursifs ou doit-on se limiter à des unités circonscrites par la linguistique «de la langue» ? De tels observables discursifs présenteraient-ils une stabilité sémantique suffisante ? On connaît l'apport de la linguistique de l'oral à l'analyse de discours (SITRI, 2003), de même que celui de la linguistique textuelle (von MÜNCHOW, 2004), ou encore l'apport de la pragmatique. La question se pose différemment pour les entrées lexicales, dont la description en tant qu'unités discrètes tend à s'imposer au premier abord. La riche histoire de l'analyse de discours à entrée lexicale (ADEL) (MARCELLESI, 1976; NÉE et VENIARD, 2012) montre bien que le projet le dépassement des unités lexicales revêt dès le départ un caractère central. C'est pourquoi nous proposons d'explorer d'autres observables dont la généralité se situe à un niveau plus abstrait et qui se caractérisent par leur dimension sémantique et notionnelle ou leur caractère semi-figé qui autorise des variations signifiantes. Le cas que nous allons présenter, une coordination, s'inscrit dans cette réflexion. L'observable ne sera pas la coordination en elle-même

mais une structure, un patron, à savoir la coordination de deux notions (actualisée par des noms, des adjectifs) avec un rapport concessif régissant leurs relations. Il s'agit donc d'une unité phraséologique, dont l'intérêt pour l'analyse de discours a été amplement souligné (KRIEGLANQUE et OGER, 2010; NÉE, SITRI et VENIARD, 2016).

Cette orientation onomasiologique et ce choix de catégories de niveau intermédiaire, le niveau *meso* (MOIRAND, 2003) a été amorcée dans le travail sur la catégorie des routines discursives, mené avec Emilie Née et Frédérique Sitri, notamment, pour notre part, sur les routines «notionnelles» (NÉE, SITRI et VENIARD, 2016). A un niveau sémantique plus général, notre travail sur la tension entre l'aide et le contrôle et l'expression linguistique de ces valeurs dans les rapports éducatifs dans le domaine de la protection de l'enfance relèvent déjà de cette démarche de renouvellement des observables (VENIARD, 2016). Après avoir proposé trois pistes pour un renouvellement des pratiques en analyse de discours, nous proposons quelques illustrations à partir d'une recherche sur la dialectique entre humanité et fermeté dans les discours institutionnels et politiques sur l'immigration.

2. Polysémie des valeurs dans les discours sur l'immigration et la migration

La représentation négative qui est faite des immigrants dans la presse a été largement mise en évidence (voir plus bas). Malgré tout, les valeurs positives (humanisme, droits de l'homme, accueil, générosité), se révèlent être également sollicitées, autant dans les «contre-récits» (*counter-narratives*) que dans des prises de position plus ou moins fortement hostiles à l'immigration.

2.1. Les approches par les cadrages médiatiques

En dehors des événements ayant suscité beaucoup d'émotion, les cadrages sont axés sur le caractère importun des nouveaux arrivants (VIOLA et MUSOLFF, eds., 2019; KRZYŻANOWSKI, TRIANDAFYLLIDOU and WODAK, eds., 2018), via un ensemble de procédés très divers : par

exemple les métaphores (maladie, invasion, guerre, voir Hart 2010), ou mêlent, dans un ensemble confus, des cadrages humanitaires à des cadrages sécuritaires (MOORE, BERRY et GARCIA-BLANCO, 2018). Les causes des migrations sont peu explicitées dans les journaux (la guerre, la famine sont souvent mentionnées, mais sans que cela ne soit contextualisé, par exemple sans remise en perspective avec le changement climatique par exemple et la sécheresse (MOORE, BERRY et GARCIA-BLANCO, 2018). Enfin, la dimension identitaire des discours tenus sur l'immigration est très forte, l'immigration étant traitée comme un fait politique (BAKER, GABRIELOS et T. McENERY, 2013; HAILON, RICHARD, SANDRÉ (éds.), 2018; YASRI-LABRIQUE, 2016; ASSIMAKOPOULOS, BAIDER et MILLAR (éds.), 2017).

Plusieurs auteurs relèvent que l'année 2015 a constitué, pour de nombreux journaux, un point tournant, un *discursive shift* (KRZYŻANOWSKI, 2018), vers des discours légitimant des mesures plus restrictives envers les immigrants après le moment d'empathie, limité, observé suite à un naufrage dans la Méditerranée ayant causé la mort de huit cents personnes (19/04/2015), ainsi que la publication d'une photographie du corps d'un jeune enfant syrien, Aylan Kurdi, mort noyé en tentant de se rendre en Turquie (2/09/2015). Ce tournant a même concerné la presse suédoise, qui était plutôt vertueuse, et le pays, accueillant (KRZYŻANOWSKI, 2018).

De l'autre côté du spectre politique, les travaux sur les «contre-récits», c'est-à-dire sur les récits positifs, sont moins nombreux, mais on peut citer l'étude de Baider et Constantinou (2018) sur le traitement de l'immigration par des journaux de gauche, français et grec, la Grèce étant un pays de première entrée des migrants. Là où le journal grec *Haravgi* se focalise sur l'urgence humanitaire comme incitation à l'action, le journal français *L'Humanité*, ancien organe de presse du Parti Communiste, se concentre sur l'appel aux droits des personnes migrantes.

2.2. Les valeurs comme ressources

L'approche par les cadrages offre une vision globale du traitement d'un fait social dans les médias, mais elle ne permet pas d'analyser

finement la construction du sens et son caractère situé. Des travaux plus anciens mettent en évidence que la mention des valeurs, y compris des valeurs humanistes (tolérance, diversité, etc.), n'est pas l'apanage des positions favorables à l'immigration. Le recours aux valeurs⁴, même positives, est donc ambivalent et doit être interprété de manière située. Les publications sur les discours racistes (van DJIK, 1991; REISIGL et WODAK, 2001) mettent en avant la nature indirecte des stratégies utilisées pour tenir des propos discriminants. Blommaert et Verschueren (1998) défendent la thèse d'une proximité, en Belgique et aux Pays-Bas, entre les discours de la «majorité tolérante» et les positions extrémistes et racistes. Cette proximité repose sur la conception d'une société d'accueil qui serait homogène, donc sur un rejet, au fond, de la diversité (voir Durin (2018) pour un constat similaire dans les discours européens). T. van Leewen et Wodak (1999), dans leur étude des lettres de refus de regroupement familial en Autriche, montrent que les refus s'appuient en partie sur des arguments juridiques (rappel des lois) mais très souvent sur des arguments moraux tels que la famille (retourner dans son pays auprès de sa famille pour construire une vie dans le cadre culturel qu'on connaît le mieux; avoir un logement spacieux pour permettre le développement culturel et social de la famille), la loyauté à son pays d'origine, le droit et la liberté (des Autrichiens natifs) ou encore la santé et l'hygiène. Le tout, est, pour les auteurs, imprégné de discours idéologique nationaliste.

Juhem (2001), qui qualifie le discours humanitaire de «discours sans adversaire», défend l'idée que les positions humanitaires trouvent leur force en ce qu'elles sont difficiles à contester (voir aussi Colombo, 2018) : qui ne se revendiquerait pas de l'humanité ? Comme tout argument, l'interprétation de cet appel aux valeurs doit nécessairement être contextualisée. Nous nous intéresserons donc à la mise en discours de cette valeur d'humanité, dans un co(n)texte particulier (contexte linguistique, discursif et socio-historique) : quand elle est mise en regard de valeurs de pragmatisme, de fermeté (et des vocables correspondants), dans le débat politique français en 2017-2018, au moment de la discussion au Parlement d'une loi concernant l'asile et l'immigration.

4 Il ne s'agit pas nécessairement de ce qu'on nomme l'appel aux valeurs en argumentation, voir Doury (2020) sur l'appel à la pitié, et ses actualisations récentes dans le discours humanitaire que sont l'appel à la solidarité et l'appel à l'intérêt bien compris.

3. Analyse sémantico-pragmatique de la dialectique dans le contexte d'un évènement

Le parlement français a discuté et voté en 2018 une loi sur l'immigration et l'asile, dans le contexte, à partir de 2015, d'une recrudescence des arrivées d'immigrants dans les pays européens, des difficultés de leur prise en charge adéquate, ce qui a amené jusqu'à des milliers de personnes à vivre dans des campements de fortune dans la rue. Cette loi a fait l'objet de nombreuses critiques pour sa dureté des conditions d'attribution de l'asile notamment, dans un contexte de mobilisation sociale : procès pour des personnes venues en aide aux migrants (le «délit de solidarité»), prises de position de personnalités comme le romancier Jean Marie Gustave Le Clezio, d'intellectuels et de nombreuses associations, autant les grandes associations partenaires de l'Etat (Emmaüs, La Cimade, le Secours populaire) que de petits collectifs militants. Nous n'adopterons pas une position critique sur les discours, mais nous nous appuyerons sur H. Thiollet (2016) et F. Héran (2017) pour constater la difficulté à avoir un débat serein sur le sujet. Nous considérerons donc comme des éléments de contexte la politisation de l'immigration, la droitisation du discours (BONNAFOUS, 1990) et le durcissement régulier depuis les années 1970 des politiques migratoires, à l'échelle de la France puis de l'Union Européenne (GUIRAUDON, 2003). Dans ce contexte, pour défendre la loi, le Président de la République Emmanuel Macron et les membres du gouvernement ont fréquemment eu recours à l'articulation de deux valeurs, promouvant le projet de loi en vantant son caractère équilibré, entre «humanité et pragmatisme».

3.1. Ethos de modération et ressources langagières pour neutraliser le dissensus

Le discours du gouvernement s'est appuyé sur la mise en relation dialectique des valeurs d'humanité et de fermeté/pragmatisme :

(1) Tweet de Richard Ferrand (Président du groupe de la majorité présidentielle à l'Assemblée Nationale), 22/04/2018 : «Après 61 heures de débat dans l'hémicycle, l'@AssembléeNat a adopté le #PJAsileImmigrationIntegration. § **Ce texte qui allie humanité et fermeté** offrira une meilleure intégration à ceux qui fuient les persécutions, tout en renforçant l'impérative maîtrise de notre immigration». [+ photo du résultat du vote, 228 pour, 139 contre]

Il s'agit là de ce qu'on peut qualifier, dans les termes de la communication politique, au vu de la récurrence et de la stabilité des formulations, d'élément de langage (KRIEG-PLANQUE et OGER, 2015). Cela ressort plus profondément de tentatives de «neutralisation du dissensus», mouvement discursif sur lequel nous reviendrons plus bas. Cette dialectique fait partie d'un ensemble de caractéristiques de certains discours institutionnels et politiques sur l'immigration que nous nommons la rhétorique de l'équilibre (VENIARD à paraître en 2021b).

Nous inscrivons ces réflexions dans des travaux récents sur l'effacement de la conflictualité (voir Oger et Ollivier-Yanniv (2003) ou Krieg-Planque (2010)). Nous parlerons de la «neutralisation du dissensus», caractéristique des discours d'autorité, selon l'approche de C. Oger, c'est-à-dire de ces discours qui : «Tendant à «s'imposer» aussi bien – ou plus parfois – qu'à «en imposer», prétendant inspirer au moins autant la confiance que l'obéissance, les discours d'autorité tendent à effacer non seulement la dimension conflictuelle des énoncés produits, mais encore à dénier l'existence même du dissensus, travaillant à une «acceptabilité» des énoncés qui apparaît comme anticipée et soustraite à la contradiction» (OGER, 2013, p. 238). Oger relève différentes stratégies servant cette fin : l'effacement énonciatif (sous-énonciation), la phraséologie et les effets de préconstruits, l'autorité polyphonique, l'acte assertif...

Le corpus est organisé selon le principe de la complémentarité entre un corpus fermé et un corpus ouvert (OGER, 2005) : le corpus fermé est constitué de discours publics du Président et du Ministre de l'Intérieur⁵; le corpus ouvert est composé de tweets, documents institu-

5 On a retenu deux discours du Président (PR) (27/7/2017 : Cérémonie de naturalisation à Orléans; 16/01/2018 à Calais) et deux du Ministre de l'Intérieur, G. Collomb (16/4/2018 au Parlement en ouverture de la discussion de la loi Asile et Immigration; 19/6/2018 au Sénat, pour la discussion de la même loi).

tionnels, écrits militants, discours politiques plus anciens, articles journalistiques comme ressources ...

3.2. Brève présentation de l'usage de la dialectique en 2017-2018

Nous présentons ici brièvement l'usage du patron, tout en renvoyant à Veniard (à paraître en 2021 a et b) pour plus de détails. La dialectique apparaît sous deux formes. En mode «élaboré», dans les discours publics, les rapports, elle est insérée dans le texte, au sein d'une argumentation, selon des modalités d'expression très variables. En revanche, dans les tweets, certaines réponses, citations de presse tronquées, la dialectique apparaît en mode «formulaire» : une forme brève construite sur un patron composé de deux noms / adjectifs, sans coordonnant ou avec la coordination *et*. On pense, pour ce mode particulier, aux «éléments de langage» facilement diffusables dans les médias (KRIEG-PLANQUE et OGER, 2017). C'est sous ce mode qu'on peut parler de formule (KRIEG-PLANQUE, 2010). Le mode formulaire est axé sur l'idée d'un poids égal des (groupes de) valeurs :

(2) C'est ce travail-là qui compte, et que nous devons conduire, **avec autorité et humanité, avec générosité et pragmatisme.**» (E. Macron, 27/7/17, Orléans)

(3) *«les forces de l'ordre interviennent avec humanité et dans le respect des lois de la République, avec courtoisie et fermeté. Non, elles ne gazent pas les migrants, et les tentes ne sont pas lacérées ni détruites».* (France 3, Normandie, le Préfet du Calvados, 17/01/2018)

Mais ce fonctionnement en mode formulaire doit être mis en regard du fonctionnement en mode «élaboré», qui donne à voir, lui, une hiérarchie entre les deux valeurs coordonnées :

(4). L'accueil à Calais et dans le Calaisis est organisé et **il est organisé selon des règles avec humanité, avec clarté, mais là aussi dans un ordre que nous avons défini et entendons faire respecter.** (E. Macron, Calais, 16/01/2018)

(5) Il y a **un devoir d'humanité, mais il y a aussi le devoir de respecter la loi** de la République.

(6) C'est **ce socle humanitaire que nous devons à chacun et chacun, mais dans l'ordre républicain**, dans l'ordre assuré chaque jour, et en ne tolérant aucune reconstitution de campements illicites à Calais et dans le Calaisis.

La concession «A mais B» repose sur une inversion de l'argumentation, quand la proposition B exprime un argument plus fort que celui de la proposition A, orientant ainsi la conclusion. Dans la description dialogique de la concession (GARNIER et SITRI, 2004), les deux propositions émanent de deux énonciateurs différents. Dans notre cas, B émane du gouvernement tandis que A trouve son origine dans un groupe assez large d'associations critiquant l'Etat pour sa gestion des immigrants.

La cohabitation des deux modes nous amène à faire l'hypothèse que la concession est également présente, même si implicite, dans le mode formulaire. D'ailleurs, dans sa version formulaire, le couple «humanité et fermeté» évoque un autre slogan présentant le même format et reposant lui aussi sur une concession, il s'agit du slogan révolutionnaire «du pain et la liberté» décrit par Guilhaumou et Maldidier (1984), dans un article ancré en analyse de discours, qui se veut aussi une critique de la conception de la coordination telle qu'elle est proposée dans la grammaire générative – et en cela, cet article pose de manière éclairante la difficulté de l'articulation des deux «bouts» du pari, dans le cas où les descriptions linguistiques sont inexploitable (et même fausse dans le cas que ces auteurs décrivent) en analyse de discours. Un des arguments des auteurs est la longévité et la productivité du format du slogan. En effet, ils ne décrivent pas tant «du pain et la liberté» que «du pain et X». Il nous semble que le couple «humanité-fermeté» et son usage en 2017-2018 peuvent eux aussi être mis en perspective avec d'autres usages, plus anciens : dans la section 4 seront présentés les usages plus anciens de la même routine, tandis que la section 5 donnera un aperçu de slogans sémantiquement différents mais construits sur le même moule pragmatico-syntaxique.

4. La mémoire discursive de la dialectique «humanité et fermeté»

La dialectique Humanité-Fermeté peut être contextualisée vis-à-vis du moment discursif de la campagne autour du projet de loi sur l'asile et l'immigration en 2017-2018. Cependant, derrière le temps court des discursivités, on peut retrouver le temps long et la mémoire (MOIRAND, 2007), ainsi que l'interpénétration des sphères politique et institutionnelle. Nous présentons là des exemples, qui n'ont pas vocation être représentatifs, et non des extraits de corpus.

4.1. Années 2000

Historiciser la formule montre que celle-ci est relativement stable et récurrente dans ces discours. Elle constitue un domaine de mémoire des discours politico-médiatiques sur l'immigration et le patron «humanité mais fermeté» est son *lieu d'inscription* (MOIRAND, 2003b).

(7). Octobre 2013 : suite à une polémique générée par l'expulsion d'une famille immigrée rom, dont une jeune fille française car née en France et interpellée lors d'une sortie scolaire, le Président Hollande lui propose de revenir en France, sans sa famille : «le fondement même de notre République, être ferme car c'est nécessaire de temps en temps pour vivre ensemble et en même temps être humaine» (discours enregistré retransmis sur le site internet du Palais de l'Élysée, 19 octobre 2013).

(8). 2003, rapport T. Mariani, projet de loi relatif à la maîtrise de l'immigration et au séjour des étrangers : «Après avoir approuvé les propos du Président, M. Nicolas Sarkozy, ministre de l'intérieur, de la sécurité intérieure et des libertés locales, a souligné que le projet de loi, attendu par nos concitoyens, porte sur un sujet éminemment délicat, qui exige **la recherche constante d'un équilibre entre efficacité et humanité.**»

(9). Des obstacles de plus en plus rigides et vexatoires, notamment pour la délivrance des visas et titres de séjour, ont été posés et ont conduit à marginaliser la France sur le marché mondial de la formation. [...]

Il faut sortir de cette logique strictement «défensive» pour ré-affirmer les avantages que peut retirer la France d'un meilleur accueil d'une population étrangère qui constitue un réseau d'influence aujourd'hui inexploité.

Une telle politique d'ouverture s'accompagne naturellement de l'établissement **d'un contrôle efficace de la réalité des études** afin d'éviter d'encourager, sous couvert d'études, un contournement de la procédure permettant à de «faux étudiants», salariés de fait, de se maintenir sur le territoire [...].

Patrick Weil, *Mission d'étude des législations de la nationalité et de l'immigration. Rapports au Premier ministre*, La Documentation française, 1997, p. 126, cité dans Ponty (2004, p. 360)

Les deux modes cohabitent (voir 9).

4.2. Années 1990

On peut remonter dans le temps et identifier la dialectique, et la formule dès les années 90, à une époque où les luttes pour les droits des étrangers étaient beaucoup plus actives et visibles, notamment grâce à l'engagement de mouvements catholiques. Ainsi en 1996, des femmes et hommes immigrants sans-papiers ont occupé une série de lieux, pour finir par s'installer dans l'église Saint-Bernard (Paris, 18^{ème} arrondissement), avec le soutien du prêtre. Nous avons retrouvé dans la presse le commentaire métalinguistique d'un acteur du champ politique qui signale la circulation de la dialectique, la veille de l'expulsion violente des occupants :

(10). A 15 heures, le premier ministre donne connaissance aux ministres intéressés du communiqué préparé par ses collaborateurs qui fixe la nouvelle donne. Il fait un tour de table qui ne révèle aucune divergence de fond. Tout au plus, Hervé de Charette, ministre des affaires étrangères, suggère de préférer le diptyque «le droit et le cœur» à «la fermeté et l'humanité». Jacques Godfrain, ministre de la coopération, annonce qu'il se rendra, fin septembre, au Mali, pays d'origine d'une majorité des Africains de Saint-Bernard. (*Le Monde*, 23/08/1996)

Le remplacement de «la fermeté et l'humanité» par la variante «le droit et le cœur» confirme l'existence du patron – on notera toutefois l'inversion de l'ordre des éléments par rapport à l'usage en 2017-2018. Au cours de la même période, on pouvait entendre chez F. Mitterand, Président de la République de l'époque :

(11). «Donc tout ce **qui est hors de la loi ou clandestin nous contraint de le refuser**. Simplement puisqu'il s'agit de ramener, ou d'amener à l'endroit de son choix, dans son pays, celui qui est venu indûment chez nous, **rien ne nous interdit de le faire dans des conditions qui marquent le respect que l'on doit à tout être humain.**», Allocution de F. Mitterand, 9/01/1989, Assises sur les Nouvelles Solidarités, La Sorbonne, Paris (cité dans Barats 1994, p. 361)

Le lien avec la formule est plus ténu, mais Mitterand articule ici l'expulsion des «clandestins» et respect de «l'humain», ce qui correspond à l'actualisation de la dialectique.

Le balancement concessif entre les valeurs d'humanité et de fermeté constitue un topos récurrent dans les discours sur l'immigration. Ainsi, depuis les années 1990, un des lieux communs du discours sur l'immigration en France est constitué par un énoncé prononcé par un homme politique socialiste, M. Rocard (1930-2016), qui aurait⁶ déclaré : «la France ne peut pas accueillir toute la misère du monde, mais elle doit y contribuer». Cet énoncé, qui repose sur une concession et articule déjà fermeté-humanité, est cité soit dans son intégralité, soit partiellement, auquel cas un locuteur cite souvent la première proposition, qui est souvent complétée en écho par un adversaire qui mentionne, lui, la seconde, dans un contexte polémique.

On trouve une allusion (voulue ou non) à la première proposition de cette citation dans un discours d'E. Macron lors d'une cérémonie de remise de la nationalité française, intégrée à un mouvement discursif de discrimination entre deux catégories de personnes, celles que l'on doit protéger

6 Des doutes subsistent sur le fait que M. Rocard ait véritablement prononcé la seconde proposition («mais elle doit y contribuer») dans sa prise de parole originelle, voir le travail d'archive du journaliste T. Deltombe («Accueillir toute la misère du monde». Michel Rocard, martyr ou mystificateur ?), *Le Monde Diplomatique*, 30 septembre 2009, <https://www.monde-diplomatique.fr/carnet/2009-09-30-Rocard>). Les interventions de M. Rocard intégrant cette citation, complète ou non, datent de décembre 1989-janvier 1990.

(qui seraient «les réfugiés») et celles dont on pense qu'elles ne doivent pas rester/venir en France («qu'on appelle affreusement les migrants») ⁷ :

(12). «Celles et ceux que nous devons protéger parce qu'ils demandent l'asile, parce que leur vie est en danger dans le pays d'où ils viennent, doivent être accueillis sur notre territoire; laisser errer de frontière en frontière des familles entières, [...] se voiler la face devant la misère et l'angoisse de ces milliers d'exilés, ce n'est pas la France.

Mais l'ensemble de ceux qu'on appelle affreusement les migrants aujourd'hui, ce ne sont pas tous des femmes et des hommes qui demandent l'asile, et qui viennent d'un pays où leur vie est menacée, il y en a beaucoup, et de plus en plus, qui viennent de pays sûrs et qui suivent les routes de migrations économiques, qui nourrissent les passeurs, le grand banditisme, parfois le terrorisme, et là, nous devons être rigoureux, et parfois intraitables, rigoureux avec celles et ceux qui viennent par ces voies, et **qu'on ne peut pas tous et toutes accueillir**, et intraitables avec les filières qui [...]» (E. Macron, Orléans, 27/7/2017)

On peut relever ici une allusion aux propos de M. Rocard, qui s'inscrit dans la dialectique des deux positions présentées comme incompatibles dans le discours politique français, accueillir ou refouler.

4.3. Au 19^{ème} siècle

On pourrait remonter plus loin : en 1834, dans une circulaire adressée aux préfets, le ministre de l'Intérieur Adolphe Thiers exploite déjà la dialectique :

(13). Monsieur le Préfet,

[...] Il ne faut pas perdre de vue, Monsieur, **que les secours accordés par la générosité française au milieu de circonstances impérieuses, sont nécessairement temporaires**; qu'il s'agit ici d'une concession et non d'un droit acquis. La prolongation de cette concession tient, si elle peut avoir lieu, à l'extirpation des abus qui en étaient inséparables. [...]

⁷ Pour diverses raisons, cette opposition est beaucoup plus complexe qu'une simple dichotomie, voir Calabrese et Veniard (2018).

Toujours généreuse et bienfaisante, l'administration supérieure veut du moins l'être à propos et en connaissance de cause. Procédez donc à une enquête impartiale. Ne vous laissez pas rebuter par des difficultés de détail. Tous les moyens de savoir la vérité sont à votre disposition. [...]

Circulaire du ministre de l'Intérieur adressée aux préfets, 5/09/1834, cité dans Ponty (2004, p. 29)

L'opposition entre la «générosité française» et le soutien «temporaire» actualise un balancement qui rappelle indéniablement la dialectique Humanité-Fermeté. Il semble bien que celle-ci existe, certes au niveau du lexique sous la forme d'une formule, mais également à un niveau sémantico-notionnel (valeurs opposées + concession), comme on a pu le voir. Contrairement au mode «élaboré», la formule semble, elle, plutôt récente (années 2000 ?) ce qui poserait la question de l'évolution des ressources langagières du discours politique, et peut-être, de l'émergence de professionnels de la communication politique.

4.4. Une dialectique qui dépasse les frontières nationales

Cette dialectique doit être analysée dans le contexte plus large des différentes institutions concernées par la migration, qui produisent des discours auxquels sont exposés (ou susceptibles de l'être) les hommes et femmes politiques. Ainsi, l'Organisation Internationale pour les Migrations a-t-elle produit un rapport dans lequel on peut lire :

(14). P i : «Les Membres de l'OIM choisissent un thème annuel pour orienter l'IDM [Dialogue international sur la migration], ainsi que les sujets qui seront traités dans ses ateliers. Le dialogue large, informel et constructif qui s'est instauré a contribué à rendre plus ouvert le débat sur les politiques migratoires et à instaurer la confiance entre les diverses parties prenantes. Conjugué à des recherches et à une analyse stratégique ciblée, le Dialogue a également favorisé une meilleure compréhension des questions migratoires actuelles et émergentes et de leurs liens avec d'autres domaines politiques. Il a aussi facilité les échanges, entre responsables politiques et praticiens, sur les possibilités et approches en matière de politiques, dans la perspective **d'une gouvernance plus efficace et plus humaine de la migration**

internationale.» (OIM, *Dialogue international sur la migration* 27, novembre 2017)

On retrouve dans cet extrait très exactement la dialectique, en mode formulaire. Nous montrons ailleurs que «efficace» est une variante de «pragmatique / fermeté» (Veniard à paraître en 2021a). Ce choix lexical demanderait une analyse en lui-même, dans la mesure où il est susceptible de révéler l'influence du discours managérial⁸, dans lequel les relations hiérarchiques sont remplacées par l'efficacité de tous dans la collaboration, sur le discours politique.

5. Extension de la sphère d'activité

Nous voudrions, pour terminer, mettre en avant la stabilité non pas de la dialectique telle qu'elle circule dans les discours sur un fait social donné (les migrations) mais la stabilité du patron, c'est-à-dire la coordination de deux noms/adjectifs qui sont unis par un rapport concessif et sont constitués par la structure comme des antonymes⁹. Voici une série d'exemples récoltés *au vol*¹⁰ :

(15a). «Le seul matelas ferme et accueillant» (publicité pour un matelas, 2018)

(15b). «Solidaire et gourmand» (boisson, 2018)

(15c). «Be beautiful, be comfortable» (publicité pour un soutien-gorge, Italie, 2017)

(15d). «L'eccellenza del vino quotidiano» (publicité pour du vin, Italie, 2017)

(15e). «Doux et fort» (publicité pour du café, 2019)

(15f). «Un quartier calme et vivant» (promotion immobilière, 2019)

8 Ce mot est cité par T. Guilbert (2009) dans son travail sur les discours d'évidence qui prend comme corpus des textes économiques néo-libéraux.

9 Par opposition à des cas où les deux adjectifs suivent une orientation argumentative congruente, comme *doux et calme* par exemple (voir Veniard 2020).

10 Il s'agit d'un corpus exploratoire récolté au fil des jours, qui n'a pas vocation à être représentatif.

(15g). «Notre quotidien est la **coopétition**, un mélange de coopérations internationales et de compétitions», discours d'A. Petit, PDG du Centre National de Recherche Scientifique, 7/01/2019.

(15h). «**Oui, je refuse d'avoir l'identité malheureuse, frieuse, anxieuse, presque névrotique. Pour moi, identité ne rime pas avec exclusion ni refus de l'autre. Je veux faire rimer identité avec diversité et unité : respect de notre diversité, affirmation de notre unité.**» (blog d'Alain Juppé, homme politique de droite, [http : //www.al1jup.com/fierte-et-bonheur/](http://www.al1jup.com/fierte-et-bonheur/), consulté le 17/06/2019, voir Veniard (2020) pour une analyse plus détaillée).

(15i) Slogan «Sioniste et pro-palestinien», utilisé par l'Union des étudiants juifs de France pendant la deuxième Intifada, non repris à son compte par aucune association pro-palestinienne, même parmi les plus modérées (cité dans Marc HECKER, 2011, «Sionisme. Oppositions militantes autour d'un terme à géométrie variable», Mots. Les langages du politique, 96).

Ces adjectifs ou noms ne sont pas des antonymes «en langue» : les personnes qui aiment les matelas fermes les trouvent accueillants, les vêtements/objets confortables peuvent être beaux ou non, qui a dit que les boissons bio/éthiques n'étaient pas savoureuses ? Cependant, nous ressentons une forme d'opposition entre ces adjectifs, qui tient à une opposition implicite à d'autres discours, que l'on pourrait gloser ainsi : «contrairement à ce que vous pouvez penser, un matelas ferme n'est pas systématiquement inconfortable», «un quartier peut être calme mais néanmoins vivant». La relation d'antonymie est donc issue du discours, plus exactement, par l'interdiscours qui fait circuler des stéréotypes sur les objets (voir les positions de Collinot et Mazière (1997), notamment, sur le sens lexicographique comme imprégné d'interdiscours).

Le patron *construit* une relation d'opposition en convoquant l'interdiscours associé à chacun des mots d'une part et en conciliant ces caractéristiques incompatibles, ce qui constitue une sorte de tour de force dont le mérite revient à l'objet, à la méthode promue par le discours. Dans la démarche de la communication publicitaire (ou politique), le produit vendu est présenté comme faisant la synthèse entre des exigences que l'interdiscours présente comme irréconciliables.

On voit là, il semble, une illustration de la «stabilité du discours», qui constitue un des axes de la quadripartition présentée plus haut (section 1.1). Les formes les plus condensées de cette construction sont des oxymores qui présentent un format stable «nom-adjectif», comme *développement durable* décrit par Krieg-Planque (2010), ainsi que : *sobriété heureuse* (Pierre Rabhi), *l'humanisme efficace* en matière d'immigration (membres du gouvernement, magazine de communication de la ville de Lyon, *Lyon Capitale*, 20/02/2018) ou encore les *vacances apprenantes* (élément de langage du Ministre de l'éducation J.-M. Blanquer, avril 2020). Dans ces structures, le sens se construit également sur la base d'une concession appuyée sur l'antonymie interdiscursive des deux éléments.

Pour finir, nous reviendrons sur nos trois propositions. Répondre à l'articulation entre analyse de discours et sémantique discursive consiste à expliquer pourquoi l'analyse de discours ne peut pas se passer de description linguistique d'un côté et de l'autre, pourquoi l'analyse de discours doit renouer avec une conception du discours comme pratique historiquement située et agissante dans l'ordre social. L'étude du patron d'antonymes discursifs réconciliés relève du volet de la sémantique discursive et ouvre la voie vers la mise au jour d'observables discursifs suffisamment stables et récurrents. Cette démarche nous semble indispensable pour ne pas se restreindre à des unités circonscrites par la linguistique «de la langue». L'apport de l'analyse de discours sera de montrer l'importance de cet observable dans la construction d'un discours sur l'immigration appuyé sur la valeur de l'humanité, très stable lui aussi. Cette dimension diachronique de la recherche illustre la seconde proposition, qui visait à souligner l'importance des choix méthodologiques en tant qu'ils donnent, ou non, accès aux dimensions humaines, sociales et historiques du discours. Enfin, l'intérêt d'un observable de nature phraséologique (dans le sens de la phraséologie étendue) tient à la pluralité des niveaux de construction du sens : dans la structure, dans le lexique, dans l'interdiscours, dans un moment discursif, dans la mémoire. Il semble donc particulièrement approprié pour tenir «les deux bouts» du pari que nous offre l'analyse de discours.

RÉFÉRENCES

ABBOU, Julie. 2017. «Cultures politiques du discours : féminisme, anarchisme et rhétorique». *Argumentation et Analyse du Discours* (18).

BAIDER, Fabienne, et CONSTANTINO, Maria. 2018. «Negotiating empathy in the French and Cypriot-Greek press : Christian values or social justice in migration discourse?» *Studii de lingvistica* 8 : 191210.

BAKER, Paul; GABRIELATOS, Costas et McENERY, Tony, 2013. *Discourse analysis and media attitudes : the representation of Islam in the British press*. Cambridge : Cambridge University Press.

BLOMMAERT, Jan, et VERSCHUEREN, Jef. 1998. *Debating Diversity. Analysing the discourse of tolerance*. London : Routledge.

BONNAFOUS, Simone. 1991. *L'immigration prise aux mots, Les immigrés dans la presse au tournant des années 80*. Paris : éditions Kimé.

BOUTET, Josiane. 1994. *Construire le sens*. Berne : Peter Lang.

CALABRESE, Laura, et VENIARD, Marie. 2018. «Mots, discours et migration, une relation dialectique». In *Penser les mots, dire la migration*, Calabrese L. et Veniard M. (éds), Bruxelles : Academia, 931.

CANUT, Cécile; DANOS, Félix; HIM-AQUILI, Manon, et PANIS, Caroline. 2018. *Le langage, une pratique sociale*. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté.

COLLINOT, André, et MAZIÈRE, Francine. 1997. *Un prêt à parler : le dictionnaire*. Paris : Presses Universitaires de France.

COLOMBO, Monica. 2018. «The Representation of the “European Refugee Crisis” in Italy : Domopolitics, Securitization, and Humanitarian Communication in Political and Media Discourses». *Journal of Immigrant & Refugee Studies* 16(12) : 16178.

COURTINE, Jean-Jacques, et MARANDIN, Jean-Marie. 1981. «Quel objet pour l'analyse de discours ?» In *Matérialités discursives*, Lille : Presses universitaires de Lille.

COURTINE, Jean-Jacques. 1991. «Le discours introuvable : Marxisme et linguistique (1965-1985)». *Histoire Épistémologie Langage* 13(2) : 15371.

van DIJK, Teun A. 1991. *Racism and the Press*. London : Routledge.

- DOURY, Marianne. 2020. «« Ce n'est pas par pitié... » : l'appel à la pitié, critiques et alternatives». *Argumentation et Analyse du Discours* (24).
- DURIN, Esther. 2018. «Le cadrage des discours politiques européens sur les migrations : l'illusion des controverses». *Studii de lingvistică* (8) : 13758.
- GARNIER, Sylvie, et SITRI, Frédérique. 2004. «Le discours autre dans l'énoncé concessif». In *Le discours rapporté dans tous ses états*, éd. Juan-Manuel Lopez-Munoz, Sophie Marnette, et Laurence Rosier. Paris : L'Harmattan.
- GUILBERT, Thierry. 2009. «Discours d'évidence : Constitution discursive des normes et des connaissances». In *Normativités du sens commun*, Presses Universitaires de France, 275300.
- GUILHAUMOU, Jacques; MALDIDIER, Denise, et ROBIN, Régine. 1994. *Discours et archive*. Liège : Mardaga.
- GUILHAUMOU, Jacques, et MALDIDIER, Denise. 1984. «Coordination et discours. "Du pain et X" à l'époque de la Révolution française». *Linx* 10(1) : 97117.
- GUILHAUMOU, Jacques. 2002. «Le corpus en analyse de discours : perspective historique». *Corpus*, 1.
- GUIRAUDON, Virginie. 2003. «L'Européanisation des politiques publiques de migration». In *L'Europe face à l'Autre : politiques migratoires et intégration européenne*, éd. Maximos Aligisakis. Institut Européen de l'Université de Genève : Publications Euryopa, 3252.
- HAILON, Fred; SANDRÉ, Marion, et RICHARD, Arnaud, éd. 2018. «Le discours politique identitaire face aux migrations». *Studii de lingvistica* 8.
- HAROCHE, Claudine; HENRY, Paul, et PÊCHEUX, Michel. 1971. «La sémantique et la coupure saussurienne : langue, langage, discours». *Langages* 24 : 93106.
- HÉRAN, François. 2017. *Avec l'immigration : mesurer, débattre, agir*. Paris : La Découverte.
- HIM-AQUILLI, Manon. 2018. «Distribuer le pouvoir comme on distribue la parole : le rituel des « tours de parole » dans des assemblées générales anarchistes/autonomes». *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours* (43) : 18 p.
- HUSSON, Anne-Charlotte. 2017. «Éthique langagière féministe et travail du care dans le discours. La pratique du trigger warning». *Langage et société* N° 159(1) : 4161.
- JUHEM, Philippe. 2001. «La légitimation de la cause humanitaire : un discours sans adversaires». *Mots. Les langages du politique* 65(1) : 927.

KRIEG-PLANQUE, Alice. 2010. «La formule développement durable : un opérateur de neutralisation de la conflictualité». *Langage et société* 134 : 529.

KRIEG-PLANQUE, Alice, et OGER, Claire. 2019. «Eléments de langage». *Publicationnaire*. [http : //publicationnaire.huma-num.fr/notice/elements-de-langage/](http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/elements-de-langage/).

KRIEG-PLANQUE, Alice, et OGER, Claire. 2010. «Discours institutionnels. Perspectives pour les sciences de la communication». *Mots. Les langages du politique* (94) : 9196.

KRZYŻANOWSKI, Michał, 2018, «Discursive shifts in ethno-nationalist politics : on politicization and mediatization of the “refugee crisis” in Poland», *Journal of Immigrant and Refugee Studies*, vol. XVI, no 1-2, p. 76-96.

KRZYŻANOWSKI, Michał; TRIANDAFYLIDOU, Anna; WODAK, Ruth. 2018, Mediatization and Politicization of Refugee Crisis in Europe [numéro thématique], *Journal of Immigrant and Refugee Studies*, vol. XVI, no 1-2.

LECOLLE, Michelle; VENIARD, Marie, et GUÉRIN, Olivia. 2018. «Pour une sémantique discursive : propositions et illustrations». *Langages* 210 : 3554.

LECOLLE, Michelle; VENIARD, Marie, et GUÉRIN, Olivia, éd. 2018. *Vers une sémantique discursive : propositions théoriques et méthodologiques*. *Langages*, 210.

van LEEWEN, Theo, et WODAK, Ruth. 1999. «Legitimizing Immigration Control : A Discourse-historical Analysis». *Discourse Studies* 1(1) : 83118.

MAINGUENEAU, Dominique. 2017. «Parcours en analyse du discours». *Langage et société* N° 160-161(2) : 12943.

MAINGUENEAU, Dominique. 2012. «Que cherchent les analystes du discours ?» *Argumentation et Analyse du Discours* (17p.).

MAINGUENEAU, D. 1988. «“Langue” et “discours”. La linguistique et son double». *DRLAV* 39 : 2132.

MARCELLESI, Jean-Baptiste. 1976. «Analyse de discours à entrée lexicale (Application à un corpus de 1924-1925)». *Langages* 41 : 79124.

MARIGNIER, Noémie. 2020. «Pour l’intégration du concept d’agency en analyse du discours». *Langage et société* N° 170(2) : 1537.

MAZIÈRE, Francine. 2005. *L’analyse du discours*. Paris : Presses Universitaires de France.

- MOIRAND, Sophie. 2008. *Les discours de la presse quotidienne. Observer, analyser, comprendre*. Paris : Presses Universitaires de France.
- MOIRAND, Sophie. 2007. «Discours, mémoires et contextes : à propos du fonctionnement de l'allusion dans la presse». *Corela. Cognition, représentation, langage* (HS-6).
- MOIRAND, Sophie. 2003a. «Quelles catégories descriptives pour la mise au jour des genres du discours?» Actes de la journée scientifique sur « les genres de l'oral », disponible à l'adresse : <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01507281/document> : 24 p.
- MOIRAND, Sophie. 2003b. «Les lieux d'inscription d'une mémoire interdiscursive», dans Härmä J. : *Le langage des médias : des discours éphémères ?*, Paris, l'Harmattan, 83-111.
- MOIRAND, Sophie. 1999. «Éléments de théorisation d'une linguistique du discours : l'exemple du discours sur les sciences dans les médias». *Modèles linguistiques* XX2 : 521.
- MONDADA, Lorenza. 2001. «Pour une linguistique interactionnelle». *Marges linguistiques* 1 : 14262.
- MOORE, Kerry; BERRY, Mike and GARCIA-BLANCO, Inaki 2018. Saving refugees or policing the seas? How the national press of five EU member states framed news coverage of the migration crisis. *Justice, Power and Resistance* 2(1), pp. 66-95.
- von MÜNCHOW, Patricia. 2015. «Analyse Du Discours et Éducation : Territoires, « extérieurs » et Réseaux», Canut C. et von Münchow P. (éds), Limoges : Lambert Lucas.
- von MÜNCHOW, Patricia. 2004. *Les journaux télévisés en France et en Allemagne*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- NÉE, Emilie, éd. 2017. *Méthodes et outils informatiques pour l'analyse des discours*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- NÉE, Emilie; SITRI, Frédérique, et VENIARD, Marie. 2016. «Les routines, une catégorie pour l'analyse de discours : le cas des rapports éducatifs». *Lidil* 53 : 7193.
- NÉE, Emilie, et VENIARD, Marie. 2012. «Analyse du Discours à Entrée Lexicale (A.D.E.L.) : le renouveau par la sémantique ?» *Langage et Société* 140, p. 15-28.
- OGER, Claire. 2013. «Fondements et formes de l'autorité en discours». Habilitation à diriger des recherches, CELSA.

OGER, Claire. 2005. «L'analyse du discours institutionnel entre formations discursives et problématiques socio-anthropologiques». *Langage et société* 114 : 11328.

OGER, Claire, et OLLIVIER-YANIV, Caroline. 2003. «Analyse du discours institutionnel et sociologie compréhensive : vers une anthropologie des discours institutionnels». *Mots. Les langages du politique* n° 71(1) : 99.

PAHUD, Stéphanie, et PAVEAU, Marie-Anne, éd. 2017. «Nouvelles argumentations féministes. Données empiriques et théorisations». *Argumentation et Analyse du Discours* (18).

PANIS, Caroline. 2017. «Processus de géographisation linguistique et identifications multiples au Burkina Faso». *Langage et société* N° 159(1) : 11738.

PAVEAU, Marie-Anne. 2012. «Que veut dire travailler en analyse du discours en France en 2011 ? Epistémologies, objets, méthodes.» *Anais do Enelin 2011*. Disponível em : www.cienciasdalinguagem.net/enelin : 16p.

PONTY, Janine. 2004. *L'immigration dans les textes, France 1789-2002*. Paris : Belin.

REISIGL, Martin, et WODAK, Ruth. 2001. *Discourse and Discrimination*. London : Routledge.

SCHEPENS, Philippe, et PETITCLERC, Adèle, éd. 2009. 27 *Semen*, «Critical Discourse Analysis I. Les notions de contexte et d'acteurs sociaux». Presses universitaires de Franche-Comté.

SIBLOT, Paul. 2001. «De la dénomination à la nomination. Les dynamiques de la signification nominale et le propre du nom». *Cahiers de praxématique* 36 : 189214.

SITRI, Frédérique. 2003. *L'objet du débat. La construction des objets de discours dans des situations argumentatives orales*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.

STAVROS, Assimakopoulos; BAIDER, Fabienne et MILLAR, Sharon, éd. *Online Hate Speech in the European Union A Discourse- Analytic perspective*. Cham, Switzerland : Springer Open, 2017.

THIOLLET, Hélène. 2016. *Migrants. Migrations. 50 questions pour vous faire votre opinion*. Paris : Armand Colin.

VENIARD, Marie. à paraître en 2021b. «La « rhétorique de l'équilibre » dans les discours sur la migration : effet d'euphémisme et éthos de la modération». *Actes de la Journée d'études «Quand les euphémismes s'affichent dans le discours : réflexions autour de la polyphonie divergente»* (Santiago de Compostela, 07/02/2020).

VENIARD, Marie. à paraître en 2021a. «La dialectique Humanité-Fermeté dans les discours institutionnels et politiques sur l’immigration : une manifestation de la rhétorique de l’équilibre». In *Langage et migration : approches pluridisciplinaires*, L. Le Ferrec et M. Veniard, éd., Limoges : Lambert Lucas.

VENIARD, Marie. 2020. «Donner la parole aux sans-papiers. Etude d’une pratique d’éthique langagière chez des militants pour les droits des étrangers en France», communication au colloque «Sur la notion de “avoir une voix” en sciences sociales : entre impératif moral et analyse scientifique» (Québec, 28-29 mai 2020, à distance).

VENIARD, Marie. 2020. «Polysémie, polémique et évitements dans les débats politiques français contemporains : « La France devient-elle multiculturelle ? »». *Fragmentum* 54 : 179203.

VENIARD, Marie. 2019. «Le choix des mots : une forme de lutte à part entière». *De Facto, journal de l’Institut des Migrations*. [http : //icmigrations.fr/2019/01/15/defacto-3-001/](http://icmigrations.fr/2019/01/15/defacto-3-001/) (16 juillet 2019).

VENIARD, Marie. 2016. «Manifestations discursives de l’identité professionnelle des éducateurs spécialisés». *Langage et Société* 156 : 7796.

VENIARD, Marie. 2013b. *La nomination des événements dans la presse. Essai de sémantique discursive*. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté.

VENIARD, Marie 2013b. «Du profil lexico-discursif de crise à la construction du sens social d’un événement». In *Dire l’événement. Langage, mémoire, société*, édité par Danielle Londei, Sophie Moirand, Sandrine Reboul-Touré, et Licia Reggiani, 22132. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

VENIARD, Marie. 2009. «La dénomination propre la guerre d’Afghanistan en discours : une interaction entre sens et référence». *Les carnets du Cediscor* 11 : 6176.

VINCENT, Diane, 2012. «De la demande sociale à l’offre de service : l’analyste du discours face au transfert de connaissances». In *L’analyse du discours dans la société. Engagement du chercheur et demande sociale*, éd. Frédéric Pugnière-Saavedra, Frédérique Sitri, et Marie Veniard. Paris : Honoré Champion, 85101.

VIOLA, Lorella, et MUSOLFF, Andreas. *Migration and Media Discourses about identities in crisis*. John Benjamins. Amsterdam/Philadelphia, 2019.

YASRI-LABRIQUE, Eléonore. «Discours identitaires et investissement émotionnel : dire l’altérité dans les forums de discussion ». *Cahiers de praxématique* 66 (s. d.).

EL CINE DE LUCRECIA MARTEL COMO TESTIMONIO Y CRÍTICA DEL ORDEN NEOLIBERAL

Pablo Bardauil

1. Nuevo cine argentino

“Lo veo [al nuevo cine argentino] igual a como lo vi en esa época: absurdo. [...] el enorme esfuerzo de sentir que algo empieza. Es como si no se pudiera aceptar la continuidad. [...] creo que en parte es por esa cosa de tilinguería de querer tener una *nouvelle vague*. Y ser testigos de eso, no solo testigos, sino descubridores. Y después la tilinguería de parte de los directores de querer pertenecer a eso que era nada. Todo es de un nivel de tilinguería inaudito”.

Lucrecia Martel (BETTENDORFF, 2014, p. 192).

“Nuevo cine argentino” fue el nombre con que la crítica denominó a un conjunto de películas y directores surgidos en la segunda mitad de los noventa que apostaron a una renovación en una cinematografía que se encontraba fuertemente estancada tanto por razones estéticas como de producción. Surgidas merced a la aprobación de la llamada “Ley de Cine” de 1994 que lograría reanimar una industria al borde de la parálisis (BATTLE, 2002) y a un circuito alternativo de financiamiento que incluyó fondos de ayuda y subvenciones internacionales (AGUILAR, 2006), las nuevas películas no propusieron un programa estético definido aunque sí parecieron ofrecer algunas características en común. Por un lado, una

distancia explícita respecto de ciertos elementos recurrentes en el cine que durante la década anterior había acompañado la restauración democrática tales como una preocupación por la identidad nacional, una tendencia a la alegoría y el simbolismo y, en algunos casos, una inclinación hacia el costumbrismo y el grotesco. Por el otro, una visibilización – por la vía de un “nuevo realismo” – de una serie de sectores sociales marginados que ese mismo cine había tendido a ignorar y cuya existencia empezaba a hacerse cada vez más evidente, primero con la hiperinflación que acabaría con el gobierno de Raúl Alfonsín, luego con las férreas políticas neoliberales implementadas por el gobierno de Carlos Menem.

Hay consenso crítico en considerar a *Pizza, birra, faso* (1997), de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, y a *Mundo Grúa* (1999), de Pablo Trapero – ganadoras respectivamente del reinaugurado Festival de Mar del Plata y el flamante BAFICI¹ – como las películas que visibilizaron un fenómeno que se había anticipado con los cortos de *Historias breves* (1995) implementados por el INCAA y cuyas primeras voces o ecos podían rastrearse en el cine de Martín Rejtman, Raúl Perrone, Esteban Sapir y Alejandro Agresti.

La fecha de su finalización es más discutida. Hay quienes lo señalan en el momento en que las precarias condiciones de producción iniciales son reemplazadas por otras más industriales como ocurre con *Un oso rojo* (2002), de Caetano (OUBIÑA, 2018). O en el momento en que el fervor festivalero que había acompañado a las nuevas películas pareció ponerse en duda como sucede con *La mujer sin cabeza* (2007), de Lucrecia Martel, en Cannes (ANDERMANN, 2015). El nuevo cine tendría, así, una extensión curiosamente breve, entre cinco y diez años, que contrasta con la generosa cantidad de estudios de la que fue objeto y los efectos duraderos que buena parte de los críticos suelen adjudicarle en la posterior cinematografía nacional.

2. ¿Un cine desinteresado por la política?

De aquellos elementos que las nuevas películas tendrían en común, hay uno en el que la crítica ha insistido particularmente: un cierto desinterés, cuando no una distancia explícita, en relación con la política.

1 Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independente.

En uno de los primeros estudios colectivos dedicados al nuevo cine, Quintín – director del BAFICI y de una de las revistas, *El Amante*, que defendió con mayor entusiasmo a los nuevos directores – contrasta dicho desinterés con las referencias políticas recurrentes de la generación precedente: “[...] la política parece estar ausente de este cine. No hay referencias a las atrocidades de la dictadura militar ni a los desaparecidos” (2002, p. 114). Desinterés que, según Quintín, debe juzgarse como positivo, porque si los temas de la dictadura se habían convertido en la excusa perfecta de los viejos cineastas para no ocuparse de los problemas del presente, los nuevos directores “no tienen miedo de mirarlo” (p.114), aunque ya no confíen en la política como parte de su solución.

En *Otros mundos* (2006), uno de los libros más relevantes sobre el nuevo cine, Gonzalo Aguilar coincide en que el modelo político del cine anterior ha caducado: tanto el de los ochenta focalizado en la denuncia de la dictadura como el de los setenta que había apostado a convertirlo en instrumento para la revolución. En este texto y en un artículo posterior, “Sobre la presencia del pueblo en el Nuevo Cine Argentino” (2009), Aguilar analiza la desconfianza del nuevo cine de la política a través de la sintomática desaparición de la figura del pueblo que en los 70 “había sabido simbolizar la puerta de entrada a la liberación” (2009, p. 1) y en muchas películas de los 80 había ocupado el lugar de la concientización. Igual que para Quintín, según Aguilar esa desaparición no debe condenarse; debe ser pensada en relación con un cambio evidente en las condiciones políticas. En el nuevo cine a la política no se la encuentra en las declaraciones manifiestas sino, de un modo más solapado, en su forma, en su construcción: “Se trata, en definitiva, de una discusión de estética: no qué hace el cine con la política que aguarda en su exterioridad, sino cómo ésta se nos entrega en la forma de estas películas” (AGUILAR, 2006, p. 136).

En el otro extremo, Nicolás Prividera cuestiona vehementemente en *El país del cine* (2015) la “esforzada exégesis” que lleva adelante Aguilar para encontrar la política en el nuevo cine “de un modo lateral y velado” (p. 40). Joven documentalista e hijo de una desaparecida, Prividera considera que la apatía política de la nueva generación es la expresión de su profundo desencanto con el menemismo y la despolitización que este promovió en todos los órdenes de la vida social. En

cambio de reaccionar contra el presente, los nuevos directores se contentaron con la “exhibición de [sus] miserias” (2015, p. 41).

Parece evidente que la politicidad del nuevo cine no puede juzgarse, tal como plantea Aguilar, en arreglo a condiciones de otros períodos históricos. Y que la visibilización de la nueva geografía social surgida como consecuencia de las políticas del neoliberalismo constituye, más allá de las recriminaciones de Prividera, un gesto político *per se*. Los lumpenes en *Pizza, birra, faso*, el precario mundo del trabajo en *Mundo grúa*, los inmigrantes explotados en *Bolivia* (2001), de Caetano, son actores que el cine precedente, salvo excepciones, había tendido a rehuir. De qué manera el nuevo cine miró su presente, en qué medida lo aceptó como una fatalidad o lo cuestionó, qué función pensó que podía tener frente a él (si es que pensó que podía tener alguna función): esas son las cuestiones que a continuación me gustaría interrogar.

3. “Negatividad” del nuevo cine

“El mundo va mal, la pintura es sombría,
se diría que casi negra”

Jacques Derrida, *Espectros de Marx* (1995, p. 92)

Si algo pareció caracterizar la relación del nuevo cine con su presente eso fue, salvo contadas excepciones, su fuerte pesimismo y un inculcable escepticismo respecto de su posible transformación. Basta con ver los finales de buena parte de las nuevas películas para percibirlo. En casi ninguna los problemas planteados se resuelven. Proliferan o bien los finales inconclusos en donde los personajes continúan inmersos en la misma problemática que los aquejaba al comienzo (*Mundo grúa*); o bien los finales cíclicos en donde las situaciones se reiteran como una suerte de condena (*Bolivia*); o bien los finales que implican una declinación o un despojo en la vida del protagonista (*Silvia Prieto*, de Martín Rejtman, 1999); o bien los finales en donde los personajes terminan francamente mal (*Pizza, birra, faso*).

Este pesimismo y escepticismo contrasta con el apenas disimulado entusiasmo de las generaciones precedentes cuyo cine no solo había acompañado los respectivos procesos políticos y sociales contemporáneos

sino que se había autoadjudicado un papel fundamental en ellos. Así, buena parte del cine de los setenta (especialmente el documental) no dudó en hacer propio el proceso de liberación que estaba teniendo lugar en el tercer mundo y culminaría con la derrota del imperialismo. El emblemático documental *La hora de los hornos* (1968) apelaba directamente a las voces de los narradores/ directores, Fernando Solanas y Octavio Gettino, para esclarecer en las dos primeras partes al público sobre las continuidades entre las actuales luchas de liberación y las pasadas guerras de independencia e instarlo en la tercera a sumarse a un combate que sería largo y no podría llevarse adelante sin recurrir a la violencia: “Hay que prepararse y unirse para la guerra colonial. Las guerrillas de Venezuela, Guatemala, las grandes movilizaciones de obreros, campesinos, estudiantes, son el comienzo de la gran epopeya que le tocará vivir a este continente”.

En condiciones políticas absolutamente diferentes, las ficciones de los ochenta se sumaron al proceso democrático abierto después de la dictadura con un entusiasmo no menor. Los directores de la generación del retorno a la democracia impugnaron por igual los horrores de la dictadura y los excesos de la lucha armada. Más que a la acción directa, apostaron a la concientización de su público, confiando en que de las propias virtudes de la democracia sería posible esperar algo mejor. Una de las ficciones más representativas de la época, *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, centraba el relato en una profesora de historia de clase media de un colegio secundario (Norma Aleandro) que había adoptado a una niña completamente ajena a las desapariciones, las torturas y el robo de bebés durante la dictadura (y en su ignorancia exculpaba la del espectador que se identificaba con ella). Y delegaba el discurso esclarecedor en los personajes secundarios: en la amiga que había debido exiliarse del país (Chunchuna Villafañe) y que en una discusión con el marido de la protagonista, hacía propia la teoría de los dos demonios sostenida por el gobierno alfonsinista en el prólogo del *Nunca más*: “[Pedro] era igual a vos. La otra cara de la moneda. Por eso él te odiaba tanto como vos lo odiás a él”. O en el suegro anarquista (Guillermo Battaglia) que denunciaba la complicidad con la dictadura de los grandes intereses económicos en los cuales su propio hijo había estado involucrado: “Todo el país se fue para abajo. Solamente los hijos de puta, los ladrones, los cómplices y el mayor de mis hijos se fueron para arriba”.

A pesar de las diferencias en las condiciones políticas, cine revolucionario y cine del retorno a la democracia tuvieron en común su carácter confiadamente asertivo. Sea a través del narrador/ director o de los personajes ungidos como su portavoz, ninguno de los dos dudó que su posición frente al presente debía ser explicitada.

El “nuevo cine” ya no se sintió parte de ningún proceso, ya no abrigó ninguna expectativa. La última bandera que la democracia podía blandir, la de los derechos humanos nacida con el Juicio a las Juntas militares, se había hecho añicos con las leyes de Obediencia Debida y Punto final primero y la amnistía a los máximos representantes de la dictadura después.² A ello se sumó un panorama externo francamente desalentador. La caída del muro de Berlín (1989) y el fin de la URSS, señalados por los sectores más conservadores de la política y la *intelligentsia* mundial como signos indubitables de la muerte del marxismo, parecieron golpes mortales a cualquier expectativa global de transformación. Una de las voces más promocionadas por la nueva hegemonía conservadora, Francis Fukuyama, sostenía en un breve y promocionado artículo, “¿El fin de la historia?” (1989), luego reelaborado y ampliado en *El fin de la historia y el último hombre* (1992) que la historia había llegado a su fin con la instauración de un nuevo orden mundial dominado por el libre mercado y la democracia liberal.³ Ya no se trata de un mero fin de las ideologías, tal como había planteado Daniel Bell en los años sesenta. Hay una ideología triunfante, la democrático-liberal, que después de destronar a sus rivales se presenta ahora como la ideología ideal y final. En Latinoamérica el neoliberalismo triunfante se expandió en el México de Carlos Salinas de Gortari, el Brasil

2 Además del desencanto con las políticas en materia de derechos humanos durante el último tramo del gobierno de Alfonsín y agravadas con el menemismo, la distancia de los nuevos directores respecto de los temas vinculados con la dictadura podría vincularse también con un agotamiento respecto de ese tema por parte del público. Tal es la hipótesis de Sergio Wolf (2002) a propósito del fracaso comercial de *Garage Olimpo* (1999), de Marco Bechis, una de las pocas películas que el nuevo cine dedicó al tema de los desaparecidos. Habrá que esperar hasta el nuevo milenio, cuando la bandera de los derechos humanos sea retomada por los gobiernos kirchneristas para que el interés reaparezca en películas como *Crónica de una fuga* (2006), de Adrián Caetano, y más recientemente, *Infancia clandestina* (2012), de Benjamín Avila, *La larga noche de Francisco Sanctis* (2016), de Francisco Márquez y Andrea Testa o *Rojo* (2018), de Benjamin Naishtat, entre otras.

3 “Lo que podríamos estar presenciando no es simplemente el fin de la Guerra Fría o la desaparición de un determinado período de la historia de la postguerra, sino el fin de la historia como tal: esto es, el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno humano” (FUKUYAMA, 2015 [1989], p. 57).

de Fernando Collor de Mello y la Argentina de Carlos Menem y Fernando de la Rúa que, pese a ser de signos políticos contrarios, compartieron un programa económico común, el llamado régimen de convertibilidad (1991-2002) que, basado en la relación fija entre el peso y el dólar, pareció reduplicar en la economía aquella quietud que el neoliberalismo adjudicó al nuevo orden mundial.

Uno de los mayores logros de la proclama del fin de la historia y el neoliberalismo triunfante fue el de imponer un fuerte fatalismo respecto de cualquier expectativa de transformación. Imaginar una salida en las actuales condiciones no podía parecer sino puro voluntarismo. Los nuevos directores quedaron huérfanos del discurso asertivo, confiado, de sus predecesores. El lugar del esclarecimiento o bien fue objeto de parodia (en *El bonaerense*, 2002, de Pablo Trapero, por ejemplo, la denuncia de la corrupción de la policía era puesta en boca de un policía místico que alertaba sobre lo enojados que estaban los extraterrestres por lo que estaban haciendo) o bien resultó directamente inviable.

Ante el negro presente el nuevo cine parecía tener dos caminos. Uno de ellos era expresar su decepción y su desengaño replegándose sobre sí. Hacer de su pesimismo una suerte de negación o de prescindencia absoluta. Entre quienes encarnaron más francamente esta opción podría mencionarse al cine de Lisandro Alonso, de gran acogida en los festivales internacionales y la crítica especializada. El hachero de *La libertad* (2001), protagonista de su opera prima, con su renuncia a toda vida social y el retiro en la soledad más absoluta parecía llevar al extremo ese gesto de repliegue que la película, ya desde el título, juzga como un acto de libertad. El director, que conoció a Misael Saavedra una temporada en que fue a trabajar al campo de su familia en La Pampa, confirma en una nota la valoración casi utópica que hacía de su personaje quien rechazaba su entorno de un modo tan extremo: “Para mí es un sabio. Alguien al que no le interesa la sociedad, que crea su propio mundo” (citado por AGUILAR, 2006, p. 67).

Otra versión de ese rechazo, pero dirigido al pasado, es la que encarna *Los rubios* (2003), el documental de Albertina Carri sobre sus padres, militantes desaparecidos de la década del setenta. Lejos de idealizar o valorar la lucha de sus progenitores, Carri no solo les cuestiona

haber sacrificado a sus tres pequeñas hijas a la militancia. En el momento más álgido de la película revela, con amarga ironía, que fue una vecina de los sectores populares a quienes sus padres pretendían liberar quien los denunció a los militares que los secuestraron. La escena final en la que la directora se aleja de espaldas a la cámara junto con su pequeño equipo de filmación, parecía sellar definitivamente ese gesto de rechazo del pasado. También celebrado por la mayor parte de la crítica vernácula, el documental recibió duras críticas desde la izquierda que la acusó de abordar el pasado con frivolidad, especialmente la escena del secuestro de sus padres que Carri recreaba con unos Playmobil (KOHAN, 2004).

El segundo camino era convertir el pesimismo en crítica descarada. Hacer del escepticismo una denuncia feroz. Ante la incredulidad y la desconfianza que generaba el discurso afirmativo, ese camino ya no podía declamarse. Debía realizarse a media voz, darse a entender entre líneas. Ese camino, que algunos críticos caracterizaron como “pesimismo crítico” (OUBIÑA, 2002, 2009), es el que tomaron, entre otros, el cine de Martin Rejtman y, particularmente, el de Lucrecia Martel.⁴

4. El cine de Martel y lo otro oculto del orden neoliberal

Las películas de Martel son, dentro del nuevo cine, las que evitan el discurso afirmativo de un modo tal vez más deliberado. No hay en ellas referencias a la política global ni local. No hay personajes más o menos esclarecidos que, desde una cierta exterioridad, le indiquen al público el sentido de determinada situación. Hay, sí, personajes que por momentos parecen ver un poco más que el resto. Pero también ellos están enmarañados en el mismo entramado que alcanzan a atisbar. En el cine de Martel esa “lucidez”, esa mirada ligeramente distanciada o desviada de quien no deja de ser parte de aquello que ve, es concedida a las adolescentes y a las locas. A Momi (Sofía Bertolotto), en *La ciénaga*

4 Hubo todavía una tercera opción: hacer del sombrío presente la razón de un nuevo optimismo. Ese fue el camino elegido, entre otros, por Juan José Campanella en *El hijo de la novia* (2001) y *Luna de avellaneda* (2004) con gran éxito de público y por Daniel Burman en *Esperando al mesías* (1999). En este sentido, ambos directores continúan la tradición biempensante del cine de la generación anterior, de ahí que muchos críticos prefieran excluirlos del nuevo cine a pesar de producir sus películas en los mismos años.

(2001), cuando le advierte a su madre que va a terminar como la abuela que un día se metió en el cuarto y no salió más pero ella misma no parece escapar a la inercia cenagosa que hunde a todos los personajes por igual. A Amalia (María Alché), en *La niña santa* (2004) que parece en mejores condiciones que su madre para sobreponerse al influjo seductor del doctor Jano aunque, para confrontarlo, deba recurrir a las ambiguas herramientas que le ofrece la religión. O a la tía Lala (María Vaner) que, postrada en la cama y en medio de sus desvaríos, es capaz de percibir en *La mujer sin cabeza* (2008) las grietas sobre las que está construido todo el edificio social en el cual su propia familia detenta un lugar prominente (“Acá te movés y todo cruje” – le dice a Vero, la protagonista, que después de su accidente también empieza a percatarse de ello).

El resto de los personajes prefieren hacerse los distraídos. O bien apelan a un lenguaje elusivo, no referencial, que les permite esquivar lo que sucede. “En el Norte – dice Martel en una entrevista – la referencia directa es una grosería psicológica” (BETTENDORFF, 2014, p. 181). O bien directamente callan. En ese sentido es significativo lo que dice Tali (Mercedes Morán) a su marido en *La ciénaga*: “hay que hablar porque si no después es peor, después las historias se repiten”. Pero eso es justamente lo que no hacen ni ella ni los demás personajes. Es por eso que en las películas de Martel las historias efectivamente se repiten.

Ese efecto de repetición resulta evidente en la tendencia del cine de Martel –compartida con otras películas del nuevo cine – a la circularidad de los finales. En una mirada superficial se diría que en él el tiempo no pasa, que está afectado por una suerte de suspensión: la temporalidad aparentemente detenida que, de un modo casi tópico, suele acompañar, particularmente en la literatura, las representaciones de las sociedades del interior. O también – se podría postular – la del fin de la historia machacada por Fukuyama y los voceros del neoliberalismo.

La ciénaga comienza con los padres sentados en sendas reposeras junto a la pileta y termina con las hijas sentadas en el mismo lugar en una posición similar. Las hijas repiten a los padres. Como Mecha (Graciela Borges) que, recluida en su cuarto, sigue los pasos de su madre.

Como José (Juan Cruz Bordeu) que sigue los de su padre al sostener una relación con la que en otro tiempo fue su amante. E incluso como la propia Momi que recurre a los mismos insultos que su madre (“china carnalera”) para atacar a la mucama de la que está enamorada.⁵

También *La mujer sin cabeza* empieza y termina de un modo similar: con Vero (María Onetto) a la salida de una reunión con las amigas del club; con Vero al comienzo de una reunión familiar en el hotel. En medio de ambos eventos han ocurrido hechos absolutamente desestabilizadores: un accidente en la ruta en donde atropelló a un perro y quizás también a un niño. Sin embargo nada pareciera afectar la ritualizada dinámica social. La familia de Vero, por otra parte, también está atravesada por sus propios mecanismos repetitivos: en especial, una cierta tendencia a la locura: “¿Por qué será que ha faltado tanto la cordura en nuestra familia?” – se pregunta su cuñada Josefina (Claudia Cantero). “Decime de uno que haya muerto en sus cabales”. Loca está la tía Lala, otra que se metió en su cuarto y no salió más. Es factible imaginar que la propia Vero, después de aceptar las acciones familiares para desligarla del accidente, terminará de un modo parecido.

La niña santa empieza con Amalia y Josefina (Julieta Zybelberg), amigas inseparables en las clases de catequesis, y termina con ambas reafirmando su amenazada amistad en la pileta del hotel. De todos los personajes martelianos, Amalia es la que intenta distanciarse con más énfasis del modelo familiar aunque para ello se refugie en el que le ofrece la religión. Si su madre Helena (Mercedes Morán) prefiere las músicas sensuales y los romanceros españoles, ella se inclina por las oraciones religiosas. En la relación que sostienen con el doctor Jano cuya llegada al hotel ha sacudido la vida de las dos, la cuestión resulta más ambigua. Helena se somete de entrada a las seducciones del doctor y por ello acepta convertirse en su “paciente” para la representación final en el Congreso a pesar de que ya sabe – dice en cierto momento – la enfermedad que tiene. Amalia, en cambio, se rebela. Después de haber sido

5 El papel del lenguaje en la repetición es central en las películas de Martel y merecería un estudio aparte. En *La ciénaga* otro que repite los textos de su madre es Joaquín al referirse despectivamente a los “collas”. “Estos collas que nunca atienden [el teléfono]” – sostiene Mecha una y otra vez. “Estos collas comen cualquier cosa” – reitera Joaquín mientras tira los pescados recogidos durante una excursión al río (para devorarlos durante el almuerzo sin percatarse de que son los mismos que despreció).

tocada sexualmente por el doctor en la calle, decide convertirlo en su “misión”: lo espía, lo persigue, incluso se mete en su habitación. En el momento de la confrontación final, sin embargo, comprende que el doctor es un hombre bueno y por fin se detiene.⁶

Pero a pesar de esta indudable tendencia a la reiteración, en las películas de Martel el devenir temporal es mucho menos reposado de lo que parece. Apenas se lo escarba un poco, se revela cargado de turbulencias. En efecto, la aparentemente sosegada vida provincial se encuentra acechada por numerosos eventos que amenazan con trastocarla por completo, la mayoría bajo la forma violenta del accidente. El primero de ellos a poco de comenzar cada una de las tres películas: la caída de Mecha en *La ciénaga*, la llegada del Dr. Jano al hotel en *La niña santa*, el accidente en la ruta de Vero en *La mujer sin cabeza*.

Podría postularse con Jens Andermann (2015): el accidente – otro motivo que se reitera en el nuevo cine – constituye un modo de experiencia histórica propia del capitalismo global. En un orden que pretende imponerse como inalterable o inmodificable, pareciera que los cambios no pueden producirse de otro modo. Las películas de Martel podrían pensarse en este sentido como una suerte de geiser u olla a presión: durante un tiempo las cosas se mantienen en una suerte de calma turbulenta, como adormecidas. Hasta que de pronto todo estalla. ¿Y acaso la crisis de 2001 no irrumpió, tras once años de rígida convertibilidad, también de un modo aparentemente inesperado? ¿No estaban los noticieros celebrando las supuestas bondades del llamado “Megacanje” que el gobierno firmaba con el sistema financiero internacional cuando todo voló “repentinamente” por los aires?⁷

6 *Zama* (2017) – adaptación de la novela de Di Benedetto – es la única que rompe con la circularidad. El protagonista que inicia el relato con la energía y la esperanza de retornar junto a su familia termina humillado y mutilado en la degradación más absoluta. Por ser una adaptación y no una historia completamente propia, trasladar el tiempo del relato a fines del siglo XVIII y haber sido realizada y estrenada ya claramente fuera de los alcances del “nuevo cine”, preferimos no incluirla en el presente análisis.

7 Más que sorpresivos quizás sería mejor decir que en el cine de Martel los accidentes son *invisibles* para los que están inmersos en la situación y, por ende, no pueden hacer nada para prevenirlos. En este sentido el caso de la muerte de Luciano en *La ciénaga* es paradigmático. La película la anuncia varias veces pero esos preavisos no pueden ser vistos por nadie, ni siquiera probablemente el propio espectador que entiende su sentido retrospectivamente, cuando la muerte ya ha sucedido.

Lo que pone de manifiesto el cine de Martel es que la pretendida quietud que caracterizaría el “fin de la historia” y el triunfo definitivo de la democracia liberal, no tiene nada de natural sino que es el resultado de un esforzado sistema de imposiciones y represiones. Que el *statu quo* se sostiene no porque se ha alcanzado el “mejor” estadio posible de la evolución y ya no cabe esperar un orden mejor sino en todo caso porque los favorecidos del sistema han aprendido a generar los anticuerpos necesarios para amortiguar con “éxito” las numerosas turbulencias que lo asedian. Porque han adquirido las destrezas necesarias para disimular las sacudidas y hacer de cuenta que todo sigue como siempre.

En las películas de Martel la mayoría de las situaciones traumáticas son esquivadas, denegadas o directamente tapadas. En *La ciénaga*, Mecha disfraza las razones de su accidente en la pileta diciendo primero que le bajó la presión y luego que se enredó con un toallón. En otro momento, cuando después de haber echado a su marido a la habitación del fondo le preguntan si es cierto que no va a dormir más en el cuarto, ella lo atribuye a sus heridas y al calor como si se tratara de algo transitorio y ya no se vuelve a hablar más del tema. También su hijo José opta por el silencio tras haber sido golpeado por el novio de la mucama durante el baile de carnaval. A la mañana siguiente sus hermanas se van al río de excursión junto con el golpeador como si nada hubiera sucedido. En *La niña santa*, Helena no acepta que su ex marido va a tener mellizos con su nueva esposa. Por eso se niega a atender sus llamados telefónicos; es probablemente para olvidar eso que se embarca en una incierta aventura amorosa con el Dr. Jano.⁸

Pero la que sin duda va más lejos en los ocultamientos es *La mujer sin cabeza*. Tras el silencio inicial que sigue al accidente en el que no se bajó del auto para asistir a la víctima, Vero finalmente habla. Encara a su marido (César Bordón) en el supermercado y le confiesa que es probable que haya atropellado a un chico. Él inicia una serie de averiguaciones que momentáneamente logran tranquilizarla: en la ruta no se ha registrado ningún accidente fatal y cuando van al lugar del hecho a certificarlo por sí mismos confirman que efectivamente hay muerto un perro

8 Los personajes de las películas de Martel han desarrollado numerosas estrategias para “maquillar” las marcas del accidentado tiempo que pasa: en *La ciénaga* el cicatrizante en el escote de Mecha y la tintura en el pelo de Gregorio, en *La mujer sin cabeza* las tinturas y los lavados “chinos” en el cabello de Vero.

(que sugestivamente no vemos). Nuevas revelaciones, sin embargo, fortalecen los temores de Vero: el encuentro de un cuerpo ahogado en el canal, un niño que falta en el vivero. Entonces el marido y el resto de la familia dejan de averiguar y deciden actuar. En el más absoluto de los silencios. Todas las pruebas que pudieran vincular a Vero con el accidente son cuidadosamente borradas: las abolladuras del auto, la entrada en el hospital después del accidente, el ingreso de Vero en el hotel. Y Vero, que al comienzo había hablado, que se había rebelado a la posibilidad de callar, termina acatando las acciones de sus familiares gracias a las cuales todo seguirá como si nada hubiera ocurrido.

Si puede decirse que el cine de Martel es político es porque expone con toda crudeza que el *statu quo* que el neoliberalismo defiende solo puede sostenerse mediante el ocultamiento de aquello que constantemente lo amenaza, incluso si lo que hay que esconder es la muerte de un niño (por supuesto, pobre). Contra el mito de la creciente uniformidad social que, según Fukuyama, el progreso económico, tecnológico y científico traerían aparejado⁹, el cine de Martel muestra que el orden actual se sostiene sobre una rígida estratificación social – e incluso étnica – que la película no deja de exponer desde el comienzo, al contrastar a los niños de piel oscura que juegan en el canal al costado de la ruta al margen de toda protección y los niños rubios que se atrincheran en el interior de los autos de sus madres a la salida del club.

Ese orden social injusto no es denunciado en el cine de Martel por ningún narrador ni ningún personaje principal o secundario. Al contrario, el accionar de los sectores privilegiados se produce tan en las sombras, tan calladamente, que el espectador, en realidad, no lo ve. Lo descubre por sus efectos (el marido de Vero aprovecha un viaje a Tucumán para reparar el auto sin avisarle). Y en algunos casos debe inferir no solo la acción sino también quién la realizó (suponemos que alguien borró los registros de la entrada de Vero en el hotel y que ese alguien fue su primo, pero no lo vimos hacerlo). Aquello que se tapó, por otra parte, es probable que nunca salga a la luz o tal vez después de muchos años,

9 “La tecnología hace posible la acumulación ilimitada de riqueza, y con ello la satisfacción de una serie siempre en aumento de deseos humanos. Este proceso garantiza una creciente homogeneización de todas las sociedades humanas, independientemente de sus orígenes históricos o de su herencia cultural” (FUKUYAMA, 1992, p. 15).

como la piletta que el jardinero descubre debajo del jardín de la casa de Vero y de cuya existencia nadie sabía.

Pero todos los ocultamientos sobre los que el orden social, según la loca de la tía Lala, no cesa de crujir son inevitablemente transitorios porque siempre habrá nuevos temblores, nuevos accidentes, incluso más violentos, que pondrán en entredicho todo de nuevo y obligarán a refinar las estrategias cada vez. La muerte de Luciano en *La Ciénaga*, la revelación del abuso en el cierre del congreso en *La niña santa*, el descubrimiento del cuerpo en el canal en *La mujer sin cabeza*, ponen de manifiesto que ningún ocultamiento es completamente exitoso, ninguna quietud puede prolongarse indefinidamente en el tiempo por más que los beneficiarios del sistema y los defensores del neoliberalismo pretendan lo contrario.

5. Estabilidad y turbulencia de la puesta en escena

Esa tensión entre la quietud aparente y el tembladeral que subyace por debajo encuentra un equivalente, no importa si intencional o no, en el modo en que Martel concibe la puesta en escena. En sus películas no suele haber ni grúas ni travellings ni sofisticados movimientos de cámara. Predomina más bien el plano fijo en el interior del cual, no obstante, suele haber una gran movilidad.¹⁰

En una entrevista a propósito de *La ciénaga*, Martel cuenta que arribó a esa suerte de sobriedad de la puesta por cuestiones prácticas: como tenía que ocuparse de una gran cantidad de actores, buscó minimizar las dificultades técnicas. Después descubrió que la quietud de la cámara aportaba beneficios estéticos: “Cuanto más quieto estás, más misterio hay. Para mí hay mucho misterio en el plano fijo” (OUBIÑA, 2009, p. 75).

Pero el plano fijo de Martel nunca es puramente contemplativo (como sí podría serlo el de Lisando Alonso). Su “misterio” surge precisamente de su contraposición con otro elemento en movilidad. Buena

10 Sostiene David Oubiña en su completo estudio sobre *La ciénaga*: “*La ciénaga* trabaja sobre la quietud. No obstante [...] todo el filme juega a una dialéctica entre el reposo y el movimiento: el sosiego de lo que vemos y el flujo imperceptible de lo que se alborota por debajo” (2009, p. 30).

parte de las veces el contraste se produce entre la cámara fija y un movimiento incesante de los personajes en el interior del plano. Así, por ejemplo, la escena de *La mujer sin cabeza* en la que Vero va a casa de su cuñada todavía en shock por el reciente accidente. La cámara fija la toma a ella sentada en el sillón en estado de desconcierto mientras el resto de los familiares – algunos de los cuales no conocemos – no cesan de abrumarla desplazándose a su alrededor, hablándole fuera de campo o entrando y saliendo de cuadro para besarla. [Fig. 1].



La mujer sin cabeza (fig. 1)

En una variante de lo anterior, el plano fijo contrasta no con un desplazamiento físico sino con la turbulencia “dramática” de la situación. Al comienzo de *La Ciénaga* se da una situación mixta. La cámara acompaña por un momento temblorosa e insegura a Mecha completamente alcoholizada caminando y recogiendo los vasos de sus invitados (y en ese trayecto parece mimetizarse con ella). Hasta que en cierto momento Mecha tropieza y cae fuera de cuadro. Entonces la cámara se aleja y permanece imperturbable registrando el conjunto de la escena con Mecha ya caída en el suelo, el marido (Martín Adjemián), aún más alcoholizado, pidiéndole que se levante y la absoluta impasibilidad del resto de los invitados. [Fig. 2].



La ciénaga (fig. 2)

La misma concepción de puesta, todavía más radicalizada, es la que preside al final de *La ciénaga* la muerte de Luciano (Sebastián Montagna). El niño abandona la habitación en la que la madre se entretiene escuchando una música, toma un vaso de agua en la cocina, sale al patio, sube por la escalera prohibida y cuando llega a la cima cae, otra vez, fuera de cuadro. Le siguen tres planos fijos de la casa indiferente a lo que acaba de suceder. El cuarto plano vuelve sobre el niño ya caído en el fondo del patio a una importante distancia. El contraste entre el horror de lo que acaba de pasar y la imperturbable impassibilidad de su registro es absoluta. [Fig. 3].



La Ciénaga (fig. 3)

En la construcción de la turbulencia la banda de sonido suele cumplir un papel fundamental. A veces es un murmullo inquietante que carga las escenas de tensión. Así, por ejemplo, la tormenta que se anuncia al comienzo de *La ciénaga* o la que sigue al accidente en la ruta en *La mujer sin cabeza*. También los disparos en el cerro que se escuchan en *La ciénaga* y alguna vez le costaron el ojo a Joaquín. O los que se escuchan en *La niña santa* en el monte donde se dice que hubo un accidente automovilístico fatal en el que un bebé salvó su vida por milagro.

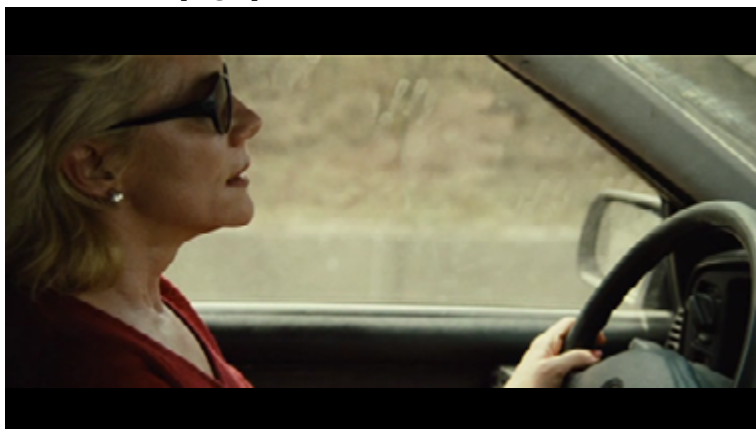
A veces la turbulencia del sonido se produce por contraste. En la escena en la cola del supermercado de *La mujer sin cabeza* en que Vero le dice a su marido que atropelló a alguien en la ruta, el murmullo del supermercado parece sostenerse como única e indiferente respuesta a la brutal confesión. La escena, otra vez, es registrada por una cámara fija que observa a sus personajes detenidos sobre un fondo de clientes que pasan constantemente por detrás. [Fig. 4].



La mujer sin cabeza (fig. 4)

Tal vez la escena en la que el contraste entre el sonido y lo que sucede resulta más atronador es en *La mujer sin cabeza* en el momento crucial del accidente en la ruta. La cámara fija registra a Vero en el interior del auto manejando mientras escucha una agradable música de los años 70 (“Soley soley”, del grupo pop *Middle of the road*). Suena el

celular, Vero se distrae por un instante para atenderlo y, de pronto, el impacto. Luego de sacudirse violentamente, la cámara vuelve a su fijeza inicial. Pero la turbulencia de la escena ahora es absoluta. Y la agradable música que sigue sonando en el fondo pretendiendo lo contrario resulta ahora insoportable. [Fig 5].



La mujer sin cabeza (fig. 5)

Consideraciones Finales

Si puede decirse que el cine de Martel es político en el sentido fuerte de esa palabra es porque, a diferencia de las películas de otros realizadores contemporáneos, decide enfrentar y denunciar un mundo ante el que se siente evidentemente desencantado. Esa denuncia no podía asumir los modos directos ya desgastados y sospechados del cine de los setenta y los ochenta. Tenía que hacerse de un modo menos estridente, más sutil pero no por ello menos incisivo y demoledor. Para llevarla adelante el cine de Martel encuentra sus armas más poderosas en una rigurosa puesta en escena que desnuda ante la mirada del espectador una serie de mecanismos que en la vida misma muchas veces pasan inadvertidos: aquellos aprendidos por una clase media más o menos acomodada para sostener el *statu quo*, para preservar los privilegios y beneficios que todavía ostenta en un sistema que, a pesar del mito neoliberal del fin de la historia, el progreso tecnológico y la uniformidad social, es evidente que hace agua por todas partes.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino**, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- AGUILAR, Gonzalo. “Sobre la presencia del pueblo en el Nuevo Cine Argentino”, **La Fuga**, 10, 2009. [Fecha de consulta: 2019-07-15]. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/sobre-la-presencia-del-pueblo-en-el-nuevo-cine-argentino/363>
- AMADO, Ana. **La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)**. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- ANDERMANN, Jens. **Nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Paidós comunicación, 2015.
- APREA, Gustavo. **Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia**. Los Polvorines, Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.
- BATTLE, Diego. “De la virtual extensión a la nueva ley: el resurgimiento”. En **El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación**. Lanús Oeste: Tatanka 2002, p. 17-28.
- BERNINI, Emilio. “La vía política del cine argentino. Los documentales”. En **Kilómetro 111. Ensayos sobre cine nº 2**, Buenos Aires, 2001.
- BERNINI, Emilio (ed). **Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2018.
- BETTENDORFF, Paulina y Agustina Perez Rial. “Artilugios de pensamiento. Entrevista a Lucrecia Martel”. En **Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine**. Buenos Aires: Librería, 2014.
- DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional. Madrid: Trotta, 1995.
- FUKUYAMA, Francis. **El fin de la historia y el último hombre**. Barcelona: Planeta, 1992.
- FUKUYAMA, Francis. ¿El fin de la historia? y otros ensayos. Presentación y selección de Juan García – Morán Escobedo. Madrid: Alianza editorial, 2015.
- KOHAN, Martín. “La apariencia celebrada”. En **Punto de vista** 78, abril, 2004, p. 24-30.

OUBIÑA, David. “Un mapa arrasado. Nuevo cine argentino de los ‘90”. En **Sociedad** (Revista de la Facultad de Ciencias Sociales). Buenos Aires: Manantial, 2002, p. 193 – 205.

OUBIÑA, David. **Estudio crítico sobre La ciénaga**. Entrevista a Lucrecia Martel, Buenos Aires: Picnic Editorial, 2009.

OUBIÑA, David. “La ficción, lo teatral y lo documental. De la generación del 60 al nuevo cine argentino”. En **Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo**. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2018, p. 23-34.

PRIVIDERA, Nicolás. **El país del cine: para una historia política del nuevo cine argentino**. Villa Allende: Los Ríos Editorial, 2015.

QUINTÍN. [ANTIN, Eduardo] “De una generación a otra: ¿hay una línea divisoria?”. En **El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación**. Lanús Oeste: Tatanka, 2002, p. 111-117.

SCHWARZBÖCK, Silvia. “Los espantos (*La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel)”. En **Kilómetro 111** Nro. 8, 2009, p.166-171. Buenos Aires, Santiago Arcos.

WOLF, Sergio. “Garage Olimpo y la representación de la dictadura militar”. En **El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación**. Lanús Oeste: Tatanka, 2002, p. 93-102.

CORPOS E VOZES DE RESISTÊNCIA EM ARQUIVO: O TESTEMUNHO ENTRE MEMÓRIAS E ESQUECIMENTOS

Aline Fernandes de Azevedo Bocchi

Resistir. Verbo trans. ind. e intrans. Conservar-se firme; não sucumbir, não ceder. Opor-se, fazer face (a um poder superior). Recusar-se, negar-se (Abertura do vídeo de apresentação do Memorial da Resistência de São Paulo).

Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transigir com a destruição cotidiana, tolerar a ruína dos próximos? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem? Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do ato de resistir não será aprender a perguntar-se? (Julián Fuks. *A resistência*).

Introdução

Meu propósito neste texto¹ é aventar uma discussão sobre o funcionamento do acervo digital do Memorial da Resistência de São Paulo.

¹ Escolhi, nesta reescrita, modificar o título de minha fala no ENELIN 2019, proferida como contribuição à mesa *Tecnologia, imagem e o político*. Guardo aqui a sua formulação original: “Testemunho e arquivo em face da violência: reinscrições de corpos e vozes no digital”.

Procuro sustentar a ideia de que seus modos de formulação e circulação de sentidos (ORLANDI, 2012) comportam reinscrições de corpos e vozes em arquivo, corpos e vozes a testemunharem lembranças e lapsos, faltas e falhas, vestígios de uma inquietante estranheza que repousa na revelação de uma verdade conhecida, embora não reconhecida, a qual o testemunho permite des-cobrir. Ao estabelecer-se como um outro lugar discursivo onde a testemunha pode ressignificar o que ficou fora do discurso estabilizado pelo poder dominante, o Memorial investe-se em um *processo de resistência* (ORLANDI, 1998, p. 17) que não se dá a despeito da contradição e do equívoco, entre memórias e esquecimentos.

Constituído a partir do *memorável*, ou seja, de um desejo de memória com relação à história da resistência política no Brasil, o Memorial da Resistência consiste em uma instituição social complexa que agrega *práticas de significação* (ORLANDI, 2014) de caráter reflexivo, crítico e questionador da realidade social e histórica, das quais resulta um sujeito afetado pela forma como o Estado o relaciona com sentidos sociais de resistência que se apresentam como parte de sua memória. Compreendido como *Instituição* onde “se materializam modos de individuação do sujeito, enquanto corpo e sentido que aí circulam e se presentificam” (ORLANDI, 2014, p. 1), o Memorial admite, também, esquecimentos de diversas ordens intrincados a um desejo e a uma disposição ética.

Na esteira de Pêcheux, considero o Memorial da Resistência o *lôcus* de um processo de produção de memória, contra o esquecimento histórico, na interpretação proposta por esse autor (PÊCHEUX, 1994 [1982]), a consignar palavras, imagens, sons, corpos... sentidos em movimento, formulados a partir de determinada operação institucional a impor gestos de leitura subjacentes à construção de seu acervo, ao acesso aos documentos e às maneiras de apreendê-los. Tomá-lo como arquivo, a partir do gesto de análise aqui empreendido, exige atenção à especificidade da língua, compreendendo-a como “um real específico que forma o espaço contraditório do desdobramento das discursividades” (PÊCHEUX, 2011 [1984], p. 101).

Considero que o acervo digital do Memorial estabelece um discurso documental *sobre* a resistência, cujas práticas de significação implicam um “trabalho da memória em perpétuo confronto consigo mesma”

e estabelecem o “discursivo informaticamente marcado” (PÊCHEUX, 1994 [1982]), em que há um atravessamento entre o histórico-lingua-geiro e o matemático-informático constitutivo de sua materialidade, o que exige que os gestos de leitura desses arquivos trabalhem o *real da interpretação*, ou seja, “a não separação entre o logicamente estabilizado e o sujeito a equívoco” (ORLANDI, 2014, p. 2).

Assim, busco discorrer acerca do modo complexo de inscrição do testemunho no arquivo, a partir do exame de depoimentos que compõem o acervo digital do Memorial da Resistência de São Paulo e que fazem parte da ação “Coleta Regular de Testemunhos”, a qual consiste na audição e registro audiovisual de relatos de pessoas que integraram os movimentos de resistência à Ditadura Militar brasileira.

Meu ponto de partida é a forma como *tecnologia* e *imagem* estruturam esses arquivos ao estabelecerem vestígios de sujeitos e sentidos constitutivos de posições de resistência, posto que perfazem marcas de descontinuidade no efeito de continuidade da narrativa histórica oficial: o que está em causa, nesse acervo digital, é uma escrita da história em que, no entremeio do já-dito e do ao dizer, emergem corpo e voz implicados na modalidade enunciativa do testemunho. Convoco, deste modo, vídeos testemunhais do referido acervo digital considerando-os fragmentos biográficos produtivos para desenvolver um modo de problematizar os destinos políticos das resistências e das revoltas, em uma conjuntura político-democrática fragilizada e rarefeita em que “é preciso re-inventar o político e a política”, segundo Schaller (2015).

Esses vídeo-testemunhos encontram-se alocados no *site* do Memorial, dispostos no *link* “Coleta de testemunhos”. Ao reinscreverem corpos e vozes no digital, eles testemunham histórias de perseguição política, tortura, exílio e morte, mas também de solidariedade e luta. Face a esse acervo, procuro discorrer sobre aspectos fundamentais para a compreensão da relação entre testemunho e arquivo, percorrendo questões como a do exílio, dos corpos fora de lugar, de versões do feminino em resistência, e de uma voz que canta em uma situação de enunciação inusitada, produzindo enfrentamento à tortura e à condição de preso político. Corpos e vozes insurgentes a significarem a resistência; corpos políticos e simbólicos que se colocam frente aos enquadramentos seletivos

e diferenciados da violência (BUTLER, 2015), constituindo, por meio do testemunho, arquivos que desorganizam uma determinada injunção a percursos de leitura e cuja circulação produz efeitos na sociedade.

1. O arquivo com memória: corpos e vozes insurgentes e seus efeitos

Dizer que a tecnologia estrutura esses arquivos é admitir, então, que ela permite a formulação, o registro e a circulação de textualidades documentais fílmicas em que emergem o sujeito e seu testemunho, interpostos pela memória discursiva. Há um “efeito de presença subjetiva” próximo ao explorado por Souza (2017) acerca dos documentários fílmicos sobre a vida de cantores, efeito que se realiza pela modalidade do testemunho, cuja inscrição de corpos e vozes o constitui um documento de acervo. O registro preserva o traço do corpo e da voz, resguarda vestígios das matérias visual e sonora inscritas no acontecimento da enunciação testemunhal. Nesses vídeos, há corpos marcados pelo envelhecimento, corpos que caminham em direção ao desaparecimento e cuja inscrição na materialidade fílmica possibilita guardá-los, conservá-los como um traço da memória da resistência à ditadura, restituindo o rastro de uma narrativa histórica apagada por uma espécie de amnésia social.

Compreendemos a tecnologia, portanto, não como simples suporte desses discursos testemunhais, mas como parte integrante das condições de produção dos sentidos e sujeitos de resistência que emergem como efeitos do arquivo, em que corpos e vozes participam de uma enunciação testemunhal. São corpos que testemunham a indiferença à tortura e ao horror, que padecem de reconhecimento, pois não entram no campo do reconhecível e do apreensível: os “enquadramentos seletivos e diferenciados da violência”, segundo Butler (2015), apreendem determinadas vidas como não vivíveis e, portanto, menos passíveis de luto. Nesses testemunhos, o corpo se apresenta como um espaço privilegiado do exercício de um poder constitutivo de práticas que incidem sobre a carne, sobre a pele – a tortura consiste, a meu ver, elemento integrador dessas práticas, na medida em que procede numa des-subjetivação do corpo. Contudo, trata-se de um corpo que não é indiferente a

essas determinações: são corpos que resistem e, sobretudo, simbolizam, significam essa resistência. Corpos que falam, ironizam, cantam, se emocionam e se mobilizam em solidariedade. Corpos que se organizam politicamente; “corpos táticos, políticos, simbólicos.” (BARBOSA FILHO, 2016, p. 20).

Para Dias (2018, p. 73), a tecnologia faz parte das formas de existência dos sujeitos e, portanto, da produção dos afetos. Considerada “condição de produção dos processos de subjetivação”, a tecnologia participa dos modos com que os sujeitos tecem relações com a falta e com a falha. Segundo Orlandi (2008, p. 65), falta e falha exibem funcionamentos distintos: a falta diz respeito ao que foi tirado do sentido, o que não pode significar. Já a falha é o lugar do possível, do sentido a vir, ela é constitutiva da memória, assim como o esquecimento. Em sua análise dos sentidos de maio de 68, Orlandi mostra a fragilidade de seu processo de inscrição na memória. O funcionamento da censura concernente a esse acontecimento estabelece em relação a ele faltas e não falhas, as quais o colocam “fora do discurso”.

O mesmo acontece com os sentidos (e sujeitos) de resistência à ditadura militar brasileira: são sentidos impossíveis, estancados por um processo histórico-político silenciador, posto que escapam à inscrição na memória. Assim, embora a instalação da Comissão Nacional da Verdade e seu gesto, ainda insuficiente, de abertura dos arquivos da ditadura militar tenha propiciado condições para que os sentidos de resistência se constituam, sua circulação e efeitos na sociedade são ainda incipientes: eles permanecem, em larga medida, fora da memória e exigem uma explicitação política mais assertiva e abrangente. A tecnologia e o funcionamento do discurso digital oferecem, face a esses processos de de-significação, uma possibilidade de reinscrever sentidos e sujeitos de resistência, entre memórias e esquecimentos.

Assim, outros processos de subjetivação se instalam, processos consignadores de corpos e vozes a testemunharem uma relação com o simbólico e o político. Entretanto, esses processos se estabelecem a partir de um regime de visibilidade em que predomina a serialização da máquina. Para Dias (2018), há riscos na construção de arquivos tecnológicos que dizem respeito às tecnologias de armazenamento de dados,

especialmente relacionados ao que a pesquisadora designa como “memória como arquivo”: “trabalho de armazenamento da memória tornada dado” e que a coloca como um “objeto a ser arquivado e não como algo da ordem de um funcionamento do próprio arquivo” (p. 70). Esses riscos estariam relacionados, nos termos de Orlandi (2007), ao funcionamento do arquivo pautado exclusivamente pela *memória metálica*, que é a da informatização, do digital e da informação de massa; a memória metálica “serializa”, produz repetições na horizontalidade do intradiscurso, sem historicizar posições, o que condenaria esses arquivos a repetir sentidos já estabilizados, funcionando como anteparo à deriva dos processos de significação.

Entretanto, Dias (2018) enfatiza que há, também, o “arquivo com memória”, que de modo diverso desorganiza percursos de leitura estabilizados, introduz no esperado o acidental. A partir das elaborações da autora, considero, então, que a formulação e circulação dos arquivos testemunhais do acervo digital do Memorial da Resistência possibilita que outras histórias sejam contadas, ou seja, estabelece lugares “onde a memória discursiva incidiria sobre a memória como arquivo” (DIAS, 2018, p. 69).

Por certo, em seu processo discursivo, o acervo digital do Memorial não deixa de se confrontar com o trabalho técnico da memória metálica (ORLANDI, 2007) e seu regime de não-esquecimento, afetado pelo digital, sob a ilusão de uma memória infalível; contudo ele se constrói a partir de uma certa relação com a memória discursiva, com a deriva e com o político, posto que constitutivo de lugares enunciativos de insurgência e enfrentamento da repressão ditatorial, o que possibilita a formulação e a circulação de um discurso de combate ao esquecimento histórico, entendido como silenciamento de determinadas posições sujeito (ORLANDI, 2008). Assim, como as condições de circulação de um objeto são determinantes de seus sentidos, seus efeitos se constituem num processo contraditório em que pesam essas relações entre memória, esquecimento, não-esquecimento: entre a completude da máquina e a incompletude dos sujeitos e dos sentidos, insurgem outras formas de visibilidade na luta pela liberdade.

2. Corpo, voz e força performativa no encadeamento entre língua e imagem

No ritual de enunciação desses vídeo-testemunhos, o sujeito é convocado pelo discurso institucional para narrar um momento da história política brasileira e, para fazê-lo, precisará retomar acontecimentos concernentes a sua própria história de vida. Há, nesse gesto testemunhal, uma dupla interpelação: pelo Memorial e seu programa institucional que visa coletar depoimentos sobre a história da resistência à ditadura e, também, por um imperativo ético frente à história. No gesto de tomar a palavra para enunciar já há, de saída, uma tomada de posição de um sujeito na história, em que a testemunha mobiliza seu corpo e sua voz, sustentada pela força da locução que o lugar social lhe atribui: o lugar de sobrevivente, daquele que resistiu para lembrar e contar o acontecido. Assim, o enquadramento, as montagens e os recortes dos fragmentos selecionados para compor o acervo digital do Memorial da Resistência capturam corpos sobreviventes, mobilizam suas vozes para tornar acessíveis e visíveis sentidos determinados da resistência.

Corpos e vozes apreensíveis nos encadeamentos entre língua, imagem, sonoridade, na remissão às condições de produção. Corpos e vozes que se constituem em um espaço institucional determinado, o do Memorial, embora permaneçam disponíveis aos leitores por meio da “plataforma” Youtube, compreendida consoante Adorno de Oliveira (2015, p. 27), como “espaço constituído por um complexo de gestos de interpretação no encontro de diferentes posições-sujeito”, lugar marcado pela divisão entre sentidos possíveis de circularem e outros não. Assim, embora os vídeo-testemunhos aos quais me refiro sejam produzidos em outro espaço, o do Memorial, há um gesto de edição que viabiliza sua reprodução na “plataforma”: há, portanto, um atravessamento pelas condições de produção do digital que faz parte dos modos de sua circulação, condições nas quais prevalece o imaginário da unidade, coesão e coerência.

Sob a chancela do Memorial, os sujeitos testemunham uma história que não se restringe a uma vivência particular, pois diz respeito a acontecimentos sociais importantes nas narrativas que disputam os

sentidos sobre o período ditatorial no Brasil. Observemos esse primeiro recorte:

eu tinha 23 anos, eu nasci em 46, tô com 62 agora. Isso faz 39 anos, *mas é impossível esquecer*. Quem passou por uma experiência dessa *não pode esquecer e não tem o direito de esquecer* também, não tem o direito porque *tem a obrigação de contar* para as próximas gerações o que aconteceu com o Brasil naquela época (Testemunho de Rose Nogueira).

Em seu depoimento, Rose Nogueira enuncia sua experiência a partir de uma certeza: *a obrigação de testemunhar*. Para ela, é fundamental construir a narrativa histórica da resistência, transmitir às gerações futuras uma verdade histórica. Contra as políticas de silenciamento, a testemunha se inscreve numa ética do confronto a uma determinada narrativa nacional constitutiva de sentidos para o período ditatorial. Isso é um indicativo de que o testemunho, conforme Seligmann-Silva (2013), porta uma verdade e exige um compromisso ético de não esquecimento. A narração de si presente nesses testemunhos admite, então, uma ética enunciativa, na medida em que constitui um direito à fala, à memória e à história que permite ao sujeito sua reinscrição subjetiva frente ao trauma e à violência de Estado.

No seu efeito assertivo, assegurado pela autoridade da testemunha e seu lugar reconhecido como legítimo, o vídeo-testemunho tende para um determinado sentido de resistência. Articulado a um “dever de memória”, ele se propõe a revelar uma realidade desaparecida, posto que pouco simbolizada, mal-dita. São arquivos que, “de certo modo, revelam um não dito” (FARGE, 2009, p. 13-14) sobre a resistência e apontam “para um falar urgente, para o não esquecer e para um não deixar os outros esquecerem” (MARIANI, 2016, p. 51). Ensejam, portanto, tornar uma realidade visível, apreensível, o que mobiliza um caráter marcadamente político e sensível à conjugação entre necessidade histórica e desejo.

Assim, embora instale um sujeito constituído no efeito de soberania daquele que enuncia, articulado a um “dever de memória” – sujeito que flerta com a completude ao se impor um negar-se a esquecer –, o desejo aí implicado restitui algo da ordem do desconhecimento de si e de suas causas. Desde a perspectiva teórica discursiva, há um esquecimento

ideológico, que é da instância do inconsciente e resulta do modo como somos afetados pela ideologia. Convencido da força de sua “vontade”, o sujeito esquece, por assim dizer, que os sentidos de suas palavras são determinados pela maneira como ele se inscreve na língua e na história.

Desse modo, o esquecimento e o recalque são constitutivos do sujeito enquanto efeito, entre equívocos e contradições que, entretanto, não o imobilizam. Segundo Orlandi (2007, p. 61), “falar é esquecer”: é preciso esquecer para que novos sentidos surjam, para que sentidos que foram estancados em processos históricos silenciadores possam emergir. Ou seja, o esquecimento movimenta a memória, “pelo desejo e pelo jogo do esquecimento na memória” (ORLANDI, 2014, p. 14). Não compreendemos, portanto, o esquecimento como uma “falha que convém reparar”, mas como condição para que outros sentidos possam advir.

3. Testemunho, esquecimento, subjetivação

Indivíduo, dever e consciência – aí está, pois, o que designam sem sabê-lo, aqueles que são indiferentes às palavras e creem no gênero comum de todos os esquecimentos. É muito difícil que se conformem com isso, sem reconstruírem um discurso da boa ou má consciência: todo esquecimento que se aponta será tomado como uma falha que convém reparar mediante a tentativa, altamente moral, de um memorial (MILNER, [1988] 2017, p. 82).

Para Mariani (2018), o testemunho é da ordem de uma memória e porta um indizível. Ele remete a um relato de si que visa transmitir algo vivenciado por um sujeito; “um sujeito que enuncia a partir de uma determinada posição discursiva e sob determinadas condições históricas de produção” (MARIANI, 2018, p. 30), nas quais pode-se “depreender uma dimensão das subjetividades em sua historicidade”. Segundo a autora, trata-se da tomada da palavra para relatar uma violência praticada por outros sujeitos, pela família ou pelo Estado que se dá sob a “forma de uma narrativa em que a memória cumpre seu papel em termos discursivos de rememoração com esquecimentos” (MARIANI, 2018, p. 30).

Considerado discursivamente, os testemunhos estudados estabelecem um modo de narrar a violência de Estado e compreendem processos de subjetivação particulares nos quais os sujeitos se constituem na enunciação de sua experiência. Testemunhar, nessa perspectiva, consiste em um gesto que se dá no encontro de uma estrutura e um acontecimento (MARIANI, 2016), em que se entrelaçam a língua como rede de significantes e o movimento da história enredado a equívocos. São *testemunhos de subjetivação* que dizem da constituição do sujeito a partir de um não-saber, apreensível através do exame da materialidade da língua da discursividade do arquivo, como nos dizeres de Rita Maria Sipahi.

Esse local hoje pra mim não é um local de tensão. Aliás, desde o início, quando foram inauguradas as celas, quando eu entrei lá. Aliás, tenho amigos que não conseguem vir aqui, acham que isso aqui tinha que ser destruído. Mas ele não é pra mim isso. Eu não me sinto... eu... eu me sinto como vida ao lembrar algumas coisas, mas eu não me sinto mal... entendeu? É como se... e isso aí, eu nem sei se... não é uma coisa racional, é uma coisa mais do sentimento mesmo. O fato de... eu acho que é uma conquista ele existir hoje como ele é (Testemunho de Rita Maria de Miranda Sipahi).

No depoimento de Rita Maria, o poético se inscreve na enunciação feminina por meio da negação que constitui uma impossibilidade, tecendo junto às pausas e vacilos, lugares equívocos onde o impossível linguístico vem aliar-se à contradição histórica, formulações em que um dizer perscruta o político. A disjunção com relação à marcação dos espaços indicia um sujeito dividido, cindido entre o eu e o outro, certezas e dúvidas, lembranças e esquecimentos. Ao mobilizar o pronome em terceira pessoa, “ele”, para referir esse lugar, o sujeito marca uma distância fundamental, demarca uma fronteira intransponível, embora “conscientemente” reconheça a importância de um Memorial erigido sobre o que foi (e que jamais deixará de ser) um lugar de tortura e horror.

Funcionando junto à negação, essa disjunção relativa ao espaço mostra que o equívoco está presente na ordem da língua; ela está vinculada ao fato de que inconsciente e ideologia se encontram materialmente

ligados. A negação repetidamente empregada estabelece uma distância necessária ao sujeito para que possa simbolizar esse espaço significativo de sua experiência; ela diz da *falta*, daquilo que não pode significar. Contudo, também estabelece uma relação com a *falha* relativa à memória, já que convoca a função do esquecimento frente ao desejo de tudo lembrar.

Segundo Derrida (2005), o testemunho tem um caráter performativo, ou seja, o ato de testemunhar, inscrito num espaço de juramento, implica necessariamente um sujeito que se engaja na promessa de dizer a verdade, responsabilizando-se por aquilo que diz. Ao inscrever-se através da faltas e da falha, ou seja, ao incorporá-las como parte do jogo da linguagem, o testemunho de Rita mostra que o ato de linguagem que realiza o testemunho responde a uma questão ritual, própria ao campo do gozo, e não apenas legal ou jurídica, conforme Felman (2014).

4. Gestos de enfrentamento pela voz que canta

Mas há pesares que não sucumbem a argumentos, há dores que não se exageram. Há histórias que não se inventam à mesa, entre goles e garfadas, entre papos quaisquer, histórias que recusam a proximidade com a leveza, que não se prestam à ruminação corriqueira, às frases diárias. Há casos que não se habitam a superfície da memória e que, no entanto, não se deixam esquecer, não se deixam recalcar. No espaço de uma dor cabe todo o esquecimento, diz um verso sobre essas coisas incertas. Às vezes, no espaço de uma dor cabe apenas o silêncio. Não um silêncio feito de ausência das palavras: um silêncio que é a própria ausência (Julian Fuks. *A resistência*).

Assumo como fundamento um conceito de voz subsidiário do processo de construção da subjetividade, consoante Pedro de Souza (2014), ao considerá-la um gesto que converte indivíduos em sujeitos e que tem no corpo falante sua condição de emergência. Volto minha atenção, nos próximos recortes, à voz que canta em uma situação de enunciação inusitada; voz que, ao levantar-se em canto, produz enfrentamento à

tortura, à condição de preso político e à morte, assinalando no arquivo gestos de resistência. Trata-se de considerar, nesse arquivo audiovisual, vestígios da voz cantante a ressoarem sentidos de enfrentamento por corredores e celas do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo, o Deops, tendo em vista as condições reais de encarceramento por motivações políticas durante a ditadura militar brasileira.

Enquanto lugar de memória, o Memorial da Resistência concerne um período obscuro da história da nação brasileira e funciona não a partir de uma memória plena, mas de um rememorar com falhas, de um espaço que também significa nas vídeo-imagens de seu acervo a consignar as palavras, vozes e corpos daqueles que testemunham. Lembranças e esquecimentos se presentificam nessas formulações audiovisuais, em que corpos e vozes enquadrados nesses vídeos reinscrevem efeitos de memória, num movimentar-se entre o poético e o político.

No que concerne ao corpo, à voz, trata-se, sobretudo, de situar seu estatuto na investigação do testemunho tornado objeto do analista de discurso, de constituir estratégias analíticas para a *escuta* dessas materialidades articuladas aos discursos que a atravessam e lhes dotam de sentidos. Na abordagem dessa escuta, há, na transcrição dos vídeos, uma perda incontornável, com a qual o analista precisa se confrontar ao construir seus procedimentos. A questão que se coloca consiste em *como* abordar discursivamente o estatuto das materialidades vocal e corporal quando estas são apreendidas a partir de um dispositivo midiático, constituído, portanto, por tecnologias que possibilitam sua reprodutibilidade, nos termos de Benjamin (1987), ou seja, que permite sua reprodução técnica, ancorada no funcionamento do arquivo com memória.

No que diz respeito à voz, para Souza (2014), trata-se de situar uma abordagem do significante envolvido em processos midiáticos de enunciação, no quadro histórico da análise de discurso, o que impõe uma compreensão em torno da *escuta* do sujeito constituído pela voz. É esse autor quem nos fornece indicações valiosas sobre essa escuta, que consiste em “considerar a relação indissociável entre voz e discurso”. Interessa-nos destacar como corpo e voz são mobilizados nos processos de produção de sentidos e constituição de subjetividades, filiados a

sentidos de resistência, revolta e insurgência constitutivos do movimento que vai do silêncio à palavra, do silenciamento ao canto.

Uma coisa muito importante era a cantoria, né? As meninas cantavam muito e todo mundo adorava cantar. Nossa, a Dilma adorava cantar, a Dilma cantava, cantava, cantava, cantava. Eu também cantava muito, minha cunhada cantava muito. Então tinha um trio de cantoria das mulheres, eu, a Dilma e a Denise, e... e a... e do lado dos meninos, como eles cantavam... E era assim, passava pra lá e cantava, se passasse pra cá começava a cantoria. Se um fosse para depor, tava indo para a tortura, canta, canta, canta para levantar a moral. Tava voltando, canta, canta, canta para levantar a moral [risos] era para não baixar, entendeu, para não dar depressão em ninguém, para todo mundo ficar a... em pé, ficar forte. Era para ficar em pé, ficar forte, e eu tava lendo o, o... eu tava dando uma olhadinha naquele livro lá do Marighella, e como se cantava aquela música lá.. - a Suíte dos pescadores. E, a Suíte dos pescadores, né? Do Caymmi, e aquela era a música que mais se cantava mesmo, mas não cantava só quando saía não, era a mais cantada em todas as circunstâncias, a Suíte dos pescadores. - Quais eram as outras? - Olha, você sabe que essa, eu tentei lembrar de outras mas essa era a que mais ficava na cabeça. Aquela (cantando) minha jangada vai sair pro mar, vou trabalhar, meu bem querer. Se Deus quiser quando eu voltar do mar, um peixe bom, eu vou trazer. E a gente cantava forte: meus companheiros também vão voltar, e a Deus do céu vamos agradecer... a gente cantava e cantava forte (Testemunho de Maria Luiza Belloque).

No recorte hora disposto, composto pelo depoimento de Maria Luiza Belloque, a voz que canta surge no vídeo-testemunho como acontecimento que nasce do encontro da voz com a lembrança da cantiga entoada. Nele, a enunciação se estrutura na fronteira entre palavra falada e palavra cantada, que embora não sustente um propósito estético, emerge a partir de um estatuto ético em que a performance vocal possibilita uma modalidade de tornar-se sujeito face à dessubjetivação produzida pela tortura.

Assim, corpo e voz são constitutivos da *performatividade da enunciação*, ou seja, dos efeitos do performativo que no espaço de enunciação se realizam, e admitem um modo de trabalhar a espessura histórica e política desses efeitos. Para Guimarães (2005, p. 29-30), a performatividade

da enunciação consiste na “ação que ela realiza de estabelecer relações específicas entre seus interlocutores”. Relação que, para esse autor, constitui um acontecimento enunciativo agenciado politicamente e não como advindo do sujeito, tendo em vista a divisão do dizer (e do direito ao dizer) que faz parte da constituição do político na história.

O Memorial, enquanto lugar de práticas de significação, envolve o sujeito em sua materialidade – corpo, voz e sentido –, a subjetivar-se no entoar da canção lembrada e, sobretudo, naquelas que permanecem esquecidas. Isso porque o esquecimento consiste no espaço dos silêncios da memória, segundo Orlandi (2014), lugar da falta, em que o desejo encontra abrigo e possibilidade. No ritual enunciativo desses vídeo-testemunhos, o esquecimento faz ratear a promessa de memória, na infelicidade do performativo que, como ritual, é sempre falho.

Ao narrar a “cantoria” da resistência, o testemunho a torna um discurso em que reverberam vozes pelo fato de falar sobre elas. Ele produz o reconhecimento da existência de sujeitos exercendo um cantar, produz um efeito de presença subjetiva no arquivo não apenas pela escuta da voz, mas, sobretudo, pela exposição ao discurso que a constitui. Ao narrar Dilma Rousseff, que na ocasião do testemunho de Belloque era a então presidenta do Brasil, como uma das “meninas” que cantavam muito e adoravam cantar, o testemunho dispõe sentidos que confrontam uma interpretação de Dilma (a guerrilheira, séria, dura e “masculinizada” ou, em outra direção, a louca e “histérica”), desestabilizando sentidos em circulação na sociedade.

As vozes cantantes se tornam presentes por meio do testemunho, vozes entoadas em outra condição discursiva, que retornam, pois só existem no presente do testemunho que as narra.

Para finalizar, convoco à escuta do testemunho de Alípio Freire, transcrito no próximo recorte:

Meu nome é Alípio Ferie, na verdade Alípio Raimundo Viana Freire, eu nasci em Salvador em novembro de 1945. Quando eu fui preso, eu tinha 23 anos. Eu acho que a... a incursão pior que a gente pegou naquele dia, naquele tempo foi no dia quatro de novembro, que foi o assassinato do Marighella. É... no quatro de nove..., no dia três de novembro veio uma ordem de

que vários companheiros iam ser levados pro Tiradentes e não tinha critério. Então o Deops meio que esvaziou nesse momento... ficamos alguns de ala, outros foram, porque dois ou três já tinha feito cartório... Nos puseram só nas duas primeiras celas, eu continuei na cela em que tava e encheu com outros de outras celas porque ia chegar um pessoal que a gente não conseguiu localizar quem era, que desceu no na no... dia quatro de manhã. E a gente não conseguia ver, até porque os... ficavam de costas pra gradezinha da cela pra você não ver bem, e eram pessoas que eu não conhecia, que a maioria de nós não conhecia, era o pessoal do convento dos dominicanos que tava descendo, indo pras outras celas, e alguns que tinham caído nesse mesmo conjunto. Quando chega a noite, de repente, desce um delegado conhecido como Raul Pudim², o o, o Raul Pudim desce com uma batina e uma estola no braço, umas fotos na mão e chega na grade da nossa cela, que não tinha ninguém da LN aí, só tinha um menino da LN, o Denison, o Denilson, e começa a cantar: olê, olá, Marighella se fudeu foi no jantar. Abre as fotos do Marighella morto. Foi um negócio assim... foi um silêncio, porque ele foi mostrando pras outras celas. Aí de repente, aconteceu uma coisa totalmente... nós, comunistas e marxistas começamos a cantar a Internacional, os padres começaram a cantar um canto gregoriano, tudo ao mesmo tempo, e tinha uma voz feminina que cantava: - vai trabalhar pelo mundo afora, eu estarei até o fim contigo, é hora, é hora. O senhor me chamou, senhor aqui estou. Então era uma... um... uma coisa muito forte aquilo ali, de arrepiar. A partir daí, eles começaram a prender todo mundo que estava passando na alameda Casa Branca naquele momento. A nossa cela ficou que metade... pra gente poder caber na cela, a quantidade de gente que foi pra essa cela desse tamanho que eu falei, a gente revezava a noite inteira, até o dia seguinte ao meio dia, quando começaram a soltar as pessoas, metade ficava de pé, metade sentada, aí quando quem tava de pé cansava, pedia um lugar aí revezava (Testemunho de Alípio Freire).

Nesse vídeo-testemunho, o sujeito toma a palavra para dizer. Corpo e voz são mobilizados na fala assertiva, embora atravessada por vacilos e momentos em que a palavra falha, não comparece ou, ainda, não dá conta do que se quer dizer. Frente à lembrança da violência, breves pausas no encadeamento enunciativo; deslocamentos na modulação da voz mostram que a voz é o ponto em que a fala começa e, também, a

2 Delegado de polícia Raul Ferreira, “PUDIM” – da Delegacia de Ordem Social do DEOPS/SP no período de 1969/70. É tido como membro do Esquadrão da Morte.

medida de seu fracasso: “a voz é traço de um movimento de subjetivação”, diz Souza (2017, p. 177), capaz de inscrever uma marca enunciativa que abre para o memorável.

Impossível dissociar o conteúdo dito e o modo de articular. A testemunha fala de imagens que materializam a violência de Estado, fotografias de Marighella já sem vida. Diante delas, a voz estremece, o significante não comparece. Face à violência, o silêncio marca a pausa necessária, fenda na enunciação, respiro. É ele que possibilita as vozes que insurgem no depois, vozes cantantes, a entoar cantos diversos, no enfrentamento da violência e da morte, processos de subjetivação. Corpos e vozes inscritos em falhas, esquecimentos, silêncio e cantos que dispõem, então, o arquivo com memória, na luta pela liberdade.

REFERÊNCIAS

ADORNO DE OLIVEIRA, Guilherme. **Discursos sobre o eu na composição autoral dos vlogs**. 2015. 171f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

BARBOSA FILHO, Fabio Ramos. **Língua, arquivo, acontecimento: trabalho de rua e revolta negra na Salvador oitocentista**. 2016. 213f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?** Tradução Sérgio Tadeu de Niemeyer e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Claudia M. Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Poétique et politique du témoignage**. Collection Les Cahiers de L’Herne. Paris: Herne, 2005.

DIAS, Cristiane Pereira. **Análise do Discurso digital: sujeito, espaço, memória e arquivo**. Campinas, Pontes, 2018.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.

FELMAN, Shoshana. **O inconsciente jurídico**. Julgamentos e traumas no século XX. Trad. Ariani Bueno Sudatti. São Paulo: EDIPRO, 2014.

GUILHAUMOU, Jaques; MALDIDIER, Denise. Efeitos do arquivo. A análise do discurso no lado da história. *In: ORLANDI, E. P. et al. Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010, p. 161-184.

GUIMARÃES, Eduardo. **Multilinguismo, divisões da língua e ensino no Brasil**. Brasília/Campinas: MEC/CEFIEL-IEL, 2005.

MARIANI, Bethania Sampaio Corrêa. Testemunho: um acontecimento na estrutura. *In: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*. v.12, nº1, p.48-63, jan./jul., 2016.

MARIANI, Bethania Sampaio Corrêa. “Fora do lugar”. Sujeito, línguas, cidades. *In: ORLANDI, E. P. et al. (orgs.) Linguagem, instituições e práticas sociais*. Pouco Alegre: Univás; Campinas: Editora Univás, 2018.

MILNER, Jean-Claude. O material do esquecimento. *In: YERUSHALMI, Y. H. et al. (1988) Usos do esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2017.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação. Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Campinas: Pontes, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto. Formulação e circulação dos sentidos**. 4. ed. Campinas: Pontes, 2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Maio de 1968: os silêncios da memória. *In: PÊCHEUX, M.; DAVALLON, J. Papel da Memória*. Campinas: Pontes, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **O próprio da análise do discurso**. Série Escritos Número 3. Campinas: LABEUB/, UNICAMP, 1998.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Discursos e museus: da memória e do esquecimento. **Entremeios**: revista de estudos do discurso. v.9, jul./2014, p. 1-8.

PÊCHEUX, Michel. (1982) Ler o arquivo hoje. Trad. Maria das Graças Lopes Morin do Amaral. *In: ORLANDI, Eni Puccinelli (org.) [et al.]. Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994. p. 55-66.

PÊCHEUX, Michel. (1984) Spécificité d’une discipline d’interprétation. *Buscila* (Paris), n 1, pp.56-58. Tradução brasileira de Carlos Piovezani e Vanice Sargentini. Especificidade de uma disciplina de interpretação, pp. 99-103 *In: PIOVEZANI, C. e SARGENTINI, V. (orgs.) Legados de Michel Pêcheux: inéditos em análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2011.

SCHALLER, Jean Jacques. Fabriquer de l'espoir au bord du gouffre. Conferência no *ENELIN 2015: Linguagens, Tecnologia e Espaço Social*. Univás, Pouso Alegre, 21/10/2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) **História, memória e literatura**. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

SOUZA, Pedro de. A vida de cantores em documentário: voz e subjetivação. In: MALISKA, Maurício Eugênio; SOUZA, Pedro de. **Abordagens da voz a partir da Análise de Discurso e da Psicanálise**. Campinas: Pontes, 2017.

SOUZA, Pedro de. Sobre o discurso e o sujeito na voz. **Língua e Instrumentos Linguísticos**. Campinas, n°34, jul.-dez., 2014, p. 199-211.

REFERÊNCIAS DOS VÍDEO-TESTEMUNHOS

BELLOQUE, Maria Luiza Locatelli Garcia. Entrevista sobre militância, resistência e repressão durante a ditadura civil-militar. **Memorial da Resistência de São Paulo**, entrevista concedida a Kátia Felipini, Maurice Politi e Rodrigo Pezzoia em 31/10/2012.

FREIRE, Alípio Raimundo Viana. Entrevista realizada para exposição de longa duração do Memorial da Resistência inaugurada em 2009. **Memorial da Resistência de São Paulo**, entrevista concedida a Kátia Felipini Neves, em 02/11/2008.

NOGUEIRA, Rosemeire. Entrevista realizada para exposição de longa duração do Memorial da Resistência inaugurada em 2009. **Memorial da Resistência de São Paulo**, entrevista concedida a Kátia Felipini em 02/11/2008.

SIPAHI, Rita Maria de Miranda. Entrevista sobre militância, resistência e repressão durante a ditadura civil-militar. **Memorial da Resistência de São Paulo**, entrevista concedida a Kátia Felipini em 19/03/2013.

ENELIN 2019

VIII Encontro de Estudos da Linguagem e
VII Encontro Internacional de Estudos da Linguagem
Linguagem, arte e o político
9, 10 e 11 de outubro de 2019
Mais informações: univas.edu.br

PARTE II

TECNOLOGIA, IMAGEM E O POLÍTICO

A IMAGEM COMO UMA TECNOLOGIA POLÍTICA: O SOCIAL SEMPRE EM QUESTÃO

Suzy Lagazzi

Na (in)sensibilidade dos sentidos

O investimento sobre a imagem, no seu cruzamento entre o campo da técnica e o campo do político, requer que a consideremos em sua potencialidade de confronto, quando nos impacta e nos captura numa demanda de elaboração simbólica que toca o litígio dos sentidos que habitam o social.

Enquanto possibilidade aguda de colocar o social em questão, a imagem me demanda em sua composição, nos desdobramentos que a sua leitura vai tecendo e que me permitem olhar para o litígio dos sentidos na incontinência do político. Poder me debruçar sobre a formulação visual, buscando o que escapa e faz o olhar tropeçar é um gesto que vem se repetindo em minhas análises com a força da deriva que a repetição, ao represar, faz vazar.

Nesse meu percurso analítico da imagem, a expressão “insensibilidade social” faz retorno de maneira insistente. O enlace entre essas duas palavras extremamente opacas me traz o equívoco, no que esta noção tem de mais produtivo: o encontro entre língua e história. O equívoco é a falha da língua tomando corpo na história.

Quando falo em “insensibilidade social”, sou pega pela sintaxe que se marca, nessa expressão, em elipses que me trazem o jogo sempre produtivo entre preposições e regências, com perguntas consequentes:

insensibilidade de quem, com relação a quem e a quê?; de que eu falo quando trago a formulação insensibilidade?; afinal, quem compõe o social?

A vastidão do social em sua paradoxal indefinição me angustia e me constrange. A memória discursiva se atualiza em formações imaginárias diversas, nas quais a (in)diferença me incomoda e me desestabiliza. São tantos os sujeitos que habitam este social do qual faço parte e que me são estranhos! São sujeitos que eu incompreendo e de quem me afasto, habitada por muitas suposições e conjecturas.

O social abarca, sob o artigo definido, um conjunto plural, complexo, diverso, heterogêneo, marcado pela contradição e que tende à dispersão. Um espaço e uma temporalidade que me cobram sentidos.

A insensibilidade, em sua falta, marcada pelo prefixo ‘in’, me remete aos sentidos de que sinto falta, quando olho para o social em suas relações ásperas e esgarçadas.

Mobilizada pelo texto “Bando de cafonas”, de Fernanda Young, que circulou logo após sua morte, eu digo que me ressinto das relações “cafonas”, que não prezam pela delicadeza das palavras, dos gestos, das derivas tão necessárias que acolhem o outro, sensibilizando os sentidos e craquelando as fronteiras. Precisamos que a incompreensão não derive para a indiferença e que permaneça nos incomodando, permitindo que os sentidos circulem em suas diferentes interpretações.

Portanto, colocar o social em questão significa, para mim, estar atenta ao outro que me permite ter visibilidade das diferenças que nos constituem; estar atenta às interpretações que sempre podem ser outras, enfim, estar atenta à alteridade constitutiva do social, aos diferentes processos de identificação que compõem nossa sociedade.

Quando entramos no campo da identificação, dos processos de reconhecimento e desconhecimento pelos quais o sujeito se filia aos sentidos, entramos no campo da resistência como constitutiva do simbólico.

Tenho insistido sobre a dominação e a resistência deverem ser consideradas como

relações de sentido que têm lugar na cadeia significativa, sendo produzidas em sujeitos constituídos na incompletude da linguagem, estruturados pela falta e pelo desejo, mobilizados em associações e derivas que se abrem para o imprevisto na história. Busco levar às consequências o simbólico como especificidade do sujeito. Sendo sujeitos à ordem significativa, demandados em um percurso histórico marcado por contradições, é importante deixar que os incômodos abram espaço para a nossa escuta (d)(n)a diferença, abram espaço para que a resistência se produza na imprevisibilidade de um efeito de ressonância que faça o sujeito vacilar, tropeçar, estranhar, algo que tome a dimensão da “repetição histórica” – nos termos de Orlandi (1996, p. 70) – e possa produzir uma nova escuta. Trata-se do “alhures” tomado como uma transgressão nas fronteiras dos sentidos, como o estranho que potencializa o social e se dispõe como novo ponto de ancoragem para diferentes processos de identificação do sujeito. Falo da resistência como um processo simbólico¹ (LAGAZZI, 2019, verbete *online*).

Minhas análises foram amadurecendo minha relação com o social para que eu pudesse compreender o papel estruturante que tem a noção de diferença, quando queremos discutir a organização da nossa sociedade capitalista. Em sua força produtiva de não fazer síntese, a diferença consolidou o conceito de ‘contradição’ em meu trabalho com a resistência.

A análise do social nas suas diferenças constitutivas e conflituosas foi um modo importante de responder aos sentidos que me faltavam pela aspereza e pelo esgarçamento das relações entre os sujeitos. Foi um modo de fazer fluírem os sentidos no movimento do discurso, colocando entre parênteses o prefixo (in) nas palavras ‘insensibilidade’ e ‘indiferença’. Foi um modo de investir no social pela sensibilidade da escuta na diferença dos sentidos.

O trabalho do poético

Neste meu investimento analítico no social, distintos trajetos foram se desenhando e, aos poucos, se tornaram mais agudos. Os sentidos

1 Essas elaborações sobre a “resistência simbólica” foram apresentadas no VII-GTDis, realizado na UFF em dezembro de 2016, sob a coordenação de Bethania Mariani. Ver Lagazzi (2019).

em oposição me mostraram a importância de serem desdobrados em sentidos de contradição, já que a oposição funciona na previsibilidade dos contrários, sem espaço para o inesperado que nos desconcerta e desestabiliza.

Meus objetos de análise foram me inquietando, sempre no anseio de que as divisões marcadas no tecido social me permitissem compreender um pouco mais sobre o funcionamento da resistência. *Boca de Lixo*, de Eduardo Coutinho, cruzou o meu olhar e os documentários com temáticas sociais começaram a me seduzir. *Tereza*, de Kiko Goifman e Caco de Souza, trouxe a público minha primeira análise fílmica, com conceituações importantes para meu percurso de reflexão. É em *Tereza* (LAGAZZI, 2009) que estão as elaborações iniciais sobre a “materialidade significativa” e sobre a “imbricação material”. *Boca de Lixo* e *Tereza* são dois documentários em que a ‘diferença’ e a ‘contradição’ me mostraram a potência do trabalho com a diversidade significativa na história.

O discurso analisado em diferentes materialidades significantes, em imbricações que dão ênfase às especificidades de cada materialidade em relação às outras, foi me demandando um olhar cada vez mais atento para o entrecruzamento entre os diferentes elementos significantes, em suas possibilidades de deriva e de associação. Nesse jogo significativo, de um exercício vigoroso sobre o conceito de valor, em que o caráter relativo diz de um elemento necessariamente na relação com todos os outros, em que é pelo negativo e pela ausência que a significação será buscada, o lugar do poético tomou realce para mim.

Gadet e Pêcheux, em *A língua inatingível* (2004), nos permitem compreender essa relação entre o valor e o poético na língua e na linguagem:

Colocar o valor como peça essencial do edifício [saussuriano] equivale a conceber a língua como rede de “diferenças sem termo positivo”, o signo no jogo de seu funcionamento opositivo e diferencial e não na sua realidade; conceber o não-dito, o efeito *in absentia* da associação, em seu primado teórico sobre a “presença” do dizer e do sintagma [...]. Diante das teorias que isolam o poético do conjunto da linguagem, como lugar de efeitos especiais, o trabalho de Saussure [...] [nos Anagramas] faz do poético um deslizamento inerente a toda linguagem: o que Saussure estabeleceu não é uma propriedade do verso

saturnino, nem mesmo da poesia, mas uma propriedade da própria língua (GADET & PÊCHEUX, 2004, p. 58).

Ainda acompanhando os autores, trago a afirmação de que “não há linguagem poética” (idem, p. 64). Sobre este ponto, Gadet e Pêcheux (idem) comentam:

Não há poesia porque o que afeta e corrompe o princípio da univocidade na língua não é localizável nela: o equívoco aparece exatamente como o ponto em que o impossível (linguístico) vem aliar-se à contradição (histórica); o ponto em que a língua atinge a história (GADET & PÊCHEUX, 2004, p. 64).

Estes são dois recortes sobre os quais volto muitas vezes, movida pelo refinamento teórico dos autores.

A língua(gem) funcionando na história demanda os sujeitos em identificações que nunca se completam, constituídas por brechas simbólicas que permitem os vacilos, os chistes, os atos falhos, permitem que o sujeito seja pego pelos sentidos. O equívoco nos fala da poesia da língua(gem) na história, dessa deriva constitutiva que se ancora na impossibilidade de que tudo seja dito, impossibilidade de que o simbólico se feche, impossibilidade de que o desejo se complete, impossibilidade de que o mundo pare. Ponto nodal de convergência da materialização da contradição histórica e da incompletude simbólica; o equívoco é um lugar de tropeço para o sujeito, lugar em que o ritual sempre pode falhar e a escuta se abrir para novos sentidos. Portanto, o equívoco é o lugar de trabalho do poético, em seus tropeços e estranhamentos, nesses respiros em que linguagem e sujeito se demandam, em que a captura simbólica acontece no sujeito.

Sob as lentes de Ninil

Mobilizada na intersecção entre o trabalho com o poético na linguagem e os apelos do social em agonia, fui capturada pelos cliques do

fotógrafo Ninil Gonçalves². Um conjunto de fotos em que eloquência e delicadeza constroem um batimento ímpar. Entre muitos cliques, alguns furaram a fila, e entre esses, dois³ se fizeram especiais para este momento. Apresento o primeiro clique:



Esta é uma foto que coloca o social em questão pelo trabalho da deriva na dispersão e na falta. O olhar vaga pela imagem e busca onde se ancorar. Na composição visual, um sapato usado se destaca em primeiro plano. Seu par, deslocado passos à frente, está no fundo da cena, em contornos nos quais o sombreamento borra os limites. No acinzentado do conjunto, o olhar se movimenta de um sapato a outro, varrendo o chão esburacado, áspero, manchado, em que um papel jogado marca o descuido do lugar. Entre os dois sapatos, há a distância que os significa na separação, mas sem que o elo que forma o par tenha sido rompido. Um reclama o outro. Há memória do par marcando um e outro. Memória que diz do que já não está, e do que esteve. Separados, tal qual se apresentam, os sapatos se desencontram, faltam um ao outro. Outras faltas se fazem presente. Faltam os pés que calçaram os sapatos, falta o corpo sustentado por esses pés, falta o sujeito a quem os

2 Nascido em Cristina (MG), fotógrafo, poeta e professor, publicou os livros “Absorções” (poemas); “Cristina nos olhos”, “Cristinidades” e “Cristinas, Terezas, Marias, Anas...” (fotografia). Em 2018 teve um ensaio fotográfico publicado no livro trimestral da Academia Brasileira de Letras (ABL) (número 94). <https://ninilgoncalves.wixsite.com/ninilgoncalves>

3 Imagens autorizadas pelo autor.

sapatos pertenceram. Abandonados? Esquecidos? Largados às pressas? À espera de alguém que volte para calçá-los? Talvez. Mas o desencontro entre os sapatos não produz apenas falta. Há autonomia entre um sapato e o outro. Cada um aponta para um lado diferente. Não há um rumo certo. Tampouco uma direção definida. A possibilidade se marca na indefinição. Esta foto lança o olhar para o que foi deixado, na incerteza do que virá.

Os sapatos, usados, carregam uma história que vem marcada nos vincos do couro e no gasto do solado. Estes sapatos percorreram caminhos e evocam os pés que os calçaram. Agora estão vazios, descalços. Ou seriam os pés que estão descalços? O equívoco embaralha descrição e interpretação. No espaço da formulação visual, do intradiscursivo, temos os sapatos vazios e usados, que remetidos ao espaço da memória discursiva, nos falam de pés descalços e dos sujeitos cujos pés poderiam calçar estes sapatos. Quem são esses sujeitos? A que eles nos remetem?

Nesta composição visual, o vazio dos sapatos ecoa na amplidão da cena, resvalando em sua aridez. É uma foto que me demanda, em sua espacialidade, pela contundência da falta e pela incerteza de novos rumos. Novamente o equívoco se faz presente e a contradição não deixa que a cena se feche.

Aproximando mais este clique de sua relação com o social, direi que os sapatos vazios em desencontro metaforizam metonimicamente a partição do social, na sua aridez e nas suas possibilidades, nos sonhos abandonados e em outros sonhos projetados, nos desejos que se perdem e nos que se renovam. O vazio é abandono e é possibilidade de preenchimento; o desencontro é desamparo e autonomia. Esta foto, que me capturou na potência da sua composição visual, me fala de um social partido, tão áspero quanto este chão fotografado por Ninil Gonçalves, tão vasto quanto o deslimite da cena que Ninil nos apresenta.

A partição do social, clicada na poesia da imagem dos sapatos vazios em desencontro, recebeu um outro clique de Ninil Gonçalves, sobre o qual me debruço a seguir:



Nenhuma dúvida de que o social está posto em questão nesta foto! A partição dos sujeitos e da cidade fica escancarada nesta ocupação que invade o espaço da parada de ônibus. Meu olhar se constrange diante do que não cabe. Na composição visual, o conjunto de pertences parece descabido, quando comparado à mochila de quem aguarda na beira da calçada. Um conjunto descabido para o ir e vir da circulação cotidiana na cidade. Mas, com certeza, um conjunto bem pequeno se ele reunir a vida desta senhora que ocupa e invade a parada de ônibus. Novamente o equívoco se faz presente.

A formulação visual, o intradiscurso⁴, fica marcada pelo excesso dos pacotes, embrulhos, volumes, no contraponto com o exíguo espaço disponibilizado na parada de ônibus, num total desencontro entre a bagagem e o espaço. Este desencontro, que não é o mesmo desencontro entre os sapatos, merece considerações. A própria diversidade nas nomeações é já um primeiro sintoma de uma dificuldade de adequação: “embrulhos”, “pertences”, “volumes”, “bagagem”. Talvez “mudança”? Afinal, do que se trata? Bem mais simples se fosse uma mochila. Adequar o gesto desta senhora ao cotidiano da cidade parece inviável. Não temos, aqui, um mundo dividido em dois, como nos explica Pêcheux sobre o

4 A formulação visual, concebida como intradiscurso, permite que o dispositivo teórico-analítico discursivo, proposto por Michel Pêcheux, possa ser trabalhado nas materialidades significantes diversas, de maneira consequente com a perspectiva materialista de leitura, a partir dos princípios e procedimentos (ORLANDI, 1999) que constituem essa proposta em seus fundamentos.

mundo capitalista. Esta fotografia nos apresenta dois mundos reunidos numa mesma parada de ônibus. Na remissão do intradiscurso ao interdiscurso, à memória do dizer, “a mudança”, “a bagagem”, “os volumes”, “os pertences”, “os embrulhos” ecoam na relação com uma vida que migra, na injunção de um recomeço. Não se trata de ir e vir pela cidade. Esta foto nos remete a condições de existência totalmente distintas daquelas para quem a cidade é pensada. Uma parada de ônibus não é projetada para abrigar uma migrante e sua “mudança”. E a cidade nos diz que o que não cabe nos seus espaços não deve circular, para não atrapalhar o fluxo, o trânsito, o ritmo. No entanto, o descabido está posto. A senhora ocupa e invade a parada de ônibus com seus pertences, seus volumes, sua bagagem, sua mudança. Seu gesto desafia a cidade na “ocupação invasão” que ela protagoniza. Sentada com os seus embrulhos, a senhora se mistura a eles, numa consonância visual que reafirma o pertencimento. Há intimidade, há familiaridade entre a senhora e seus embrulhos. Acomodada no espaço disponível, ela ressignificou a parada de ônibus. Nessa reapropriação dos sentidos, a poesia da linguagem nos mostra o movimento do discurso nas práticas sociais.

Está mesmo o descabido no volume da bagagem que ocupa e invade os bancos e o chão da parada de ônibus? Quais as condições e contingências que levam alguém a carregar sua vida embrulhada em pacotes? Por que alguém migra, se desloca, deixa o seu lugar? Estas perguntas cabem na cidade por onde circulamos? Que cidade é essa? Que sociedade é a nossa?

Nesta segunda foto, o poético, em sua capacidade de deriva, fica marcado na bagagem que não se adequa ao espaço, metaforizando metonimicamente o social dividido, que por um lado não consegue acolher em seus espaços planejados a vida que escapa de qualquer planejamento e, por outro, é objeto de derivas que reinterpretam o estar na cidade e na vida.

O explícito da cena nesta segunda foto me capturou no constrangimento dos sentidos. O desencontro entre a bagagem e o espaço da parada de ônibus atropelou o meu olhar. Já o desencontro que separa um sapato do outro, na primeira foto, me demandou por suas muitas faltas, pela dispersão no rumo a seguir. Cliques distintos de um mesmo

social dividido. A análise destas duas fotografias me mostra que o espaço da formulação visual se movimenta na remissão do intradiscorso ao interdiscorso. Estamos diante da força do poético em movimento na história, pelo trabalho da deriva na materialidade significativa da imagem fotográfica.

Entre a tecnologia, o político e a linguagem

O trabalho da deriva é sempre um trabalho político, em que a história, com suas determinações, intervém no trajeto das interpretações, trajeto dos sentidos que produzirão reconhecimento em um processo de identificação do sujeito. A fotografia, em seu convite ao olhar, se abre para a deriva e se apresenta como uma tecnologia política de linguagem, com sua prática técnica específica.

Retomo Pequeno (2018), quando defende que “no gesto de construção de uma tecnologia de linguagem [...] há uma posição inscrita” e “essa posição denuncia toda uma forma-histórica e as formas de vida que a ela correspondem. É uma forma de fazer história que atravessa as tecnologias, as práticas sociais, e mais do que tudo: a linguagem” (p. 21). Portanto, acompanhando o autor, quero reiterar a importância de alocarmos as tecnologias de linguagem na história, para que as consequências das práticas técnicas que suportam essas tecnologias possam ser dimensionadas. Pequeno ainda ressalta que “o desenvolvimento de certas tecnologias languageiras foram transformações drásticas nas formas de produção de sentido” (p. 205), enfatizando que “todo o campo social é transformado no rastro das práticas que as tecnologias languageiras tornam possíveis ou obsoletas” (p. 207).

A prática do olhar encontra a prática do enquadramento do social em cliques, num movimento em que a deriva marca o trabalho do político, num “jogo entre um efeito autoral e um leitor imaginário” (PEQUENO, 2018, p. 20). O clique fotográfico marca um gesto autoral e delimita um recorte visual que se dispõe à interlocução pelo sensível, em sua materialidade no campo da imagem.

Neckel (2015), ao discutir a “fruição artística”, fala desta como uma “inscrição” que faz com que o “acontecimento na dimensão da arte se dê tanto na esfera do sensível, quanto do político” (p. 278). Com a noção de “projeções sensíveis”, a autora apresenta a relação do sujeito com o discurso artístico como “uma forma de ler, posicionar-se, relacionar-se com a produção artística determinada sociohistoricamente” (p. 274).

Trazidas para o campo da imagem fotográfica e da imagem em geral, estas elaborações de Neckel são importantes para que possamos, juntamente com a autora, reiterar a leitura da imagem como um gesto político no nível do sensível, para que possamos compreender a imagem como uma tecnologia política de linguagem que afeta o sujeito em seus trajetos.

Olhar para o movimento dos sentidos no rastro das práticas que sustentam as tecnologias linguageiras me leva ao sujeito e sua inscrição política na partição do social, em meio às diferentes materialidades significantes. Essa inscrição do sujeito, no campo da imagem, toma relevo com a noção de ‘composição autoral’ de Adorno de Oliveira (2015), que apresenta o “jogo contraditório constitutivo de toda textualização”. Em sua reflexão, o autor defende que

o eu discursivizado nas composições equívocas do vlog, no embate com os gestos de interpretação e no encontro de linguagens do espaço digital, cria laços paradoxais com o Outro, o sujeito outro e o outro-eu, produzindo fronteiras tênues que deslocalizam este eu no complexo de forças dissimétricas (ADORNO DE OLIVEIRA, 2015, p. 144-145),

desencontro que vai interferir no jogo da dominação no social. Este “eu” em imbricação com o (O)(o)utro⁵, tem seu olhar sempre-já marcado pela divisão, tem a deriva sempre-já como possibilidade. É neste lugar do possível que a imagem, como tecnologia política de linguagem, demanda sentidos (ao) (do) sujeito.

Enlaçada com Pequeno, Neckel e Adorno de Oliveira, tomo a leitura da imagem em sua materialidade, com as práticas técnicas que lhe são específicas, como um gesto político no nível do sensível. Falo de uma

5 O Outro, entendido como alteridade constitutiva, distinto do outro social.

inscrição política do sujeito nessa leitura, por meio de um olhar em desencontro, em que o eu, em seus laços paradoxais com o (O)(o)utro, se abre em sua escuta.

Em sua potência de captura simbólica, a imagem nos confronta e nos convida à interlocução, demandando o nosso olhar para a incontinência do político, em um social sempre em litígio.

REFERÊNCIAS

ADORNO DE OLIVEIRA, Guilherme. **Discursos sobre o eu na composição autoral dos vlogs**. Tese (Doutorado em Linguística), IEL, Unicamp, Campinas, 2015.

GADET, Françoise. & PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível**. Campinas: Pontes, 2004

LAGAZZI, Suzy. Resistência Simbólica. *In*: MARIANI, Bethania (Coord.). **Enciclopédia Virtual de Análise do Discurso e áreas afins (Encidis)**. Niterói: UFF, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/I8xWY2wjiD0> Acesso em 10 set. 2020.

LAGAZZI, Suzy. O recorte significativo na memória. Apresentação no III SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso, UFRGS, Porto Alegre, 2007. *In*: **O Discurso na Contemporaneidade**. Materialidades e Fronteiras. F. Indursky, M. C. L. Ferreira; S. Mittmann (orgs.). São Carlos: Claraluz, 2009. p. 67-78.

NECKEL, Nádia. Das discursividades da imagem e suas projeções sensíveis do/no discurso artístico: um percurso em AD. *In*: **Imagem e(m) Discurso**. A formação das Modalidades Enunciativas. I. Tasso & J. Campos (orgs.). Campinas: Pontes, 2015.

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

ORLANDI, Eni. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1996.

PEQUENO, Vitor. **Tecnologia e Esquecimento: uma crítica a representações universais de linguagem**. Tese (Doutorado em Linguística), IEL, Unicamp, Campinas, 2018.

AOS PEDAÇOS: MOVIMENTOS SOBRE A MEMÓRIA DA COLONIZAÇÃO/CATEQUIZAÇÃO EM DUAS ARTISTAS¹

Telma Domingues da Silva

Introdução

Este capítulo foi escrito a partir da exposição na mesa-redonda 1: Tecnologia, Imagem e o Político, durante o Enelin 2019. A exposição tinha como proposta apresentar uma análise de trabalhos nas artes plásticas, com o objetivo de compreender uma *memória da colonização* presente, de modo crítico, incidindo em sentidos estabilizados, afirmados ou negados, no âmbito do contexto de uma nação brasileira. Nesse momento, realizei recortes em relação a um conjunto de trabalhos de duas artistas contemporâneas, Adriana Varejão e Rosana Paulino, quanto a algumas obras dos conjuntos a que tive acesso.

Desenvolvo um *diálogo* com esses trabalhos, pois certamente não são objetos passivos, mas produzem algo em mim, mobilizando deslocamentos e ressignificações sobre a *memória da colonização*: são trabalhos que reverberam silêncios constitutivos dessa historicidade que nos constitui e deslocam sentidos, provocando encontros com um real dessa/ nessa história, produzindo equívocos, desestabilizando, não só ao dar vazão àquilo que se silenciou, ou aos esquecimentos, mas ao possibilitar novas invenções para sujeito e história.

1 Este artigo traz questões que envolvem dois projetos de pesquisa. Um projeto de pós-doutoramento que desenvolvo no IEL/Unicamp, em que trabalho a arte enquanto objeto bio-gráfico, pensado a partir de relações entre a teoria do discurso e a psicanálise, especificamente quanto a questões que envolvem o processo artístico. E o projeto “Brasil – presença barroca”, em que proponho uma compreensão do contexto histórico brasileiro considerado na perspectiva do barroco enquanto discurso identitário.

A historicidade quanto às posições das artistas é parte dos movimentos interpretativos/ criativos. As artistas colocam-se na memória a partir de redes de sentido diversas, com seus desconfortos próprios. Algo que pode ser compreendido a partir do que afirma em seu memorial Rolnik (1993), a memória é “memória de marcas”, “uma memória que se faz em nosso corpo, não em seu estado visível e orgânico, mas sim em seu estado invisível” (p. 4).

A especificidade inscreve as práticas de linguagem das duas artistas: Rosana Paulino trabalha com colagens, repetições de imagens históricas, fotos e desenhos, como imagens de negros e negras e do navio negreiro, imagens etnográficas, por meio de repetições dessas imagens retomadas e por meio de costura/ bordado, como gestos que intervêm sobre as imagens, que as suturam ou as re-unem; Adriana Varejão faz incisões, expondo “interiores”. São explorações diversas, caracterizando tecnologias específicas na ordem da linguagem plástica.

Como diz Orlandi (1990), nossa identidade é *marcada* pelo discurso colonial que “se estende ao longo de nossa história produzindo e absorvendo sentidos” (p. 14). Em *Terra à vista*, a autora reflete sobre a identidade como resultado de um tal processo histórico e compreende como parte das práticas da colonização: um discurso missionário (religioso) e um discurso científico, que recaem sobre a língua, sobre a natureza, sobre os fatos, sobre corpos etc. Sob as formas dos discursos científico e religioso, o discurso colonial é uma prática ideológica que silencia determinados sentidos, ao mesmo tempo que legitima e naturaliza outros.

Ao falar de um âmbito determinado do fazer artístico, como as artes plásticas, falamos de um processo simbólico, falamos, portanto, de uma linguagem, de sua materialidade, e de *tecnologias de linguagem* específicas, que vão se modificando nos diferentes contextos históricos e artísticos. Assim, quanto a uma *linguagem de/da pintura*, ela irá incorporar, a partir de determinado momento, diversos materiais, com os quais irá compor; materiais como o gesso e a massa epóxi, por exemplo, que possibilitam, do lugar próprio dessa linguagem (a pintura), em sua versão sustentada pela tela, no caso dos trabalhos de Varejão aqui considerados, trazer novos efeitos ou aprofundar outros,

tais como a tridimensionalidade, para além de técnicas tradicionais como a perspectiva.

Também no campo da arte, com suas diversas práticas simbólicas, discursos, memórias discursivas são (re)tomadas, (re)elaboradas, sentidos são produzidos, trabalhados, deslocados etc. Nesse âmbito, podemos falar da constituição de *uma memória pela visualidade* e, no caso do discurso colonial brasileiro, esta inscreve-se por meio de signos arquitetônicos, como azulejos, pinturas e figuras barrocas, mas também gravuras realizadas a partir de relatos, ou gravuras de artistas viajantes que estiveram no país, gravuras e fotografias, cujas condições de produção remetem a um sentido etnográfico. Tais elementos diversos articulam os discursos coloniais a partir de suas especificidades, entre aquilo que (se) inscreve naquele momento (n)a *terra brasilis*, e aquilo que dela se representa e se volta para uma circulação na Europa.

Ao tomar então esses trabalhos como objeto de reflexão, estou considerando que produzem reflexão, que as obras “corporificam”, são uma forma de dar existência ao que nos desassossega, sendo o pensamento também ele próprio uma prática em que se dá esta corporificação (ROLNIK, 1993, p. 4). E, para além do processo discursivo, quanto a uma questão complexa como essa, identitária, implicada pela discussão sobre essa memória da colonização/ catequização, compreendo que as obras concernidas aqui inscrevem-se em processos singulares, nos quais o próprio trabalho elaborado em certo momento irá apontar para passos seguintes, que aprofundam, rompem e re-significam o já-dito, o já-feito. Na arte, trata-se, assim como no pensamento, segundo Rolnik, de se deixar violentar pelas marcas, que “são os estados vividos em nosso corpo no encontro com outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos torna outro” (idem, p. 5).

O que me proponho, portanto, é adentrar conjuntos de trabalhos e fazer alguns percursos. Essa consideração é importante, em termos de uma discussão metodológica quanto à posição de analista, refletindo no modo como construo o corpus de análise, para além do recorte discursivo. Assim, procuro compreender relações entre trabalhos de um mesmo artista, a constituição de conjuntos de trabalhos, como as séries ou também a configuração de exposições.

O artista trabalha produzindo deslocamentos no logicamente estabilizado, produzindo o estranhamento, pela irrupção do real. Campos (2020) associa a noção de deslocamento na AD ao estranhamento, gesto de aproximação que, sobretudo para o corpus de trabalho que se constitui de objetos no âmbito da arte, é extremamente significativo. Temos, em Freud (1900), que o deslocamento realiza-se a partir das formações inconscientes e coloca em cena algo recalcado, produzindo, na formulação de Campos (2020), uma “revisão do objeto, da cena e do acontecimento”.

A noção de *acontecimento discursivo* elaborada por Pêcheux (1990) vem dar visibilidade para o que rompe com o repetido da memória/ discurso. O objeto que interessa observar aqui, em sua revisão realizada pelo campo da arte, é a memória colonial, como evento constitutivo da identidade do sujeito enquanto sujeito pertencente à *terra brasilis*. É a noção de *recorte discursivo* (ORLANDI, 1984 e LAGAZZI, 2007), por sua vez, que nos permite estabelecer a relevância metodológica de se colocar em relação diferentes artistas, sem se tratar da comparação entre suas obras.

Nas palavras de Otávio Paz: “O caso de Duchamp – como os de Max Ernest, Klee, Chirico, Kandinsky e outros poucos mais – me apaixonava não por ser ‘melhor’ mas por ser único. Esta última palavra é a que lhe convém e o define” (1977, p. 9). A formulação de Paz, que reflete uma inquietação quanto ao enfrentamento de uma análise voltada para um determinado artista/ obra, ele a manifesta trazendo essa ideia de “unicidade”, através da menção a um artista como a um “caso” específico.

A obra/ trabalho de um artista pode constituir-se da possibilidade de análise dos deslocamentos que este trabalho significa em relação à memória, ou a um encadeamento previsível, suposto, pela estabilização socialmente produzida, a partir de provocações e estranhamentos.

Os trabalhos de Varejão e Paulino, tendo seus percursos próprios, questões específicas, produções diversas, foram aqui tomados na direção da consideração de como neles reverbera a memória da colonização e conquista portuguesa sobre o território a ser chamado Brasil, que se historiciza a partir das relações entre seus diferentes sujeitos.

Reverberações que mostram e constroem direções para possíveis deslocamentos quanto aos sentidos que se produzem e insistem a partir do eixo ideológico marcado pelo olhar e posição do “homem branco ocidental, o europeu, o civilizado”, abrindo para outras possibilidades não nomeadas, para outras significações, para encontros com aquilo que se constitui parte dos esquecimentos. Os trabalhos plásticos das artistas realizam uma analogia entre parede e memória, como uma arquitetura a se construir e/ou a se destruir.

1. Desmembramentos e incisões

Um acervo de imagens das obras de Varejão pode ser acessado no site <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>. Para organizar um olhar sobre esse conjunto extenso, considere, junto com Duchamp, que o título é um elemento essencial da pintura, ou seja, algo que é parte integrante do trabalho do artista.²

A partir da teoria do discurso, o verbal e a pintura são diferentes materialidades significantes e compreendemos a produção de sentidos nessa relação, não enquanto “materialidades que se complementam, mas que se relacionam pela contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra” (LAGAZZI, 2007).

Encontramos no site de Varejão uma divisão das obras produzidas em diferentes períodos, de cuja lista recorto então as séries: *Barrocos*, *Terra incógnita*, *Proposta para uma catequese*, *Acadêmicos*, *Irezumis*, *Línguas e cortes*, *Mares e azulejos*. Nesse âmbito, temos que os títulos das séries, assim reunidos, nos apontam para uma relação ampla entre dois conjuntos discursivos: signos relativos à história (elementos que remetem a referências de uma História do Brasil, como terra e mar, catequese, barroco...) e signos relativos ao corpo (língua, corte, irezume, que significa “tatuada como uma punição”) – excetuando *Acadêmicos*, que traz a referência ao próprio fazer da pintura, a pintura

2 Citado por Paz, 1977, p. 10.

chamada “acadêmica”, que se realizou largamente no país durante o Romantismo, época de afirmação da nação brasileira.

Ainda explorando os títulos, na série *Irezumes – Qualquer Coisa, Irezumi em Ponta de Diamante, Irezumi com Padrão de Cerâmica (díptico), Laparotomia Exploratória I, América, Laparotomia Exploratória II, Espécimes da Flora, Pele Tatuada à Moda de Azulejaria, Extirpação do Mal por Incisura, Extirpação do Mal por Overdose, Extirpação do Mal por Revulsão* –, os títulos remetem de forma significativa a termos da ciência médica.

No funcionamento dos termos laparotomia exploratória e extirpação, nesse contexto, ressoam ainda sentidos do religioso, e a extirpação “do mal” é operada sobre corpos, de modo que se associam discurso científico e religioso, como práticas simbólicas que se realizam sobre os corpos dos sujeitos. Consideremos então, nos títulos presentes nessa série, as marcas de um discurso médico, através desse léxico – laparotomia, extirpação, revulsão, overdose, incisura –, que, instalando sentidos de um “mal” (doença) / de uma “medicina”, diz de um assujeitamento (do paciente) e dos processos invasivos sobre o corpo deste sujeito que “deve ser curado”, ou que se situa como paciente de operações que (se) realizam (sua conversão).

Assim, o processo artístico de Varejão remete a tais termos e os ressignifica não apenas no ressoar do discurso religioso, mas em sua própria linguagem pictórica, pois seu processo artístico é ele também um processo exploratório, materializado plasticamente muitas vezes por incisões em imagens, expondo diferentes camadas. Em *Laparotomia Exploratória II*, de 1996 (óleo sobre tela e massa epóxi 195 x 165 cm), os desenhos sobre o azulejo, na forma de troncos e braços e de órgãos, representam a exposição dessa pele extirpada por sobre azulejos brancos, uma pele, porém, tatuada pelo azulejo estampado em azul e branco em imagens que referem uma memória portuguesa/ europeia, como a caravela, arabescos e nus femininos:



Laparotomia Exploratória II, 1996, óleo sobre tela e massa epóxi 195 x 165 cm

Já a partir da nomeação, então, dessas séries de trabalhos, percebe-se uma proposta de reflexão artística, em que elementos/ traços da nossa história ou de nossa sociedade, que resulta de uma história de colonização, são articulados a elementos que remetem ao corpo, corpo a ser investigado, pelas incisuras, corpo que, aberto, expõe carne e órgãos, como rins ou coração.³

Na série *Proposta para uma catequese* (que reúne as obras intituladas: *Figura de Convite II*, *Figura de Convite I*, *Azulejaria de Cozinha com Caças Variadas*, *Proposta para uma Catequese - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento*, *Proposta para uma Catequese - Parte II Díptico: Aparição e Relíquias* e *Varal*), também se produz a relação entre elementos de “corpo” e elementos de “história”, conforme exponho em seguida. Os elementos (ou signos) que referem o corpo, o fazem através de sua “propriedade carnal”: referências à pele, pela tatuagem, aos processos

3 O trabalho de Varejão, em exposição no Mamam no Recife, foi referido no título de uma reportagem como “barroco visceral”: “Exposição traz barroco visceral de Adriana Varejão para o Mamam - Mostra entra em cartaz nesta sexta (28), no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, na Boa Vista, e traz panorâmica de três décadas de produção. Por: Mariana Mesquita em 27/06/19 às 17H40, atualizado em 28/06/19 às 11H11. Disponível em: olhape.com.br/diversao/diversao/artes-visuais/2019/06/27/NWS,109030,71,584,DIVERSAO,2330-EXPOSICAO-TRAZ-BARROCO-VISCERAL-ADRIANA-VAREJAO-PARA-MAMAM.aspx

médicos, ou à própria morte associada ao esquartejamento, ou à ação de desmembramento que, ao se dar sobre o corpo morto, associa-se ainda à dupla caça/ cozinha.

Assim, seus trabalhos vão operando visões de uma brutalidade, ou visões da violência das/ nas relações entre sujeitos, com que se expõem/ se estabelecem significados/ valores, que marcam as diferenças entre sujeitos como o *des-igual*, politizando dessa forma os corpos a partir das ações carnis sofridas/ praticadas: antropofagia, catequese, o matar, o esquartejar, o ingerir, os pedaços de corpos expostos, os órgãos expostos... uma visualidade que significará no entrelaçamento dos discursos que constituem as práticas coloniais enquanto práticas políticas, religiosas e científicas ao mesmo tempo.

No trabalho de Varejão, a antropofagia é inscrita em um conjunto inusitado: é cena retratada na parede de azulejos. O desenho da cena da antropofagia trazido por Varejão é ilustração de um livro de Theodore de Bry.⁴ A cena da antropofagia nos azulejos da pintura de Varejão produz um equívoco: tal cena não será encontrada nas paredes de azulejo que conhecemos, nas igrejas barrocas, por exemplo. No funcionamento das ilustrações nos azulejos, dada a relação com a construção do espaço das igrejas, encontramos as figuras entrelaçadas por um discurso moral, de exemplo, narrando seja a história dos santos, seja a bravura portuguesa, europeia, mas não a bravura indígena e assim, se introduzem o índio, é como sujeito “a ser convertido”.

Podemos pensar que a produção simbólica que se estrutura como parede de azulejos e as primeiras gravuras que circulam sobre a *terra brasilis* em publicações na Europa são, pois, na história legitimada, duas ordens distintas de produção visual. O trabalho de Varejão, nesse sentido, faz um entrelaçamento que questiona o que se mostra e o que não mostra, o que se repete e o que se esquece, nessas duas ordens do discurso colonial, permitindo o deslocamento, a ressignificação dessa memória.

4 Cf., por exemplo, o verbete Theodore de Bry e as primeiras imagens do Brasil, in: *Brasileana Iconográfica*.

2. Azulejos, tatuagens sobre corpos

Proposta para uma Catequese, Parte I e Parte II, *Díptico: Morte e Esquartejamento*, e *Díptico: Aparição e Relíquias*, de 1993, são óleos sobre tela. Esta série é composta de obras em que são pintados azulejos como os que conhecemos presentes nas igrejas barrocas brasileiras. A pintura dos azulejos de Varejão presentifica o olhar sobre essa história – podemos ver imperfeições, azulejos rachados, uma imagem interrompida, cenas “incompletas”, pela substituição dos azulejos – e produz equívocos. Parecem azulejos históricos, mostrando seu desgaste. Também parece um livro aberto, com duas diferentes imagens/ cenas. E, na ilustração, vemos um homem branco barbudo e cabeludo, figura que se aproxima de uma representação de Jesus, que será atacado e devorado pelos indígenas – esta portanto não é uma narrativa católica, embora possamos interpretar tal homem como Jesus, e associar a cena a seu martírio.

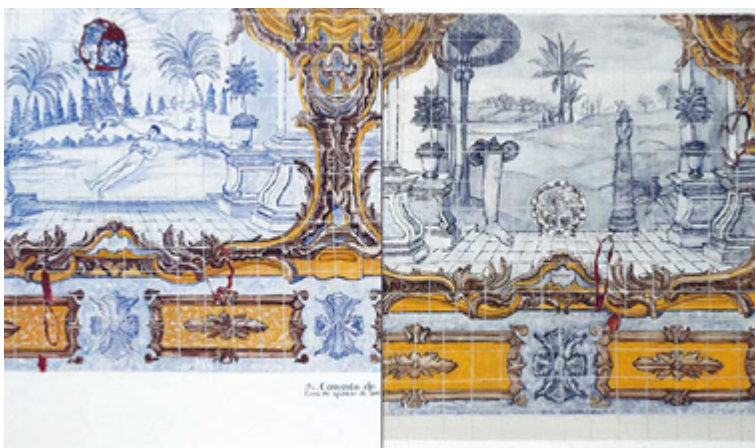
Os elementos que compõem a memória da construção dessa nação/ país, pela história de colonização, em sua presentificação no processo artístico de Varejão, mostram-se em sua ambiguidade, em seus equívocos, em constante (im)permanência: não é a legitimação de uma história, não se trata aqui de sentidos já dados. E a permanência da arquitetura colonial deve ser vista em seu desgaste mesmo, imaginarizada pela pintura de Varejão, que imaginariza ao mesmo tempo a intercambialidade de duas ordens de discurso, sobre o Brasil e o brasileiro e para o Brasil e para o brasileiro, ou a reversibilidade das narrativas religiosas, tal como Jesus (o catolicismo) sendo devorado na antropofagia pelo sujeito indígena.

Em *Proposta para uma Catequese - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento*, vê-se a cerimônia antropofágica. Trata-se de um desenho que se encontra no livro de De Bry, autor de *Americae Tertia Pars*, que é baseado nos relatos das viagens ao Brasil do alemão Hans Staden e do francês Jean de Léry. As ilustrações em seu livro são reelaborações das ilustrações presentes nos relatos de Hans Staden e Jean de Léry, sendo que o desenho que Varejão reproduz em sua pintura remete à série de “Cenas de Antropofagia no Brasil”, baseadas no relato de Hans Staden.

Em *Proposta para uma Catequese - Parte II Díptico: Aparição e Relíquias*, apresenta-se, de um dos lados do díptico, ainda o corpo de um indígena, de outro lado, um braço e uma perna, transfigurados em adornos. A seguir, as duas obras mencionadas:



Proposta para uma Catequese - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento, 1993, óleo sobre tela 140 x 240 cm.



Proposta para uma Catequese - Parte II Díptico: Aparição e Relíquias, 1993, óleo sobre tela 140 x 240 cm.

Entre esses dois trabalhos (Parte I e Parte II), vai-se da cena da cerimônia antropofágica, ritual praticado entre os indígenas à época da colonização, a outra cena, cujos corpos e pedaços de corpo assumem

sentidos pelo título: *aparição* e *reliquias* situando-os, assim, como elementos de uma identidade transfigurada, de uma imagem do índio pelo europeu e seu submetimento à prática católica (missão de conversão, narrativas de aparição e constituição de reliquias).

Nesse intervalo do processo artístico de Varejão, o discurso religioso marca-se, explicita-se, e permite um novo olhar. O discurso colonial é materializado visualmente pelas imagens de *personagens*, como o índio, enquanto *personagem desse imaginário colonial*, em um sentido de índio enquanto oposição a branco/ europeu, num discurso em que é designado pela cena colonial. O próprio desenho, essa cena da antropofagia, é uma gravura que se encontra de fato em um livro publicado em 1592, e que retrata o índio enquanto imagem corporal presente já na linguagem da pintura europeia.⁵

Na cena colonial, o colonizador é primeiramente o missionário, e o indígena é aquele que deveria “ser humanizado”, no sentido de uma ideologia religiosa presente na identidade histórico-política no Brasil, que, durante o período colonial, sustenta essa relação entre diferentes pela *des-igualdade entre brancos (católicos) e índios (selvagens)*, sujeitando-se estes últimos ao discurso catequético cristão, da Igreja e doutrina católicas, como *inevitável processo civilizador*.

A partir não de outro, mas ainda do mesmo eixo ideológico, o ritual antropofágico foi compreendido também como “costume”, como prática pertencente à “cultura indígena”, uma compreensão que como tal esvaziaria os acontecimentos presentes na sociedade indígena de sua dimensão política. O modo como a obra de Varejão vai recortar/ reunir os personagens coloniais e(m) suas práticas politiza a catequese e a antropofagia, a relação do sujeito com o outro, a sua absorção, a sua transmutação: não se trata mais de uma prática doutrinária “humanizadora” ou de um ritual indígena.

5 Chicangana-Bayona (2006) mostra como as representações de índios realizadas nesse período seguem uma orientação clássica, um corpo modelo, idealizado, em poses que encontramos na pintura europeia. A retratação do índio se dá pelos adereços, mantendo-se esse corpo idealizado. No caso analisado, as gravuras são realizadas por um artista na Europa a partir de um relato, e, nesse sentido, o corpo do indígena não havia sido mesmo observado pelo artista da gravura.

No contexto desses trabalhos de Varejão, o discurso colonial será materializado também por ícones e imagens característicos do barroco brasileiro: anjos, santos, colunas, florais, arabescos, molduras, inscrições em latim... A pintura de Varejão constrói imagens que ressignificam a constituição das imagens no discurso colonial, em um gesto que mostra como a significação do azulejo em *terra brasiliis* é *materialidade* desse discurso colonial. A artista *pinta azulejos em telas*, investindo nos sentidos dessa presença em termos de sua inscrição como materialidade própria do discurso colonial.

Assim, a pintura de Varejão evoca a materialidade do azulejo, que vai assumindo corpo próprio em seu trabalho, espessando-se. O trabalho de linguagem se dá por sobre diferentes materiais, figuras e plasticidades: a cena colonial, em que se personificam os sujeitos que a compõem, e uma imagética colonial em que se recriam as cenas constitutivas do discurso colonial, cenas que, portanto, serão e não serão mais “as mesmas”. Cena em imagem e imagem encenada, azulejos, anjos, santos, figuras humanas presentes na recriação e ressignificação de um universo simbólico, em que os desenhos/ pinturas têm sentidos produzidos pela relação com a memória colonial e sua presença imagética no território, através das práticas locais.

Na série *Línguas e cortes*, impera a exposição dessas vísceras/ carnes através das incisões. Vejo como um processo em que a linguagem plástica vai caminhando nessa direção, como algo que toma a artista. Temos as obras: *Losangos*, 1997; *Língua com Padrão Sinuoso*, 1998 e *Azulejaria com Incisura Horizontal*, 1999. Os cortes que são feitos na parede de azulejos liberam, expõem sua carne e, ao mesmo tempo, a parede aberta torna-se uma imensa língua.



Língua com Padrão Sinuoso, 1998, óleo sobre tela e alumínio 200 x 170 x 57 cm

São introduzidos nas pinturas elementos plásticos que criam uma tridimensionalidade com a qual se produz esse objeto outro: uma pintura que é um *objeto*, uma parede-corpo, trazendo a azulejaria que, ao sofrer cortes, coloca para fora a sua carne viva, e essa mesma carne assume a forma de língua, para fora, uma língua em posição de movimento, viva.

Na série *Mares e azulejos*, a obra *Tea and Tiles II*, de 1997 é também uma pintura que extrapola a tela:



Tea and Tiles II, 1997, óleo sobre tela, madeira e porcelana 260 x 370 x 50 cm /
190 x 250 cm (tela) / 50 x 100 x 360 cm (objetos)

Azul e branca, como a azulejaria portuguesa mais conhecida, simula uma parede de azulejos que invade a sala: penso na expressão “sala de estar”, invade o nosso estar, invade a cena do observador da pintura, convida-o ao chá. No centro da imagem dos azulejos, o mar. Na pintura dos azulejos, veem-se caravelas, anjos barrocos... as tonalidades do azulejo revelam uma aproximação entre mar e azulejo, pelos próprios tons de azul. Pode-se considerar que se retoma a simbologia do marco de uma “chegada dos portugueses”, em que se imprime o sentido de descoberta, que significa o acontecimento da conquista da terra pelos portugueses como gesto de desbravamento, exploração civilizatória, ato de conversão.

3. Materialidade constitutiva de uma memória colonial

A pintura de Varejão, quando a artista pinta os azulejos, produz, para além do reconhecimento, o encontro com o esquecimento de nossa memória colonial. O conjunto de azulejos pintados não mantém a imagem de uma cena que seria, digamos, “original”, imagem verossímilante ao que se apresenta como parte da arquitetura colonial. Mas, ao inverso, a imagem/ objeto realiza a corporificação da memória e, nesse sentido, os azulejos, como revestimento da parede da memória, mostram os acontecimentos na sua possível imprecisão, fragmentados, superpostos, faltantes.

Em *Tea and Tiles II*, produz-se uma imagem de figuras desencontradas, como se azulejos tivessem se perdido e as peças fossem substituídas – trabalho talvez de uma mão de obra não especializada, que, ao procurar (re)compor a parede de azulejos, não obedecerá mais à cena original, mas irá refazê-la, sem obediência a qualquer cena integral, ou irá apenas tapar os buracos, com o que tem à mão.

Não há, nessa obra, cortes, carnes ou vísceras, mas uma imagem como de um ou vários quebra-cabeças que, assim re-montado(s), revela(m) elementos parciais de cenas que não poderiam mais se completar: há talvez peças faltando, muito embora possa também haver peças sobrando. E essa tensão entre o parcial e um **Impossível**-todo é algo que está presente de maneira constante, persistente, na obra de Varejão.

Já nos Dípticos, vemos o desgaste, as falhas, a substituição por outros elementos, traços significativos, que tornam a imagem verdadeira não porque assim encontramos essa parede hoje, depois do desgaste do tempo, mas porque a memória implica a substituição, o desgaste, as falhas. Nesta parede de azulejos acima exposta, se não vemos o desgaste, uma ausência ou “falha”, se não é uma parede em estado de decomposição, mostra-se uma desagregação, que fala da (re)composição impossível. Os sentidos de desagregação são trabalhados extensamente na obra de Varejão, desagregação como: 1. separação de algo em partes; divisão, desunião, fragmentação. 2. decomposição de um corpo em suas partes constitutivas. 3. perda da unidade, da coesão de um conjunto organizado; dissolução, desorganização. 4. dissociação (Psiquiatria).

A pintura dos azulejos da obra de Varejão exhibe outras cenas, aberturas para uma violência carnal, memória na permanência/ impermanência: a parede não resiste como fora e o que falta é de uma diversidade inenarrável, não são somente peças, mas é a imagem da falta que diz não de uma recomposição, mas da necessidade de se esburacar mais e mais esse revestimento.

No conjunto dessas obras de Varejão, a presença da materialidade do azulejo, reconstituída pela sua pintura, é constante. Pode ser o azulejo desenhado, o clássico azul e branco, marcando fortemente essa memória colonial portuguesa, ou o azulejo desenhado em outras cores, trazendo o amarelo, como na obra *Língua com Padrão Sinuoso* acima, ou também o azulejo liso... E o azulejo dessa/ nessa pintura, mais do que evocar as paredes revestidas, os interiores das igrejas e de casas, no ir e vir de um processo de constituição do sujeito brasileiro, funciona como evocação imperiosa, pronta a tragar o sujeito. A voracidade está também no “desmembramento”, que as obras trazem com uma violenta exposição de corpos em sua “carnalidade”, produzindo uma associação dessa história e até da própria materialidade do azulejo com açougue/ cozinha, carnes expostas.

No caso, de um díptico a outro (Parte I e Parte II), vai-se do ritual da antropofagia aos sentidos do mártir na igreja católica, através da “reliquia”, pedaço de um corpo como resto remanescente. Observa-se que os eventos de iconização dos santos da igreja católica são provenientes

de uma história de perseguição aos primeiros cristãos, que eram “martirizados”, ou seja, sofriam mortes violentas, torturas etc. A “reliquia” resulta da prática, que se consolida no âmbito da Igreja católica, de uma veneração a seus mártires.

A materialidade do azulejo, portanto, na sua reelaboração, faz trabalhar a memória, através da recriação obsessiva destes na pintura de Varejão: a imagem em si do azulejo, deteriorado pelo tempo, como o encontramos hoje, sua combinação de cores, cenas, molduras, o modo como revestem a parede, na parede re-criada transmutada pela obra. Diversos elementos que remetem à visualidade da azulejaria portuguesa são recriados, remetendo à memória histórica, discursiva, da colonização. Talvez possamos fazer um paralelo à materialidade da língua em sua presentificação no Brasil: a língua portuguesa do/ no Brasil e a azulejaria portuguesa do/no Brasil, ambas como insígnias, que se imprimem enquanto poder violador, negando e silenciando o que havia à terra, na imposição de uma língua e de uma arquitetura que transfiguram o sujeito.

O azulejo revestimento, elemento do poder religioso (político) sobre o sujeito, insígnia de poder sobre a *terra brasilis*, é recriado, no trabalho de Varejão, não na direção de uma restauração, ou reprodução das imagens presentes nas igrejas coloniais, mas, ao contrário, o azulejo recriado/transmutado dá a medida das paredes a serem perfuradas, transpostas, (cor)rompidas, desmoronadas etc. para outras arquiteturas.

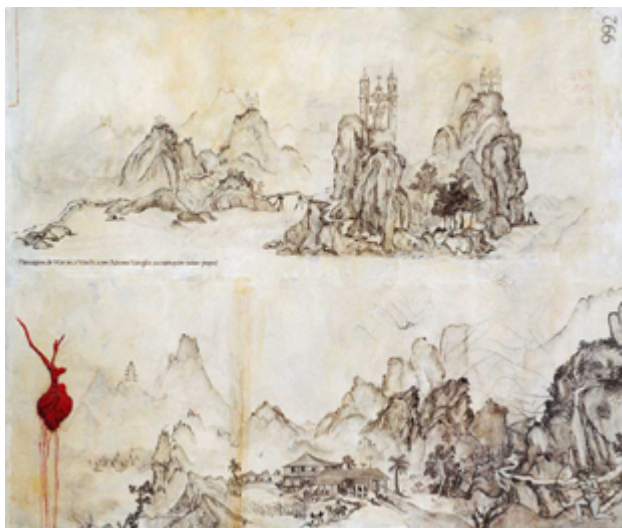
O signo do azulejo, neste contexto, torna-se uma potência simbólica, que leva o trabalho de Varejão a diversas direções. O trabalho artístico insiste na articulação dessa história (trazendo elementos da colonização/conquista portuguesa) com elementos que remetem ao corpo, um corpo que será ou está despedaçado, pedaços de corpo, carne, órgãos – e também corpos em práticas sexuais, em outras obras.

4. Espaços e cenas interiores: geografias insólitas

Que efeitos essas manifestações de corpos, carnes e órgãos expostos, em produções de outras visualidades para a memória da colonização, produzem em termos dos sentidos legitimados /deslegitimados de nossa história? O azulejo funciona metaforicamente para dizer do

sujeito: seus pedaços faltantes e a desagregação das suas cenas dizem do sujeito aos pedaços, não inteiro. É a materialidade discursiva do azulejo que permite essa compreensão desse sujeito desmembrado, órgãos expostos. A materialidade do azulejo presentifica na arquitetura colonial a (im)permanência, a deteriorização: as paredes, se permanecem, permanecem necessariamente às custas de mostrar sua degeneração. O azulejo diz desses sujeitos em seu desmembramento, sua degeneração. Não há um sujeito uno, ou uma memória composta, integrada, que integre esse mesmo sujeito.

Na série *Terra incógnita* – com os trabalhos *Panorama da Guanabara*, *Mêlée de Guerriers Nus – Redux*, *Contingente*, *Carne à moda de Frans Post*, *Filho Bastardo II - Cena de Interior*, *Paisagens*, *Cena de Interior II*, *Jardim das delícias*, *Linha Equinocial*, *Mapa de Lopo Homem II*, *Éden*, *Passagem de Macau a Vila Rica*, *Chinesa*, *Quadro Ferido*, *Comida* e *Filho Bastardo (estudo)* –, os cortes apresentam-se na superfície dos quadros como ferimentos ou vaginas (cf. a obra *Filho Bastardo*, adiante). As pinturas trazem a figuração dos sujeitos na sociedade colonial brasileira, mas também uma referência a outras terras, a Macau, em *Passagem de Macau a Vila Rica*, a seguir:



Passagem de Macau a Vila Rica, 1992, óleo e gesso sobre tela 165 x 195 cm

Em *Filho Bastardo* e *Cena de interior II* representam-se as relações do poder colonial metaforizadas pelas relações sexuais entre homens brancos, homens negros, mulheres negras, mulheres índias:



Cena de Interior II, 1994, óleo sobre tela 120 x 100 cm



Filho Bastardo (estudo), 1991, óleo sobre madeira 40 x 49,5 cm

Então, a terra incógnita é Macau, Vila Rica ou outra? O título *Passagem de Macau a Vila Rica*, propõe um enigma: como se dá a

passagem de Macau a Vila Rica? O mar não aparece na obra, e, se a passagem não se dá pelo mar desbravado pelo português, pode-se imaginar uma “passagem secreta”. Passagem que, pelas outras obras dessa série, podemos julgar que leva direto de um “violentar corpos” a outro.

Filho bastardo – estudo (óleo sobre madeira, 1991) apresenta duas cenas, repartidas por um rasgo, ferida/ vagina: de um lado o estupro de uma mulher negra, amarrada a uma árvore, por um homem branco; de outro lado, uma mulher índia amarrada a uma árvore e um homem branco à sua frente com um chicote.

Os adjetivos (incógnita/ bastardo) que se apresentam nos títulos citados ecoam um paralelo entre terra e sujeito: a descontinuidade, a falta de nome/ de linhagem. Conforme o dicionário (Dicionário Aulete Digital), para “incógnita”, temos: 1. Mat. Termo de uma equação cujo valor é desconhecido. 2. P.ext. Aquilo que não se conhece ou que é impossível de se avaliar; ENIGMA; MISTÉRIO. E para “bastardo”, temos: 1. Diz-se de filho que nasceu de uma relação extraconjugal; ILEGÍTIMO; NATURAL [Antôn.: legítimo.] 2. Que é híbrido ou mestiço, resultante do cruzamento ou união de espécimes pertencentes a diferentes espécies ou a diferentes variedades de uma mesma espécie. 3. Que degenerou, que perdeu ou não apresenta as qualidades supostamente melhores ou mais puras da sua espécie ou de sua categoria (pimenteira bastarda). 4. Que sofreu alguma alteração em relação ao modelo original, ou ao tipo primitivo ou mais comum (viola bastarda). 5. Mar. Diz-se de um tipo de vela quadrangular, presa a verga muito comprida e mastro curto, ou de certas velas triangulares de pequenas embarcações sm. 6. Filho bastardo. [F.: Do fr. ant. *bastard*, hoje *bâtard*.]

Os três trabalhos expostos evocam os desenhos e pinturas dos viajantes, europeus que vinham apresentar/ significar por meio dos desenhos essa terra – como Frans Post, nomeado em um dos títulos.

Cena de Interior II e *Filho Bastardo (estudo)* trazem essa pintura característica dos trabalhos e eventos dos viajantes, que praticam a pintura e o desenho como conhecimento/ reconhecimento dessa nova terra para os europeus: a *terra brasilis*, o Novo Mundo, e também outras terras, como Macau. É ao modo da imagem naturalista, essa imagem que temos como referência e é evocada, por meio de diversos elementos plásticos,

um tom amarelado, um efeito aquarelado (nos trabalhos anteriores mostrados) e os próprios traçados de um desenho mais tradicional. Porém, esse sujeito (viajante/ etnografista) que se apresenta na obra de Varejão, perscrutaria, não a mesma “natureza exuberante”, ou o mesmo elemento “típico”, os mesmos “costumes” em sua diversidade em relação às sociedades europeias, nessa sociedade, em sua organização urbana e produtiva ainda incipiente, mas outras cenas, outras paisagens, outra natureza.

O trabalho *Carne à moda de Frans Post* parte de uma pintura de Post, *Igreja de São Cosme e Damião* (Igarassu, 1660).



Carne à moda de Frans Post, 1996 óleo sobre tela e porcelana 60 x 150 cm / 60 x 80 cm (tela)

Os pratos na parede trazem de novo esse sentido de “sala de estar” que integra o expectador da obra a partir de um lugar social, mas os pratos de adorno servem uma refeição, pedaços, nacos de uma paisagem do viajante. Assim, há essa ambiguidade quanto às cenas, pelo que elas exibem ou pelo modo como exibem, apenas aparentemente as mesmas cenas/ prato decorativo, pois algo irrompe nesse assemelhamento, como uma ferida aberta ou um órgão a descoberto, os nacos de pintura dizem da voracidade, des-aquietando a inocência da paisagem tropical.

Cria-se um jogo entre as imagens/ cenas que encontramos de fato nos azulejos e desenhos naturalistas e as imagens/ cenas que poderíamos imaginar, ou ainda talvez as imagens/ cenas que jamais imaginariamos – um jogo que perfura fortemente o imaginário colonial, liberando o desconforto com relação ao que redime nossa história colonial da violência que lhe constitui.

Um jogo que exhibe ou traz à tona a cena colonial, trazendo à tona, da cena colonial assumida pela memória histórica, os seus silenciamentos, esquecimentos, em suas sucessivas camadas. O perfurar, o corte, efeito do trabalho na linguagem pictórica de Varejão, expõe espessuras, realiza na pintura a analogia corporal, produzindo camadas sucessivas, por exemplo. O “cortar a *superfície* da pintura”, elemento chave desses trabalhos, leva a artista a perseguir certa arquitetura imaginariamente preservada, em seus cacos de azulejo e, por sob tal superfície, possibilitar que outros sentidos impactem e vibrem, no desconforto e na dor.

Na série *Acadêmicos*, em *Varejão acadêmico – Heróis*, de 1997, vê-se uma parede de azulejos esburacada – em uma corporificação oposta da tatuagem, *pele sobre* o azulejo, aqui são *corpos sob* o azulejo. Ou seja, a carne da parede de azulejos é esburacada, dando a ver corpos, ou melhor, pedaços de corpos. Os heróis aí aparecem através dessa operação sobre a carne da parede: um esburacar que permite ver a imagem dos heróis, e encontramos pedaços de corpos, não um corpo inteiro, mas pedaços de diferentes corpos, o branco, o negro, talvez um oriental...

Nessas figuras, podemos talvez reconhecer Tiradentes, ou lembrar de Tiradentes por esse desmembramento corporal, pelo modo como vislumbramos pedaços de corpos através dessa operação em que se abre aqui e ali a carne da parede de azulejos:



Varejão Acadêmico - Heróis, 1997, óleo sobre tela 140 x 160 cm

Com a referência no nome a “acadêmico” e a “herói”, o trabalho remete a uma outra imagem, uma obra do período romântico brasileiro que representa Tiradentes, quadro em que ele é pintado morto, esquartejado, na escadaria de sua forca. Trata-se da obra intitulada *Tiradentes Esquartejado*, originalmente *Tiradentes Supliciado*, de Pedro Américo. A pintura retrata o corpo em pedaços de Tiradentes após o seu enforcamento e esquartejamento e, ao lado deste, apresenta-se um crucifixo, que torna marcada a identificação que a pintura realiza entre Tiradentes e Jesus, possibilitando ainda a interpretação de sua morte associada aos santos da igreja católica, que eram martirizados ou supliciados.⁶



Tiradentes Esquartejado, originalmente chamado *Tiradentes Supliciado*, óleo sobre tela de 1893, de Pedro Américo de Figueiredo e Melo.

Ou seja, Tiradentes foi martirizado, como os primeiros cristãos, teve seu corpo morto esquartejado, despedaçado como nos rituais antropofágicos. Tiradentes é o mártir assumido pela história oficial brasileira, desde a Independência, e produzido mesmo enquanto tal nesse

⁶ Atualmente o quadro se encontra no Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora (MG). Na XXIV Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 1998, Adriana Varejão realiza uma instalação focada na construção e desconstrução imagética da obra, e esta é levada, portanto, para a Bienal, saindo pela primeira vez de Juiz de Fora. Possivelmente esta pintura tenha feito parte desse momento.

momento do período romântico, posterior à Independência, quando o Império se preocupa com o desenvolvimento de uma cultura no país – é também nesse momento que Tiradentes é eleito oficialmente herói pátrio, a única personalidade que tem um feriado nacional. A obra de Pedro Américo é pertencente ao que chamamos de pintura acadêmica, que marcou o Romantismo brasileiro, momento de afirmação da nacionalidade no Brasil recém independente, em que os artistas daqui foram mandados à Europa para o aprendizado de técnicas de pintura.

A obra de Varejão refere “heróis”, e expõe imagens de homens, no plural, rostos de olhos fechados ou vidrados, tronco, pé, mão... diferentes corpos, que são percebidos pelas aberturas/ rachaduras nas paredes de azulejo, de modo desagregado: não há um corpo inteiro, mas pedaços de diferentes corpos.

Ressoa, nesse seu trabalho, a obra de Pedro Américo, que ressoa também nos dípticos, em que vemos primeiramente uma figura de homem branco que será morto e esquartejado pelo índio (*Proposta para uma Catequese - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento*) e sua perna é circundada em vermelho. Na Parte II *Díptico: Aparição e Relíquias*, vemos a perna tornada adorno.

Pode-se pensar nessa perna do Tiradentes, vista em *Tiradentes Esquartejado*, como uma relíquia, que, desse modo, é levada a uma confrontação, no percurso de trabalho da artista, com a memória colonial, com as representações europeias do povo selvagem da *terra brasilis*, e com a escola francesa do romantismo que, em outro momento, não mais no Brasil colônia, participa da construção de nosso próprio nacionalismo, com cenas, corpos, sujeitos enaltecidos e outros esquecidos. Esse elemento parcial do herói, a sua perna, percorre as camadas de tempos, atravessando a cronologia histórica, como a relíquia, fragmento que permanece e diz o sujeito martirizado.

5. Os objetos e as instalações de Rosana Paulino: acolhimento possível

Nos trabalhos de Rosana Paulino prevalece a instalação. Em seu site <http://www.rosanapaulino.com.br/>, podemos ter acesso a obras e

textos, com os quais a própria artista discute o seu trabalho. Materiais e processos como tecido e costura, linha e bordado, impressões sobre tecido e também barro moldado, entre inúmeros outros elementos, como patuás e cabelos, por exemplo, conformam suas elaborações, que apresentam questões sobre o negro na história, sobre a diáspora, sobre a mulher negra, e sobre sociedade brasileira. Os resultados de seu trabalho assumem formas variadas, entre a criação de objetos e instalações. Paulino tem como tema em especial a discussão do lugar ocupado pela mulher negra na sociedade, historicamente.

Hélio Menezes, antropólogo e curador, aponta, quanto ao trabalho de Rosana Paulino, para um percurso em que a artista sai de um momento em que está mais voltada para uma história pessoal, para outro momento em que vai se voltar para a história colonial, no que pode ser significada a partir de uma posição desse sujeito que foi trazido em grandes levadas, à força, para essa terra outra, a chamada diáspora, e do modo como foi trazido. Diz ele:

Assentamento sinaliza um movimento importante na trajetória de Paulino: aos retratos de familiares que marcaram as primeiras obras da artista, foram se adicionando fotografias de homens e mulheres escravizados, num movimento de re-enraizamento em uma linhagem, em uma história. De reativação do passado com anseios de interrupção do trauma no presente, superpondo eu e nós, ontem e hoje, ‘estória’ pessoal e história do país. (MENEZES, 2019, s/p.)

A fala de Menezes remete ao silenciamento do sujeito negro, posto na sociedade, na história, no sujeito, no afetivo/ corpo. Assim, é algo que está em outra parte, em alguma parte do sujeito e, para ser trazido, é preciso esse novo transporte. Daí, na proposta de Paulino, esse “assentamento”.

O silenciamento está presente em seu trabalho de forma direta, como, por exemplo, na sutura de olhos e bocas nas imagens de negras impressas em bastidores, mas também constitui o corpo todo do trabalho da artista, atravessando-o, derramando-se por toda a produção de Paulino de maneira insidiosa. E o movimento na direção da história colonial no trabalho da artista vai então se dar pela via do afeto, do

acolhimento, um afeto familiar e silencioso que se projeta por sobre essa história, em referência a sujeitos anônimos, devolvendo-lhes algo do todo que lhes foi negado; um movimento no sentido de amparar essa história, no trâmite de um possível que deixa, ao mesmo tempo, o impossível pairando.

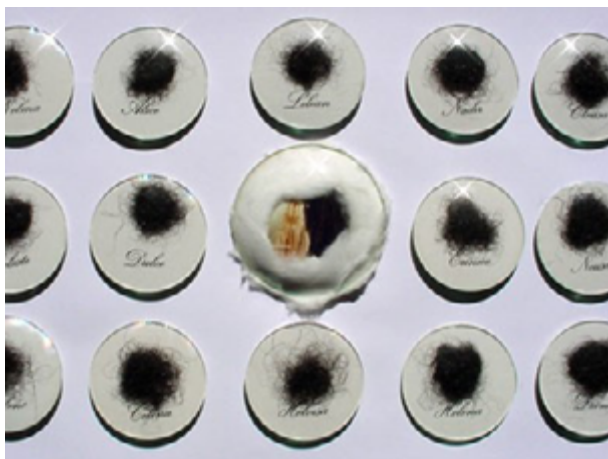
Desse primeiro momento, talvez, em que Paulino não tinha ainda tomado mais diretamente o discurso da colonização, em *Sem título*, de 1998, temos, numa parede grande, uma série de vidrinhos com chumaços de cabelo negro dentro e nomes identificando, no pertencimento desse fragmento, sujeitos: são nomes de mulher. Paulino dimensiona, através desse número grande de fragmentos de cabelo, algo a ser visto, considerado, tanto na sociedade presente, quanto na história passada do país.

Esse trabalho assemelha-se a outro, *Parede da Memória*, pela repetição de um mesmo objeto e pela representatividade desses objetos utilizados. Em *Parede da memória*, o objeto que se repete é um patoá, com fotografias de familiares impressas. O patuá é um amuleto, e os vidrinhos de *Sem título* remetem ao sentido de relicário, ambos são, portanto, formas de apego, lugar do sagrado. E a quantidade marca o gesto de Paulino como gesto histórico, político, dando lugar a toda uma rede ancestral.

A repetição desses pequenos vidros com chumaços de cabelo, em sua identificação através de um nome próprio, envolve um movimento contrário ao anonimato, ao esquecimento. São diversos indivíduos, diversas mulheres, e isso se dimensiona através de um elemento corporal, ao qual o *nome* vem trazer, por meio do fragmento, desse objeto parcial, um convívio antes impossível/ impossibilitado. Uma negra chamada Dalva, e outra chamada..., e outra... e não é mais uma negra qualquer.

É então o gesto de identificar pelo nome diversos fragmentos de cabelo negro que gera a instalação nomeada *Sem título (para as Três Graças)* – e o título “Sem título” traz esse subtítulo misterioso, remetendo às deusas da mitologia grega, as graças. Portanto, no título do trabalho, ainda restam silêncios, para além da nomeação/ identificação da infinidade de fragmentos de cabelo de Ana, Dulce, Nadir, Nilma... – um silêncio potente que instaura a visibilidade do anonimato da história na perspectiva dessa presença do negro. Há um outro elemento ainda em

meio aos vidrinhos com cabelos, são círculos maiores, curiosos, misteriosos, neles fotografias de cabelos negros produzidos, que conversam e atualizam essa visibilidade do negro voltada para esse elemento parcial, o cabelo, como metonímico do negro/ negra.



Detalhe de *Sem título (para as Três Graças)*, 1998



Detalhe de *Sem título (para as Três Graças)*, 1998

Na série *Bastidores*, a linha vem se colocar na boca, nos olhos, imaginando-se o silenciamento do negro, destacando-se ainda as mulheres:



Série Bastidores, 1997

No mais visível desse trabalho, o bordado sobre as imagens fotográficas traz a memória da escravidão, trazendo à nossa mente, inclusive, as máscaras que foram utilizadas no corpo desse sujeito. Mas, além disso, o bordado concretiza nesse corpo um estado de coisas que se deu e se dá, mesmo no presente, na vida do sujeito negro, pelo impedimento, pela censura, pelo nó na garganta, no prolongamento ainda de uma sociedade colonial escravagista.

A memória colonial será tomada mais diretamente nos conjuntos *Atlântico vermelho* e *Assentamento*. Em *Atlântico vermelho*, as impressões em tecidos e depois as costuras, através da justaposição de imagens, remontam à cena do tráfico e do período da colonização/ escravidão, sendo impossível remontar à cena do tráfico e da escravidão.



Atlântico vermelho, Impressão sobre tecido, linóleo e costura. 66,5 x 140,0 cm, 2016.

Imagens do interior do navio negreiro (ao centro, na imagem a seguir), órgãos (como o coração, na imagem acima), ossos, como o do crânio, outras vezes o da bacia, imagens de negros/ negras escravizados, imagens de trabalho dos negros e imagens de azulejo (foto a seguir), são

trazidos nessa costura. A costura justapõe elementos díspares, multiplica sentidos nas mesmas imagens: repetem-se as mesmas imagens no positivo e no negativo, a negra com turbante acima e o navio negreiro se reproduzem e mostram seu avesso.

Junto, são costurados tecidos com textos impressos que questionam uma ciência e uma sociedade que olhou para/ inscreveu o sujeito negro como objeto – um corpo objeto da natureza a ser estudado, um corpo objeto instrumento de trabalho:



*A permanência das estruturas, Impressão digital sobre tecidos, recorte e costura,
93 x 110 cm 2017*

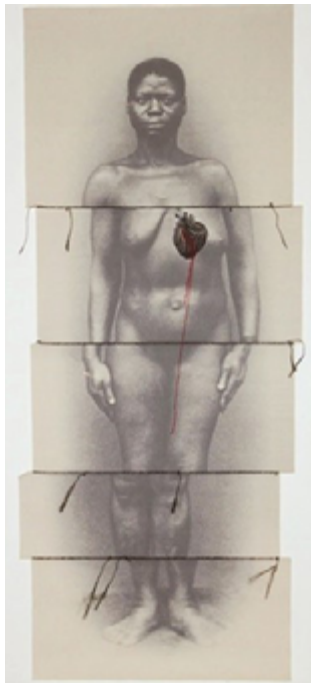
Nos processos discursivos de Paulino, a exposição de órgãos tem especificidades quanto à produção de sentidos, no que diz respeito à cena colonial. Em *Assentamento*, os órgãos ou fetos bordados ou raízes de árvore são acrescidos em vermelho sobre a imagem primeira: sobre uma fotografia em P&B, esta que, enquanto gesto etnográfico, “científico”, de-subjetivou o negro, tornando-o corpo investigado pela sua “natureza”, no apagamento da estrutura social em que esta foto foi possível.

Assim, órgãos ou fetos ou raízes de árvore são bordados, acrescidos em vermelho, sobre a imagem em P&B, reproduzida em tamanho natural, afirmando que não se apaga a humanidade. O coração, o feto, a vida: trazer humanidade e a crítica a uma sociedade tal que se apresenta, esta mesma que significou o sujeito seja pela ciência ou pela exploração (do trabalho, do corpo, do sujeito). O trabalho artístico de Paulino

reconhece a desumanidade do transporte dos corpos negros, em levas, a violência de retirar esse sujeito de sua terra, sua família e transportá-los para servir como instrumento de trabalho.

A brutalidade, portanto, que não é ignorada, dá lugar no trabalho artístico de Paulino a um silêncio vibrante e a um acolhimento que sutura, que ressignifica no corporal a memória, que identifica sobre o anonimato.

Assentamento reelabora em tamanho humano o “Tríptico somatológico identificado como Mina Bari” (1856), conjunto de fotografias de frente, perfil e costas de uma mulher escravizada, realizadas por Augusto Stahl no Brasil, sob encomenda do cientista americano Louis Agassiz. Através da impressão das imagens de negras em tecidos, que serão depois cortados e costurados, assumindo tamanho natural, a artista produz essa imagem em que os contornos do corpo não coincidem e procura realizar artisticamente o que chama de um “refazimento”, “cortar e refazer essa mulher, essa vida”.



Assentamento, 2013

As costuras sobre as imagens, que reelaboram o transporte (a diáspora), reelaboram esse corpo silenciado pelas práticas “científicas”, pela exploração mercantil, e trazem a resistência, a persistência do sujeito: na possibilidade desse “refazimento”, como diz a artista.

Considerações Finais

A realização desse trabalho aqui apresentado permitiu-me experimentar algo que considero importante e parte de um modo contemporâneo, atual, de compreender o funcionamento do simbólico. Através destas análises, no âmbito de uma reflexão de/da linguagem, foi-me possível pensar a arte, ela mesma, como reflexão e posicionamento político sobre a sociedade – e isto não de modo a se constituir enquanto militância, sendo a questão trazida pelo trabalho artístico algo diverso de uma “causa”.

A ideia de “militância” e de “causa” supõe um sujeito em outro lugar, um sujeito que racionaliza sobre e o que as obras aqui analisadas vieram mostrar é a inserção do sujeito artista no corpo de seus trabalhos, com seus traumas, angústias, obsessões e dores, no próprio ato político de um confronto com a história.⁷

Percebe-se que os trabalhos das artistas produzem movimentos próprios, singulares, na direção dessa memória colonial, movimentos que, para que possam se dar, arquitetam-se em modos específicos de mobilização da linguagem plástica.

Varejão explora volumes, densidades, através das superfícies mesmas, buscando muitas vezes as camadas não aparentes, subterrâneas, através de incisões. Os efeitos mais patentes dizem respeito a uma exposição das “entranhas”, ou a um desmembramento que se repete em sucessivas obras: pedaços, totalidades impossíveis, revolve-se a densidade e não se chega a nada inteiro, mas a pedaços viscerais, carnes e órgãos, no atravessamento de desenhos, motivos e elementos arquitetônicos e toda uma imagética que pertence ao acervo brasileiro/ sobre o Brasil.

⁷ Rolnik (2008) discute uma mudança na consideração da questão política na arte, que irá compreender a partir da distinção entre macropolítica e micropolítica.

Paulino trabalha com colagem de imagens, através de costura e do bordado que intervêm sobre as reproduções (de fotografias e de desenhos), sendo que processos semelhantes, como o de integração de imagens díspares e o de dimensionamento (quantificação/ repetição) de objetos, são utilizados em diversos trabalhos. A colagem des-hierarquiza, ela justapõe elementos. Há, portanto, na configuração de seu processo plástico, um direcionamento no sentido dessa des-hierquização e também da sobreposição, pela intervenção sobre os elementos trazidos. O corte que não se dá aqui na direção do interior da imagem permite uma outra justaposição, pelo des-montamento da imagem (imaginário) colonial sobre o negro. A reunião de elementos díspares, através da colagem/ justaposição, a introdução da costura/ sutura e a reprodução ou proliferação de objetos semelhantes são estratégias fortes que se realizam, por sua vez, enquanto um movimento delicado, que abraça e re-integra.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Luciene Jung. Acontecimento, deslocamento e estranhamento. **Vídeo-verbete. enciDIS**, UFF. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKvyCI567lg>. Acesso em:

CAVALLARI, Juliana; BALDINI, Lauro e BARBAI, Marcos (org.). **Discurso e psicanálise: a-versão do sentido**. Campinas: Pontes, 2016.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Do Apolo de Belvedere ao guerreiro tupinambá: etnografia e convenções renascentistas. **História**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 15-47, 2006.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (W. I. de Oliveira, Trad.; Vol. 5). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900)

LAGAZZI, Suzy. O recorte signifiante na memória. In: **Anais do III SEAD – Seminários em Análise de Discurso - O Discurso na Contemporaneidade: materialidades e fronteiras**, 2007. Disponível em <<http://anaisdosead.com.br/3SEAD/Simposios/SuzyLagazzi.pdf>> Acesso em 18/06/2018, 2007.

LAGAZZI, Suzy. Recorte signifiante na memória. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO, Maria Cristina; MITTIMAN, Solange. (Org.). **O discurso na**

contemporaneidade: materialidades e fronteiras. São Carlos: Claraluz, 2009, v. 1, p. 67-78

LAGAZZI, Suzy. O significante em metáfora no movimento metonímico da falta. *In:* MARIANI, Bethânia; MOREIRA, C. B.; DIAS, Juciele; BECK, Maurício. (Org.). **Indizível, Ininteligível e Imperceptível:** o sujeito contemporâneo e seus arquivos. 1ed. Niterói: EDUFF, 2016, v. 1, p. 169-181.

MENEZES, Hélio. **Rosana Paulino: a sutura da história.** Disponível em: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/rosana-paulino-the-suturing-of-history>

MORAES, Marcos. **Um possível olhar sobre a produção em artes visuais no Brasil.** Curso Itaú Cultural, 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Segmentar ou recortar?. *Linguística: questões e controvérsias. Série Estudos 10.* Curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba, 1984.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio.** Campinas, SP: Ed da Unicamp, 1992.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Do não sentido e do sem sentido. *In:* JUNQUEIRA FILHO, L. C. U. **Silêncios e Luzes** – sobre a experiência psíquica do vazio e da forma. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Terra à vista** - Discurso do Confronto: Velho e Novo Mundo. São Paulo: Ed. Cortez, 2ª ed. 2008.

PÊCHEUX, Michel. **Discurso: estrutura ou acontecimento.** Campinas: Pontes, 2ª edição, 1997.

PÊCHEUX, Michel. (1983) O Papel da Memória. *In:* ACHARD, P. et al. (orgs.). **O papel da memória.** Campinas: Pontes, 1999.

PAZ, Otávio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

THEODORE de Bry e as primeiras imagens do Brasil. *In:* **BRASILIANA Iconográfica.** São Paulo. Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20225/theodore-de-bry-e-asprimeiras-https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3637/>>. Acesso em: 8 maio 2020.

RIVERA, Tânia. O sujeito na Psicanálise e na arte contemporânea. *In:* **Psi. Clin.,** Rio de Janeiro, vol. 19, n. 1, p. 13-24, 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pc/v19n1/02.pdf>. Acesso em 18/06/2018.

RIVERA, Tânia. O retorno do sujeito – ensaio sobre a performance e o corpo na arte contemporânea. In: **Revista Polêmica**, 2007. Disponível em <<http://www.artepg.com.br/2013/04/o-retorno-do-sujeito-ensaio-sobre.html>> Acesso em 18/06/2018.

ROLNIK, Suely. Pensamentos, corpo e devir: uma perspectiva ético, estético, política no trabalho acadêmico. **Cadernos de subjetividade**, v. 1, n. 2, p. 241-251, 1993.

ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. **Com Ciência**, n. 99, 2008.

MODOS DE INSCRIÇÃO DO SUJEITO NA CIDADE: ANÁLISE DE UMA INSTALAÇÃO NA CIDADE DE LAVRAS

Érika Loureiro Borba
Renata Chrystina Bianchi de Barros

Introdução

Há duas maneiras de se alcançar Despina:
de navio ou de camelo.
A cidade se apresenta de forma diferente
para quem chega por terra ou por mar.
(CALVINO, 1990)¹

Aproveitamos o convite endereçado a nós para delinear algumas linhas sobre possíveis modos de inscrição do sujeito no espaço urbano, tomando como ponto de partida certa compreensão de espaço, como sustentado no campo da Análise de Discurso. Para isso, nos colocamos em relação de implicação com certa compreensão sobre o habitante da cidade como sujeito, isto é, como sujeito que produz sentidos sobre o espaço enquanto materialidade significativa composta de falhas, incompleta, aberta à interpretação (ORLANDI, 2004), comprometendo-nos, em decorrência, em compreender os acontecimentos na e da cidade como fatos de linguagem.

Assim, fundamentar-se materialmente no campo da Análise de Discurso para compreender os modos de inscrição do sujeito na cidade

1 Posição 162. Edição Kindle.

possibilita-nos observar os efeitos de sentidos produzidos nas articulações sociais na ordem da língua e da história, superando o descritivismo da demarcação de zoneamentos urbanos e da organização dos espaços em bairros e vias pela textualização do urbanismo. Também, exige que nos posicionemos em condição de analisá-los como acontecimentos no e do espaço que fomenta uma ordem social específica.

Nesta direção, compreender a organização urbana no funcionamento da cidade interessa na medida em que ela produz e afeta o imaginário sobre a cidade estabilizando, pela burocratização dos espaços e das práticas de vida, as experiências sociais em seus espaços específicos, mas, e especialmente, permite compreender os modos como ela afeta e constitui a ordem simbólica do sujeito, significando-o à medida que impõe significação sobre o que pode(ria) e o que não pode(ria) ser praticado em certos espaços, determinados pelas condições materiais de existência².

Foi na busca de compreender sobre os modos de afetação da cidade na constituição da ordem simbólica do sujeito que encontramos uma causa para o estudo que pretendemos apresentar, perguntando sobre o que fura na organização política-espacial do urbano na cidade. E sobre o que produz ruptura na normatização da delimitação dos espaços numa articulação ordinária com a organização urbanística, e que deixa a ver o dissenso no funcionamento da cidade. Para isso, analisamos inscrições produzidas em uma casa abandonada em um bairro da cidade de Lavras (MG), instalação que desestabiliza o consenso produzido pelo gesto de urbanização do espaço.

Observar e analisar um furo, o que escapa ao determinado, é dar atenção ao que mexe com a ordem simbólica da cidade mobilizando, analiticamente, os modos de produção da vida em sociedade que é materialmente constituída pela história, e interrogando os modos do sujeito (r)existir na cidade.

Denominamos, assim, de furo, o que foge à norma. É o que, pela instância material, irrompe em direções de sentidos não esperadas. Casas abandonadas, pichações, sujeitos em situação de rua, gestos que escapam à determinação normativa da cidade que, segundo Orlandi (2010),

2 Conforme Althusser (1996; 2015).

produzem efeitos de evidência às contradições sociais que são silenciadas pelas instâncias jurídico-administrativas que objetivam a produção do consenso nos discursos da e sobre o espaço. Interrogar o furo, isto é, interrogar as práticas que destoam na/da determinação social, pode auxiliar na compreensão sobre um outro possível que se revela em seu funcionamento nas práticas pelas quais irrompe a ordem, sempre simbólica, do político. Isto é, pelas quais e nas quais funciona o exercício de luta, de poder e força dos sentidos para legitimar certa (r)existência na organização social da cidade.

Nesta direção, tratamos, aqui, de interrogar o funcionamento de práticas de linguagem que dá certa visibilidade às práticas de constituição de sentidos, sempre divididos na injunção das condições de produção, numa relação de forças com a organização que estabiliza os modos como o espaço urbano, e nele, os sujeitos, devem funcionar.

1. Furos no espaço urbano

A fotografia, destacada a seguir, é material de análise sobre o funcionamento da linguagem que pretendemos mostrar. Nesta fotografia há uma casa em uma rua localizada num bairro da cidade de Lavras/MG, cuja via apresenta características comuns a outros bairros desta mesma cidade e que poderiam, também, identificar muitas outras cidades brasileiras. Na rua fotografada é possível observar algumas características que direcionam para certa interpretação sobre uma organização urbanística que determina certas práticas do sujeito na cidade, como os modos como ele irá se deslocar pelo espaço, por exemplo, seja por ruas cobertas com asfalto, seja por espaços reservados à passagem de pedestres ora cobertos com cimento, ora cobertos por terra batida e vegetação, endereçando certa injunção às práticas de trabalho e de lazer, entre outras.

Há asfalto, energia elétrica, edificações de alvenaria muradas e conservadas. Há também uma instalação (primeira edificação à esquerda na imagem 1, abaixo) que parece destoar desta organização por não possuir muro e por deixar à vista as paredes marcadas com um certo tipo de inscrição. Diferente das demais edificações da rua, em torno desta observa-se uma vegetação que cresce à revelia, além da presença de lixo

acumulado e a ausência de vidro em portas e janelas, conforme mostra o destaque na fotografia posterior (imagem 2). O bairro em que ela está situada é um espaço no qual estão construídas casas denominadas consensualmente como de cidadãos que obtém renda abaixo da média do PIB brasileiro, fazendo parte do que seria interpretado como periferia da cidade.



Imagem 1

Fonte: arquivo das autoras

A materialidade para a qual apontamos é o ponto de partida que nos conduz a uma reflexão sobre o espaço urbano e os sujeitos. Assim, não se trata de descrever e interpretar a sociedade pelas marcas que fazem dividi-la em grupos de pessoas pobres, ricas ou miseráveis, mas sim de compreender, pelo caráter material, a ordem simbólica da forma que convida à interpretação sobre a ocupação da cidade.

A casa à esquerda, na fotografia, ora abandonada pelos proprietários, foi ocupada por um cidadão em situação de rua e que passou a fazer daquele espaço a sua morad(i)a. Diferente do que se observa nas demais casas do bairro, nesta edificação as paredes apresentam inscrições que remetem ao que Orlandi (2001) aponta como um flagrante de “fala desorganizada”, instalando ali, seja pela ocupação da casa e sua presença, seja com as inscrições nas paredes, o jogo de força que interrompe o efeito de linearidade produzido numa rede de sentidos regulares sobre

moradia e ocupação, dando a ver o político no trabalho de interpretação, dando a ver a divisão, a dispersão, a não unidade dos sentidos³.

As inscrições nas paredes desta edificação, produzidas pelo atual morador, correspondendo a formulações, ou modos de dizer, desorganizam a configuração do espaço urbano, irrompendo, em outra direção, sentidos que significam o espaço:



Imagem 2

Fonte: arquivo das autoras

“Provações são iguais tempestades de trovões que vem passa e logo o sol volta a brilhar”; “Deus deu a vida para cada um cuidar da sua”; “Não sei o que sinto, nem sei o que passo, nem sei porque sinto esta solidão, nos dias cinzento e nas noites escuras frias e longas, parecendo não ter fim”; “Ser importante é bom mais o mais importante é ser bom”; “A cada obstáculo superado, nosso estado de espírito fica mais elevado”.

Daí dizermos que a matéria que nos interessa, de nossa posição teórica discursiva, é a matéria que nos mobiliza a compreender os efeitos de sentidos produzidos no funcionamento da linguagem, isto é,

3 Referimo-nos, como leitura transversal, ao que Agustini (1999; 2005) elabora sobre o não-um do sentido, efeito das inserções parafrásticas denegativas do próprio interdiscurso.

no discurso, abarcando, neste funcionamento, o material pelo qual se produz o efeito de evidência.

Falas desorganizadas, segundo Orlandi (1999, p. 3), são “como um discurso que irrompe onde os sentidos faltam”. Seriam um tipo de resposta ao esvaziamento que também é produzido pela administração que tende à estabilização dos sentidos (RODRIGUES, 2017). Na situação aqui apresentada, o gesto de inscrição na parede e da instalação do sujeito discursiviza outros sentidos possíveis sobre o espaço e desregula, desorganiza a rede de sentidos na e sobre a cidade. Com isso, faz irromper o dissenso que endereça à polissemia na interpretação sobre o que seja morar.

‘Ocupar’ >> ‘Instalar’ >> ‘Residir’ >> ‘Morar’ >> ‘Estar’ >> ‘Existir’. Num gesto de produção de uma rede parafrástica, apontamos para possibilidades de significar modos de inscrição do sujeito na cidade, pela qual “existir” é significado na relação como o “Estar”. E isso se nos apresenta não direta e coincidentemente na relação que se estabelece com a gramática dos verbos “ser” e “estar” – se podemos jogar com o que os gramáticos convencionaram – na língua brasileira, mas como efeito dos processos de significação que são imperativos aos processos (ir)regulares de tornar-se sujeito. Assim como o verbo “ser”, na língua brasileira, não há regularidade/universalidade em tornar-se sujeito, a não ser pela irregularidade, pelo (im)previsível no seu modo de conjugar(-se), de praticar(-se) sua/na relação com o mundo e com a linguagem. “Ser” está em relação com “Estar”, assim como, “Estar” está em relação com “Ocupar”, com “Tomar (um) Lugar”. Nesse jogo, a existência toma materialidade na prática de linguagem.

Com estes gestos, pretendemos apontar, com o jogo na/da língua, para certa movência dos sentidos mais na articulação do que na relação lógica entre “Ser” >> “Estar” >> “Existir”, parafraseando o movimento da ordem de significação do sujeito na relação com o espaço. Nesta paráfrase, o significante ‘morar’ toma dimensão na relação com existir porque supera o problema da descrição do sujeito “que está” na cidade para significá-lo como sujeito “da” cidade. Indica-se, por exemplo, por diferentes formas do dizer, que o sujeito “x” está na cidade “de passagem”, “a trabalho”, “a passeio”. Mas, quando quer significar que o sujeito

experiencia formas específicas de relação com a cidade, diz-se que ele “reside”, “mora”, “instala-se”, que ele constitui um grupo não flutuante na cidade implicando o sujeito a identificar-se a redes de sentido que configuram certas práticas como cidadão naquele espaço. Referimo-nos, com isso, à injunção do sujeito como forma-sujeito histórica, constituído e determinado pelo movimento da língua na história, que o Estado, como organizador das condições de produção jurídico-administrativas, estabelece. O sujeito é implicado na e pela língua na ordem simbólica da história.

Na situação sobre a qual nos voltamos em um gesto de análise, o sujeito em questão é uma pessoa em situação de rua que encontra, no furo da organização da cidade, isto é, em uma edificação abandonada, uma entrada para estabelecer um gesto de existência no espaço ocupando esse espaço esquecido, abandonado, via inscrições que poderiam assegurar, como na escrita de uma assinatura, uma casa para si. Como aquele que é assertivo na assinatura de um contrato de compra e venda; num contrato social, pela escrita, uma prática de linguagem que atribui poder social ao sujeito. E nessa relação, o gesto da inscrição do que interpretamos como “falas desorganizadas” pela escrita endereça outras direções à produção de sentidos, deixando visível a divisão na ordem social. O espaço antes abandonado é ocupado pelo sujeito esquecido, invisibilizado socialmente e que enreda a si e à edificação ocupada como lugar de ‘instalação’, como um espaço modificado pelo acréscimo de quem e daquilo que não era esperado. O sujeito instala(-se), modifica o espaço com a sua presença e, com a sua escrita, autoriza a sua permanência.

Assim como afirma Orlandi (2004), a cidade é uma realidade que se impõe com sua organização. Aquilo que se diferencia nesta organização pode ser interpretado como diferente, como o que destoa do que está autorizado na ordem do urbano. Este fundamento, como ponto de partida, permite significar esta edificação como materialidade a ser compreendida como flagrante urbano. Suas marcas a fazem destoar como destoa uma instalação artística, como destoa o que se instala sem que outro espere, dando visibilidade a outras direções na interpretação. Desse modo, o esquema ‘Ocupar’ >> ‘Instalar’ >> ‘Residir’ >> ‘Morar’ >> ‘Estar’ >> ‘Existir’ aponta para o que está historicizado na edificação como ela se apresenta nesta fotografia, possibilitando interpretar, na materialidade

da linguagem, o que se produz como diferente, como possibilidade de articulação discursiva. Ocupar o que foi abandonado e instalar-se, considerando o modo como o imaginário sobre a cidade é atravessado pela organização urbanística, permite ao sujeito fazer um gesto de visibilidade sobre si e sobre a própria cidade: um gesto da saturação pela escrita, explorando formas de preencher o que **falta-lhe sem poder** dizer o que exatamente lhe falta para existir.

Tomar esta edificação como materialidade que instala (a)o sujeito num possível de existência, possibilita apontar igualmente para o que falha, para o que falta no funcionamento da organização jurídico-administrativa, e o que falha na rede de sentidos. A ocupação da edificação se nos apresenta como um gesto de instalar verticalmente um desvio, um “acontecimento que desloca e desregula os implícitos associados ao sistema de regularização anterior”, conforme Pêcheux (1999, p. 52). Desloca e desregula os pré-construídos que produzem, sobre o espaço urbano, sentidos de preenchimento e desenvolvimento pela discursividade urbanista, arquitetônica e econômica.

A materialidade em questão marca a instalação como um furo no urbano que, ao mesmo tempo que afeta a todos os sujeitos que ali estão na execução de suas vidas sob normas e organização previstas, projeta com seus mecanismos o não acolhimento do sujeito em sua heterogeneidade. A cidade, na homogeneidade da organização, exaure-se em normas que produzem margens, que produzem condições para que sujeitos sejam postos em relação de aproximação e de afastamento às suas margens.

Esta edificação e suas inscrições funcionam, assim, como marcas que atualizam uma memória, que deixam visíveis os equívocos do funcionamento social e que, ao mesmo tempo, é constituída por mecanismos que funcionam como um gesto de busca de legitimidade (ORLANDI, 2004).

O sujeito, com suas inscrições nas paredes dessa edificação, encontra espaço para significar a existência não apenas de um, mas de muitos sujeitos que são cotidianamente silenciados em sua condição de cidadão.

Do modo como compreendemos, esta instalação textualiza o espaço da cidade fazendo irromper discursos ‘de’ sujeitos que experienciam as margens da cidade.

2. Estabilização, desestabilização

As formas de administração dos sentidos sociais e políticos produzem efeitos na cidade de modo a engendrar formas que interpelam os sujeitos-urbanos e constroem imaginários sobre o espaço da cidade (SANTOS, 2011), ou seja, que funcionam como efeitos de sentidos que estabilizam a interpretação sobre o ordinário numa ordem jurídico-administrativa. Este movimento acontece, entre outras condições de produção possíveis de serem apontadas, pela estruturação da cidade a partir de seu Plano Diretor, cuja finalidade é orientar as formas de ocupação do solo urbano.

O Plano Diretor compõe o conjunto de leis da chamada Política Urbana juntamente com o Estatuto da Cidade, o Código Florestal e a Lei de Parcelamento do Solo Urbano. De acordo com a Constituição Federal de 1988, o Plano Diretor é um instrumento que embasa as decisões municipais sobre fiscalização de áreas urbanas subutilizadas, de desapropriação, de cobrança do IPTU progressivo e da definição da função social da propriedade (BRASIL, 1988). Os sentidos sobre a cidade também são afetados por esta organização presente nas leis e demais falas oficiais sobre a cidade, legitimadas pelo próprio desenho da cidade.

De acordo com Barbosa Filho (2012), este discurso jurídico-administrativo que se instala como um saber ordinário sobre a cidade substitui a forma como as pessoas pensam a cidade, estabilizando sentidos de existência de um consenso quanto ao que se espera que a cidade seja, ou o que se espera que ela signifique.

Voltamos ao exemplo da cidade de Lavras (MG), organizada por um Plano Diretor legitimado por seus poderes Executivo e Legislativo que especificam a organização de sua área urbana. Ao retomar a análise da materialidade das fotografias já apresentadas, observa-se que a rua e o bairro a que ela pertence seguem esta organização, seja pela divisão

do próprio bairro, das ruas, pela existência de asfalto e iluminação pública, seja pela limpeza da rua, pela delimitação dos espaços privados demarcados pela presença dos muros nas edificações. Segundo Orlandi (1999), a urbanização da cidade produz movimentos de reconhecimento e apagamento das diferenças, de forma que o social também passa a ser significado pelo urbano, livrando-a dos confrontos.

Os sentidos de homogeneidade silenciam as tensões históricas, sociais e políticas. Os sentidos de igualdade no urbano apagam a diversidade e revelam o gerenciamento desse espaço, estabilizando, como efeito, uma imagem sobre a existência de uma só cidade e de um só sujeito capaz de ocupar este espaço, apagando a possibilidade de que outros espaços fossem também ocupados (PFEIFFER, 2001). Nesta direção, a edificação e suas inscrições em questão produzem efeitos de sentidos que atualizam uma memória sobre desorganização, sobre a desigualdade, de abandono e pobreza. Trata-se do equívoco irrompendo no funcionamento da organização já estabilizada, que compõe o imaginário da cidade.

Da perspectiva da análise de discurso, o imaginário da cidade pode ser compreendido como a tentativa de homogeneizar uma representação de si como aquele que, segundo Orlandi (2015), produz sentidos de coerência, completude, de não contradição, de unidade. Em contraposição, tem-se o real (da cidade), que nos remete ao equívoco, à dispersão, à contradição. Ainda, segundo a autora, o imaginário permite o estabelecimento de uma relação de dominância de uma formação discursiva sobre as demais. No material da presente análise, tal dominância se produz pelo modo como o discurso jurídico-administrativo constitui a discursividade do urbanístico sobre a cidade. Esta estabilização produz uma falsa ideia de consenso que é produzido sobre o imaginário do que é e como se apresenta uma cidade, como a sua demarcação geoespacial, que também promove pela divisão de linhas que delimitam bairros e distritos, a divisão social. São sentidos que constituem a memória discursivizada da cidade.

Assim, a cidade se constitui por um conjunto de discursividades e de interpretações que caracterizam o urbano. Seu funcionamento instaura condições para a produção de uma unidade imaginária sobre a

cidade, cujo efeito é a identificação do sujeito com essa rede de sentidos, assim como, com o silenciamento de sentidos outros que também fazem parte do real da cidade (MANETTA, 2017).

Já a instalação aqui analisada, representa um espaço indeterminado, desarticulado da organização da cidade, neste caso, da organização do bairro que está alocada. Ela produz certa ruptura com a organização, abrindo-se espaço para a dispersão dos sentidos e revelando o funcionamento simbólico da cidade, as tensões que a constituem. A instalação, ou por ela, mobiliza-se o real da cidade promovendo nos sujeitos a busca por um outro caminho na produção dos sentidos para o qual o percurso de leitura/interpretação das práticas sociais é investido como narrativa (ORLANDI, 2004) na cidade, desorganizando o imaginário de que neste espaço só caberia um tipo de construção, ou apenas um modo de vida. Dá a ver o funcionamento do político, revelando o equívoco na interpretação.

Esta instalação produz uma outra relação entre o sujeito e a cidade, deslocando a direção da interpretação com o que já estava estabilizado sobre o que poderia significar esse espaço. Isto se dá porque a ordenação do espaço não está dissociada da ordenação dos sujeitos. A partir daí, torna-se possível o entendimento do espaço urbano como um espaço de conflito e de disputa de participação, que afeta também as relações sociais que ali se estabelecem. O espaço urbano tanto acolhe quanto expulsa o sujeito ao produzir limites que acomodam e incomodam (LAGAZZI-RODRIGUES, 2010).

3. Flagrante urbano: sentidos (de si) em disputa

Interpretamos a instalação analisada neste estudo como um gesto que o sujeito produz para se fazer e se mostrar presente. A ocupação da casa retira-o da condição de sujeito em situação de rua e coloca-o na situação de residente em condições específicas. De acordo com Granados-Manjarrés (2013), ocupar é fazer uso de um espaço que não tem relação conceitual e espacial com seu entorno, mas que ainda assim tem possibilidade de ser utilizado. Habitar diria respeito a um comportamento que liga o indivíduo ao espaço de uma maneira particular. Ou seja,

ocupar mobiliza sentidos de transitoriedade, enquanto habitar remeteria a efeitos de sentidos de pertencimento. Em ambas as direções para a interpretação de “Estar”, poder-se-ia significar o sujeito fazendo-se presente, vivenciando o espaço. A instalação de marcas apresenta-se, assim, como gesto que rompe com o processo de apagamento. O sujeito “Está” e “Existe” na medida das suas práticas. ‘Ocupar’ >> ‘Instalar’ >> ‘Residir’ >> ‘Morar’ >> ‘Estar’ >> ‘Existir’.

Essas condições nos encorajam a dizer que as inscrições presentes nas paredes da casa apresentam-se como uma forma de escrita de si, ou seja, como uma escrita que significa o sujeito que a produz. A partir disso, interessa compreender o gesto de significar sobre as paredes dessa edificação: *“Provações são iguais tempestades de trovões que vem passa e logo o sol volta a brilhar”*; *“Não sei o que sinto, nem sei o que passo, nem sei porque sinto esta solidão, nos dias cinzento e nas noites escuras frias e longas, parecendo não ter fim”*; *“A cada obstáculo superado, nosso estado de espírito fica mais elevado”*.

As inscrições produzidas pelo sujeito endereçam sentidos sobre uma desorganização apontando para a existência de condições para que o sujeito, afetado pela história, produza um outro dizer possível, formule sobre si em um espaço que a ele não foi destinado. Segundo Orlandi (2006, p. 24), “a inscrição do sujeito na letra é um gesto simbólico-histórico que lhe dá unidade, corpo, no corpo social”, instalando o sujeito no espaço. A partir disso, compreende-se que as inscrições as quais nos referimos funcionam como uma forma do sujeito dizer de/sobre si inscrevendo-se na estrutura da cidade, uma injunção na história, na memória, ao que Pêcheux (1999, p. 52) já afirmou: tudo aquilo que, “face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível”.

Desse modo, as inscrições funcionam aí como um flagrante, um lembrete de que há polissemia na ordem da cidade e que, mesmo que os espaços sejam administrados de forma a excluírem determinados grupos, ou sujeitos determinados, há falhas que possibilitam a resistência mostrando outros possíveis que não podem ser relegados. As inscrições

mobilizam, no interdiscurso, sentidos de abandono, solidão, de marginalização, que solicitam atenção. Podemos dizer, a partir disso, que a instalação escapa ao apagamento e enfatiza a disputa pelo espaço urbano como gesto. Aponta para o equívoco e denuncia o que não está dito, funcionando como resistência a uma organização urbana que o exclui pelo modo como as condições sociais e políticas se apresentam.

Ainda algumas linhas, para um convite

Nossa proposta, neste estudo, foi a de compreender o espaço urbano a partir da análise de um flagrante que se apresenta como dissenso na organização da cidade. No percurso realizado, pudemos compreender certo gesto que instaura condições que visibilizam sujeitos e funcionamentos que são postos à margem na organização da cidade, constituída como espaço de conflito. Conflito político, conflito dos sentidos.

Nessa seção de encerramento de capítulo queremos fazer uso do expediente do que poderia ser possível formular num capítulo de livro e, num gesto de autoria – como efeito – esboçar reflexões suscitadas com o trabalho realizado, considerando que ainda há tempo para dar, também, visibilidade a outros modos de constituição da sociedade e da cidade.

A cidade é espaço de disputa sobre a qual o sujeito insiste em investir, na/pela materialidade da linguagem, sentidos que exerçam sobre si e sobre o espaço uma força para garantir a sua existência. Isto porque as ruas, os espaços públicos, não são hoje projetados para que o sujeito deles compartilhem a não ser para exercer trabalho, num ir e vir para locais específicos de produção de insumos para o capital, como as fábricas, os escritórios e as escolas que preparam mão de obra para manter um ciclo de produção. Não havíamos textualizado dessa forma até então, a não ser pelo que se poderia significar na retomada de leituras que atravessam e, de diferentes formas, constituem o estudo realizado.

Uma dessas leituras, e que ocupa lugar basal no modo como compreendemos a formação social, é a de Althusser (1996; 2015), que investigando sobre a reprodução das condições de produção, perguntou como a reprodução das relações de produção são asseguradas, chegando

à compreensão de que a ideologia, em uma existência material, como as práticas de linguagem/social, produz mecanismos para garantir a reprodução social. Retomamos essa leitura a fim de apontar para a necessidade de que nos ocupemos, como pesquisadoras no campo das Ciências da Linguagem, a pensar discursivamente a cidade, o espaço urbano. A fim de que nos ocupemos de configurar material de apoio para elaboração de políticas que tomem o sujeito como centro para tomada de decisões.

Os espaços sobre os quais textualizamos e a materialidade sobre a qual investimos gestos de análise e de interpretação são efeito do funcionamento social, nos quais os sujeitos não têm espaço para existir a não ser pela demarcação de patrimônio, como edificações significadas como casas, apartamentos e outras propriedades possíveis aos sujeitos que não são postos à margem. Para manutenção desse funcionamento, instauram-se mecanismos como um círculo que faz retornar os benefícios aos detentores de propriedades, e para manter à margem sujeitos que deverão produzir gestos que instalarão na cidade marcas que dão visibilidade a si, seja com inscrições em paredes, seja com gestos de violência, ou sua existência será apagada.

A disputa de sentidos trabalhada analiticamente por nós, produzida por conflitos determinados na e pela organização sobreposta pelo discurso da urbanização, aponta para a importância de se compreender o que se pede atenção e condição de existência na cidade.

REFERÊNCIAS

AGUSTINI, Cármen Lúcia Hernandes. **Dobras interdiscursivas**: o movimento do sujeito na construção enunciativa dos sentidos. [Dissertação de Mestrado]. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, 1999.

AGUSTINI, Cármen Lúcia Hernandes. (N)As dobraduras do dizer e n(o) não-um do sentido e do sujeito: um efeito da presença no interdiscurso no intradiscurso. **Anais do II Seminário de Estudos em Análise de Discurso (II SEAD)**. [recurso eletrônico]. Porot Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: <http://analisadodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/CarmenAgustini.pdf> Acesso em: outubro, 2020.

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado. (Notas para uma investigação). In. ZIZEK, Slavoj. (org.) **Um mapa da ideologia**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ALTHUSSER, Louis. **Por Marx**. Trad. Maria Leonor F. R. Loureiro. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

BARBOSA FILHO, Fabio Ramos. Ordem e organização: algumas questões sobre razão e silenciamento na cidade. **Revista RUA**, v. 18, n. 1, Campinas: São Paulo, jun/2012, p. 5-18.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. [Edição para Kindle]. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GRANADOS-MANJARRÉS, Maritiza. Inhabitating or occupying? Approximation to the actual phenomenon. **Revista Arte, Individuo y Sociedad**. v. 25, n 3. Universidad Complutense de Madrid, 2013. p. 376-391.

LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy.; BRITO, Patrícia. As ocupações dos sem-teto na discursividade da cidade. In: ORLANDI, E. (Org.) **Cidade Atravessada**. Campinas, SP: Pontes, 2001. P. 51-60.

MANETTA, Alex. Cidade, memória e a formação de sentidos urbanos na dialética do espaço geográfico. *Revista Rua*, n 23, v 1, Campinas: São Paulo, jun/2017, p. 77-91.

ORLANDI, Eni Puccineli. N/O limiar da cidade. In: **Revista Rua**, Campinas [número especial]. p. 7-19, julho, 1999.

ORLANDI, Eni Puccineli. (Org.) **Cidade Atravessada**. Campinas, SP: Pontes, 2001.

ORLANDI, Eni Puccineli. **Cidade dos sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2004.

ORLANDI, Eni Puccineli. À flor da pele: indivíduo e sociedade. In: MARIANI, Bethânia (org.). **A escrita e os escritos**: reflexões em análise do discurso e psicanálise. São Carlos: Claraluz, 2006, p. 21 - 30.

ORLANDI, Eni Puccineli. Formas de individuação do sujeito feminino e sociedade contemporânea: o caso da delinquência. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). **Discurso e políticas públicas urbanas**: a fabricação do consenso. Campinas, SP: RG Editora, 2010, p. 11-42.

ORLANDI, Eni Puccineli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 12^a ed. Pontes Editores: Campinas, 2015.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. *In*: ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999, p. 49 - 57.

PFEIFFER, Claudia. Cidade e sujeito escolarizado. *In*: ORLANDI, E. (Org.) **Cidade Atravessada**. Campinas, SP: Pontes, 2001. P.29-34.

RODRIGUES, Andréa. “Aqui é um lugar de paz”: escola e consenso imaginário na cidade do Rio de Janeiro. **Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo**. V 12, n 2. Vitória da Conquista: Bahia, 2017, p. 71-82.

SANTOS, Rogério Luid dos. Cidade e igreja: os sentidos do espaço urbano na pastoral urbana. **Entremeios**: revista de estudos do discurso. v. 2, n.1, jan/2011.

OUSAR (RE)LER O POÉTICO: UMA EXPERIMENTAÇÃO TEÓRICA

Eduardo Alves Rodrigues
Luiza Castello Branco

Este texto dá tratos à bola ao contornar uma tese:

Não há poesia. A poesia é efeito de funcionamento da língua. O efeito de sua existência é ideológico. É assim que Gadet e Pêcheux (2004) nos advertem sobre como o poético – a poesia – se desdobra da língua como efeito.

Advertência ao leitor: as seções deste texto foram produzidas como experimentações teóricas¹ sobre a referida tese. Apostamos em possíveis fios discursivos a se materializarem só-depois...

[...] para me recuperar de mim, como para esquecer-me temporariamente, procurei abrigo em algum lugar - em alguma adoração, alguma inimizade, leviandade, cientificidade ou estupidez; e também por que, onde não encontrei o que precisava, tive que obtê-lo à força de artifício, de falsificá-lo e criá-lo poeticamente para mim (-que outra coisa fizeram sempre os poetas? para que serve toda a arte que há no mundo?).

Nietzsche, *Prólogo de Humano, demasiado humano*

¹ Agradecemos à Profa. Dra. Cármen Agustini (UFU) pela fina leitura dessas experimentações e pelas generosas e producentes observações.

primeira experimentação: retornar ao poético é preciso?

A necessidade de retornar ao poético decorre do fato de o sentido de “poético” circular por meio de uma aparente obviedade – todos saberíamos, neste caso, “um mesmo sentido” para (o) “poético”. Suspendemos esse efeito de transparência ao (re)atualizarmos nessa reflexão a seguinte afirmação de Pêcheux e Gadet (2004),

diante das teorias que isolam o poético do conjunto da linguagem, como lugar de efeitos especiais, o trabalho de Saussure (tal como ele é, por exemplo, comentado por Starobinski) faz **do poético um deslizamento inerente a toda linguagem**: o que Saussure estabeleceu não é uma propriedade do verso saturnino, nem mesmo da poesia, mas **uma propriedade da própria língua**. O poeta seria apenas aquele que consegue levar essa propriedade da linguagem a seus [...] limites; ele é, segundo a palavra de Baudrillard, suprimindo a sua acidez, um “acelerador de partículas da linguagem”. Poder-se-ia assim dizer, no espírito do comentário de Lacan sobre a fórmula “não há pequenas economias”: “não há linguagem poética”. (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 58; negrito nosso)

O poético, dessa maneira, é concebido como uma propriedade que a língua contém; em nossos termos, é uma propriedade que se desdobra do funcionamento da língua como um seu efeito possível. E como efeito produzido no e pelo funcionamento da língua, o poético marca a regularidade e o fundamento da incompletude da língua. Por isso, falar do/no poético é preciso, se nos reconhecemos filiados ao projeto que visa “desmontar o enunciado: ‘tudo pode ser dito’” (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 167). Enunciado que (d)enuncia o equívoco que constitui o funcionamento da língua na história.

O efeito poético indicia, portanto, a relação constitutiva entre o equívoco e a língua, relação que impõe a esta última a impossibilidade de tudo dizer. Esse indiciamento também decorre da produção de outros efeitos possíveis que resultam do funcionamento próprio à língua: “no trabalho do sonho, no lapso, no disparate, no *nonsense* e no efeito poético, que têm como efeito desmontar o enunciado: ‘tudo pode ser dito’” (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 167).

Afirmar isso tem a ver com a tese fundamental da Análise de Discurso: o sentido é produzido como efeito. E, como efeito, sua existência material implode o projeto científico-ideológico de construção da evidência de que “tudo pode ser dito”. A tese do sentido ser concebido como efeito explicita o absurdo/ a impossibilidade que o enunciado “tudo pode ser dito” implica: para dizermos x , y deixa necessariamente de ser dito; no plano da sintaxe, x necessariamente se coloca no lugar de $y1$, $y2... y_n$, embora nos remeta à série associativa $y1$, $y2... y_n$ presente em ausência, pois figuram como horizonte histórico de x ; e, ainda, no plano da sintaxe, plano que expõe os limites do (tudo) dizer, x e y se reportam na medida em que contraem relações na memória histórica, como efeitos do funcionamento do interdiscurso sobre o dizer. Mais, ainda: no plano da sintaxe, o plano paradigmático – constituído por aquilo que se pode dizer – decanta sob o efeito da linearidade, da horizontalidade, da finitude, assumindo uma disposição sintática regida, por sua vez, pelo efeito da unidade, já que somos injungidos a *expressar ideias comunicáveis não ambíguas*. De outro modo, se levamos em consideração a historicização da sintaxe, dizemos que é na e pela sintaxe que as estruturas do dizer (locuções, complementos oracionais, determinantes, orações relativas etc.) podem se (re)aproximar, se (re)arranjar. Esse modo de funcionamento da sintaxe, determinado pela formação histórica de (re)arranjos, de encaixes e desencaixes, expõe sua estrutura à falha na história: nem toda ideia (sentido) encontra um arranjo pré-determinado para ser expressa(o), nem todo arranjo faz caber o dizer (o sentido). Isso mostra que a sintaxe é também movimento incessante sujeito à história e no qual esses (re)arranjos se materializam. E é por esse movimento de des-encaixe que a sintaxe se mostra constituída por fissuras, espaços pelos quais a falha se produz: o sentido não encontra *seu* encaixe; a relação com outro(s) sentido(s) falha. Tudo não pode ser dito.

Logo, a tese do sentido ter sua existência como efeito (*sempre pode ser outro efeito*) advoga a favor da incompletude da linguagem, expõe-lhe a equivocidade como seu limite.

Por isso, retornamos a Gadet e Pêcheux (2004) nos advertindo de que não há poesia, porque a poesia – assim como o poético – é produto

do trabalho histórico da significação. A poesia e o poético, na perspectiva do funcionamento da língua (e da linguagem), existem enquanto discurso(s), materialidades ideológicas².

A circulação desses discursos é marcada pelo atravessamento de um discurso pelo outro, a ponto de tornar autorizada e evidente a paráfrase que inscreve uma relação sinonímica entre (a) poesia e (o) poético (e outras daí derivadas). Trata-se de uma paráfrase que, ao funcionar, articula certa estabilidade ao universo semântico designável como Poesia, em que o poético comparece como pressuposto (e vice-versa). Nesse universo, “sem poesia” não seria possível considerar a inscrição da língua no real. A tese de que não há poesia contesta justamente esse universo, seus pré-construídos e discursos transversos.

A consistência significativa do saber segundo o qual “a poesia existe” “fracassa na relação de interioridade-exterioridade que o sujeito mantém com a língua” (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 143): trata-se de um saber que circula como evidência ideológica. É assim que colocamos em xeque as formas idealistas de pensar o poético, questionando a exterioridade irredutível da singularidade do poético (*cf.* GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 148) – questionando, acrescentamos, a exterioridade irredutível da subjetificação do poético.

Ao ser apresentado como exterioridade irredutível, o poético é construído subjetivamente como objeto, apartado e/ou distinto da própria língua: esta seria sua forma “subjetificada”. Em outras palavras, apoiados em Pêcheux, quando ele formula a relação entre teoria do conhecimento e retórica (PÊCHEUX, 1997, p. 32), podemos afirmar, sobre a tese de que não há poesia, que o automatismo do pensamento idealista sustentado pelo modo de produção capitalista produz o poético/ a poesia como o domingo da literatura (aí já significada como arte); ou seja, produz a relação circular entre língua e poético/poesia que, sob diversas formas, acoberta a descontinuidade entre língua e poético/poesia, ou seja, a descontinuidade entre língua e o efeito ideológico

2 Ao acompanhar Pêcheux estabelecendo sua reflexão sobre a relação entre a língua e a poesia (e o poético), Motta (2019, p. 109) situa uma interpretação das formulações de Pêcheux segundo a qual “a poesia, em correspondência à equivocidade, à heterogeneidade constitutiva, é compreendida como fundamento da linguagem”.

de desconhecimento da decalagem entre língua e sentido – neste caso, entre língua e os sentidos de poético/poesia.

Dizemos, assim, que a forma genérica desse automatismo é o “isso é isso”. Forma elementar sintética do que descreve Pêcheux (1995) a respeito dos resultados do processo de (re)produção das evidências: “as palavras têm um sentido porque têm um sentido, e os sujeitos são sujeitos porque são sujeitos” (PÊCHEUX, 1995, p. 31-32). Como paráfrases dessa forma genérica, circulam formulações como “a literatura é a arte da palavra”, “a poesia é a expressão mais nobre da arte da literatura”, “a poesia é um texto poético”, “a arte é a poesia, a obra poema, o poeta o artífice” etc.

Portanto, (re)ler o poético como objeto ideológico significa restituir à sua materialidade discursiva as “condições verbais de existência [...] em uma conjuntura histórica dada” (PÊCHEUX, 2011, p. 152).

Essa teorização reivindica uma concepção de língua que faz fracassar, também, a ideia de sistema fechado, atribuída equivocadamente a Saussure. Gadet e Pêcheux (2004) releem o sistema linguístico saussuriano (cf. “Dois Saussure?”) como aquele determinado pela ordem do negativo, ou seja, um sistema que se estrutura como “o espaço do valor [...] capaz de subversão em que, no máximo, qualquer coisa pode ser representada por qualquer coisa” (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 59), já que, nesse espaço do valor, o que está em jogo é o estatuto relacional que regula a presença de uma forma que se coloca no lugar de outra forma de valor análogo, relacionando, assim, valor negativo com valor negativo, porque, segundo a lição saussuriana (SAUSSURE, 2006), uma forma linguística é o que outra forma linguística não é.

É a partir do fundamento do valor saussuriano que Gadet e Pêcheux vão sustentar a tese de que a poesia não é localizável na língua como aquilo que a afetaria/corromperia; ao contrário, a poesia, segundo os autores, é coextensiva à língua, isto é, produto de seu próprio funcionamento histórico-ideológico. Assim, os autores questionam o lugar da poesia:

mas de onde vem essa certeza sobre o lugar da poesia, ponto privilegiado de cessação? Poder-se-ia também entender, sob

o princípio saussuriano do valor, que **a poesia não tem lugar determinado na língua porque ela é literalmente coextensiva a esta última, do mesmo modo que o equívoco: talvez “não haja poesia”.**

Não há poesia porque o que afeta e corrompe o princípio da univocidade na língua não é localizável nela: o equívoco aparece exatamente como o ponto em que o impossível (lingüístico) vem aliar-se à contradição (histórica); o ponto em que a língua atinge a história.

A irrupção do equívoco afeta o real da história, o que se manifesta pelo fato de que todo processo revolucionário atinge também o espaço da língua [...]. (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 64; negrito nosso)

É assim que podemos compreender que o ponto em que a língua atinge a história é o ponto de retorno do equívoco, isto é, de irrupção do “efeito histórico”. Efeito de sentido. O “ponto de poesia” (MILNER, 2012) é, portanto, um efeito histórico no histórico. E, uma vez que o efeito é produzido, ele recursivamente afeta o – ressoa no – real da história ao fazer-se corpo na história (e na história do sujeito). Ao funcionar na relação com a história, a língua oferece condições de produção para *todo processo revolucionário* significar, fazer sentido. Inclusive o processo revolucionário da poesia.

Para mostrarmos como o efeito poético se materializa no e pelo funcionamento da língua/linguagem, recorreremos a marcas que ganharam visibilidade analítica a partir de nossa leitura do texto de Mariani e Medeiros (2013): “E quando a pichação é da prefeitura? Pichar, proscrever, dessubjetivizar”³. Marcas discursivas que se atualizam sobre

3 Artigo de Mariani e Medeiros, em que as autoras analisam, do lugar teórico da Análise de Discurso, o modo como a pichação significa dependendo de sua autoria. Elas dão visibilidade a dois diferentes processos de significação: a escrita de uma sigla em paredes das casas da favela do Morro da Providência, no Rio de Janeiro – “a pichação é uma sigla do Estado” – e as fotografias de moradores nas mesmas paredes marcadas pela referida sigla - fotos que dão “cara e corpo aos moradores, reivindicando uma ética”; ou seja, “dois gestos antagônicos que decorrem de um programa da prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, ‘Morar Carioca’, programa articulado ao projeto governamental, o Projeto Porto Maravilha”. Mostram em suas análises a disputa pelo espaço entre o poder público e os moradores dos espaços urbanos a serem usurpados em função de algum tipo de política de Estado (governo e prefeitura). Observam ainda que quando a pichação é do Estado, inscreve-se aí a contradição: o Estado “pune aquele que picha muros e monumentos por serem públicos, ao mesmo tempo em que picha moradias privadas”.

marcas da materialidade discursiva da pichação. (Ao recorrermos a essas marcas, descritas como discursivas, referimo-nos à impossibilidade de produzirmos um retorno teórico: a impossibilidade de tomarmos qualquer materialidade linguageira, como a língua e a pichação, em si mesmas, ou seja, subscritas a um sistema fechado e regulado em si mesmo, foracluído de uma relação constitutiva com a história e com os sujeitos.)

No texto de Mariani e Medeiros (2013), tal como compreendemos, as autoras interrogam o valor semântico possível de ser interpretado em função do modo como a pichação se impõe à leitura ao funcionar como valor negativo relativamente a uma série de outras marcas significativas que inscrevem o “corpo urbano” (MARIANI; MEDEIROS, 2013) no regime da memória (PÊCHEUX, 1999). Dessa maneira, as autoras restituem a esse (modo de) dizer certas condições de (re)leitura.

É nessa medida que a pichação significa: como forma (de) escrita concebida como outro gesto simbólico possível em direção ao real. E, ao significar, remetendo-nos a possíveis relações de sentido sobre algo, a pichação funciona também como base – como condição – para a produção de efeito(s) poético(s).

No artigo já referido, Mariani e Medeiros (2013) analisam fotografias de Maurício Hora que mostram “casas marcadas”⁴ por pichações feitas à época pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro para identificar casas que deveriam ser demolidas, pois o terreno em que se encontravam seria utilizado para a construção de um empreendimento imobiliário nomeado de Projeto Porto Maravilha, cujo objetivo era estabelecer a revitalização urbana da Região Portuária do Rio de Janeiro autorizada pela Lei Municipal 101 de 2009⁵.

Ao (re)lermos as marcas registradas nas fotografias de Hora, reprodutíveis de forma adaptada a seguir, procuramos restituir certas

4 Além das fotografias analisadas no artigo de Mariani e Medeiros (2013), há outro conjunto delas no site <https://www.multitudes.net/mauricio-hora/>. Outras informações sobre o trabalho do fotógrafo estão acessíveis em seu blog: <https://mauriciohora.wordpress.com/morro-da-providencia/>.

5 Sobre o Projeto Porto Maravilha, acessar <https://www.portomaravilha.com.br/>.

condições de leitura da produção do efeito poético, numa conjuntura político-ideológica em que, aparentemente, este efeito não alcançaria o estatuto de evidência. A evidência, neste caso, imporia ideologicamente a ausência do efeito poético.

As pichações da prefeitura nas casas do Morro da Providência dão visibilidade, no entanto, a um modo de narrar que produz também o poético como efeito. Esse efeito poético se instaura nas e pelas relações de sentido que articulam esse modo de narrar e se materializa, portanto, nos modos de reconstruir – (re)ler – as narrativas possíveis que interpretam a demolição (d)enunciada. No horizonte: por um lado, a promessa da “beleza” decorrente da instalação do Porto Maravilha na Cidade Maravilhosa; por outro lado, a convocação à resistência reivindicando o direito à moradia e o reconhecimento de outros espectros ao urbano⁶.



Figura 1. Exposição online Morro da Providência (2011) – fotos de Maurício Hora.

Fonte: <https://www.multitudes.net/mauricio-hora/>.

6 Aqui, vale resgatarmos a advertência de Orlandi: “há, sem dúvida, na necessidade de comunicação social, pragmática, para fins imediatos de existência, uma divisão cruel e que ignora os sujeitos que estão postos para fora de certos padrões” (ORLANDI, 2004, p. 112-113). De nosso ponto de vista, essa crueldade “autoriza” as pichações da prefeitura sobre as casas do Morro da Providência e, na sequência, sua demolição, eliminando dali os sujeitos *fora de certos padrões*.

Assim, o efeito poético pode se produzir nas fotografias de Hora a partir do jogo de linguagens que dissimula uma (não-)comunicação (*será/deverá ser ou não destruído?*), de modo que, no jogo da presença-ausência, se intercambiem interpretações sobre a pichação “SMH 1762”, por exemplo: língua como pichação e língua como imagem. Por esse jogo, questiona-se a estabilização da pichação como pré-construído, afetado por discursos transversos: trata-se de crime? trata-se de protesto? trata-se de um dizer? trata-se de aviso? de sentença? de uma assinatura? trata-se de embelezamento? trata-se de descaso? trata-se de arte?...

Ainda pensando o modo como o efeito poético pode se produzir a partir do jogo de linguagens que as fotografias expõem, consideramos as possíveis leituras para as fotos de moradores que são fixadas nas paredes de suas próprias casas, atualizando um jogo metafórico que propõe a substituição da fórmula “SMH 1762”, por exemplo, por rostos dos moradores. As imagens desses rostos indiciam outras discursividades que significam, ao mesmo tempo, iminência de e resistência à destruição/à expulsão.

O efeito poético indicia, assim, um modo como o acontecimento da destruição/da expulsão (d)enunciada das casas do Morro da Providência ganha corpo na memória. Dizemos, então, que é pela interpretação mesma que o poético, enquanto efeito, encontra sua materialidade discursiva e encontra a materialidade discursiva da língua, sobre a qual o jogo de dizeres – narrativas, interpretações – sobre o referido acontecimento se produz.

segunda experimentação: dividir língua e poesia é preciso?

A poesia está guardada nas palavras — é tudo que eu sei.

Manoel de Barros, “Tratado geral das grandezas do ínfimo”

Essa é uma experimentação que coloca questões sobre (re)divisões bem aceitas e cristalizadas entre língua e literatura; (re)divisões que decorrem da evidência da não-relação entre língua e poético, língua e poesia, língua ordinária e língua literária; (re)divisões que tornam

desigualmente assimétricos línguas e sujeitos, poetas e não poetas; (re) divisões que criam sentidos denotativos e sentidos conotativos, ou seja, separam sentidos que não seriam metafóricos daqueles que seriam. Criam a literatura (e a poesia) como o lugar exclusivo do poético ou da metáfora, do sentido conotativo por excelência, da produção da ambiguidade, e criam a língua ordinária como a língua do dia-a-dia, lugar do sentido denotativo, *do que é o que é*, sem “segundos sentidos”, aquele que produz o dizer claro, sem implícitos, não ambíguo. Um lugar, por isso, asséptico.

Essas (re)divisões determinam uma oposição incontornável entre duas línguas e dois sujeitos: a língua literária e o sujeito poeta (sublime, prestigiosa(o)), e a língua ordinária e o sujeito ordinário (rebaixada(o), “sem” lugar à leitura/interpretação)⁷.

Essas (re)divisões decorrem de gestos de interpretação que endereçam resposta ao paradoxo constitutivo da relação entre língua, sujeito e história: ao mesmo tempo em que a existência do sujeito ganha sentido nessa relação, é essa mesma relação que faz faltar sentido à sua existência, isto é, expõe a incompletude de sua existência.

A esse paradoxo Manoel de Barros nomeia riqueza humana – “a maior riqueza do homem é sua incompletude” (BARROS, 2010). Mas o paradoxo permanece funcionando, impondo a impossibilidade de resolução para a incompletude do sujeito, do sentido, da história, o que se mostra insuportável ao sujeito; e, ao mesmo tempo, o paradoxo lhe impõe a necessidade de simbolizar a incompletude que lhe constitui.

Como resposta a esse funcionamento paradoxal, pelas vias do idealismo filosófico, o referido paradoxo é aparentemente solucionado sendo significado metaforicamente como oposição cuja regularidade é a da dicotomia e/ou do binarismo: *se é x, então não pode ser y*. Nos termos das (re)divisões aqui evocadas: *se é língua, então não pode ser poesia; se*

7 Fedatto, a esse respeito, posiciona-se da seguinte maneira: “a língua literária não é mais nem menos poética do que a linguagem ordinária. A poesia não é o domingo do pensamento, nem é a infância da língua: a possibilidade da poesia é constitutiva do sistema linguístico, nos ensina Pêcheux. Nesse sentido, a metáfora da literatura como um *rito de recuperação do desvio*, como diz Barthes, seria um modo de fazer trabalhar o deslize como algo que é da ordem própria da língua. Considerar isso é um modo de questionar a literatura no campo do discurso considerando-a como uma forma específica da língua em funcionamento [...]” (FEDATTO, 2015, p. 48).

é língua ordinária, não pode ser literatura; se é conotativo, então não pode ser denotativo; se é ordinário, então não pode ser poeta.

O idealismo filosófico, ao dissimular a relação paradoxal em relações dicotômicas ou em relações binárias, dissimula também o funcionamento da polissemia restringindo sentidos possíveis a pares ideológicos como evidências naturais: é isto ou aquilo, ou seja, ou é língua ou é poesia. É dessa maneira que os sentidos passam a significar classificações aparentemente complementares e inequívocas, produzindo como efeito a delimitação de um mundo semântico aparentemente estável e controlável, de unidades claramente estabelecidas e exatamente delimitadas.

Essa aparência estável e controlável resulta do trabalho simbólico da ideologia, direcionando o caminho do sentido, apagando seu caráter político, isto é, o fato de que *o sentido sempre pode ser outro* (PÊCHEUX, 2006). Estendendo um pouco mais essa compreensão, nas palavras do próprio Pêcheux (2011), “no terreno da linguagem, a luta de classes ideológica é uma luta pelo sentido das palavras, expressões e enunciados, uma luta vital [...]” (PÊCHEUX, 2011, p. 273), travada nas condições materiais do capitalismo, para cada classe social que disputa o confronto histórico pelo(s) sentido(s), justamente porque esse confronto implica o (não) gozo do poder – o poder que se materializa a partir da divisão segundo a qual um sentido está numa relação de dominância com outro(s).

Trata-se de um modo de produzir sentidos sobre a relação paradoxal, que é contraditória. Um modo que nos remete ao funcionamento de um empirismo subjetivista.

Empirismo porque dissimula como possível o acesso direto ao real, que passa a ser nomeado, classificado, apagando, por um lado, a falta, ou seja, a irrepresentabilidade própria ao real; e, por outro lado, elaborando, ao mesmo tempo, uma espécie de renúncia ao saber segundo o qual *a linguagem não diz o que é, mas, em alguma medida, faz ser o que diz* (cf. MARTINS, 2001, p. 453).

E subjetivista porque reproduz a ilusão da subjetificação do real: um conjunto de objetos subjetiváveis, isto é, reversíveis à completude, totalidade, universalidade que lhes seriam irrevogáveis. Ler o real a partir de binômios formaliza a necessidade de um processo de produção de conhecimento que supra o funcionamento do modo de produção

capitalista: aquele que, por excelência, produz e reproduz sem cessar (re)divisões, sobretudo, a (re)divisão social do trabalho da leitura que recobre a e é recoberta pela (re)divisão de classes.

Pela Análise de Discurso, sabemos com Pêcheux (1997) que a divisão social do trabalho regulada pela divisão de classes recobre a divisão social do trabalho de leitura que regula os sentidos e as práticas de interpretação, inscrevendo-os numa relação de dominação política:

a alguns, o direito de produzir leituras originais, logo “interpretações”, constituindo, ao mesmo tempo, atos políticos (sustentando ou afrontando o poder local); a outros, a tarefa subalterna de preparar e de sustentar, pelos gestos anônimos do tratamento “literal” dos documentos, as ditas “interpretações”... (PÊCHEUX, 1997, p. 58)

Assim, pensar os efeitos dessa divisão requer não naturalizar o modo como ela se (re)produz e faz desdobrar(-se em) (re)divisões (ou subprodutos), de forma consequente com o modo de produção capitalista. Dessa maneira, classes são (re)divididas em novas/outras/mais classes. Línguas (re)divididas em novas/outras/mais línguas. A sociedade (re)dividida em novos/outros/mais estratos sociais. A literatura (re)dividida em gêneros, tipos, temas – prosa x poesia; romance x conto; clássico x moderno etc. Assim, pela ilusão empirista-subjetivista, o conhecimento e sua produção são incessantemente (re)divididos em várias especialidades, domínios, campos, disciplinas etc., e, consequentemente, o trabalho da leitura passa a ser estratificado, hierarquizado, assimétrico, totalizante, homogêneo, universalizante, funcional, pragmático, literal.

A (re)produção dessas (re)divisões opera a prática da fragmentação sobre a territorialidade histórica do sentido, produzindo como efeito o des-conhecimento de que os objetos assim (re)divididos não são puramente independentes e isolados e possuem uma historicidade que lhes é própria, pois decorrem do mesmo processo de produção da formação social capitalista em que ganham existência.

Esse efeito do des-conhecimento dessa historicidade fornece a unidade desses objetos como evidência – apreende-se, assim, seu sentido unívoco. E, ao mesmo tempo, esse efeito é condição para que um trabalho de contenção da plurivocidade do sentido seja realizado e, dessa maneira, “garanta” o desenvolvimento interpretativo do pensamento

(PÊCHEUX, 1997), isto é, um trabalho que produza a equivalência direta e simétrica entre sentido e pensamento, entre linguagem e mundo, de modo que o pensamento e o universo se apresentem com uma transparência irrevogável, passíveis de serem expressos por meio de leis lógicas coesas, coerentes, não contraditórias, jamais ambíguas.

É esse processo que potencializa a separação ilusoriamente inequívoca entre a língua e o poético (entre o linguístico e o literário etc.). É esse mesmo processo que faz os sujeitos se lembrarem e necessariamente se esquecerem de que *há luta de/por*, assim como *da luta que lutam*, podendo perder, assim, a percepção material das (re)divisões que os (re)inscrevem na luta.

Esse efeito do des-conhecimento pode significar a instauração de um estado de coisas sequestrado por forças totalitárias, nas palavras de Pêcheux (1997): “o risco é simplesmente o de um *policimento dos enunciados*, de uma *normalização asséptica da leitura e do pensamento*, e de um *apagamento seletivo da memória histórica* [...]” (PÊCHEUX, 1997, p. 60). Ao fazer essa advertência, Pêcheux ainda nos remete à seguinte observação de Canguilhem:

Com efeito, muitos se interrogam a respeito dos manifestos de alguns círculos políticos a respeito de certos métodos de psicoterapia dita comportamental e a respeito dos relatórios de certas empresas de informática. Eles acreditam estar discernindo aí a virtualidade de uma extensão programada de técnicas que objetivam, em última análise, a normatização do pensamento. (CANGUILHEM, 2006, p. 183)

As discursividades que significam as (re)divisões aludidas anteriormente circulam socialmente materializadas em uma dispersão de textos e formulações, especialmente reproduzidos em textos teórico-críticos e textos didático-pedagógicos. Dentre estes, destacamos uma crônica que Machado de Assis publicou, sob o pseudônimo Manassés, em 1877, na Revista Ilustração Brasileira; e um excerto do texto “A crítica”, de Angélica Maria Soares, publicado em 1999 e utilizado em uma aula de crítica literária em um curso superior de Letras.

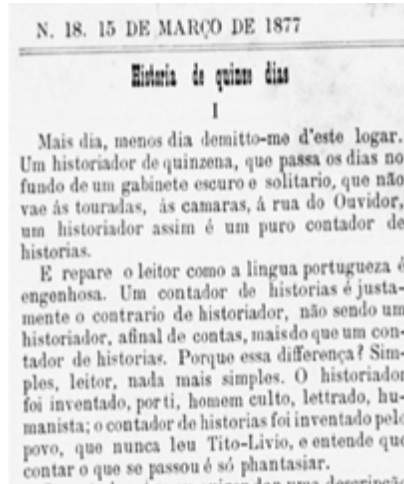


Figura 2. ASSIS, Machado de. História de quinze dias (I). **Ilustração Brasileira**, n. 18, 15 de março de 1877, Rio de Janeiro, p. 283. (reprodução parcial adaptada). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=758370&Pesq=machado%20de%20assis&pagfis=280>. Acesso em agosto de 2020.

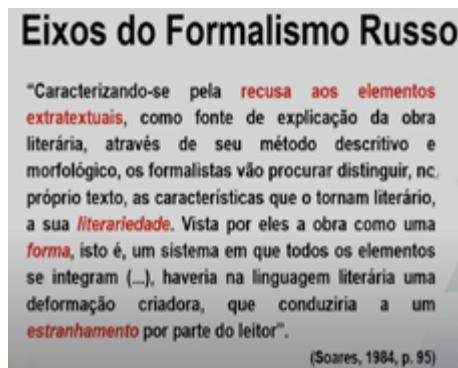


Figura 3. Slide de uma aula de Teoria Literária retirada de uma videoaula disponível no YouTube. Fonte do texto: SOARES, Angélica Maria. A Crítica. In.: SAMUEL, Rogel (Org.). Manual de Teoria Literária. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 95

No texto de Machado (1877), o cronista, ao colocar em suspenso a suposta divisão “sem resto” entre realidade e ficção, entre o ofício do contador de histórias e o ofício do historiador, questiona sua própria inscrição na – filiação à – evidência desse binarismo dicotômico: “Porque essa diferença?”. Na posição do cronista, essa divisão parece não se sustentar: ela é descrita como invenção, fantasia, imaginação, produto do trabalho

engenhoso da língua. A língua é descrita pelo cronista como engenhosa, o que nos remete ao fato de que, no e pelo funcionamento da língua, o poético se produz como efeito. A língua, assim, delira, brinca, fazendo parecer torcível sua ordem própria. A língua subverte (e subverte-se na e pela história). E o poético pode ser lido como esse efeito. O poético como efeito encontra a língua funcionando subvertendo(-se). A língua subverte(-se) em relação àquilo que dela está socialmente estabilizado, àquilo que está historicizado, mas que está também passível/aberto a deslizes, deslocamentos, inversões etc., porque a língua é pura diferença em si mesma; ela é uma entidade negativa por natureza e é por isso que o poético pode ser compreendido como efeito do funcionamento da língua.

No texto do manual (SOARES, 1999), recortado como recurso de aula, vemos operando, pelo gesto de interpretação que explica o Formalismo Russo, a divisão ilusoriamente inequívoca entre obra não-literária e obra literária, esta que seria identificável por “encarnar” a propriedade da “literariedade”. Essa literariedade seria produto do trabalho de “deformação criadora” da linguagem não-literária, ordinária. Nessa perspectiva, a língua se divide em pelo menos duas outras línguas, uma deformação da outra. O poético, como manifestação dessa segunda língua, seria aquilo que se mostra e é reconhecido pelo leitor como “estranho”, por isso, objeto de “decifração”. E, na língua não-literária, o poético não teria lugar⁸.

Com base no exposto, retomamos o nosso problema para ressituar-lo nos seguintes termos: a relação entre língua e poesia/poético também não é de complementaridade. Essa relação já é uma relação equívoca. O poeta, por sua vez, parece também recorrer à natureza equívoca dessa relação e, assim, duvidar das (re)divisões que supostamente a fundamentam/estabilizam. (Talvez, descubra aí, ele também, o poético como um efeito possível do funcionamento da língua.) “A poesia está guardada nas palavras — é tudo que eu sei”, nos diz o poeta Manoel de Barros (2010, p. 403).

De nosso ponto de vista, o reconhecimento de que a relação entre língua e poético é equívoca e de que o poético é um efeito do funcionamento da língua não invalida a afirmação de que há poetas. É sobre esse equívoco e sobre esse efeito que, na e pela língua, apostamos, eles *brincam* e *deliram* em seu ofício.

8 Almeida (2016) lê a poesia como “um arranjo, espaço de jogo metafórico entre significantes na língua” (p. 134) e, em decorrência, mostra “como a separação entre língua/poesia, [...], produziu consequências teórico-analíticas em relação à leitura/interpretação do texto poético, donde advêm, ainda hoje, práticas tradicionais que desautorizam sua leitura pelas teorias linguísticas” (p. 131).

terceira experimentação: o poético é risco⁹

- A morte se espalha, em uma série impressionante, sobre poetas ainda jovens (suicídios, longas agonias, execuções): Blok, Khlebnikov, Essenin...

- E o próprio Maïakovski, esse gigante do trabalho poético, depois de ter tentado duas vezes construir uma Frente de esquerda da arte (L.E.F. e a nova L.E.F.), esfacela-se em 1930 contra o rochedo da vida quotidiana... O que foi que levou Maïakovski ao suicídio?

(Pêcheux, 1997, p. 74.)

é risco de arriscar(-se), de apostar, de aventurar(-se) pelo (in)sabido, pelo risco que dá contorno, que risca o corpo, risca a vida, risca o sentido, risca a memória, contorna uma borda em torno do risco, furo!, do silêncio.

é risco, é traço, caracter, letra, som... é significante, é forma, é fôrma, é densidade e profundidade, perspectiva e superfície, é corporificar(-se), (en)formar-se, porque com qualquer fragmento de linguagem o sentido (não) pode.

é risco na e pela língua. um olhar. um gesto.

é traço possível em relação, em direção à língua, e ao sujeito, e à história, e ao real.

é artifício: trabalho sobre a língua. leitura, escrita, interpretação.

sub-verter-se. desdobrar-se.

o risco do efeito poético toca a indissociabilidade com a palavra, com a sintaxe, com o dizer, com o histórico, com o sentido. há uma relação de constitutividade entre o poético e a língua que remete à constitutividade do sujeito ao (ar)riscar-se na e pela – e apesar da – linguagem.

⁹ Parafraseamos o título do artigo de Augusto de Campos, no livro *Silêncios e luzes: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma* (JUNQUEIRA FILHO, 1998).

as experimentações com a palavra, com o audiovisual, com o filme, com a música, com a pintura, com a fotografia... experimentações com o risco, materializando formas de significação. o poético na língua diz respeito a uma relação inalienável, um modo de produção de sentido. como risco, pode resultar em repetição, reprodução. como risco endereça a presença-ausência do sentido como efeito.

falar do poético é falar da língua. mas é também falar do sujeito.

o poético, se ele está na língua, ele é efeito do funcionamento da língua, e, como efeito, se realiza no e para o sujeito – é uma questão do sujeito, afinal.

há o poético no suicídio, há o poético na guerra, há o poético no totalitarismo, há o poético no terror, há o poético no cozinhar – *Minha mãe cozinhou exatamente: arroz, feijão-roxinho, molho de batatinha. Mas cantava.*¹⁰ –, no dançar, no ver televisão, no faxinar a casa.

é uma questão de sujeito e de sentido, de interpretação, afinal.

“gozado como a máquina de classificar de repente se enrola...” (PÊCHEUX, 1995, p. 31).

quarta experimentação: revoltar-se e resistir e revoltar-se e resistir e...

[...] essa origem não-detectável da resistência e da revolta: formas de aparição fugidias de alguma coisa “de uma outra ordem”, vitórias ínfimas que, no tempo de um relâmpago, colocam em xeque a ideologia dominante tirando partido de seu desequilíbrio.

(Pêcheux, 1995, p. 301.)

10 PRADO, Adélia. Solar. In: *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991. p. 151.

É justamente onde a máquina se enrola que se abre a possibilidade para a revolta e para a resistência. E o que o debate sobre o estatuto do poético, tomado na perspectiva discursiva, teria a ver com isso? Procuramos, nesta quarta experimentação, discutir esse questionamento.

Construímos nossa discussão a partir da leitura da charge “Crime continuado”, do Aroeira, reproduzida a seguir, e publicada no Twitter pelo colunista da Veja, Ricardo Noblat, no dia 14 de junho de 2020. Partimos da contestação da chave de leitura que nos informa que a charge seria um desenho humorístico veiculado pela imprensa e tendo por tema algum acontecimento atual, que comporta crítica e focaliza, por meio de caricatura, uma ou mais personagens envolvidas (cf. Dicionário Online de Português, <https://www.dicio.com.br/charge/>). Essa contestação objetiva permitir um gesto de restituição de outras condições de leitura à charge e considerar a possibilidade de lermos na e pela charge a produção do poético como efeito.



Figura 4. Charge “Crime continuado” (AROEIRA, 2020).

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

Com isso reafirmamos, a exemplo do que fizemos nas experimentações anteriores, que nosso objetivo não é dizer o que é o poético, tampouco identificar o que há de poético em uma dada manifestação

discursiva, mas considerar sua produção no gesto de narrar, contar, dizer, significar algo. O debate em torno do poético significa, para nós, retornarmos à pergunta fundamental em jogo: como se diz o que se diz, isto é, como algo é narrado, como algo se apresenta como sentido? E como algo se apresenta como “poético”?

É com essas perguntas que (re)lemos a charge, apostando que, enquanto objeto simbólico a ser lido, a charge “guarda” o poético, admitindo-o como um de seus efeitos possíveis. Isso significa dizer que ler o poético na charge se mostra como possibilidade determinada por condições de leitura – de produção de interpretação – específicas. Ou seja, o efeito poético não se produz em toda relação de interlocução possível. Diante da charge, por exemplo, para determinados leitores, o poético seria a evidência da sátira ou da ironia (para explicitar o ridículo ou o absurdo em/de *x*). Para outros, a charge pode ser lida como um absurdo, ou mesmo se mostrar ilegível e/ou ininteligível.

Assim, o efeito poético encontra necessariamente a leitura, a interpretação, o sujeito, pelo seu caráter histórico – encontra-se assim como um efeito dos rituais sujeitos à falha. A leitura do efeito poético demanda a restituição de certa historicidade, o que implica considerarmos, inclusive, as práticas ideológicas que nos apresentam, sob a forma de instruções ou manuais, o que devemos ler/saber como “poético”. É nessa medida que ler o poético na charge enrola a máquina ideológica de produção das classificações, das evidências... (afinal, a charge é poesia?)

E um dos modos de o efeito poético se tornar possível como um dos sentidos que podemos atribuir à charge do Aroeira nos leva a considerar como, ao expor um modo de narrar algo, a charge explicita-se como um gesto político-simbólico que inscreve tanto a revolta quanto a resistência; e atualiza uma memória que coloca em xeque evidências ideológicas que significam o lado da luta sustentada por uma classe dominante.

A charge do Aroeira discursiviza uma subversão como efeito poético: solidariza-se com, contesta, contradiz um dizer dominante; revolta-se contra esse dizer, instaurando um ponto de ressonância à resistência: crime – continuado. Subverte o mundo semanticamente estabilizado

– em que o que é significado “crime” na charge é dissimulado como se não fosse um crime.

A partir do título “crime continuado”, lemos a atualização discursiva da denúncia de um crime que se encontrava silenciado na ausência. A leitura do título permite ver um “crime” em sua continuidade, o que só é possível porque o sentido de “crime” necessariamente retorna como pré-construído uma vez que é qualificado como “continuado”: portanto, o adjetivo “continuado” articula a atualização do crime como fato, questionando/suspendendo, assim, sua invisibilidade.

Não podemos deixar de ler a equivocidade que a charge inscreve possibilitando, de um lado, o reconhecimento de uma interpretação que atualiza a formação discursiva na qual a pichação é significada como crime e o pichador como delinquente. Nessa perspectiva, a interpretação ali materializada mostrar-se-ia também filiada a essa memória. Por outro lado, inscreve também a suspensão de tal evidência. Bolsonaro ali representado poderia mesmo ser interpretado como um pichador e o resultado de sua intervenção na cruz vermelha uma pichação? Ou poderíamos ler a charge como a denúncia de um gesto de sobrescrição – de deformação metafórica – sobre a relação político-ideológica que a cruz vermelha historiciza, impondo-lhe o deslizamento a partir do qual “espaço de cuidado” passa a ser lido como “espaço de invasão”, “espaço de perigo”, “espaço de assalto”, “espaço de violência”, “espaço sem lei”, “espaço de crime”, “espaço aberto ao fascismo” etc. E outro questionamento se apresenta: qual relação podemos ler entre o gesto do presidente denunciado na charge e o gesto da prefeitura carioca marcando casas privadas no Morro da Providência como alvo de demolição? Poderíamos interpretá-los como gestos totalitários?

Se consideramos ainda essa advertência, podemos dizer que a charge oferece condições à corporificação do efeito poético ao significar uma invasão “fascista”. Subverte – deforma – a lógica dominante segundo a qual “invasão” é envelopada (RODRIGUES, 2012) pela evidência da “salvação”, por exemplo. Subverte ao explicitar o absurdo de um crime como produto de um processo de produção em larga escala, ao modo do

fordismo: um crime atrás de outro (continuamente reproduzido). Uma máquina criminosa de reprodução de crimes, imagem atualizada na reprodução imagética da suástica nazista articulada à formulação linguística “bora invadir outro?”. A charge expõe, assim, a ameaça – um discurso de ameaça, um discurso que ameaça – como exterioridade-interior à montagem discursiva sobre a qual ela se abre à leitura. E nessa medida, o efeito poético pode também endereçar a relação fascismo/invasão/ameaça e uma de suas metáforas, “salvação”. É por esse funcionamento que também podemos compreender como o fascismo produz identificação.

A partir dessa leitura da charge, mostramos que a produção do efeito poético enrola – emperra – o equilíbrio da dominação ideológica (das forças em disputa) e abre as articulações discursivas a outras identificações. E enrola/emperra, tendo em vista como a charge significa, a máquina de produção parafrástica que reproduz a descrição midiática – uma chave de leitura para a charge – cuja versão publicada em O Povo (online) pode ser considerada emblemática¹¹:

na imagem, é possível perceber uma cruz vermelha em alusão a hospitais, com as extremidades pintadas para remeter ao símbolo relacionado ao regime de Adolf Hitler. [...].

A arte faz menção à polêmica declaração de Bolsonaro na semana passada incentivando apoiadores a invadirem hospitais públicos para fiscalizar ocupação de unidades por pacientes de coronavírus e filmar “leitos vazios”.

Com isso, dizemos que a significação da charge não se reduz aos sentidos parafraseados nessa descrição midiática. A produção do efeito poético diz respeito ao efeito de emperrar, enrolar, subverter o movimento esperado, programado, previsto em função da manutenção de uma ordem dominante para o funcionamento do modo de produção dominante dos sentidos.

11 Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/politica/2020/06/15/governo-investigacao-jornalista-charge-bolsonaro-suastica-nazismo.html>. Acesso em agosto de 2020.

Uma das formas de ler, na charge, a tese de que não há poesia, é remontarmos ao que está em jogo: uma demanda de leitura que reconheça a inexatidão do sentido. Ao lermos como efeito as narrativas da resistência e da revolta como sentidos equívocos, isso nos remete ao modo como a charge está determinada por uma série de relações de produção que tecem um fio discursivo imaginário e coerente, tanto em retrospectiva (memória sócio-histórica) quanto em prospectiva (memória de um devir); a charge enquanto forma material “de aparição fugidia de alguma coisa ‘de uma outra ordem’”, “como vitória ínfima, no tempo de um relâmpago”, produz como efeito a persistência, a insistência daquilo que resiste, que não desiste da luta, do combate: “o chargista não desiste” de combater a censura..., nos diz Aroeira¹². Ou, como podemos ler no gesto do presidente Bolsonaro, insistência daquilo que não desiste de censurar (posições que lhe são críticas ou que lhe contradigam), de buscar o caos, o confronto vil, o que fica marcado em muitas de suas declarações, como em: “tem hospitais de campanha perto de você, tem um hospital público, né? Arranja uma maneira de entrar e filmar. Muita gente vem fazendo isso, mas mais gente tem que fazer para mostrar se os leitos estão ocupados, ou não. Se os gastos são compatíveis, ou não. Isso nos ajuda. [...]”¹³.

Em relação ao efeito poético pressuposto na base de produção do gesto de revolta e de resistência que a charge materializa/significa, houve a produção de identificação a esse efeito a partir da censura à charge determinada pela Presidência da República. Dessa maneira, a adesão ao gesto político do chargista materializado na charge mostra que esse efeito *deu pega* (ALTHUSSER, 2005 [1982]), produzindo filiação na e

12 No site da UOL, sob o título Aroeira: “O chargista não desiste” de combater a censura..., o texto da notícia segue assim: “agora não é mais uma, mas sim 150 chargistas para processar. Desde que o ministro da Justiça, André Luiz Mendonça, pediu à Polícia Federal e à Procuradoria-Geral da República para investigar um desenho de Renato Aroeira, que associava o presidente Jair Bolsonaro à suástica nazista, dezenas de profissionais publicaram a sua versão da charge, em solidariedade a Aroeira”. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2020/06/18/aroeira-o-chargista-nao-desiste-de-combater-a-censura.htm>. Acesso em agosto de 2020.

13 Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2020/06/11/interna_politica,863124/bolsonaro-recomenda-invadir-hospitais-arranja-jeito-de-entrar-e-film.shtml. Acesso em agosto de 2020.

pela resistência, na e pela revolta, uma filiação à subversão relativa a um sentido ou a sentidos dominantes. É assim que a charge significa uma conjuntura que *pega/encontra*, pelo efeito poético que produz, seus interlocutores na revolta e na resistência (na subversão): outros chargistas (cerca de 150) ousaram publicar versões da charge do Aroeira nas redes sociais, enquanto tantos outros leitores ousaram fazer a republicação em massa da charge, afrontando a ordem judicial que criminalizava a charge e sua replicação.



Figura 5. Replicação da charge do Aroeira no perfil do Twitter do site de noticiário satírico Sensacionalista. Fonte: <https://twitter.com/sensacionalista/status/1272666566119829505/photo/1>.

Esses leitores, a exemplo do que fez o site Sensacionalista (<https://twitter.com/sensacionalista>) em seu perfil no Twitter (cf. reprodução adaptada acima), ousaram replicar a charge com a seguinte legenda, quando a palavra de ordem era a da censura: “o ministério da Justiça mandou a PF investigar esta charge do @AroeiraCartum para usar a Lei de Segurança Nacional contra o artista e quem mais postá-la. A ordem, então, é não postar e não dar RT nesta charge em hipótese alguma. Ok?”. Isso é poesia. Um efeito possível.

De nossa parte, compreendemos que, quando a revolta *pega*, é no tempo do relâmpago, e nas palavras do chargista: “a rapidez da reação significa que não estamos perdidos. Pelo contrário, acho que a gente está reagindo para retomar o nosso espaço – nós todos, que estamos debaixo dessas botas”¹⁴. *Estar debaixo das mesmas bo(s)tas* é a conjuntura que a charge significa expondo o leitor ao “comum” pelo qual ousa-se lutar/resistir/revoltar-se e, ao mesmo tempo, contra o qual ousa-se lutar/resistir/revoltar-se. Esse comum, por sua vez, é (d)enunciado na charge como aquilo que “é muito similar a tudo aquilo que ele disse que ele não é e eu desenhei”¹⁵, defende Aroeira.

Advertimos o leitor sobre a possibilidade de que a compreensão da relação entre a língua e o poético pode passar, por um lado, pela afirmação de que não há poesia, por outro lado, pela afirmação, que explica a anterior, de que o poético existe enquanto efeito ideológico. Essa compreensão, esse sentido outro, no entanto, pode não desmontar o aparato ideológico sobre o qual língua e poesia/poético contraem uma relação de exclusão, funcionamento dominante no mundo semanticamente normal que dá existência à poesia, ao poético, às suas subcategorias e (re)divisões como exterioridades irreduzíveis. Nesse mundo semanticamente normal, no qual funciona a divisão social do trabalho da leitura, discursos dominantes impõem uma evidência “apriorística” que determina como o poético deve/pode ser lido/concebido. Tomar o poético como efeito contesta/emperra a máquina ideológica que (re)produz esse “apriorismo”. Nessa medida, o poético existe (como efeito) não existindo (como exterioridade irreduzível).

14 Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2020/06/18/aroeira-o-char-gista-nao-desiste-de-combater-a-cenura.htm>. Acesso em agosto de 2020.

15 Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2020/06/18/aroeira-o-char-gista-nao-desiste-de-combater-a-cenura.htm>. Acesso em agosto de 2020.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Eliana de. Na relação língua/poesia: as versões dos brasis e sujeitos nacionais. **Fragmentum**, Santa Maria, RS, PPG em Letras, UFSM, n. 47, p. 131-140, jan.-jun. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/21648/15095>. Acesso em: ago 2020.
- ALTHUSSER, Louis. A corrente subterrânea do materialismo do encontro. Trad. Bras. **Revista Crítica Marxista**, nº 20, Editora Revan, p. 9-48, 2005. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/althusser/1982/mes/corrente.pdf>. Acesso em: ago 2020.
- ASSIS, Machado de. História de quinze dias (I). **Ilustração Brasileira**, n. 18, 15 de março de 1877, Rio de Janeiro, p. 283. (reprodução parcial adaptada). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=758370&Pesq=machado%20de%20assis&pagfis=280>. Acesso em: ago 2020.
- BARROS, Manuel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia é risco. In: JUNQUEIRA FILHO, L.C.U. (Org.). **Silêncio e luzes**: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998. p. 145-159.
- CANGUILHEM, Georges. O cérebro e o pensamento. **Natureza Humana**, 8 (1), 183-210, jan.-jun. 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v8n1/v8n1a06.pdf>. Acesso em: ago 2020.
- DICIONÁRIO Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/charge/>. Acesso em: ago 2020.
- FEDATTO, Carolina. Discurso e literatura: algumas reflexões. In: NARDI, Fabiele Stockmans de; POSTAL, Ricardo. **Memória, história, arquivo**: fronteiras e intersecções v. 2. Recife: Editora da UFPE, 2015. p. 38-51. Disponível em: https://81c56680-6f6a-43bc-beec-a108db9569fb.filesusr.com/ugd/9e9c35_c8a45e-8330f94ffa8015eaac13b63796.pdf. Acesso em: ago 2020.
- GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível**: o discurso na história da linguística. Trad. Bras. Campinas: Pontes, 2004.
- MARIANI, Bethania; MEDEIROS, Vanise. E quando a pichação é da prefeitura? Pichar, proscrever, dessubjetivizar. **RUA**, Labeurb, Nudecri, Unicamp, Campinas, 5-16 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638229/5876>. Acesso em: ago. 2020.

MARTINS, Helena. Três caminhos na Filosofia da linguagem. *In*: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina. (Orgs.). **Introdução à linguística**: fundamentos epistemológicos v. 3. São Paulo: Cortez, 2011. p. 439-473.

MILNER, Jean-Claude. **O amor da língua**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

MOTTA, Valéria Regina Ayres. **O poético na análise do discurso de Michel Pêcheux**. Campinas: Pontes, 2019.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Metáforas da letra: escrita, grafismo. *In*: **Cidade dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2004. p. 105-118.

PÊCHEUX, Michel. A língua inatingível. *In*: **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Textos selecionados por Eni Puccinelli Orlandi. São Paulo: Pontes, 2011. p. 93-105.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad. Bras. Campinas: Pontes, 2006.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. *In*: ACHARD, Pierre *et. al.* **Papel da memória**. Trad. Bras. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-57.

PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. *In*: ORLANDI, Eni Puccinelli. (Org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. Trad. Bras. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 55-66.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Bras. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

PRADO, Adélia. Solar. *In*: **Poesia reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991.

REDAÇÃO O POVO. Governo Federal quer investigar jornalista que divulgou charge de Bolsonaro pintando suástica. **O Povo** [online, Política], Ceará, 15 de junho de 2020. Disponível em <https://www.opovo.com.br/noticias/politica/2020/06/15/governo-investigacao-jornalista-charge-bolsonaro-suastica-nazismo.html>. Acesso em: ago. 2020.

RODRIGUES, Eduardo Alves. A costura do invisível: sentido e sujeito na moda. *In*: CARROZZA, Guilherme; SANTOS, Mirian dos; SILVA, Telma Domingues da. (Orgs.). **Sujeito, sociedade, sentidos**. Campinas: RG, 2012. p. 117-134.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SOARES, Angélica M^a. A Crítica. *In*: SAMUEL, Rogel (Org.). **Manual de Teoria Literária**. Petrópolis: Vozes, 1999.

ENELIN 2019

VIII Encontro de Estudos da Linguagem e
VII Encontro Internacional de Estudos da Linguagem
Linguagem, arte e o político
9, 10 e 11 de outubro de 2019
Mais informações: enelinas.ufrj.br

PARTE III

PERFORMANCE, CORPO E ARTE

CORPO-POÉTICO-CORPO-POLÍTICO DA/ NA ARTE

Nádia Régia Maffi Neckel

“... O corpo não é nem coisa nem ideia, mas a medida de todas as coisas e todas as ideias, e transformação efetiva das ideias em coisas. Ele não é o tempo, mas o tornar presente no tempo. Ele não é o mundo, no entanto o traz dentro de si e faz corpo com ele.”

Dino Formaggio (1981)

Dentre as textualidades que analiso, vinculadas ao discurso artístico (DA), algo que tenho reiterado é que analistas de discurso e artistas produzem gestos de interpretação por meio de dispositivos sensíveis, técnicos e teóricos no campo das projeções sensíveis. É a partir da formulação Projeções Sensíveis (NECKEL, 2010) que buscarei pensar o tema que me foi proposto: Linguagem, Arte, Político. Ressalto, entretanto, que quando falo de sensível, na perspectiva discursiva, é na esteira mesma do pensamento pecheutiano: a empreitada de tecer uma análise “não subjetiva da subjetividade” (PÊCHEUX, [1975], 1997, p. 133). E, ao mesmo tempo, sabendo da implicação do analista no gesto de leitura, uma posição do sujeito constitutivamente dividido e já sempre interpelado na dobra inconsciente/ideologia.

Este tema me devolve, em memória e estesia, ao meu próprio percurso de analista de discurso, vinda de uma formação nas Artes Cênicas. Desta forma, o corpo, a arte e a performance transitam, como

materialidades significantes, na acepção mesma da formulação de que sujeitos e sentidos se constituem mutuamente. Quando se trabalha com/na arte enquanto espaço de linguagem, as marcas desta constituição se mostram concretas, ou seja, a forma plástica (do gesto, da pincelada, do som ...) são impressos na posição sujeito; a subjetividade se marca no suporte. Impossível, para mim, não pensar o corpo a partir das experiências estéticas da linguagem cênica e da arte, de forma geral, assim como há uma impossibilidade de contorno em pensar o corpo na historicidade. E parafraseando Lagazzi (2009), pensar um corpo sujeito “dê e à linguagem”, assumindo também seus apagamentos constitutivos.

Em meus percursos de análise, busquei pensar a intersecção do corpo-arte-linguagem e conseqüentemente o político e, a partir do movimento próprio de análise, ou seja, do processo descrição/interpretação é que foram delineando-se formulações necessárias aos dispositivos teórico-analíticos a fim de se compreender o funcionamento do Discurso Artístico.

Premente, para o momento que vivemos, é preciso ser conseqüente com a filiação teórica da Análise de Discurso. Talvez, em outros tempos, poderíamos tratar apenas como uma postura teórica. Hoje, compreendemos, nas práxis cotidianas, o ponto: “fazer teoria é fazer política”, trata-se, como bem nos lembra Pêcheux, “de responsabilidade teórica” ([1997], 2006). Então, considerando que um gesto de interpretação é aquele que toca o real-sócio-histórico, o gesto de interpretação é também aquele que nos prende no laço dos debates contemporâneos.

Esse texto resulta das discussões teóricas tecidas durante o VIII Encontro de Estudos da Linguagem e VII Encontro Internacional dos Estudos da Linguagem (ENELIN), em outubro de 2019, realizado na cidade de Pouso Alegre, Minas Gerais, Brasil. Por conseguinte, afeta-se pela necessidade de falar, ler e pensar teórica e analiticamente sobre como o corpo-poético constitui-se de corpo político.

Pretendo, aqui, também ser conseqüente com minha própria posição de analista que tem sido a de pensar o corpo-poético sem categorizá-lo *a priori*, muito menos pensá-lo ensimesmado em uma linguagem artística. A partir desta premissa, me dei conta de que, ao meu modo de pesquisa, sempre me ocupei do corpo na intersecção das linguagens:

Cênica-Visual. Coincidência, ou não, este é o lugar também da performance (tema da mesa de hoje), ora reclamada pelas artes visuais, ora reclamada pelas artes cênicas.

É deste lugar de intersecção que abordarei três modos distintos de textualização¹ do corpo (ou a ausência dele, ou ainda, e restos dele) que me demandam estética e politicamente. Estas três textualizações (talvez quatro)², inscrevem-se no Discurso Artístico, uma instalação/instauração da década de 70, uma instalação dos anos 2000 e uma performance de 2019.

Historicizando corpos-poéticos-políticos a partir de diferentes modos de textualização

Compreender o funcionamento do discurso artístico se apresentou como o primeiro desafio, em 2001, embora um pouco antes iniciara minhas tímidas leituras em AD, enquanto trabalhava com o teatro e os modos de ler a cena no teatro infantil.

O início de minha trajetória em Análise de Discurso (AD) fora marcado por uma pergunta da minha então orientadora de mestrado, Solange Gallo: “Você quer falar sobre o não verbal? Ou, você quer falar sobre a arte?”, minha resposta parece que foi assertiva: *É claro que quero falar de arte!* E, pelos anos que se seguiram, fiquei eu, na posição de entremeio, discutindo meus trabalhos entre meus interlocutores da arte e com os analistas do discurso. Durante todo esse tempo, tive o privilégio

1 Segundo Gallo (2001) “Proponho, então, de forma conclusiva, que a autoria pode ser observada em dois níveis pela Análise do Discurso. Em ambos os níveis, a autoria tem relação com a produção do ‘novo’ sentido e, ao mesmo tempo, é a condição de maior responsabilidade do sujeito em relação ao sentido que o produz e, por essa razão, de maior unidade. Primeiramente, em um nível enunciativo-discursivo, que é o caso da função-autor, que tem relação com a heterogeneidade enunciativa e que é condição de todo sujeito e, portanto, de todo acontecimento discursivo. E em segundo lugar, em um nível discursivo por excelência, que é o caso do efeito-autor, e que diz respeito ao confronto de formações discursivas com nova dominante, verificável em alguns acontecimentos discursivos, mas não em todos. Sendo a função-autor condição de todo sujeito, esse nível de autoria é pouco operante para uma prática de produção de texto. Assim, venho trabalhando no nível da produção do efeito-autor, especificamente na relação do Discurso Pedagógico com outro discurso. Essa é a prática que denomino TEXTUALIZAÇÃO. (Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/linguagem-em-discurso/0102/010203.htm>>. Acesso em 14 de março de 2020.

2 Digo, talvez quatro, pois recuperarei também uma pintura do Século XVIII.

de ver se construindo na AD brasileira discussões sobre os dispositivos teórico-analíticos das materialidades discursivas: e entre a noção de recorte, o verbal-não-verbal, paráfrase e polissemia e as formas do silêncio de Eni Orlandi (1984-1995); a policromia de Tânia Clemente de Souza (1998-2001); materialidades significantes e imbricação material de Suzy Lagazzi (2004-2009)³ – fui me constituindo analista de discurso e me ocupando dos funcionamentos do Discurso Artístico (NECKEL, 2004), em suas tessituras – teceduras E projeções sensíveis (NECKEL, 2010).

Dentre as materialidades analisadas destaco, primeiramente com o corpo em cena e as instalações artísticas; depois o corpo em cena no cinema de poesia e na videoperformance, e, mais recentemente o corpo na mídia e na cena política.

Fora com o projeto de pesquisa “Corpo-Imagem em discurso” que compreendi o quanto o corpo, em sua carnidade⁴, sempre foi minha questão.

Destarte, para iniciar nosso gesto de leitura sobre o corpo-poético-político, volto aos sombrios anos 70. Busco em Artur Barrio e “Troupas Ensanguentadas”⁵ os gestos iniciais de leitura para nosso debate.

Esta obra-intervenção (e naqueles tempos, ainda não se chamava assim⁶) consistia em trouxas de panos que embrulhavam carnes, ossos,

3 Não necessariamente citarei textos destas datas especificamente, trata-se, antes, de marcar um percurso de formulações. O mesmo se dá com minha dissertação de mestrado, datada abaixo em 2004.

4 Pretendo desenvolver melhor este termo, pois estou entendendo por carnidade justamente o modo como os corpos se marcam na sua relação histórico-social e como sofrem os efeitos da circulação dos discursos. Trata-se, antes de mais nada, das marcas materiais e concretas da/na corporalidade dos sujeitos. Minha questão, aqui, é sobretudo como essas marcas aparecem no discurso artístico, em diferentes épocas, mas afetados de uma forma, ou de outra, pela violência do Estado.

5 As T.E foram apresentadas pela primeira vez no Salão da Bússola, organizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1969. Depois foram abandonadas em ruas do Rio de Janeiro. Barrio repetiu as T.E. uma terceira vez, dentro da exposição coletiva “Do Corpo à Terra”, realizada em Belo Horizonte, entre 17 e 21 de abril de 1970. Barrio lançou 14 “trouxas ensanguentadas” no rio Arrudas, na região central da capital mineira. (NUNES, 2016). Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/As-trouxas-ensanguentadas-de-Artur-Barrio>

6 No Brasil, no final de 1970, ela surgiu como forma de expressão artística que fosse além dos muros dos museus, galerias ou de outra forma tradicional de exposição. Muitos artistas acreditavam que essas instituições restringiam o acesso à arte para pessoas que não estavam diretamente ligadas a ela. No final da década de 1990, ela ganha força com a atuação dos coletivos artísticos realizados em diferentes espaços. Disponível em: <http://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/intervencao-artistica-urbana/> Acesso em 30 de setembro de 2019.

e outros dejetos. Essas trouxas, após serem expostas, eram abandonadas pelas ruas. Uma das ações foi no Estado de Minas Gerais, como parte da exposição “Do Corpo à Terra”, em abril de 1970. Penso que posso poupá-los em descrever o contexto sócio-histórico do Brasil dos anos 70. Mesmo assim, é possível compreender o porquê desta produção artística tornar-se um marco na história da arte brasileira. E o porquê a compreendo como potência estético-política.

Artur Barrio e suas “Trouxas” não dizem sobre qualquer corpo, assim como os “vestidos brancos com manchas de sangue de carneiro”, da artista porto-alegrense Karin Lambrecht (2001)⁷, também não trata de qualquer corpo. Estas duas produções artísticas presentificam corpos historicamente matáveis, ora por sua desumanização, ora por sua criminalização por um Estado que: – ou se ausenta na indiferença, ou, se marca pela opressão e pela violência. Eis a historicidade dos acontecimentos que nos demandam.

Vivemos em tempo que os espaços de interdição vão ganhado adeptos na falsa moral, em falsos apelos nacionalistas, na retirada de direitos básicos da população tal qual nos anos 60/70. Assistimos, cotidianamente, os ditatismos bíblicos de céu e inferno, de bem e de mal, de certo e errado e, de tantos outros binarismos que vão sendo a base para a desumanização do outro, para a coisificação do outro. A biopolítica vai desdobrando-se em tanatopolítica, se recuperarmos os termos foucaultianos e agambianos. Resulta de tais movimentos o instalar-se de um permanente estado de exceção, no qual vidas são matáveis. Funcionamentos que tristemente **sempre** retornam sócio historicamente.

Percebo que a pergunta retórica do senso-comum “Isto é arte?”, sempre nos acompanhou ao longo da história. Não se trata de uma condição da arte moderna ou da arte contemporânea. A questão é nos perguntarmos pela regularidade com a qual ela é feita. Ou ainda, sob quais as condições histórico-sociais e de que lugar ela é feita.

Tal pergunta pode ser feita tanto à Goya, em seu “Saturno devorando seu filho” (1823), quanto a Barrio, em 1970, ou a Lambrecht 2002: “isto é arte?”.

7 Análise que realizei durante minha pesquisa de mestrado entre 2002 e 2004, na Unisul.



Saturno Devorando um de seus Filhos, 1820-23, técnica mista sobre tela, 143,5 x 81,4 cm,
Francisco de Goya, Museu do Prado, Madri



Reprodução Fotográfica Rubens Chiri/Itaú Cultural

Artur Barrio (1969) Técnica Mista

Dimensões 20.00 cm x 30.00 cm

Acervo: Coleção Luisa Strina (São Paulo, SP)

Detalhes da instalação de Karin Lambrecht (2001) 25ª Bienal de São Paulo.



Fonte Guia da Bienal 2002

Disponível em: http://pergamum.unisul.br/pergamum/pdf/73810_Nadia.pdf

Prefiro chamar estas produções de textos artísticos sobre/sob regimes totalitários. Ou, modos de textualização do discurso artístico. Cada uma delas realiza, a seu tempo, uma denúncia da violência exacerbada dos regimes políticos vigentes em suas épocas, seja pela participação efetiva do Estado e seus aparelhos, seja pela omissão do Estado frente aos cenários de violência.

Talvez possamos nós nos perguntarmos sobre quais corpos políticos são reclamados por estes corpos poéticos? E, talvez, na obviedade das respostas... permaneçamos sem respostas e nos deparando com o óbvio, nos debatendo, dando de encontro com um real. É justamente esse embate que se coloca na ordem do insuportável àquele que hoje chamamos, ironicamente, de “cidadão de bem”.

O “cidadão de bem” vive no mundo “semanticamente normal” (PÊCHEUX, 2006, p. 34) e logicamente estabilizado, reproduzindo-se no mais do mesmo, completamente alinhado ao Estado/Capital em seus aparelhos e normatizações. O “cidadão de bem” é uma posição sujeito que se identifica “plenamente” aos processos parafrásticos do discurso da norma e dos meios de produção do capital. Por isso, na maioria das vezes, ao ser interpelado pela experiência estética que a arte lhe impõe,

ele explode na pergunta: “Isto é arte?”. Ou, então, ele desliza para a afirmação: “isto não pode ser arte”. Pois esta experiência estética, a qual ele está exposto, opera no funcionamento oposto ao normativo, de um modo predominantemente parafrástico; já a arte opera pela polissemia, burlando a contenção. Eis o ponto no qual se instala o confronto. Nesse processo, estabelece-se, como já dito em outras discussões, o jogo sempre tenso entre paráfrase e polissemia, tendendo mais para esta última. Esta desestabilização é da ordem do insuportável para a posição sujeito “cidadão de bem”. A arte, para o “cidadão de bem”, até pode ser aceita, desde que não provoque incômodos, não desloque os sentidos semanticamente estabilizados, ou, que não coloque em risco o regime socioeconômico de dominação.

Dito de outro modo, no que diz respeito à fruição da arte, temos, sim, uma questão de luta de classes. O “cidadão de bem”, outrora burguês, decide o que pode e deve ser apreciado pelas massas e a pseudo-arte, muitas vezes, cumpre seu papel ideológico. Na leitura que Vázquez faz de Marx, o autor nos aponta essa relação complexa e de confronto:

Se como diz Marx, a transformação do trabalho em trabalho assalariado, ou seja, numa atividade puramente abstrata, mecânica e indiferente à sua forma, significa que este perde seu caráter de arte, a extensão das leis de produção material capitalista ao trabalho artístico somente pode significar a negação da atividade artística enquanto tal (VÁZQUEZ [1965], 1968, p. 231).

Continua o autor

Entre a arte verdadeira e o homem-massa estabelece-se, com efeito, um diálogo de surdos, já que este último não pode entrar na relação apropriada, exigida pelo objeto artístico, e consequentemente, não pode apreciá-lo. (...) O público, em geral, nas condições próprias do consumo de massas, prefere quase sempre os produtos mais inconsistentes, do ponto de vista estético, ao invés dos que oferecem valores (VÁZQUEZ [1965], 1968, p. 286).

Penso que não seja, necessariamente, uma simples questão de “preferir”. É preciso fazer uma leitura discursiva aí, sendo consequente com uma posição histórico-materialista. Pois, se considerarmos as

condições de produção de determinados objetos estéticos e, na mesma proporção, a divisão social do trabalho de leitura, veremos que se trata, sim, dos acessos e interdições, a partir dos modos de funcionamento do sistema capital. Não há, de fato, uma distribuição igualitária do acesso à educação e à cultura. O produto cultural que chega às massas é fruto de um consumo de qualidade, muitas vezes, duvidosa e de sentimentalismos baratos, cujo tema preferido são tramas românticas e amores não correspondidos, geralmente em ritmos musicais simplificados. Tal movimento busca simplificar, também, as condições materiais de existência dos sujeitos. Colocando de outra maneira: quando não se oferece educação estética de qualidade, logo não se precisa dispor de produtos estéticos complexos, pois a “massa” jamais conseguirá absorver a complexidade dos pensamentos abstratos. Resta a ela – a “massa” – absorver apenas as ordens de produção que lhes exige o capital. E, uma vez que não possuem dispositivos necessários para crítica, seguem alienados tal como como vida de gado, ficam à mercê de que “alguém” lhe diga o que se pode e o que se deve gostar/apreciar/ consumir artística, cultural e esteticamente, e, porque não dizer, politicamente.

Nesta mesma tópica, Angela Davis também constata, nos anos 80 do século XX, que quando se fala em cultura é fato que ela é de acesso restrito. Em seu livro “Mulheres, Cultura e Política”, a autora cita parte de um depoimento do músico Paul Robeson (1951) em uma conferência cujo tema era “direitos iguais para as pessoas negras nas artes, nas ciências e nas profissões”. Segundo o músico, justamente na camada mais pobre da comunidade negra, as pessoas sequer poderiam imaginar adquirir um ingresso para uma apresentação musical, somente ao cantar em sindicatos e assembleias é que “trabalhadoras e trabalhadores desta terra puderam me ouvir” (Robson, 1978, *apud* DAVIS, 2017, p. 165).

Se, discursivamente, compreendemos que a ideologia não tem exterior e que o processo de constituição dos sujeitos/sentidos se dá justamente na dobra inconsciente/ideologia (processo de interpelação), é possível entender que é na/pela Linguagem que somos atravessados pelo real. Nesse sentido, é importante que voltemos à Michel Pêcheux, quando ele nos mostra que

os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos falantes (em sujeitos de seu discurso) por formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes. Especificamos também que “a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se realiza pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina”. Acrescentaremos agora, retomando formulações recentes de P. Henry, que essa interpelação supõe necessariamente um desdobramento, constitutivo de sujeito do discurso, de forma que um dos termos representa o “locutor”, ou aquele a que se habituou chamar “sujeito da enunciação”, na medida que lhe é “atribuído o encargo pelos conteúdos colocados” – portanto, o sujeito que “toma posição”, com total conhecimento de causa, total responsabilidade, total liberdade, etc. – e o outro termo representa “o chamado sujeito universal, sujeito da ciência ou do que se pretende como tal”. Ressaltemos que esse desdobramento corresponde, a rigor, à relação, igualmente explicitada mais acima, entre pré-construído (o “sempre-já” aí da interpelação ideológica que fornece-impõe a “realidade” e seu “sentido” sob a forma da universalidade – o “mundo das coisas”) e articulação ou efeito-transverso (que, como dissemos, constitui o sujeito em sua relação com o sentido, isto é, representa no interdiscurso aquilo que determina a dominação da forma-sujeito). (PÊCHEUX, 1997, p. 214).

Assim entendemos, como, no processo de fruição em arte é constituído pelas condições materiais de existência, ou seja, pelas condições de produção. E como determinadas posições na leitura de arte são possíveis a ponto de reconhecer, ou não, determinada produção artística. Se a força do pré-construído se dá pela ordem do repetível, do sempre já lá, na ordem das formações imaginárias e ideológicas, é no interior das formações discursivas que essas forças aderentes se marcam. É justamente nas FDs que os AIE (Aparelhos Ideológicos do Estado) distribuem suas coerções e interdições ao campo da linguagem, e, inclua-se aí, as artes.

É importante, neste meu gesto de leitura, compreender o papel dos aparelhos de estado como determinantes no processo de fruição destas produções artísticas e dos acontecimentos históricos que as circunscrevem.

Retomo a experiência que me moveu, em 2002, descrever/interpretar o *corpus* que me permitiu formular a respeito do funcionamento

do DA. Era a 25ª Bienal Internacional das Artes em São Paulo, em 2002⁸. Em exposição, a instalação de Karin Lambrecht: “Sem título, vestidos brancos com manchas de sangue de carneiro, impressão com vísceras”, em frente dela, um cidadão com o jornal Folha de São Paulo embaixo do braço e muito bravo com “aquele tipo de arte”, vociferando: “um absurdo”! Tal cena me capturou. Por que da indignação? Sabendo qual era a matéria de capa daquela edição (uma manchete de uma rebelião e uma foto com sete corpos estendidos, com a nomeação 7 vermes), me veio a segunda questão: por que a foto jornalística não choca tanto quanto a produção artística? O que considerei na época foi que

o ato de criação em arte, como qualquer outro, não é isento de atravessamentos ideológicos. O processo criativo é carregado de interfaces históricas, sociais e ideológicas, e o artista, como qualquer sujeito, insere-se de forma inconsciente ou pré-consciente (esquecimentos 1 e 2) em formações discursivas para produzir discurso (NECKEL, 2004, p. 102).

E, por conseguinte, a arte seria, sim, um gesto de interpretação das relações sócio-históricas, por meio de um dispositivo sensível. E, desde então, tenho pensado o processo criativo enquanto um processo discursivo, na medida que se constitui materialmente.

Pensando nas produções artísticas apresentadas até agora, é incontornável pensarmos na relação, sempre tensa, de dominação e resistência e, por extensão, nas políticas de silenciamento-censura. Orlandi ([1995] 2002, p. 54) nos apresenta a necessidade de pensarmos discursivamente o silêncio e nos mostra que há, pelo menos, duas vias de pensá-lo: “a) o silêncio fundante e b) a política do silêncio (o silenciamento)”. A autora nos mostra o quanto “dizer e silenciar andam juntos” ([1995] 2002, p. 55). Sem deixar de considerar a relação constitutiva entre esses modos de silêncio, gostaria de presentificar, na discussão aqui proposta, justamente a questão das políticas de silenciamento, frente aos dizeres da arte e frente aos modos de circulação em diferentes formações discursivas, a saber: de um lado a FD que se inscreve o Discurso Artístico, e, de outro, a FD onde predominam as formas dos discursos autoritários, no efeito produzido por “religião, família, pátria e propriedade”. Tal efeito

8 <http://www.bienal.org.br/exposicoes/25bienal>

nos coloca, diretamente, na relação do “silêncio local” das políticas de silenciamento, como, por exemplo, a censura.

O que observo a partir de tais interdições e analisando as marcas do discurso artístico é que há, nesses dizeres, marcas da ordem constitutiva do silêncio, conforme nos ensina Orlandi, “há sentidos que não nos são proibidos por uma autoridade de palavra, mas que, por processos complexos de nossa relação com o dizível e que tocam diretamente ao como se significa a história” ([1995] 2002, p. 109). É justamente por isso que Orlandi nos explica que a “censura intervém na relação do indivíduo com a sua identidade social e com o ESTADO” ([1995] 2002, p. 110). E é isso que essas produções artísticas nos mostram.

Nietzsche nos diz que a “arte existe para que a realidade não nos destrua”, é por isso que a arte também pode romper um silêncio censura como vemos nestas produções. É nessa re-existência que se marcam os sentidos que “iconografias metropolitanas”, da bienal de 2002, tratavam, e, igualmente, é isto que Goya e Barrio gritam, e denunciam com revolta. Para que a dor não nos mate, é preciso falar dela; é preciso contar/testemunhar a história, para que os horrores não se repitam. E, é na relação de testemunho que estas produções se encontram.

“Vestidos brancos com machas de sangue de carneiro” deveria chocar não pelo elemento pictórico em si, mas pelos corpos de quem a produção textualiza. Poderiam ser tecidos em qualquer formato, mas são vestidos, o que produz um efeito de sentido de violência generificada. Por exemplo, o “Mapa da Violência no Brasil 2012” mostra que, de 1980 a 2010, o número de mulheres assassinadas no Brasil cresceu 217,6%. Só em 2019, os casos de feminicídio aumentaram 76% no 1º trimestre de 2019 em São Paulo¹⁰.

Também o corpo que Saturno devorava não era qualquer corpo, era um corpo de mulher. Na época da pintura, a inquisição tornava-se ainda mais agressiva e sabemos bem quem eram as hereges que iam para a fogueira.

9 Grifo da autora.

10 Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/04/29/casos-de-feminicidio-aumentam-76percent-no-1o-trimestre-de-2019-em-sp-numero-de-mulheres-vitimas-de-homicidio-cai.ghhtml>

Entre as “trouxas ensanguentadas” abandonadas nas cidades e as iconografias metropolitanas de 2002, os números de violências generificadas não param de crescer. Há, como sabemos, uma violência muito bem definida e delimitada: Gênero-Raça, uma luta desigual e covarde. Em 14 de março de 2018, assistimos, estarecidos, a mais um assassinato: “*Mais uma mulher*”, Negra, Mãe na Adolescência, Da favela, Militante, Lésbica e a Vereadora mais votada do Rio de Janeiro: “assassinada”. Sua militância/liderança foi abafada. E, como já mencionei em outro texto, sua capacidade de revolução, passou a ser estatística (uma vida a menos). Hoje, 2020, dois anos transcorridos deste crime, seguimos sem justiça. Exceção e regra, num estado de exceção permanente¹¹, pois “O Estado recorre a operações não estadistas de poder e não pode funcionar sem uma reserva de poder que ele mesmo não organizou” (BUTLER, 2017, p. 213). É aí que as milícias se instalam e, até mesmo, se confundem.

O assassinato de Marielle Franco, por exemplo, nos mostra que é da ordem de um “impossível/insuportável” estatal que o corpo feminino, negro, lésbico, favelado, tome a palavra. No estado de exceção, se o diferente existe, precisa ser negado e aniquilado.

No “campo moderno”, a arte é nociva, precisa ser interdita, criminalizada; a arte grita aquilo que é da ordem do insuportável e escancara, sem pudor, os crimes inconfessáveis, ou os abusos que deveriam ser mantidos escusos. Assim, faço uma relação entre dois autores: Pêcheux, quando nos fala sobre a emergência de uma teoria do gesto em seu “AAD 69”¹². E Agamben, quando nos põe a refletir a partir de Auschwitz, em seu “Homo Sacer” (1995-2012). Pensar o campo em sua estrutura jurídico-política, a partir de uma abordagem agambiana, é “olhar o campo não como um fato histórico e uma anomalia pertencente ao passado (mesmo que, eventualmente, ainda verificável), mas, de algum modo, como matriz oculta, o nomos do espaço político em que ainda vivemos” (AGAMBEN, 2012, p. 161).

11 Uma remissão à reflexão do pensador italiano Giorgio Agamben, porém, não serão trazidas, neste momento, pois tais reflexões requerem mais tempo/espço para discussão que embora toquem esse recorte, o caminho de análise seria outro.

12 Michel Pêcheux (1997a, p. 78, grifos do autor): “o gesto simbólico significando a *interrupção a mais brutal que seja*, ou a *tentativa de destruição física* visando tal ou tal personagem política considerada nociva?”

Às produções artísticas apresentadas até agora, acrescento outras: a performance “A Voz do Ralo é a Voz de Deus”, do Coletivo “*És uma maluca*”, do Rio de Janeiro, que seria apresentada na Casa França-Brasil, em janeiro de 2019. Digo seria, porque esta performance foi desapropriada de seu lugar. A interdição desta performance fora baseada no mesmo argumento que censurou a exposição *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* (2017), coagindo à autocensura do espaço Santander Cultural, em Porto Alegre/RS. E, sob esse mesmo pretexto de moralidade, algumas semanas depois, executou o MAM em “*La Bête*” (2017), do performer Wagner Schwartz, durante o 35º Panorama de arte Brasileira. Nesse caso, agentes religiosos e políticos vociferaram contra a “nudez” e a “proteção” à criança.

Em todos estes casos, o que temos é a ação de estado de exceção, de um lado e, de outro, o corpo-poético enquanto potencial corpo-político que precisa ser contido. Nas produções descritas e apresentadas até agora, temos algo em comum: o corpo. Um corpo devorado, despedaçado, violentado, censurado e, no limite, assassinado.

A performance enquanto linguagem artística é o corpo-poético-político em sua presença, em sua **carnidade**. Não há meios de contornar os afectos que dela emanam. O que temos, em ambas performances, é também um corpo vulnerável, entregue à linguagem, um corpo que, no limite, pode ser atacado. (Lembro aqui de Marina Abramovic, 1974, ao sofrer inúmeras agressões, quando permitiu que utilizassem seu corpo em uma performance – que durou aproximadamente 6 horas, uma experiência perturbadora). Nas palavras de Marina:

Esse trabalho revela algo terrível sobre a humanidade. Isso mostra o quão rápido uma pessoa pode ferir em circunstâncias favoráveis. Mostra como é fácil desumanizar uma pessoa que não luta, que não se defende. Ele mostra que, **se você fornecer o cenário, a maioria das pessoas aparentemente “normais” pode se tornar verdadeiramente violenta**¹³.

A violenta investida moralista à “*La Bête*” nos fala disso. O performer passa a ser, de fato, a besta que representa um perigo sem

13 <https://historiascomvalor.com/artista-corpo-objeto/> disponível em 28/09/2019

precedentes à infância e aos “brados retumbantes da moral e dos bons costumes”. E ele vai para a fogueira da mídia. E sofre ameaças nas redes sociais.

As censuras aqui mencionadas, em especial da performance “A voz do ralo é a voz de Deus”, nos mostram um corpo-poético-político em sua Resistência, em seu testemunho. Um elo dos tempos sombrios dos anos 70 e dos tempos sombrios de agora. O jogo polissêmico do Discurso Artístico pode funcionar como testemunho e é justamente isso que o torna indesejável, interditável.

Em meus últimos exercícios de análise, trago produções artísticas que tomam o corpo feminino em sua relação constitutiva de resistência e contradição, na esteira do que pensa Lagazzi quando nos aponta “a relação entre a materialidade significativa e a história” (2010, p. 172). Ou, ainda, a resistência simbólica como forma de reconhecer-se em novos sentidos, na possibilidade de produzir furos no social (LAGAZZI, 2019).

Tenho dito que os tempos políticos atuais parecem retomar a pergunta/afirmação de Michel Pêcheux “o gesto simbólico significando a *interrupção a mais brutal que seja*, ou a *tentativa de destruição física* visando tal ou tal personagem política considerada nociva?” (PÊCHEUX, 1997, p. 78).

O corpo-feminino, ou a nudez performática enquanto corpo-poético-político, é o corpo a ser interditado em uma justificativa histórica de criminalizar um corpo por sua Resistência.

Seja o corpo de um sujeito, seja um corpo social em seus movimentos reivindicatórios, seja um corpo-arte. É justamente o que estamos assistindo no avanço de uma política neoliberalista que busca criminalizar os movimentos sociais, a educação e a arte.

Mais do que nunca, são necessários gestos/atos, no nível simbólico, que tomem seu espaço de direito e reivindicatórios, espaços de re-existência, espaços de testemunho, pela arte, pela política, pelo social, pela prática analítica. Pensamos, discursivamente, nas condições de produção nas quais sujeito e sentido se constituem mutuamente. E, tal movência performática constitui-se em uma ameaça para a lógica-moralizante

dominadora, na qual o narciso rechaça tudo o que não for espelho, o que não for o mais do mesmo.

A diferença, portanto, é o perigo a ser exterminado. É a personagem política considerada nociva. É preciso ressaltar que esse “nocivo” é de uma ordem imaginária que opera o confronto das formações discursivas. O gesto como ato, no nível simbólico, poderia ser tomado como nocivo por quais sujeitos? Que efeitos de sentido isso produz? De que posições-sujeito estamos falando?

Se quisermos pensar tais questões na performance, e pensarmos a performance enquanto Linguagem artística, então, precisamos retomar que, antes de tudo, a performance se constitui em um processo criativo e, também, em um processo político. E como todo processo criativo, se baseia na experiência corpórea sendo experiência estésico-poética. Bondía (2002) nos lembra que o *Ser* de experiência nunca permanece o mesmo. Assim, o exercício da performance é, antes de mais nada, uma prática poética/política de investigação e denúncia.

Retomo, aqui, uma ponderação de Carlson, quando nos diz que

Entre as muitas preocupações intelectuais, culturais e sociais colocadas por quase todos os projetos de performances contemporâneos. Dentre elas estão o que significa ser pós-moderno, a procura de uma subjetividade e de uma identidade contemporâneas, a relação da arte com as estruturas de poder, os vários desafios de gênero, raça e etnia, para citar apenas algumas das questões mais visíveis (2009, p. 18).

É esta implicação poético-política que nos joga à performance. A análise discursiva das performances e das vídeoperformances tem contribuído, fortemente, para um trajeto teórico-analítico da AD, no sentido de compreender as múltiplas materialidades discursivas. Minhas leituras em AD encontram minhas leituras na arte.

A materialidade postulada por esse pensamento contemporâneo, portanto, não se reduz nem ao objeto nem à tradução subjetiva, seja ela de qualquer ordem. Ela os atravessa, os intensifica e os descontrói. A materialidade potencialmente poética do corpo talvez tenha como premissa o seu atravessamento por forças e potências que não se reduzem nem ao seu aspecto

abstrato subjetivo (...). O corpo, portanto, é um subjétil (nem sujeito nem objeto, mas sujeito e objeto) atravessado por forças potentes e invisíveis, sejam elas de ordem molar (social, cultural, histórica, econômica), sejam elas de ordem física (o tempo enquanto força de memória, espaço enquanto força de volume ou tecido espaço-tempo enquanto força de texturização que produz peso, a fluidez, as dinâmicas) (FERRACINI, 2013, p. 35-36).

Eu diria, ainda, que o corpo subjétil é o corpo próprio das projeções sensíveis, na medida que é corpo gesto de interpretação no/do Discurso Artístico. As projeções sensíveis são, portanto, uma forma de ler, posicionar-se sócio historicamente, uma relação mediada pelo sensível (instâncias do real, do imaginário e do simbólico) (NECKEL, 2010, p. 130).

A performance como experiência põe em fricção o histórico e o social, pelo modo como as memórias nos afetam. Assim, na esteira das projeções sensíveis, é possível dizer que o corpo-subjétil, proposto por Ferracini, é o corpo-poético-político do qual estamos falando. Um corpo que documenta o outro e se documenta, uma imbricação entre o documento-memória-arquivo-testemunho, uma vez que se trata de um corpo da experiência sensível.

Bethânia Mariani nos diz que: “Resistência e testemunho, em sua relação com a memória, é falar outra voz, e outra vez mais, para não deixar esquecer, para produzir ressignificação no social e ressignificar também a si mesmo” (MARIANI, 2019, p. 288).

O corpo-poético-político é um corpo testemunhal. No rastro dos estudos do Teatro Documental, a performance se coloca, portanto, não como representação, mas como apresentação. Eu diria, ainda, como presentificação, como propriedade das artes de presença.

Quanto temos, por exemplo, um corpo nu em cena, esse corpo diz mais do outro, do que de si mesmo, em sua fisicalidade. Ele joga com o furo do tecido social. A exposição deste corpo não é de si mesmo, mas de um corpo histórico social que pode despertar compaixão, cumplicidade ou repúdio. Tais sentimentos têm mais a ver com as projeções imaginárias do que com o corpo propriamente dito.

O teatro-documental¹⁴ tem muito a dizer sobre tais deslocamentos, o que implica, também, estabelecer uma conversa com as próprias características do cinema-documental. Segundo Pessoa Ramos (2005), há sempre uma expectativa que norteia o modo como compreendemos o documentário. O autor conceitua isso como indexação. Há, ainda, outra formulação de Ramos que nos interessa aqui: a da circunstância da tomada que se dá na gradação entre uma imagem qualquer e as imagens intensas. As imagens intensas seriam, por excelência, a imagem do sexo, ou a imagem da morte. Sabemos que a implicação disso na instância psicanalítica estaria ligada às pulsões de vida e de morte.

Nessa relação com as imagens, então, podemos pensar em resistência tanto do ponto de vista psicanalítico, quanto do ponto de vista do histórico social e retomar Pêcheux lendo Lacan quando aponta que “todo o pensamento é fundamentalmente inconsciente” (1997 [1975] p. 303).

Retomando as performances em suas exposições/interdições, é possível dizer que, de certo modo, o contato com a carnidade do outro pode ser da ordem do insuportável. Trata-se “da relação do sujeito com aquilo que o representa; portanto, uma teoria da identificação e da eficácia material do imaginário” (PÊCHEUX, 1997, p. 125). Pensando o processo de inscrição de uma posição-sujeito do/no discurso, é possível, então, compreender que, nestas performances, não se trata da nudez em si, ou da moral, ou de contratos, ou estatutos etc. Se trata, antes, daquilo que não se pode falar, não se deve ‘rememorar’, ou ainda, não se pode visibilizar.

Ainda sobre a nudez, a historiadora Silvia Federici nos lembra que “... as hierarquias sexuais quase sempre estão a serviço de um projeto de dominação que só pode se sustentar por meio da divisão, constantemente renovada, daqueles a quem se procura governar” (FEDERICI, 2017, p. 18).

14 O Teatro-Documentário não é só uma técnica; é uma maneira de pensar e acima de tudo um instrumento para adquirir conhecimento sobre o mundo. (DEMIRSKI, 2010, p. 195). O presente trabalho investiga uma síntese da trajetória e do desenvolvimento do Teatro-Documentário desde a sua origem, no início do século XX, até os dias de hoje. Para começar o debate, partimos da definição que Patrice Pavis faz sobre o conceito Teatro-Documentário em seu *Dicionário do Teatro*: “Teatro que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e ‘montadas’ em função da tese sociopolítica do dramaturgo” (2005, p. 387).

Considerações Finais

Para que se pudesse vir a se sustentar um projeto de dominação, na arte, na cultura e na educação, era preciso primeiro polemizar com o “*kit gay*”, “a mamadeira de piroca”; era preciso criminalizar a exposição *Queermuseu* e a performance “*La Bête*”, e, aí sim, esse tal projeto sustentado, autoriza e legitima a expropriação do espaço e a censura à performance “A Voz do Ralo é a Voz de Deus”. Pois, tal performance é nociva ao estado dos “cidadãos de bem”, nociva a uma sociedade burguesa e classista que pretende retomar, a qualquer custo, o seu projeto de modernidade inconcluso e não medirá esforços em mover seus aparelhos ideológicos e repressivos. Como em 70, “Toda a Nudez será castigada”! Seja pelo viés moralizante, religioso, econômico¹⁵ ou violento.

É fato que assistimos, estarecidos, a “voz do ralo” correndo o mundo em pronunciamentos vergonhosos, vexatórios e preconceituosos. Enquanto, nas estruturas engendradas do poder dominante, “a voz de Deus” vai instrumentalizando seus aparatos jurídicos e estatais, garantindo ordem à manutenção e regalia de poucos, e assegurando a agenda neoliberal do “progresso”, as vidas em situação de vulnerabilidade aumentam.

Nessa lógica, justifica-se a violência estatal que se instala na necropolítica, como nos alertou M. Abramovich (1970) “se você fornecer o cenário, a maioria das pessoas aparentemente “normais” pode se tornar verdadeiramente violento”.

Mas... É preciso proteger nossas criancinhas da performance que despudoradamente traz o corpo nu, é preciso proteger nossas criancinhas do beijo gay.

Por ocasião da mesa no evento mencionado, no início deste texto, perguntei: E quem protegeu a Marcos Vinicus? E quem protegeu Ágatha? Duas crianças assassinadas pela ausência de um estado que nos expõe à “vida nua” e vocifera contra a “nudez” com sua bíblia debaixo do braço. Tal qual o “cidadão de bem” frente à instalação de Lambrecht.

15 E aqui lembro o ataque às Universidades Públicas, o desmonte na FUNARTE, a pretensa extinção da ANCINE, o ataque aos professores e artistas, e a lista segue sendo interminável...

Para este estado de exceção, parece-nos que a morte perdeu seu *status* de imagem intensa.

Repito, então, a mesma pergunta que me fiz em 2001: Por que a foto jornalística não “choca”, tanto quanto a produção artística?

Para finalizar, gostaria de trazer um pequeno trecho da carta que Valter Hugo Mãe escreve à Marcelino Freire e que circulou na internet na época do assassinato da menina Ágatha, em 2019:

Estão atirando sobre as crianças e alguém me diz que apenas as negras, são apenas as crianças negras, mas eu duvido que parem por aí. Nós, as crianças mais claras não estamos na linha do tiro? Nem que seja por vergonha, vamos morrer também se não dissermos nada, se não fizermos nada. E **se** as crianças negras viraram proibidas, que legitimidade teremos nós? Sabe, Gilberto Freyre explicou tão certinho que os portugueses são os mestiços da Europa. Eu tenho sangue árabe, africano e europeu. Sou uma porção de cada coisa e minha pena é não lembrar, só minhas células sabem.¹⁶ (VALTER HUGO MÃE, 27 de Setembro de 2019, 0h03).

O corpo-poético – em sua carnidade – sempre sabe de alguma forma ... e em sua potência de **SER** jamais é o mesmo...

É corpo-político!

Corpo de Re-Existência.

REFERÊNCIAS

AGAMGEN, Giorgio (1995). **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução de Henrique Burigo. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010; 1ª reimpressão 2012.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, Nº 19 Jan/Fev/Mar/Abr, 2002.

16 Disponível em: <https://theintercept.com/2019/09/26/carta-aberta-valter-hugo-mae-brasil/>
Acesso em 28 de setembro de 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DAVIS, Angela. (1984). **Mulheres, cultura e política**. São Paulo, Editora Boitempo, 2017.

FEDERICI, Silvia **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo, SP: Elefante Editora, 2017.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação**. São Paulo, ed. Perspectiva/FAPESP, 2013.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO **Guia 25a Bienal de São Paulo**: Iconografias Metropolitanas. Pavilhão Ciccillo Matarazzo – Parque Ibirapuera, 23 de março a 2 de junho de 2002.

GALLO, Solange. **Autoria**: Questão Enunciativa Ou Discursiva? Revista Linguagem em (Dis)curso, volume 1, número 2, jan./jun. 2001.

LAGAZZI, Suzy. **A contradição no funcionamento das discursividades contemporâneas**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em: <http://www.discurso.ufrgs.br/sead/prog/s5_Suzy.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2019.

LAGAZZI, Suzy. Em torno da prática discursiva materialista. **Revista Organon**, Porto Alegre, v. 30, n. 59, p. 85-100, jul/dez. 2015.

LAGAZZI, Suzy. A interpretação em composição: De Marielle Presente ao Samba da Utopia. In: Flores et al **Análise de Discurso em Rede**: Cultura e Mídia, VI 4. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.

LAGAZZI, Suzy. Linha de Passe: a materialidade significativa em análise. RUA [online]. v. 2., n. 16, p. 172-182, 2010. Portal Labeurb – **Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade**. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>>. Acesso em: 6 jun. 2019.

LAGAZZI, Suzy. Trajetos do sujeito na composição fílmica. *In*: FLORES, Giovana G. Benedetto et al. (Orgs.) **Análise de discurso em rede: cultura e mídia**. Campinas: Pontes, 2017. p. 372.

MARIANI, Bethania. “Mas essa luta se aprende. Se aprende muitíssimo” Testemunho de Resistência. *In*: ADORNO et all (orgs) **O discurso nas fronteiras do Social: Uma homenagem à Suzy Lagazzi V2**. Campinhas SP. Editora Pontes. 2019, p. 277-294.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. (Com) Textura de corpos na vídeo-performance contemporânea. *In*: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange; (Orgs). **Análise do Discurso: fundamentos aos desdobramentos (30 anos de Michel Pêcheux)**. Campinas: Mercado das Letras, 2015, p. 275-288.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. O corpo-imagem: Materialidade discursiva e práticas de subjetivação. *In*: TASSO, Ismara, SILVA, Erica, **Língua(gens) em Discurso: a formação dos objetos**. Campinas: Pontes Editores, 2014, p. 187-209.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. **Tessitura e tecedura: movimentos de compreensão do artístico no audiovisual**, 2010. 239 f. Tese (Doutorado em Linguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

PÊCHEUX, Michel. (1988). **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes, (1990-1997) 2006.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso (AAD-69). *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). **Por uma Análise Automática do Discurso**. 3.ed. Tradução Bethania Mariani et. al. ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1997a, p. 61-161.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.) **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. II – São Paulo: Ed. Senac, 2005.

TROUXA de Sangue. *In*: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra43358/trouxa-de-sangue>>. Acesso em: 06 de Mar. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez, (1965). **As ideias estéticas de Marx**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1968.

A PERFORMATIVIDADE DA FOTOGRAFIA

Simone Tiemi Hashiguti

Vibrar com a fotografia

No estudo sobre o tema corpo, memória e discurso, em que se busca compreender o funcionamento de identificação de descendência, e que é realizado por quem mapeia sua própria condição de descendência, um dos materiais que pode ser acessado para análise são as fotos de família. Olhar os corpos dos antepassados em fotografias antigas é um exercício analítico e afetivo que pode reconstruir memória, a cada vez que se as olha, e que pode revolver a lembrança das narrativas orais (re)contadas a cada geração por diferentes vozes. É um exercício de olhar e (re)escutar.

Em trabalho anterior sobre esse tema (HASHIGUTI, 2015), por exemplo, a análise de fotos de família das décadas de 1940 a 1960 permitiu observar as regularidades imagéticas nos corpos, poses e cenários. Naquelas fotografias em preto e branco, desbotadas e manchadas pelo tempo, os personagens apareciam em suas roupas de domingo ou de festa, em posturas enrijecidas. Os cabelos dos homens luziam arrumados de brilhantina. Em algumas, eles apareciam em pé, atrás das mulheres, que ficavam sentadas à frente, de pernas cruzadas e braços descansando no colo. Esses corpos não sorriam. Apareciam sérios para a solenidade, alinhados, muitas vezes, em frente às suas casas de madeira que tinham marcadas da terra roxa do Paraná as paredes. Alguns personagens olhavam para a câmera, outros tinham o olhar distante, olhavam para o chão ou para o nada, apenas à espera de cumprir um rito.

À época do estudo, e antes de formular a tese de que o corpo é espessura material de memória que, por sua visualidade, pode sobre-determinar o dizer, o gesto de olhar essas fotos trouxe-me, como um *afeto-efeito*¹ primeiro, a lembrança de um sentimento de dor e lamento, o murmúrio das vozes que ouvia quando criança e que falavam sobre a lida no cultivo da terra, as dificuldades de moradia e de vida, as diferenças de costumes. As fotografias faziam vibrar em mim as narrativas orais familiares, as emoções e os pesares que elas imprimiram na versão infantil de mim que as ouvia. Elas entravam no meu corpo como imagem, som, voz, sensação.

Parto da descrição dessa experiência analítico-afetiva para pensar a fotografia como forma de arte e, em alguns casos, com efeito de arte, e que funciona como *potência*. Essa força, a possibilidade de vibração que a fotografia como elemento estético visual tem, que faz vibrar o corpo e reatualizar memória, é o que relaciono, neste trabalho, com performatividade e com o efeito de escuta, mais particularmente, de visibilização do sofrimento humano e do reconhecimento da precariedade da vida. Trato, portanto, da performatividade que constitui, em determinadas condições de produção da espectadora, escuta ou outridão, e que funciona pela força que faz uma dobra do corpo como materialidade de sensibilidade com a própria fotografia, materialidade de performatividade e potência. É uma dobra corpo-fotografia, mais especificamente, na visualização de acontecimentos limítrofes da existência humana. Minha questão principal é a força performativa da fotografia jornalística, tomada ela em sua eficácia estética, para perturbar e provocar mudanças político-sociais, num momento de recrudescimento global das políticas ultraconservadoras marcadas pela misoginia, homofobia, xenofobia, racismo e violência que fazem a cada dia mais visível a fragilidade humana.

1 Com esse termo, busco fazer visível uma relação possível entre o conceito de afeto deleuzo-guattariano que, baseado no *affectus* spinozano, não se refere à emoção ou sentimento humano, mas à capacidade de afetar e ser afetado que todo corpo, tomado em ampla acepção, tem, com o conceito de efeito de sentido, nos estudos do discurso, a partir do qual entendo que, frente a uma materialidade simbólica, o sentido emerge para cada enunciativa, a partir de sua interpretação, em determinadas condições de produção.

Foto jornalística e eficácia estética

Neste estudo, lanço o olhar para seis fotografias jornalísticas sobre o tema do sofrimento humano. Atenho-me, portanto, a um tipo de visibilidade que pode ser arte ou ter efeito de arte e que pode circular de maneira diferente da que se relaciona aos espaços das galerias e exposições, aparecendo em jornais impressos e digitais, em *sites* de notícias e viralizando pelo compartilhamento em redes sociais. Para discutir o sentido de arte e efeito de arte, baseio-me, principalmente, nas considerações de Oliveira (2011), para quem a produção da fotografia jornalística está, desde sempre, marcada por um desejo de estetização da realidade e na discussão de Rancière (2012) sobre uma eficácia estética das imagens.

Para Oliveira (2011), mesmo que geralmente relacionada a um compromisso com a verdade, a foto jornalística não pode ser resumida a um sentido de prova de um acontecimento, nem lhe ter atribuído o caráter de verdade incorruptível. Para a autora, a foto jornalística tem uma maneira própria de recortar o visível, o que ela chama de uma espécie de “*mise en forme* dos factos” (OLIVEIRA, 2011, p. 277), que se dá, como compreendo, pelo gesto fotográfico da fotógrafa. De acordo com Oliveira:

[...] a reportagem fotográfica de actualidade é bem mais próxima da actividade artística do que a sua apreensão pelo género jornalístico recomendaria. Com preocupações de ordem estética, o fotojornalista aventura-se nos domínios da arte, abandonando a intransigência de valores caros à prestação jornalística. Ele busca o sentimento dos factos que escreve em imagens. O efeito começa justamente neste ponto de partida do homem da máquina para o objecto: se não a esteticização absoluta do real, pelo menos a sua transfiguração pelo espírito artístico que parece habitar em todo o fotojornalista (OLIVEIRA, 2011, p. 281).

Essa especificidade estética da foto jornalística coloca sob questionamento o sentido de uma verdade única que a fotografia materializaria, trazendo à discussão não só o olhar, o enquadramento e outras escolhas estéticas da fotógrafa jornalista, que não são, portanto, neutros, mas também a potencialidade desse tipo de imagem de ultrapassar sua efemeridade e se tornar um ícone numa memória coletiva. Ao elencar fotos

emblemáticas, Oliveira (2011, p. 278) menciona, por exemplo, a exibição do martírio de Che Guevara, numa imagem captada por Freddy Alborta, em 1967, o beijo de um marinheiro e uma enfermeira no Times Square em 1945, na foto tirada por Alfred Eisenstaedt, Einstein mostrando a língua, na fotografia de Arthur Sasse, em 1951. Assim como essas, outras muitas fotografias jornalísticas poderiam ser elencadas e agrupadas, fazendo visível uma época e sua *imageria* (RANCIÈRE, 2012, p. 24), isto é, seu repertório de imagens disponíveis.

Para Oliveira (2011), tal como para outras autoras que discorrem sobre a força performática da fotografia, (AZOULAY, 2008; ASH, 2005; LEVIN, 2009), também a fotografia jornalística se encaixa na conceituação de arte porque, como outras formas de arte visuais, provoca emoções na espectadora de tal forma que é impossível manter um “olhar puramente objetivo” (OLIVEIRA, 2011, p. 283). Nas palavras de Oliveira e Kobre (1980, apud OLIVEIRA, 2011):

[...] reconhecemos à imagem fotojornalística uma força performativa, porque julgamos certa a intuição de Ken Kobre para quem [...] os fotojornalistas parecem ter-se transformado em “intérpretes visuais das cenas usando as suas câmaras e lentes, sensibilidade à luz e as suas agudas capacidades observadoras para trazer aos leitores um sentimento sobre como foi o acontecimento” (1980:338)² (OLIVEIRA, 2011, p. 280).

A discussão sobre a potencialidade da fotografia para provocar, na espectadora, uma sensação ou emoção requer um deslocamento de uma compreensão da fotografia e da arte como meios representativos de conteúdos que teriam/seriam uma única verdade. Retomando o conceito de *eficácia estética* de Rancière (2012), podemos entender que entre o olhar da fotógrafa, a materialidade fotográfica e o olhar da espectadora para a foto há várias possibilidades de efeitos de sentido, o que, para Rancière, pode ser entendido como a *forma dissênsica* de funcionamento da arte e da imagem: elas são sempre apreendidas pelas espectadoras em regimes de sensorialidade, que podem ser vários e conflitantes entre si. Como um dos exemplos sobre funcionamento dissênsico e a arte, Rancière faz referência aos sentidos religiosos e cívicos que as estátuas da antiguidade

2 KOBRE, K. *Photojournalism. The professional's approach*. Boston: Focal Press, 1980.

grega teriam à época em que foram feitas, que se relacionavam com as formas de vida coletiva de então (sua fé, seus cultos e hierarquias), e que foram ressignificadas, quando do surgimento das “formas modernas da dominação monárquica, religiosa ou aristocrática” (RANCIÈRE, 2012, p. 59), como exemplares das belas artes, que deveriam ser expostas em museus e coleções de arte. A menção a regimes de sensorialidade supõe, portanto, uma ordem política do sensorial, isto é, a “[re]configuração dos âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns” (RANCIÈRE, 2012, p. 59). A eficácia estética de uma imagem é sua eficácia dissênsica, sua potencialidade de suspender “qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (RANCIÈRE, 2012, p. 58).

Acerca de fotografias jornalísticas que enquadram o sofrimento humano e regimes de sensorialidade, cabe retomar a afirmação de Susan Sontag (2003) de que a maior circulação e consumo de fotografias de sofrimento é marca da “dieta de horrores moderna”, na qual se anseia e se é seduzida por fotos de fatos extraordinários que fazem visíveis, a distância, a dor do outro. Para a autora, um efeito possível da circulação maciça desse tipo de imagem é a saturação e, por consequência, a banalização do sofrimento humano, a “rarefação de conteúdo” e “o embotamento do sentimento” (SONTAG, 2003, p. 89). Concordando com Sontag que a grande circulação de imagens de dor e pesar é uma das marcas da modernidade e compreendendo que tal marca se tornou mais exacerbada na era digital contemporânea, aumentando a chance de naturalização da barbárie, um questionamento que pode ser feito, contudo, e muito pontualmente para este momento histórico em que este texto é escrito – isto é, o de avanço mundial da tendência neoliberalista das grandes potências econômicas em promover a desestatização e aderir ao corporativismo de grandes empresas privadas; o da promoção ultraconservadora de intolerância e violência contra raça, gênero, etnia e condição social; de intenso movimento migratório global em busca de refúgio de guerras e conflitos civis; da precarização das condições básicas de vida em países de menor poder econômico; de pandemia de vírus altamente contagioso

e potencialmente letal³, e em que, sobretudo, a fragilidade humana fica extremamente visível –, o afeto-efeito de olhar esses tipos de fotografias poderia, hoje, constituir *escuta*, no sentido derridiano de *outridão*?

Essa pergunta visa apenas materializar a linha de reflexão ora proposta sobre a relação sujeito-olhar-fotografia. Como compreendo, está em acontecimento uma demanda urgente de ressignificação dos sentidos de coletividade e individualidade cujo potencial pode ser o de fazer emergir um regime sensorial em que a barbárie seja inaceitável e em que a dor do outro seja entendida na relação com a responsabilidade social de cada indivíduo. O olhar dirigido a fotografias de situações limítrofes de existência humana é, hoje, o de espectadoras que estão, elas mesmas, em condições de fragilização da vida. Essa condição pode sensibilizar o olhar e contribuir para redefinir as políticas globais e locais de convivência.

A próxima seção apresenta descrições-interpretações desta espectadora para seis fotografias. Características tais como cores, tons e posições dos corpos de cada foto são descritas e relacionadas entre si, junto a uma reflexão sobre o *rosto*, seguida por uma articulação com teorizações sobre a performatividade da fotografia e sobre a precariedade da vida.

Fotografias

Fotografia 1

A primeira fotografia que acesso para essa discussão é de Thomas Hoepker, intitulada: *USA. Brooklyn, New York. September 11, 2001*⁴. Nela vemos 5 jovens conversando num dia de sol. Céu e água límpidos. As cores da fotografia são vivas, de um tom quente, como se sob um filtro *vintage*. Lembram os tons das telas e cenas solares de Edward Hopper. Os

3 A escrita do presente artigo está sendo finalizada em março de 2020, quando a pandemia do Corona Vírus (COVID-19) cresce exponencialmente em território brasileiro e em outros países, matando pessoas, em todos eles, em números comparáveis a situações de guerras mundiais.

4 Disponível em: <https://pro.magnumphotos.com/Asset/-2K7O3RK0762.html>. Acesso em 08 de fevereiro de 2020.

personagens da foto se apresentam em posições relaxadas, despojadas talvez. Ao fundo a fumaça de uma tragédia.

A foto foi tirada do bairro no Brooklyn, na cidade de Nova York, por Hoepker em 2001, quando do ataque terrorista ao World Trade Center. Então o que vemos, ao fundo, do outro lado do rio, são as Torres Gêmeas de Manhattan em chamas. Numa reportagem do jornal *The Guardian*, de 2011, o jornalista Jonathan Jones se refere à fotografia como a mais controversa daquele dia de 2001. À época do ataque, Hoepker decidiu não publicar a foto. Ele só a publicou em 2006, em um livro⁵, o que causou controvérsia imediatamente. Mas o que a torna controversa?

O próprio Hoepker, ao comentar, em 2006, sobre porque não houvera publicado a foto antes, em 2001, disse que: “Eles [os personagens da foto] estavam totalmente relaxados como em qualquer tarde normal” e que “naquele momento, [em 2001] os americanos não precisavam ver aquilo.” Frank Rich, outro jornalista do *New York Times*, ao escrever sobre a foto, em 2006, declarou que: “Os jovens na foto do Sr. Hoepker não são necessariamente insensíveis. Eles são apenas americanos”⁶. O sentido de americanos, nesse comentário, seria o de que, nos explica o próprio Rich nas linhas subsequentes, os Americanos seguem suas vidas apesar de tudo o que possa acontecer, uma suposta resiliência que, contudo, não tirava da fotografia, a capacidade de ser tão traumática quanto o próprio evento do 11 de setembro.

A fotografia de Hoepker, em seu conjunto, com seu silêncio, perturba. É uma perturbação que pende para o *uncanny* freudiano: o estranho familiar. Esse estranhamento está na ausência de expressão de dor, sofrimento ou horror, na luz solar de um sol chapado, quase onírico, em que personagens e suas sombras aparecem em situações cotidianas, como a de estarem juntos num momento de lazer, como se a fumaça e a tragédia lhes fosse comum ou invisível. Essa disjunção causa uma incerteza intelectual (JENTSCH, 1906). É uma perturbação que pende, também, para a ordem do silêncio fantasmagórico nos quadros de Edward Hopper. A essa perturbação espectral e à relação entre o visível e o invisível, no campo das forças, voltarei mais tarde.

5 David Friend's *Watching the World Change*: <http://www.watchingtheworldchange.com/>

6 The young people in Mr. Hoepker's photo aren't necessarily callous. They're just American.

Fotografia 2

Nessa foto⁷, vemos o migrante salvadorenho Óscar Martinez, de 25 anos, e sua filha Valéria, de 2 anos, que se afogaram em junho de 2019, ao tentar atravessar o rio Bravo, que faz divisa entre México e Estados Unidos. O desconcertante, nesta foto que correu o planeta, além da morte trágica de pai e filha, é a posição dos corpos. O pequeno braço de Valéria ainda restava sobre o pescoço do pai. Eles estão juntos, dentro da camisa azul de Óscar, que a teria colocado junto a si para acolhê-la, protegê-la. Não vemos seus rostos. Eles estão virados para a água rasa do rio, sem possibilidade de vida. De Valéria, vemos o braço, conseguimos identificar sua cabecinha junto à do pai, e vemos suas pequeninas pernas, vestidas de calça vermelha. Podemos ver também o contorno de sua fraldinha, e os sapatinhos com as solas para cima. Ao lado esquerdo de Valéria, como que para intensificar a dor e a indignação de quem se escandaliza ao olhar a foto, boia uma latinha azul de bebida. A água já não é azul e viva como na foto anterior, nem o sol é quente e amarelo. Nessa outra paleta de cores mornas, os tons são marrons claros e beges, da água, dos galhos que circundam os corpos, de suas peles expostas.

Fotografia 3

A terceira fotografia é de 2018 e nos mostra Amal Hussein, uma menina de 7 anos, na guerra do Yemen⁸. Seus braços e mãos, assim como o tronco em que repousam, são pele e osso. Uma maior luminosidade ao lado direito da foto deixa mais visíveis ainda as costelas e reentrâncias da pele as contornando. De seu rosto, vemos a face esquerda, o olho aberto. Seu olhar é doce, mesmo nessa condição. Um olhar e um rosto infantis e de luz que iluminam uma forma humana perturbadora: um corpo de criança, sem viço, de pele de tons mornos, como nos corpos na Fotografia 2, com o tronco mais pronunciado que todo o resto do corpo, deitado num fundo azul escuro. A foto foi tirada por Tyler Hicks e

7 De acordo com o site de notícias www.elpais.cr, a foto é de Rubén Luengas. Acesso em 03 de março de 2020.

8 Imagem disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/11/01/world/middleeast/yemen-starvation-amal-hussain.html>. Acesso em 22 de março de 2020.

publicada no New York Times, em 26 de outubro de 2018, e logo depois, por vários jornais no mundo. Também houve controvérsia em sua publicação, num questionamento sobre os limites de exposição de crianças e pessoas nesse tipo de situação. Contudo, sua publicação foi uma opção dos jornais e teve caráter de denúncia. A guerra civil no Yêmen se arrasta desde 2015 e foi considerada pela ONU, em 2019, como a pior crise humanitária no mundo à época. Em novembro de 2018, Amal faleceu.

Fotografia 4

A quarta fotografia mostra o corpo sem vida de Aylan Kurdi, um menino sírio, de três anos, que morreu afogado em dezembro de 2015⁹. A foto foi tirada pela fotógrafa Nilüfer Demir, numa praia do Mar Mediterrâneo, próximo a Brodum, na Turquia. Demir tuitou a foto sob a *hashtag* “*Kiyiya Vuran İnsanlık*”, ou, em português, “Humanidade naufragada”¹⁰. A foto foi disseminada mundialmente e tem sido referida como sendo um dos ícones do fotojornalismo dos últimos anos, capaz de mudar o mundo. Na foto, vemos o corpo de Aylan deitado, de bruços sobre a areia. Os braços pousados ao lado do tronco, com as palmas das mãos para cima. Seu rosto está virado para baixo, quase que enterrado na areia e na água. As perninhas estão um pouco dobradas, os pés juntos, deixando à mostra as solas dos sapatos.

As cores da roupa de Aylan, uma camiseta vermelha e um short azul, são dos mesmos tons de cores das roupas de Óscar e Valéria, na Fotografia 2. São fotografias que compartilham características visuais e a história contemporânea das migrações forçadas, causadas por guerras civis, conflitos entre países fronteiriços, intolerância, má distribuição de renda e ausência de condições dignas de existência. A fotografia de Aylan também circulou pelo planeta e foi reestilizada por várias artistas em forma de pinturas, esculturas, grafites, montagens que enunciam homenagens a Aylan, comoção e indignação.

9 Imagem disponível em: <https://twitter.com/hratsea/status/639147892616359936>. Acesso em 22 de março de 2020.

10 Minha tradução da versão inglesa da *hashtag*: “*Humanity washed ashore*”.

Fotografia 5

A quinta fotografia é de Mario Cruz e intitulada: *Living among what's left behind*¹¹, que, em português, pode ser traduzido como “Vivendo entre o que foi deixado para trás”. Nessa foto de amplo enquadramento *plongée* (“câmara alta”), vemos, ao centro, uma criança dormindo num colchão sujo, totalmente cercado por lixo acumulado no rio Pasig, em Manila, nas Filipinas. Esse rio é um dos mais poluídos do mundo, com resíduos industriais e das comunidades próximas. A quantidade de lixo é tão grande que em partes do rio, como no enfocado nessa da fotografia, é possível caminhar sobre ele ou mesmo dormir num colchão que, na verdade, flutua junto ao lixo. A criança, possivelmente uma coletora de materiais recicláveis, aparece como objeto central da foto. Seu corpo deitado está virado para o lado esquerdo, quase de bruços. Como nas Fotografias 2 e 4, também não podemos ver seu rosto. E também como nessas duas fotografias, as cores azul e vermelho se repetem. A criança veste camiseta azul e bermuda vermelha. Essas cores ressaltam em meio ao tom cinza da fotografia, em que mesmo as cores dos objetos do lixo aparecem apagadas, desbotadas pela água.

Fotografia 6

A sexta e última fotografia foi tirada pela ativista Taslima Akhter, em Dhaka, Bangladesh, em 25 de abril de 2013, após o desabamento do edifício Rana Plaza, de nove andares, em que funcionava uma empresa de confecção. Essa empresa, como tantas outras do tipo, espalhadas pelo mundo, se sustentam pelo trabalho quase escravo ou escravo de milhares de pessoas. Nas palavras de Akhter, essas pessoas são “os trabalhadores mais baratos do mundo”¹².

Na foto, vemos um homem e uma mulher abraçados, em meio e embaixo de escombros do prédio. Pedacos de ferro retorcidos e partidos despontam de partes de paredes e tijolos que circundam e amassam seus

11 Imagem e legenda disponíveis em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37686/1/Mario-Cruz-EN>. Acesso em 22 de março de 2020.

12 Fotografia e texto original disponíveis em: https://www.taslimaakhter.com/rana_plaza_collapse/. Acesso em 19 de abril de 2020.

corpos. Ao lado esquerdo da fotografia, um tecido azul de poá aparece desfocado. No centro da foto, enfocados, estão o corpo da mulher, que tem os joelhos ao chão e o corpo pendendo para trás, em cima de um pedaço de parede, e o corpo do homem, de quem só vemos a cabeça, o ombro e uma parte do braço esquerdo, abraçado fortemente a ela, envolvendo-a. Dele, vemos quase a totalidade do rosto, seus cabelos escuros, a cabeça sobre o tronco da mulher, os olhos fechados, um traço mais escuro em seu rosto coberto de poeira que seria a marca de uma lágrima ou de sangue. Seu próprio tronco aparece como que emergindo de ou atravessando um pedaço de parede. A mulher tem o rosto virado para a esquerda, e podemos ver apenas parte de sua face esquerda. Vemos um pouco dos seus cabelos, o pescoço e o braço direito dobrado para cima, com uma pulseira. Abaixo dela, espalhados pelos escombros, há outros tecidos empoeirados nas cores rosa, laranja e marrom escuro. Fora os corpos do casal, os tecidos e duas garrafinhas de plástico que aparecem atrás dos ferros, na parte superior da foto, todo o resto é escombros. Eles foram esmagados. Como nas outras fotos, as cores se repetem: ela vestia uma blusa ou um vestido vermelho, ele uma camiseta azul. Todas as cores na foto são apagadas e acinzentadas pela poeira do desabamento.

Dobra corpo-fotografia

A relação que estou estabelecendo entre corpo e fotografia, numa característica de performatividade, é de dobra na acepção deleuziana, das dobras – de pensamento, de formas, de subjetividade – que ocorrem por efeito de *forças externas* (DELEUZE, 2016). As dobras materializam, em seu interior, o que está fora, e podem ser várias: dobras de memórias, de linguagens, de discursividades e visibilidades, de materiais orgânicos e inorgânicos, dobras que se insinuam umas sobre as outras, infinitamente.

A performatividade, nas 6 fotografias que descrevi, está, para mim, nas dobras particulares que os corpos feitos visíveis somente por meio da fotografia formam com a própria fotografia como espessura estética visual e na dobra do corpo da espectadora com a fotografia, na forma de ser por ela afetada e produzir sentido. Essa dobra carrega, em si, como

uma camada, toda a narrativa histórica que constituiu aqueles momentos das personagens das fotos e das espectadoras até aquele ponto no tempo, e opera num batimento entre as forças visíveis e invisíveis. Como tratam de situações-limites, as fotografias perturbam por presentificar as questões políticas relacionadas às lutas de poder, às migrações, à miséria, ao flagelo, ao esquecimento, à invisibilidade social, à indiferença pelas condições de trabalho e pela vida do outro. Essas questões são os fantasmas que habitam essas fotografias e constroem os corpos, determinam suas histórias e podem fazer vibrar um sentido de (des)humanidade naquela que as olha. Essa potencialidade de deslocamento e transformação tem sido tratada em alguns estudos como *performatividade*.

Para discutir performatividade, mais aprofundadamente, parto, na seção seguinte, da discussão dos textos de: Bárbara Bolt, para quem a arte tem uma força performática, no sentido de que ela é capaz de produzir, como efeito, “‘movimento’ em pensamento, palavra ou ato no indivíduo e no espaço sensorial social”¹³ (BOLT, 2016, p. 130); Ariella Azoulay (2008), que discute o que ela chama de *contrato civil da fotografia*, dentro do que se convencionou chamar como a *virada afetiva* nos estudos da fotografia; Susan Ash (2005), que discute o efeito de vergonha no espectador ou naquele que expõe a fotografia de grande impacto, em efeitos reversos de performatividade da fotografia; Laura Levin (2009), que retoma os estudos de Azoulay, Ash e Daiana Taylor (2003), para discutir a força performativa da fotografia. Baseio-me, também, na discussão de Butler (2011) sobre o rosto levinasiano, a precariedade da vida e interrupções no campo visual, e em discussões de Deleuze (2003) sobre uma lógica dos sentidos. Dessa forma, exploro a sensação como afeto-efeito no campo dos estudos do discurso.

Performatividade

Segundo Bárbara Bolt (2016), o âmbito das pesquisas e criações artísticas já teve, nos anos 90 do século XX, sua virada performática e, nos 2000, sua virada experiencial.

13 Minha tradução de: [...] *its capacity to effect “movement” in thought, word and deed in the individual and social sensorium.*

Para pensadores e artistas desta segunda virada, não faz sentido falar em arte performática, porque, como aponta Dorothea von Hantelmann (2014), toda arte é ontologicamente performática. Contudo, Bolt (2016) assevera que podemos pensar em performatividade da arte quando pensamos em sua *força transformadora*, quando analisamos seus efeitos. A arte, nos diz a autora, tem em si uma *potência gerativa*. Segundo a autora, desde as proposições de Austin em *How to do things with words* e das contribuições e reformulações sobre o conceito de atos de fala por filósofos como Jacques Derrida e Judith Butler, teóricos da arte vêm articulando o conceito para o campo das performances e materialidades artísticas.

Segundo Bolt (2016), a teorização derridiana sobre a performatividade, sua contribuição dos conceitos de *différance* como característica constitutiva do sentido e iterabilidade como condição de produção de sentidos, permitem a compreensão de que a arte nunca pode ser limitada ou enquadrada nos moldes de pesquisas positivistas e estruturalistas que demandem a verificação de resultados iguais e a replicação das performances. Pelo princípio de performatividade, um espetáculo artístico, por exemplo, pode ser repetido várias vezes, mas ele nunca é o mesmo, porque a performatividade não trata de manter um significado, mas de imprimir força, causar impacto e promover um efeito. A cada nova apresentação, novos efeitos podem surgir. E os efeitos podem ser discursivos, afetivos e/ou uma consequência material. Como produzem efeito, as apresentações artísticas têm performatividade. Como nunca são os mesmos efeitos, elas operam pela iterabilidade e pela *différance*. Nesse sentido, a arte é um objeto visual de força, cuja potência está em como ela é recebida pela espectadora.

Nos estudos sobre fotografia, Laura Levin (2009) indica que, nos anos 2000, também houve o investimento numa teorização da performatividade na relação com afeto, ou aquilo que ela reconhece ser uma virada performativo-afetiva. Nesses estudos, muito foi discutido sobre a potencialidade da fotografia para produção de responsabilidade cívica e ação pública. Há, nessa formação discursiva, o distanciamento de uma preocupação epistemológica com a arte como objeto estético e uma aproximação do questionamento sobre o que a arte pode fazer, isto é, como, no caso da fotografia, a imagem excede o enquadramento para

afetar a espectadora. Não se trata mais apenas de ver a fotografia, mas de *assisti-la*, como diz Ariella Azoulay (2008). Assistir é diferente de ver porque assistir, como fazemos com os filmes, significa ver o movimento. O termo devolve, então, as dimensões de tempo e movimento da fotografia que precisam ser re-acessadas pela espectadora em sua interpretação.

Azoulay (2008) indica que, nesse movimento teórico, a fotografia não é mais pensada como documento, como uma materialidade do passado, e sim como uma materialidade que remete a espectadora para o futuro. Não seria mais uma *still image*, “imagem parada”, mas uma *image still*, uma “imagem ainda”, uma demanda de pensar qual é o dever cívico de quem olha a fotografia para com aqueles que ainda estão em situações desumanas. Azoulay baseia suas considerações em fotos de palestinos na Faixa de Gaza. São fotos de situações de confronto e violência. Em sua percepção, essas fotografias podem inquietar e perturbar produzindo um senso de responsabilidade civil frente ao outro, que sofre. Se bem-sucedida ou feliz, para retomar um termo austiniano, a fotografia funciona como enunciado: performa, comunica e provoca algo na espectadora.

No caso de fotografias de situações-limite para seres humanos, elas transbordam uma fronteira estética e um sentido histórico de testemunho, para convocar o sujeito à ação. Trata-se, portanto, novamente de uma performatividade que afeta a espectadora para agir e transformar. Esse efeito, contudo, tem que ser pensado no âmbito do que Azoulay (2008) chama de um contrato-civil, que permite-a perguntar: frente a um desastre político, a uma catástrofe, a uma violência de estado, como as fotografias podem possibilitar identificações e obrigações nos cidadãos? Como elas podem nos mover para intervir nessas situações? Esse afeto-efeito, entendo, ocorre se a espectadora se investe nesse contrato civil.

Nesse sentido, Ash (2005) nos lembra, contudo, que atos de fala podem falhar. Assim, fotografias viscerais podem funcionar tanto para fazer emergir uma ação ou para causar o ultraje e o recolhimento ou resistência a um tema. Ash (2005) descreve fotos de uma campanha no Reino Unido em que bebês aparecem em condições abjetas. A intenção da instituição, ao usar essas fotografias, seria causar empatia e conseguir

mais doações, mas as fotos ultrapassaram o limite do aceitável para alguns sujeitos, e produziram o senso de censura, vergonha e ultraje. Trata-se, aqui, do desencontro de interpretações e do limite performático que produz rejeição. De fato, nos lembra Levin (2009, p. 332):

[...] o sucesso de uma fotografia como ato performático de fala não depende somente da recepção da imagem por um grupo específico de espectadores sob certas condições, mas também deriva de um certo equilíbrio entre o índice (o real) e o ícone (o representacional).

A virada performático-afetivo me interessa para análise das fotografias que escolhi para este estudo porque ela explicita não apenas a potencialidade da fotografia para produzir efeito e transformação, mas a potencialidade para produzir uma *intervenção cívica*. Isto é, ao acessarmos fotos como 1, 2, 3, 4, 5 e 6, como respondemos às situações “ainda”? É eticamente possível manter a indiferença? Como potências, todas essas fotografias podem nos convocar a refletir e a agir sobre temas como a violência, as migrações, a pobreza, a intolerância, a invisibilidade, as relações de poder e a precariedade da vida. Neste ponto, cabe retomar a discussão de Butler sobre este último aspecto na relação com o corpo em sua visibilidade.

Para Butler (2011), as imagens vão construindo a realidade e instituindo um campo visual hegemônico. Algumas delas, contudo, podem interromper esse campo visual e destituir um senso de identidade pública. Por exemplo, a foto de Nick Ut, tirada em 1972, na guerra do Vietnã, mostra crianças fugindo de um ataque¹⁴. Entre elas, está Phan Thi Kim Phúc, uma menina de 9 anos que, nua e chorando, corria com as outras crianças e ficou conhecida, depois da larga disseminação da foto, como *Napalm Girl*. Fotos como essa, indica Butler, “geraram no público americano um senso de choque, indignação, remorso e pesar” (2011, p. 31). Diz ela: “as imagens apontavam para outro lugar, para além delas mesmas, para uma vida e uma precariedade que elas não conseguiam mostrar”. Segundo a autora, ao ter contato com essa precariedade, uma parcela da sociedade americana se posicionou contra a guerra, cujo fim se deu em

14 Imagem disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1973/37161/1/1973-nick-ut-wy>. Acesso em 19 de abril de 2020.

janeiro de 1973. Essa força transformadora da fotografia é então, como entendo, a característica performática da arte, de que falam essas diferentes autoras, e da fotografia de gênero jornalístico aí incluída.

A depender das condições de produção de sentido de cada espectadora, uma fotografia de dor pode incomodar, perturbar, horrorizar, ultrajar, indignar, causar o choro. Como materialidades performáticas, as fotos podem afetá-la, provocando a emergência desses sentimentos e sensações e, também, de ações. Nesse sentido, entendo que a arte performa porque funciona como vibração, cuja potencialidade de afetar mais ou menos depende de como ela vibra com o corpo daquela que a olha e que também é corpo de vibração. Conforme pode ser compreendido na proposta da lógica da sensação discutida por Gilles Deleuze (2003, p. 36), a afirmação de Francis Bacon sobre a sensação é reveladora dessa relação de movimento: “E, positivamente, Bacon diz constantemente que a sensação é o que passa de uma “ordem” para outra, de um “nível” para outro, de uma “área” para outra.” Essa passagem de um estado, ordem ou nível para outro faz possível entender o corpo e a arte como materialidades de vibração que se afetam entre si. Nesse afeto, os efeitos podem ser emocionais, intelectuais, ideológicos, físicos. Analisando as telas de Francis Bacon, Deleuze entende que o pintor não pintava imagens que representariam alguma coisa, uma cena ou personagens, mas sim suas sensações.

Nas telas de Bacon que Deleuze (2003) analisa, há corpos contorcidos, disformes, corpos de espasmos, que sofrem “ação de forças invisíveis” e que se manifestam na carne. São corpos que derretem e que se mantêm presos aos ossos pela pele, são bocas e dentes enfocados num primeiro plano. Essa sensação violenta que podemos sentir ao olhar as obras de Bacon são, segundo Deleuze, pura *vibração*.

As fotografias 2 a 6 são, para mim, tão viscerais como as telas de Bacon descritas por Deleuze. Vemos um corpo em pele, que parece derreter sobre os ossos, vemos corpos sem vida, corpos em meio a escombros e junto ao que é descartável, corpos e cores repetidas, apagadas e mornas. Na foto 1, vemos corpos vivos em tons quentes e vivos, mas cuja humanidade parece suspensa, uma vida quase artificial ou fictícia, cercada de fantasmas e morte. Essa característica visceral das fotografias 2 a 6

e o estranhamento como efeito da foto 1 é o que, do meu ponto de vista, faz com que elas vibrem na espectadora e produzam uma transformação.

De volta à Butler, a autora inicia seu texto *A vida precária* retomando a discussão de Emmanuel Levinas sobre o rosto. O rosto, nos ensina Levinas, é uma condição para a humanização. O rosto vocaliza a humanidade. É uma vocalização sem palavras, é a possibilidade de humanidade, do grito de dor e sofrimento, do que é inominável. Pelo rosto, defende Levinas, a espectadora se reconhece como si e reconhece o outro como Outro: “A face do Outro me chama para fora do narcisismo” (BUTLER, 2011, p. 22). O rosto constitui uma demanda ética ao Outro, que, por sua vez, lança a linguagem em minha direção, me posiciona no espaço discursivo.

O rosto de Levinas, esclarece Butler, não é apenas o rosto, é o corpo todo ou algo que pode funcionar como rosto, ao expor àquela que o olha à precariedade da vida. O rosto chora, soluça, grita e expressa dor e morte, é o humano. A título de exemplificação dessa figura de linguagem, retomo o fragmento de texto de Levinas (1986 apud BUTLER, 2011, p. 17) em que ele comenta a narrativa de Vassili Grossman:

A história... das famílias, esposas e pais de detentos políticos viajando para Lubianka, em Moscou, para as últimas notícias. Uma linha se forma frente a um guichê, uma linha na qual apenas se pode ver as costas do outro. Uma mulher espera por sua vez: [Ela] nunca imaginou que as costas humanas poderiam ser tão expressivas e que poderiam exprimir estados mentais de forma tão penetrante. À medida que se aproximavam do guichê, as pessoas tinham uma maneira peculiar de estender a cabeça e as costas, seus ombros levantados com as omoplatas movendo-se para cima e para baixo em tensão, os quais pareciam chorar, soluçar e gritar.

O rosto é então, resume Butler (2011), a catacrese levinasiana para exprimir a precariedade da vida e a condição para a humanização. O rosto é a fragilidade, é uma figura que expressa a impossibilidade de capturar e representar totalmente o que, de fato, é da ordem do humano.

Butler (2011) comenta as estratégias de desumanização criadas pela mídia para justificar as guerras. Precisamente pela produção do

rosto de tiranos, tais como Osama Bin Laden, Yasser Arafat, Saddam Hussein, são construídos o imaginário e a personificação contemporânea do mal, assim como também são construídas, pela mídia, as representações dos heróis e mitos contemporâneos. Essas construções discursivas pela mídia esvaziam o sentido de humanidade, pois vão constituindo os *esquemas de inteligibilidade*, isto é, os modos públicos de ver e ouvir que determinam o mais ou menos humano, aquele que pode ou deve morrer ou viver, aquele que deve ser admirado. Para alçar uma pessoa ao direito à vida, a um lugar social e à existência, uma estratégia normativa é dar a ela um rosto. A estratégia contrária, a de lhe retirar o rosto, é também a maneira de justificar que se lhe destitua a vida.

Nas fotografias 1 a 6 que expus, vemos corpos cujos rostos não aparecem ou não olham diretamente para a câmera, e são corpos cujos sofrimentos, cuja morte ou quase morte apontam para o rosto levina-siano. Esses corpos são os rostos da precariedade da vida. Contudo, só podemos problematizar a sensibilidade, e mesmo, o sentido de um dever de intervenção cívica como efeito, ao assistir uma fotografia, se considerarmos que a condição de felicidade para a performatividade da fotografia, nesse sentido, é a posição política frente ao humano.

Para a fotografia performar uma ação e *intervenção cívica*, portanto, necessária para mudanças político-sociais em períodos de crise como o que estamos vivendo, temos que ser capazes de questionar os esquemas de inteligibilidade. A fotografia, como elemento num campo de luz, como entendo, não performa fora de um regime discursivo ao qual se relaciona. Butler (2011) nos lembra que a tarefa das humanidades como crítica cultural seria devolver um sentido de humano onde não esperamos encontrá-lo. Ela aponta, ainda, que a mídia precisa fazer correr as fotografias que expõem a precariedade da vida, em sua mais intensa materialização, para que nos emocionemos e seja possível nos indignar eticamente.

De volta às fotografias que selecionei para este estudo, compreendo, entre elas, a repetição de características estéticas que funcionam como regularidades discursivas que ressoam a precariedade da vida. Com exceção da fotografia 1, em que os corpos retratados não parecem estar em sofrimento, mas cujo cenário também aponta para a morte, as

fotografias 2 a 6 compartilham cores (azul e o vermelho), tons (mornos, acinzentados e apagados), a disposição abandonada dos corpos, feita visível pelos enquadramentos, e o sentido de descartabilidade da vida humana, sobretudo nas fotografias 2, 5 e 6, em que os corpos aparecem junto a itens de lixo. Os corpos são, eles todos, a expressão levinasiana da precariedade da vida, nas condições de existência, visibilidade e invisibilidade social no século XX e início do XXI.

Considerações finais

As seis fotografias analisadas, as entendo como escandalosas sobre os limites de humanidade e condições de existência. A performatividade que elas operam é justamente essa que Butler (2011) nos indica: elas incomodam, questionam, causam indignação e dor. Elas não podem se reduzir a narrativas verbais, tampouco elas reduzem a precariedade da vida à narrativa verbal. E elas nos apresentam os rostos levinasianos: são corpos em sofrimento e sem vida, corpos de indiferença que carregam o fantasma do terror, como na fotografia 1, ou o espectro do opressor nas políticas migratórias e de distribuição de renda, nas condições de extrema pobreza e subalternidade. Esse batimento entre vida e morte, entre forças visíveis e invisíveis e que afetam a espectadora, forma o que discuti como sendo uma dobra corpo-fotografia.

Concluo, portanto, que a performatividade da fotografia opera na espectadora ao vibrar junto com palavras e com outras formas artísticas, com narrativas orais, numa vibração de memória e de sensação, numa vibração que toma o corpo e se dobra com ele. Entendo que, no âmbito dos estudos sobre o discurso, analisar seus efeitos implica em explicar como elas deslizam para palavras, ações, emoções, sensações. Concordando com a proposta de performatividade-afetiva, que aproximei do conceito de vibração e do afeto conceituado por Deleuze (2016), e de um questionamento político sobre o senso de cidadania e participação individual na vida pública e nos problemas sociais, conforme proposto por Azoulay (2008), entendo que as análises de fotografias que tratam de situações limítrofes (humanas e na produção de sentidos), no âmbito dos estudos

sobre a linguagem, podem ser remetidas para a discussão da ética e da ação, e devem problematizar as transformações.

Neste sentido, não quis, neste trabalho, apresentar categorias de análise da fotografia, nem discutir seus elementos estéticos como formas específicas do discurso. Tampouco objetivei apresentar análises discursivas que fizessem visíveis as transformações que elas efetuaram em sujeitos, num corpus de pesquisa fechado, que permitisse acessar como elas foram agenciadas e reterritorializadas em seus gestos de interpretação.

Quis apontar para a fotografia como uma materialidade de vibração que, em seu conjunto, tem força ilocucionária e funciona numa lógica de sensação e que pode transformar a espectadora, lançá-la para o agora e o futuro e fazê-la agir. Quis apresentar uma teorização sobre a fotografia para um afeto político, sensorial e ético.

Nesse sentido, defendi um funcionamento de dobra corpo-fotografia-história que é o termo que expressa, para mim, nas fotografias selecionadas, a possibilidade de acessar visualidades que expõem o corpo visceral como rosto levinasiano e que fazem a fotografia transbordar para o fora e lançar a espectadora para o discurso. Mais particularmente, tratei da performatividade que pode, por me remeter para o fora, constituir escuta ou outridão, isto é, pode fazer visível o outro para mim, e eu para mim como o outro do outro, na responsabilidade que tenho por nós. Minha questão principal, portanto, foi a da performatividade da fotografia para perturbar e provocar mudanças político-sociais.

Em tempo, retomo, para finalizar, um sétimo grupo de fotografias que, mesmo sendo de diferentes localidades no mundo e não fazendo parte deste estudo, enunciam e repetem cores, traços e uma estética macabra. Enquanto escrevo estas linhas finais, elas circulam amplamente pelas redes: trata-se das fotos de covas coletivas, abertas em vários locais do mundo, para enterrar os mortos pelo Coronavírus-19. Nesse grupo de fotografias, tiradas de forma aérea, provavelmente por *drone*, vemos milhares de covas ainda vazias ou sendo cavadas, cuja quantidade foi calculada nas previsões de morte nos dias que virão. Essas covas receberão os corpos dos mortos cujas memórias não poderão ser homenageadas pelos familiares, a quem se lhes negará a possibilidade do ritual

de despedida. São corpos de uma vida precária, sem rosto e sem assistência. O que mais é preciso dizer da ação cívica necessária nesse quadro contemporâneo de sofrimento e morte, que parece fechar o século XX?

REFERÊNCIAS

- ASH, Susan. The Barnardo's Babies: Performativity, Shame, and the Photograph. *In: Journal of Media and Cultural Studies*. 19(4), 2005, p. 507–521.
- AZOULAY, Ariella. **The Civil Contract of Photography**. Cambridge, MA: MIT Press, 2008.
- BOLT, Barbara. Artistic Research: A Performative Paradigm? *In: Parse Journal*, Issue 3, 2016, p. 129–142.
- BOLT, Barbara. **Art beyond representation: The Performative Power of the Image**. Londres/Nova York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2004.
- BUTLER, Judith. Vida precária. Tradução de Angelo Marcelo Vasco. *In: Contemporânea*, n. 1, jan-jun, 2011, p.13–33.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2016.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: The logic of sensation**. Tradução de: Daniel W. Smith. Londres/Nova York: Continuum, 2003.
- HASHIGUTI, Simone Tiemi. **Corpo de Memória**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
- LEVIN, Laura. The Performative Force of Photography. *In: Photography & Culture*. Volume 2—Issue 3, Novembro, 2009, p. 327–336.
- KOBRE, Kenneth. **Photojournalism**. The professional's approach. Boston: Focal Press, 1980.
- OLIVEIRA, Madalena. 2011. Da fotografia de imprensa à fotografia de arte: quando a actualidade se presta ao olhar artístico. *In: Imagem e Pensamento*, p. 277–288. Coimbra, Portugal: Grácio Editor/CECS. Disponível em: http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/25360/1/da_fotografia_de_imprensa_a_fotografia_de_arte.pdf. Acesso em 01/03/2020.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAYLOR, Diana. **The Archive and the Repertoire**: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham, NC/Londres: Duke University Press, 2003.

VON HANTELMANN, Dorothea. The experiential turn. In: CARPENTER, E. (org.) **On Performativity**, Vol. 1 of Living Collections Catalogue. Minneapolis: Walker Art Center, 2014. <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>. Acesso: 10 de setembro de 2019.

DO POÉTICO E DO POLÍTICO NA FORMULAÇÃO POEMA-BANDEIRA: MATERIALIDADES EM COMPOSIÇÃO

Bruno Castello
Atilio Catosso Salles

Primeiras notas

Num movimento de reflexão, que significa também uma tomada de posição, mobilizam-se aqui os dispositivos teórico-metodológicos da Análise de Discurso, no desejo de compreender como se dá o funcionamento discursivo da formulação poema-bandeira de Hélio Oiticica e do enunciado “*seja marginal seja herói*” constituinte de tal formulação. O enunciado “*seja marginal seja herói*”, objeto de investigação do presente trabalho, constitui parte do *poema-bandeira*, composição artística formulada pelo artista plástico Hélio Oiticica. O poema-bandeira foi assim significado pelo próprio criador da obra que, num primeiro momento de sua trajetória, filiou-se ao *Neoconcretismo*¹ no Brasil.

1 Movimento artístico-literário que pregava e defendia o subjetivismo, o lirismo e a liberdade nas artes plásticas e na poesia. Difere-se do Concretismo, justamente, por se contrapor aos ideários de objetividade e racionalismo que esta tendência pregava.

Opoema-bandeira “*seja marginal seja herói*” foi uma das homenagens de Hélio Oiticica, em 1968, a Alcir Figueira da Silva², criminoso-marginal³ que se suicidou, às margens do rio Timbó, após ter assaltado um banco e ter sido cercado pela polícia. Preferindo a morte à prisão. Essa formulação, enquanto materialidade significativa (LAGAZZI, 2017), no percurso de sua inscrição no universo das artes contemporâneas, traz, em uma de suas versões, estampada, sobre um tecido vermelho, a imagem de Alcir Figueira da Silva que muitos, na época, pensaram ser do criminoso-marginal Manoel Moreira⁴, vulgo Cara de Cavalo, já que este era amigo de Oiticica.

A técnica utilizada, por Hélio Oiticica para a composição do poema-bandeira, foi a serigrafia (silkscreen) ou chamada também de impressão à tela. Essa técnica consiste na impressão de texto ou figura, por meio de um estêncil, em uma superfície pela pressão de um rodo ou espátula. Logo abaixo da figura impressa, Oiticica formulou e também imprimiu o enunciado “*seja marginal seja herói*”. É a partir das diferentes materialidades que compõem o poema-bandeira (o tecido, a imagem, a cor, o enunciado, entre outras) que o gesto de análise e interpretação, que ora se propõe, ganhará corpo.

2 Criminoso-marginal que atuava nas favelas do Rio de Janeiro no período da Ditadura Militar. Assaltante habilidoso, roubou um banco e se esquivou da polícia levando o dinheiro roubado. No entanto, foi localizado e perseguido. Com medo de ser preso e torturado, jogou o dinheiro do roubo no rio Timbó onde ficara acuado e num ímpeto, se suicidou às margens daquele mesmo rio, preferindo a morte à prisão.

3 Discursivamente, criminoso e marginal instauram sentidos distintos, pois se inscrevem em formações discursivas diferentes. Inicialmente, quando se deu a pesquisa, percebeu-se que tanto Manoel Moreira quanto Alcir Figueira da Silva eram significados como criminosos. Mas como a investigação também levou-nos a compreender os sentidos de marginal próprio do enunciado “*seja marginal seja herói*”, a partir daqui há de se empregar a formulação *criminoso-marginal* como significação aos sujeitos supracitados.

4 “Manoel Moreira, mais conhecido pela alcunha de Cara de Cavalo (22 de abril de 1941 - 3 de outubro de 1964). Foi um criminoso-marginal brasileiro. Acusado do assassinato de Milton Le Cocq, foi a primeira vítima da *Scuderie Le Cocq*, organização policial clandestina criada para vingar a morte do detetive.” Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cara_de_Cavalo. Acesso em 09 de fevereiro de 2020.

Recorte 01: O poema-bandeira



Hélio Oiticica, “*Seja marginal seja herói*”, poema-bandeira, 1968.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Projeto Hélio Oiticica

O poema-bandeira com o enunciado “*seja marginal seja herói*” resumiu o que ficou conhecido como *cultura marginal*, *marginália*, *contra-cultura* e, até mesmo, *antiarte* nas décadas de 60/70 e se tornou a síntese e o lema de tudo o que foi produzido artisticamente naquelas épocas. Essa obra, juntamente, com outras produções de Oiticica, inaugurou e, simultaneamente, consolidou o movimento vanguardista denominado *Tropicalismo*⁵.

Surgem, nesse período, como exemplo, o *cinema marginal*, a *literatura marginal* e a *imprensa marginal*, com *O Pasquim*. Além do mais, sintetizou o dilema da vida política e cultural do Brasil. Tal formulação artística, inclusive, foi utilizada por Caetano Veloso, em um show, na

5 “O Tropicalismo foi um movimento brasileiro de ruptura cultural que, na música, tem como marco o lançamento, em 1968, do disco *Tropicália ou Panis et Circencis*. Seus participantes foram os cantores-compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, a cantora Gal Costa, a banda Os Mutantes e o maestro Rogério Duprat. A cantora Nara Leão e os letristas José Carlos Capinan e Torquato Neto completaram o grupo, que teve também o artista gráfico, compositor e poeta Rogério Duarte como um de seus principais mentores. O nome *Tropicália* surgiu a partir de uma obra do artista Hélio Oiticica, que propunha uma experiência sensorial a partir de elementos que eram considerados característicos do Brasil.” Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/tropicalismo-movimento-mudou-a-cultura-brasileira.htm>. Acesso em 09 de fevereiro de 2020.

boate Sucata no Rio de Janeiro em 1968, o que provocou seu exílio e de Gilberto Gil logo após o show ter sido invadido por militares e os dois artistas presos pelo regime de exceção da época. Segundo Góes (2007):

Dentre os vários motivos para a perseguição política, pesou a exibição no palco da boate carioca Sucata, durante um show com Os Mutantes e Gilberto Gil, da imagem de uma bandeira com a figura de um traficante famoso na época, o Cara-de-Cavalo, estendido morto no chão, assassinado violentamente pela polícia. Em vez de legenda jornalística, lê-se no estandarte os seguintes dizeres: “Seja marginal, seja herói”. Aquela bandeira-poema, que revoltou as Forças Armadas e serviu de pretexto político para o fim da temporada na Sucata e posteriormente para o exílio para Gil e Caetano, era obra de um jovem artista plástico carioca, Hélio Oiticica (GÓES, 2007).

Com Paula Góes (2007), compreende-se que o contexto político da época (regime de exceção) tolhia as manifestações artístico-culturais que produziam efeitos de resistência. A univocidade que se propunha para os sentidos e a hegemonia dos dizeres que circulavam por aqueles que estavam no poder, violentavam a heterogeneidade dos sentidos constituída por sujeitos em diferentes situações. No poema-bandeira “*seja marginal seja herói*”, o social e o político são instaurados, consolidando uma divisão não só dos sentidos e dos sujeitos, mas também de todo corpo social.

Sabe-se que ao recortar uma imagem, uma composição artística, uma formulação etc. para análise, o analista o faz, num gesto de interpretação, visto que como seres de linguagem, os sujeitos são impelidos a interpretar. Conforme Salles (2014), o gesto de análise é singular.

Ao recortar um objeto de leitura em Análise de Discurso, sabemos do caráter singular que o pesquisador imprime ao objeto: do recorte do material discursivo à inserção dos enunciados em determinada série de filiações sócio-históricas face às suas inquietações teórico-analíticas. O gesto de análise de cada pesquisador assim se constitui e se move (SALLES, 2014, p. 15).

Ao tomar um objeto para análise, na composição do *corpus*, o analista o faz de um lugar único e privilegiado, possibilitando uma abertura

no nível do simbólico passível de leituras, reflexões e interpretações cujos sentidos possíveis se instauram devido à historicidade da materialidade em análise.

1. Do poético e do político na formulação poema-bandeira

Desde o início desta reflexão, a proposta por nós empreitada foi a de significar o objeto de análise (poema-bandeira) como uma *composição* e não apenas como obra de arte ou produção artística, visto que este trabalho se filia aos princípios teóricos da Análise de Discurso e por esta via, se elabora a proposta de análise.

Segundo Lagazzi (2017), o imbricar de diferentes materialidades como sons, imagens, enunciados, musicalidade etc. formulam o que a autora significa como composição. Ou seja, uma materialidade outra que se compõe a partir de diferentes materialidades. Ancorados pela formulação de Lagazzi (idem), compreende-se, também, que as cores ou a cor é uma materialidade significante, importantíssima, no que tange à pintura ou às artes visuais. Assim ocorre com o poema-bandeira “*seja marginal seja herói*”. A cor, de modo especial, a cor vermelha, não é um mero acaso, é uma materialidade que corporifica ou dá corpo ao sentido revolucionário, social, que atravessa a obra. É no uso da cor vermelha que a linguagem atualiza a memória dos movimentos revolucionários, do comunismo, da esquerda. Mostrando que a cor dá corpo à resistência, algo que pode ser compreendido pela proposta artística de Hélio Oiticica.

Uma composição em que diferentes materialidades significantes produzem sentidos na contradição constitutiva do jogo destas mesmas materialidades requer uma interpretação plural, conforme Lagazzi (idem). E é esta pluralidade interpretativa, esta pluralidade de sentidos que se tenta trilhar, visto que no poema-bandeira há imbricações de diferentes materialidades, como dito no princípio desta abordagem (tecido, cor, imagem e enunciado).

Na *vexilologia* (estudo das bandeiras ou estandartes, de seus usos, simbologias etc.) o hasteamento de uma bandeira ou estandarte de cabeça para baixo pode simbolizar dois aspectos: ou o rendimento a outras

nações ou um pedido de auxílio. A primeira vez que a composição poema-bandeira apareceu foi numa manifestação artística (*happening*)⁶ em 1968, na praça Marechal Osório, no Rio de Janeiro e foi hasteada no meio de muitas outras. Isso pode ser observado no recorte abaixo.

Recorte 02: Da circulação do poema-bandeira



Fonte: As bandeiras em exposição no happening realizado em fevereiro de 1968, na praça General Osório, em Ipanema. Foto: Evandro Teixeira / CPDOC/ JB

Neste acontecimento artístico (*happening*), — em uma leitura discursiva, toma-se o *happening* como *acontecimento artístico*, visto seu caráter de imprevisibilidade e improvisação que rompe, fura com a estabilização dos sentidos do que se concebe por arte — a bandeira de Oiticica ocupa o espaço da cidade (a praça). Lugar de sentidos estabilizados, lugar do *passeio*, da *brincadeira*, dos *encontros*, do *descanso*, da *conversa informal* etc., interferindo nesse espaço, desestabilizando os sentidos do

⁶ “O *happening* (traduzido do inglês, “acontecimento”) é uma forma de expressão das artes visuais que, de certa maneira, apresenta características das artes cênicas. Neste tipo de obra, quase sempre planejada, incorpora-se algum elemento de *espontaneidade* ou *improvisação*, que nunca se repete da mesma maneira a cada nova apresentação. Apesar de ser definida por alguns historiadores como um sinônimo de *performance*, o *happening* é diferente porque, além do aspecto de imprevisibilidade, geralmente envolve a participação direta ou indireta do público espectador.” Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Happening>. Acesso em 09 de fevereiro de 2020.

discurso do urbano e ressignificando o espaço da cidade como o da *marcha*, da *luta*, das *manifestações revolucionárias*.

Pelo viés discursivo, tal composição ressignifica o espaço da cidade e se constitui arte urbana, pois traz na memória de sua formulação dizeres sobre/da cidade. A cada versão do poema-bandeira, diferentes materialidades significantes (LAGAZZI, 2017) são mobilizadas em condições de produção distintas, fazendo com que tais versões instaurem sempre uma nova composição e novos sentidos. Devido a essa multiplicidade, deve-se mobilizar uma interpretação plural dessa composição, como é ensinado por Lagazzi (2017).

Parafraseando Orlandi (1990), a cada vez é sempre a primeira vez. A repetição não é pura repetição, é descontinuidade contraditória. Isso permitiu que esta obra fosse reformulada através de outras materialidades como o papel e a caneta, instaurando uma nova composição:

Recorte 03: versões



Fonte: <https://www.webstagram.one/tag/antifacismo>

O que se percebe na composição do poema-bandeira, e que se discute até o momento, é o que possibilitou que esta composição permanecesse também como obra de arte. Não é pelo princípio de que o advento da reprodutibilidade técnica e seriada possibilitou que as obras de arte fossem reproduzidas em escala industrial e também possibilitou o acesso

de muitos à arte, como formula Walter Benjamin em seu ensaio “*A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*” (1936, 1955), que fez com que o *poema-bandeira* de Oiticica não perdesse o valor de culto que o envolve, ou seja, o seu estado de ser único, singular, autêntico; todavia, por nossa leitura, foi devido à própria singularidade da composição que possibilita mobilizar diferentes materialidades, as quais se imbricam na formulação do novo, é que tal composição artística permanece e se atualiza via memória.

O poema-bandeira “*seja marginal seja herói*” é distinto de todas as outras peças artísticas que foram expostas no *happening* da Praça Marechal Osório (de acordo com o recorte 2) e instaura um ineditismo enquanto arte, destacando-se por mobilizar como materialidade significativa a imagem de um *cadáver, de um criminoso-marginal morto* para a composição. Essa formulação é bandeira e, simultaneamente, provoca um deslocamento já que pode ser lida também como poema. No entanto, não se trata de uma mera soma entre bandeira com poema.

Dentre as modalidades de escrita, a mais profícua de todas, talvez, seja o *poema*⁷. Essa modalidade de composição escrita vem desde a Antiguidade Clássica, percorrendo o tempo, se historicizando, se reformulando e permanecendo até o momento presente nos dizeres de jovens poetas, conhecidos ou do gueto; circulando, até mesmo, no ambiente digital, com os *ciberpoemas* ou *ciberpoesias*⁸. Por séculos, o poema se mantém na historiografia literária e no gosto popular. Por apresentar múltiplas possibilidades de composição e por tratar de temáticas de apelo popular como *amor, morte* e *misticismo* (crença, fé), dentre outros temas, essa modalidade se inscreve no tempo e na história.

Na Antiguidade Clássica, os poetas eram considerados seres superiores que haviam sido tocados pelas mãos dos deuses e tinham a função de transmitir, por meio da poesia, o belo (artístico) e a verdade. Os poetas antigos eram pessoas instruídas com alto nível intelectual e muitos deles eram patrocinados por nobres e militares, principalmente na Roma Antiga, a exemplo de Horácio e Virgílio.

7 Aqui, referimo-lo, ainda, de forma pragmática e não pelo viés discursivo.

8 Compreendemos como uma formulação outra de composição poética, levando-se em consideração o lugar de circulação, o espaço digital.

Dentre os aspectos que mais chamam atenção em relação ao *poema* é sua estrutura de composição em *versos* por meio de *estrofes*. As estrofes ou estâncias são o conjunto de versos que compõe o poema. O verso é cada linha da estrofe que estrutura o texto poético. Este não apresenta, pelo menos após o Modernismo (século XX), um limite de versos para sua estruturação.

Pela *Estilística*, ramo da Linguística que estuda as variações da língua e o uso estético da linguagem, principalmente na literatura, existem várias possibilidades de composição de estrofes com números variados de versos. Algumas possibilidades são: o monóstico (um verso), o dístico (dois versos), o terceto (três versos), o quarteto ou quadra (quatro versos) etc.; podendo ser esses rimados ou não. Pela tradição clássica, a rima é um elemento essencial da versificação ou do versejar. Com intuito de elucidar a análise aqui pretendida, exemplificar-se-á apenas o mais relevante para este trabalho: o *dístico*.

O dístico nada mais é que a estrofe com dois versos. Na tradição literária, o dístico é utilizado para introduzir um *mote* (assunto) a ser desenvolvido no poema. Foi muito utilizado na Idade Média com a poesia trovadoresca e, posteriormente, na lírica camoniana. Encontram-se também dísticos nos sonetos shakespearianos, porém nesses, o dístico vem ao final do poema como *chave de ouro*, ao mesmo tempo em que introduz o assunto, encerra a composição. Nos recortes a seguir, pode-se observar essa estrutura que compõe o fazer poético⁹.

Recorte 04:

Soneto I (Willian Shakespeare)

Dos raros, desejamos descendência,
Que assim não finde a rosa da beleza,
E morto o mais maduro, sua essência
Fique no herdeiro, por inteiro acesa.
Mas tu, que só ao teu olhar te aliás,

9 Conjunto de poemas líricos escritos, no século XVI, pelo poeta português Luís Vaz de Camões.

Em flama própria ao fogo te consomes
Criando a fome onde fartura havia,
Rival perverso de teu próprio nome.
Tu que és do mundo o mais fino ornamento
E a primavera vens anunciar,
Enterras em botão teus suprimentos:
Doce avareza, estróina em se poupar.
Doa-te ao mundo ou come com fartura
O que lhe debes, tu e a sepultura.

} **DÍSTICO**

Recorte 05

MOTE (Luís Vaz de Camões)

Quem disser que a barca pende,
dir-lhe-ei, mana, que mente.

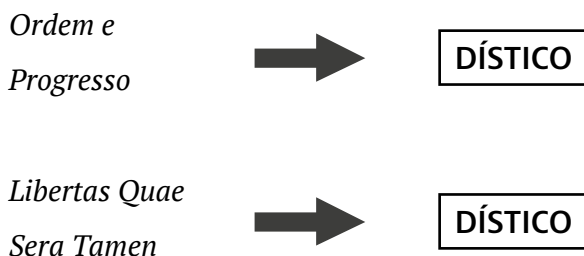
} **DÍSTICO**

VOLTA

Se vos quereis embarcar
e para isso estais no cais,
entrai logo; que tardais?
Olhai que está preiamar!
E se outrem, por vos fretar,
vos disser que esta que pende,
dir-lhe-ei, mana, que mente.

Esta barca é de carreira,
tem seus aparelhos novos;
não há como ela outra em Povos,
boa de leme e veleira.
Mas, se por ser a primeira,
aos disser alguém que pende,
dir-lhe-ei, mana, que mente.

No entanto, por analogia, qualquer máxima, sentença ou enunciado se tomado como *verso*, configura-se *dístico*, por conseguinte, torna-se *poema*. Um exemplo seria o *Ordem e Progresso* da Bandeira Nacional, lema político do *Positivismo*¹⁰, formulado pelo filósofo francês Auguste Comte. Também pode-se citar o *Libertas Quae Sera Tamem* que, originalmente, é um dístico do poeta latino Virgílio¹¹ e foi utilizado pelos Inconfidentes como lema da Bandeira de Minas Gerais. Desta forma, a Bandeira de Minas Gerais e a Bandeira do Brasil, discursivamente, podem ser lidas como um *poema-bandeira*, pois instaura a memória do pensador francês e do poeta latino Virgílio por meio da bandeira. Tem-se então:



Desta maneira, por uma leitura discursiva, o enunciado “*seja marginal seja herói*” da bandeira de Oiticica também se formula como um *dístico*, também introduz um *mote* (assunto, tema), por conseguinte é um *poema*. Tal composição desestabiliza os sentidos de formulação de poema se inscrevendo, por meio da bandeira, em um outro fazer discursivo, em uma outra prática linguageira, instaurando o ineditismo por meio desta composição, ou seja, uma nova possibilidade de fazer poético. Ao mesmo tempo, atualiza uma memória de composição através dos princípios da *vexilologia*. Há, por conseguinte, a seguinte formulação que exemplifica o argumento acima apresentado:

10 Corrente filosófica surgida na França em meados do século XIX. Seus principais idealizadores foram Auguste Comte e John Stuart Mill.

11 “Públio Virgílio Maro ou Marão (em latim: Publius Vergilius Maro; Andes, 15 de outubro de 70 a.C. — Brundísio, 21 de setembro de 19 a.C.) foi um poeta romano clássico, autor de três grandes obras da literatura latina, as *Éclogas* (ou *Bucólicas*), as *Geórgicas*, e a *Eneida*.” Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Virg%C3%ADlio>. Acesso em 09 de fevereiro de 2020.



Vale ressaltar, neste ponto da análise, que o enunciado “*seja marginal seja herói*”, como dito anteriormente, introduz um mote, ou seja, um assunto a ser desenvolvido no poema. Pela teoria à qual este trabalho se filia, que é a Análise de Discurso, há sempre a possibilidade de o dizer se inscrever com novos sentidos ou mobilizar por deslizamentos outros sentidos conforme as condições de produção desses discursos. Entende-se por condições de produção, sujeitos e situações em que o discurso é produzido (ORLANDI, 2010). Por uma breve leitura discursiva, o assunto introduzido pelo mote é, possivelmente, a *contradição* que há entre *marginal* e *herói* ou *marginalidade* e *heroísmo*. Ponto de reflexão fundamental a esta pesquisa que será analisado com maior relevância no decorrer deste texto. Voltando ao ponto de análise, por fim, há outra formulação para que se possa compreender a composição *poema-bandeira* de Oiticica: a própria metrificação do enunciado/dístico “*seja marginal seja herói*”.

A metrificação ou medida dos versos é a contagem das sílabas poéticas por cujos versos são compostos. Essa contagem se dá até a última sílaba tônica do verso. De acordo com o número de sílabas, os versos recebem, segundo a *Estilística*, classificações distintas. A exemplo, há o monossílabo (uma sílaba), dissílabo (duas sílabas), octossílabo (oito sílabas), decassílabo (dez sílabas) etc. Ao analisar o enunciado “*seja marginal seja herói*”, exemplo A, integrante da composição *poema-bandeira* de Hélio Oiticica, ocorre a presença de um *dístico octossilábico* (dois versos / oito sílabas); métrica essa presente em versos de importantes poetas como Olavo Bilac, no exemplo B e de modo especial na obra “*O Bestiário ou Cortejo de Orfeu*”, exemplo C, de Guillaume Apollinaire, grande poeta revolucionário do início do século XX, criador de *manifestos*¹²

12 De acordo com o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001), manifesto é, em uma de suas acepções, uma declaração pública e solene, na qual um governo, ou um partido político, um grupo de pessoas ou uma pessoa expõe determinada decisão, posição, programa ou concepção.

vanguardistas importantes como o do *Cubismo*¹³, criador da palavra *surrealismo*, que designa um movimento vanguardista nas Artes, e conhecido por uma poesia sem pontuação e gráfica. Pode-se dizer que Apollinaire foi a (*contra*) *cultura* de seu tempo assim como Oiticica o foi no regime de exceção.

Montagem 01 – recortes de versos octossílabos

A) “se / ja / mar / gi / nal / se / ja he / **rói**” – oito sílabas poéticas
(Hélio Oiticica)

B) “No ar / sos / se / ga / do, um / si / no / **can**/ta – oito sílabas poéticas

Um / si / no / can / ta / no ar / som / **bri**/o” – oito sílabas poéticas
(Olavo Bilac)

C) “Ad / mi / rem / o / po / der / no / **tá** / vel – oito sílabas poéticas
Des / ta / li / nha / no / bre e / lou / **vá** / vel:” - oito sílabas poéticas

(*O bestiário ou cortejo de Orfeu*, de Guillaume Apollinaire)

Com as escansões realizadas acima, pode-se observar no enunciado/dístico “*seja marginal seja herói*” de Oiticica um já-dito sobre o próprio fazer poético, sobre a versificação — que se considera aqui na composição *poema-bandeira* —, mobilizado pela memória discursiva, já que o poético é o próprio da língua.

[...] do ponto de vista discursivo, o poético não está fora da linguagem, não é algo restrito a um conjunto de efeitos especiais a ser usado em determinadas ocasiões. Ao contrário, pode-se conceber como uma propriedade da ordem da língua

13 “O cubismo é um movimento artístico que surgiu no século XX, nas artes plásticas, tendo como principais fundadores Pablo Picasso e Georges Braque e tendo se expandido para a literatura e a poesia pela influência de escritores como John dos Passos e Vladimir Maiakovski.” Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cubismo>. Acesso em 09 de fevereiro de 2020.

essa capacidade de deslizamento do poético (MARIANI, 2007, p. 213-228).

[...] o que Saussure estabeleceu não é uma propriedade do verso saturnino, nem mesmo da poesia, mas uma propriedade da própria língua. O poeta seria apenas aquele que consegue levar essa propriedade da linguagem a seus últimos limites; ele é, segundo a palavra de Baudrillard, suprimindo a sua acidez, um ‘acelerador de partículas da linguagem’. Poder-se-ia assim dizer, no espírito do comentário de Lacan sobre a fórmula “não há pequenas economias”: “não há linguagem poética (GADET & PÉCHEUX, 2010, p. 58).

Na compreensão dessa formulação, não se pode negar e nem deixar de fora, a historicidade constitutiva do sujeito-artista Hélio Oiticica. Nascido em uma família de intelectuais e artistas, Hélio traz em sua memória os ideários do fazer literário, da arte e da revolução, ou melhor, traz no seu fazer artístico a trajetória literária e anárquica trilhada por seu avô paterno, *José Rodrigues Leite e Oiticica* (1882-1957).¹⁴

José Oiticica foi um professor, dramaturgo, poeta parnasiano e filólogo; foi também notável anarquista brasileiro. No plano político, foi um dos grandes articuladores da *Insurreição Anarquista de 1918*¹⁵ que, inspirada pela *Revolução Russa*¹⁶, pretendia derrubar o governo central na capital do país. José Oiticica iniciou sua carreira literária com a publicação, em 1911, do livreto *Sonetos* e quatro anos mais tarde, em

14 A contextualização da vida e obra de José Oiticica, que ora se apresenta, foi formulada a partir da leitura da resenha crítica elaborada por Felipe Abranches Demiere, intitulada “OITICICA, José”. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/OITICICA,%20Jos%C3%A9.pdf> e da tese de doutorado de Cristina Aparecida Reis Figueira (2008) em que a autora apresenta um panorama incrível sobre o intelectual José Oiticica. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/10669/1/Cristina%20Aparecida%20Reis%20Figueira.pdf>. Acesso em 09 de fevereiro de 2020.

15 “A Insurreição Anarquista de 1918, no Rio de Janeiro, foi um evento inspirado na Revolução Russa. Seu objetivo principal era a derrubada do governo central brasileiro e a instauração de uma sociedade autogestionada baseada em organizações descentralizadas e sindicatos operários nos moldes propostos pelo anarcossindicalismo.” Disponível em: <https://www.anarquista.net/insurreicao-anarquista-de-1918/>. Acesso em 09 de fevereiro de 2020.

16 “A Revolução Russa de 1917 foi uma série de eventos políticos na Rússia, que, após a eliminação da autocracia russa e depois do Governo Provisório (Duma), resultou no estabelecimento do poder soviético sob o controle do partido bolchevique. O resultado desse processo foi a criação da União Soviética, que durou até 1991.” Disponível em: <https://www.sohistoria.com.br/ef2/revolucaorussa/>. Acesso em 10 de fevereiro de 2020.

1915, essa primeira obra fora complementada com a publicação do livro *Ode ao Sol*.

José Oiticica colaborou e publicou em vários jornais da época como o *A Lanterna*, *Spartacus*, *Livre Pensador* e *A Plebe*. Todos periódicos da imprensa operária libertária. Neles, o professor Oiticica publicou textos em prosa, poéticos e artigos políticos. José Oiticica teve contato com o anarquismo quando colaborava com o jornal *A Lanterna*, no qual publicou, em 1912, um artigo especial dedicado ao aniversário de fuzilamento do pedagogo anarquista *Francisco Ferrer Guardia* (1859-1909), criador da *Escola Moderna* e da *Pedagogia Libertária*¹⁷. No entanto, sua adesão ao movimento anárquico se deu efetivamente em 1913 quando visitou a modesta sede na *Federação Operária do Rio de Janeiro*, quando seus membros articulavam a reconstrução da *Confederação Operária Brasileira*, primeira central sindical do Brasil, fundada em 1908. A COB, como ficou conhecida, tinha por lema em seu selo o **dístico** “*Bem-Estar e Liberdade*”. Como pode ser visto no recorte a seguir.

Recorte 04: Federação Operária do Rio de Janeiro



Fonte: <https://www.google.com.br>

17 “A Escola Moderna foi um movimento pedagógico progressivo de inspiração anarquista, que deu origem à pedagogia libertária que existiu no início do século XX, surgido inicialmente na Catalunha, inspirado pela filosofia de ensino do pedagogo catalão Francesc Ferrer i Guàrdia.” Disponível em: <https://www.anarquista.net/escola-moderna/>. Acesso em 10 de fevereiro de 2020.

A casa de José Oiticica, avô de Hélio, estava sempre frequentada por intelectuais como Coelho Neto e Monteiro Lobato. José Oiticica lecionou na Escola Dramática do Rio de Janeiro e no Colégio Pedro II, tendo como alunos, em sua extensa carreira, Antônio Houaiss e Manoel Bandeira. Lecionou também a disciplina de Filologia Portuguesa na Universidade de Hamburgo, na Alemanha, e na extinta Universidade do Distrito Federal. Como filólogo-linguista, o professor Oiticica deixou obras¹⁸ importantes para o desenvolvimento de tais disciplinas no Brasil, como *Estudos de fonologia*, 1916; *Do método de estudo das línguas sul-americanas*, 1930; *Roteiro em Fonética Fisiológica, Técnica do Verso e Dicção*, 1955; e a obra póstuma *Curso de Literatura*, 1960. Enquanto anarquista e participante de movimentos libertários e revolucionários, José Oiticica legou à posteridade duas obras: *Princípios e fins do programa comunista-anarquista*, 1919 e *A doutrina anarquista ao alcance de todos*, 1945.

A seguir, pode-se conferir um soneto de José Oiticica em que o poeta-anárquico se utiliza da mais rígida das formas poéticas (soneto), poetizando sobre um mote libertário (anarquia). A própria escolha do tema a ser poetizado em tal modelo de composição literária instaura a *contradição* que parece ser um dos funcionamentos próprios da arte e também da produção artística de seu neto Hélio Oiticica.

A Anarquia

Para a anarquia vai a humanidade

Que da anarquia a humanidade vem!

Vide como esse ideal do acordo invade

*As **classes** todas pelo mundo além!*

*Que importa que a fração dos **ricos** brade*

*Vendo que a **antiga lei** não se mantém?*

18 As obras de José Oiticica, aqui discriminadas, foram compiladas a partir de pesquisas na internet. Disponível em: (https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Oiticica). Acesso em 10 de fevereiro de 2020.

*Hão de ruir as muralhas da Cidade,
Que não há fortalezas contra o bem
Façam da ação dos **subversivos** crime,’
Persigam, matem, zombem... tudo em vão...
A ideia, **perseguida**, é mais sublime,*

*Pois nos rudes ataques à **opressão**,
A cada **herói** que morra ou desanime
Dezenas de outros **bravos** surgirão.*

(Soneto de José Oiticica, publicado em 1912 no jornal anticlerical *A Lanterna*, em São Paulo. Grifos nossos). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Oiticica). Acesso em 09 de fevereiro de 2020.

Nesse soneto de José Oiticica, é observável o funcionamento da ideologia e das filiações discursivas que instauram o político do dizer do poeta. No poema, “*A Anarquia*”, podem-se destacar algumas palavras que são a entrada no simbólico para a compreensão da própria formulação do *poema-bandeira* de Oiticica.

2. Do poético na linguagem

Na formulação do *poema-bandeira* “*seja marginal seja herói*”, compreendemos que o simbólico é atualizado pela memória poética e anárquica presente na reformulação instaurada por Hélio, em um movimento parafrástico e polissêmico, atualizando o mesmo e instaurando o novo, promovendo um movimento de ruptura na própria composição do poema — mantida pela memória da tradição literária —, fazendo dessa obra um acontecimento discursivo.

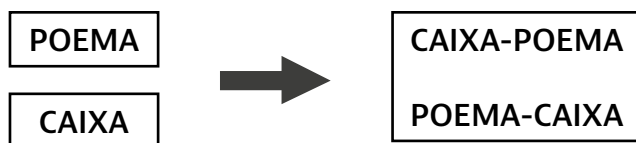
Orlandi (1999) a respeito dos estudos discursivos, afirma:

Nos estudos discursivos [...] procura-se compreender a língua não só como uma estrutura, mas sobretudo como acontecimento. Reunindo estrutura e acontecimento a forma material é vista como o acontecimento do significante (língua) em um sujeito afetado pela história (ORLANDI, 1999, p. 19).

Ainda de acordo com a autora:

[...] todo discurso é um deslocamento na rede de filiações, mas este deslocamento é justamente deslocamento em relação a uma filiação (memória) que sustenta a possibilidade mesma de se produzir sentido. [...]. Cada acontecimento discursivo é inédito e o retorno da memória não é simples reprodução (ORLANDI, 2007, p. 92-93).

A formulação (enunciado) que se está considerando inédita (*poema-bandeira*) aparece em outros momentos da obra de Hélio Oiticica. O artista se utiliza do significante (*poema*) justaposto a outro significante (*caixa*) para a formulação de um significante outro por meio do qual Oiticica significa algumas de suas composições artísticas em que o *criminoso-marginal* também se significa. Verificam-se algumas possibilidades a partir do seguinte diagrama:



O artista formula os enunciados “*caixa-poema 1: do meu sangue/ do meu suor/ este amor viverá*” de 1965/66 e “*poema-caixa 3*” ou “*Bólide Caixa 21*” em 1966/67, ou seja, anterior a formulação *poema-bandeira* que é de 1968. Na obra “*poema-caixa 3*”, pode-se observar ao fundo de uma caixa de madeira com plástico e duas alças em couro, a imagem de Alcir Figueira da Silva, o herói anônimo e sobre ela um tecido com a inscrição: “*por que a impossibilidade?*” A imagem de Alcir Figueira da Silva é reutilizada como composição de peça artística a partir de outra materialidade significativa (LAGAZZI, 2017), a figura impressa (silkscreen — a impressão em tela), para o *poema-bandeira* de 1968. Os recortes a seguir, respectivamente, se referem à *caixa-poema 1* e ao *poema-caixa 3*.

Montagem 02 – recortes: caixa-poema / poema-caixa



fig. 4 - B30 Bólido-caixa
17 variação do B1, caixa-
poema 1: do meu sangue/
do meu suor/este amor
viverá, 1965-1966.

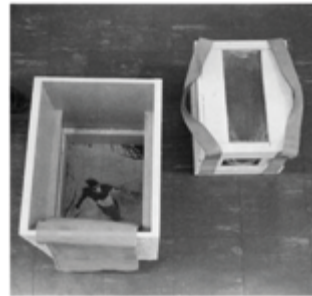


fig. 8
B44 Bólido-caixa 21
caixa-poema 3

Fontes: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra>; http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000100004

Nesses recortes, como no poema-bandeira “*seja marginal seja herói*”, pode-se observar a regularidade do corpo do criminoso-marginal como materialidade significante (idem) das produções de Oiticica. A série, destas possibilidades outras de composição do poético em que o criminoso-marginal é tema, Hélio a significa como *variações*. Discursivamente, seriam *versões*, em concordância com Orlandi (2008) que diz que “o que há são versões”, possibilidade do mesmo e do diferente; nesta proposta, versões da mesma imagem (Alcir Figueira da Silva), mas não da mesma materialidade. Versões com sentidos outros.

O trabalho realizado por Oiticica se instaura por meio da paráfrase e polissemia que é próprio do jogo da língua. Por elas, tem-se acesso ao funcionamento da linguagem e do discurso da arte em Hélio Oiticica.

Nos recortes apresentados neste capítulo, que fazem parte do corpus deste trabalho, vê-se a imagem do criminoso-marginal constituída por materialidades distintas. No caso dos *poemas-caixa*, leia-se como reprodução (cópia) da fotografia original tirada de Alcir Figueira da Silva. Já no *poema-bandeira*, Hélio reproduz a imagem pela técnica da impressão à tela (serigrafia ou silkscreen). Com relação à posição da imagem nas produções artísticas, deve-se levar em consideração a perspectiva do observador que pode interagir com a obra e com a imagem, invertendo-a, verticalizando-a ou horizontalizando-a e vice-versa, instaurando, desta forma, por meio da memória, sentidos outros que atravessam a opacidade da linguagem. A regularidade do corpo do criminoso-marginal nas diferentes obras de Hélio instaura a vontade de retirar do anonimato a marginalidade, fazendo desse o corpo da violência pelo Estado repressor e, ao mesmo tempo, o corpo daqueles que resistem em não ficar no anonimato, na exaustão de ser jogado à margem do corpo social.

Com esses gestos de interpretação, formulação, reformulação e de deslocamentos de sua própria obra, Oiticica vai rompendo a memória da tradição literária e ressignificando sua própria poesia em desdobramentos de poesia, selecionando o modo como dizer, visto que a literatura e a arte são um ritual discursivo¹⁹. Conforme Pêcheux (1990, 1997) e Foucault (1996, 2005), “um lugar de textualização ritualizada de discursos em que se especifica o que pode ser dito e ***se define o modo próprio desse dizer***” (grifo nosso).

Esse gesto de formulação e reformulação do enunciado *poema-bandeira* de Oiticica foi atualizado, recentemente, em um trabalho sobre a poética de Manoel de Barros (1916-2014). No trabalho intitulado “*A Língua na Língua do Poeta: o próprio da língua*” (ALMEIDA E MEDEIROS, 2018), as autoras propõem para um dos poemas de Manoel de Barros, “*Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos*”, a formulação *poema-glossário* ou *glossário-poema*. Desta forma, percebe-se que o ineditismo constituído por Oiticica possibilitou a instauração de uma nova significação às formas do fazer poético. Pode-se, então, aferir que o que Oiticica elaborou, rompeu com a tradição e se fez um *acontecimento discursivo/literário*.

19 Compreendemos, em nossa leitura discursiva, a literatura e arte enquanto um ritual discursivo, no sentido mesmo em que, como obra artística, por ser equívoca, falha, possibilita em sua prática linguageira a textualização do sujeito que se formula ao formular seu dizer, instaurando sentidos.

De acordo com Michel Pêcheux (2010, p. 58), “o poeta seria apenas aquele que consegue levar essa propriedade da linguagem a seus últimos limites [...]”. E consoante Almeida (2015):

Para a Análise do Discurso, a partir de Pêcheux (1988), Orlandi (2004), Milner (2012), Nazar (2009), Lemos (2009), Mariani (2008), dentre outros, **a poesia é um funcionamento constitutivo, uma propriedade da língua**, cujo impossível de tudo dizer – o que lhe é próprio – se dá pela sua coextensão entre o campo freudiano (o do inconsciente) e o campo da palavra (o da língua) (MILNER, 2012, p. 7). Assim, a poesia se marca pelo/no jogo significante da língua, ao mobilizar do repetível de suas formulações esse impossível que escapa à estrutura e não cabe em combinações ordinárias entre os fonemas, as palavras, as sintaxes, etc., indício material da relação mesma entre aquele que formula e suas formulações – o poeta e o seu texto, nos termos de Nazar (2009, p. 26), (grifo nosso).

Hélio Oiticica, durante sua trajetória artística, não foi apenas artista plástico, performático, poeta, ensaísta, foi também um grande crítico de arte. Não só das artes que estavam sendo produzidas em seu momento, mas também de seu próprio fazer artístico. Essa atuação do artista como crítico de sua própria produção foi uma das vertentes concebidas pelo *Neoconcretismo* no Brasil, assimiladas da crítica de arte do Romantismo alemão e que foi também aderida por um dos mais importantes poetas de todos os tempos, visto, inclusive, como precursor da poesia moderna, o francês *Charles Baudelaire* o qual foi, da mesma forma, crítico feroz de seu próprio fazer poético. O período do *Neoconcretismo* se voltou à observação intensa do que se estava produzindo enquanto arte e impulsionou os artistas a serem, acima de tudo, observadores crítico-reflexivos, ao máximo, dos novos caminhos trilhados pelas artes e cultura nacionais. O fazer poético está presente na obra de Oiticica e sua formulação *poema-bandeira* institui uma nova possibilidade de composição poética, rompe com a tradição e instaura um acontecimento discursivo e literário, pois desloca, fura, cria fissuras no esteticamente estabilizado.

Em síntese, a bandeira está diretamente relacionada à ocupação e à conquista de um território ou espaço — aqui tomado como lugar de produção de sentidos — que se constitui espaço urbano. A bandeira de

Hélio Oiticica instaura uma narratividade que diz de si mesma, de suas formulações e rupturas e do sujeito que a formula; todavia, simultaneamente, diz algo também do/sobre o espaço da cidade — silenciado pelo discurso do urbano —, visto a ocupação dessa obra em diferentes momentos da produção de Oiticica e em diferentes lugares por diferentes sujeitos, tais como *praças, cenário para show, museus, universidades* etc. E é justamente a relação com o espaço da cidade por meio da desestabilização da organização do urbano que ela (bandeira) promove na composição do poético; e a instauração de sentidos que tal obra mobiliza nos espaços da cidade por meio de uma *narratividade*.

Considerações finais

O *poema-bandeira* é um poema que se inscreve na bandeira e ver-seja sobre a cidade e o marginal. A urbanização silencia a diferença, de acordo com Orlandi (1999); o excluído, o *marginal*, é silenciado pelo discurso do urbano que é regido pela organização, pela administração, pelo político que autoriza determinados sujeitos a uma interpretação e não a outra, impossibilitando que novos sentidos possam ser trabalhados ou administrados. Desautorizando a cidade ou os sujeitos cidadãos a aferirem novos sentidos para o espaço administrado pelo poder do Estado. Aí está a diferença do sentido do conflito social que é inerente ao espaço da cidade para o sentido deslocado para violência, em conformidade com Orlandi (1999). Ao ser cerceada pelo discurso do urbano e pela organização urbanística, a cidade reage significando-se. O *marginal*, desta forma, narra a cidade e desestabiliza a organização do urbano que não o aceita como sujeito integrante de sua organização, pois ele desestabiliza aquilo que se dá como estabilizado. Há algo sobre a cidade que não se pode saber, porque fura, rompe, desautoriza e ilegítima a organização do discurso do urbano. O *marginal* não é mais integrante do corpo da cidade, ele é o não-familiar, não é mais o estrangeiro, mas sim o estranho; desta forma, impõem-se a diferença, o perigo, a ameaça, em concordância com Orlandi (1999).

Pelos gestos do sujeito-artista, flagra-se a cidade em sua plenitude. Assim é a obra de Hélio Oiticica. Um trocadilho com possibilidades outras de sentidos no lugar-comum que é a cidade (narrada pelo discurso do urbano que não é o da ordem da cidade). Desburocratizando o espaço urbano, constituindo sua narratividade urbana, *“as palavras da*

cidade, a parte da cena” (ORLANDI, 2004, p. 30), (destaque nosso). Com sua obra máxima, o *poema-bandeira*, Oiticica trabalha o espaço urbano na e pela história, restituindo os sentidos da cidade ou atribuindo-lhe sentidos, tirando do anonimato os *marginais*, fazendo do gueto o urbano por excelência.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Eliana. O significante e o(s) (o)Outros(s) da poesia. **Anais do III Seminário Interno de Pesquisas do Laboratório Arquivos do Sujeito**, [s. l.], ed. 3, p. 68-76, 2015. Disponível em: <http://www.las.uff.br/periodicos/index.php/seminariointerno/article/viewFile/60/52>. Acesso em: 9 fev. 2020.
- ALMEIDA, Eliana de; MEDEIROS, Vanise. A Língua na Língua do Poeta: o próprio da língua. **Entremeios** [Revista de Estudos do Discurso, ISSN 2179-3514, on-line, www.entremeios.inf.br], Seção Temática [Discurso, arte e literatura – Parte II], Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL), Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS), Pouso Alegre (MG), vol. 17, p. 263-276, jul. - dez. 2018.
- ARANTES, Otilia Beatriz. O “cultural turn” no discurso sobre a cidade. **Revista Rua**, Campinas, ed. Número especial, p. 89-99, 1999. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/download/8640692/8240/>. Acesso em 18 set.2019.
- BENTZ, Ione. A arte nos espaços urbanos: narrativas visuais. **Strategic Design Research Journal**, Porto Alegre, v. 7, ed. 1, p. 7-14, 2014. DOI 10.4013/sdrj.2014.71.02. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/sdrj/article/viewFile/sdrj.2014.71.02/4325>. Acesso em: 18 set. 2019.
- GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A Língua Inatingível: O Discurso na História da Linguística**. 2.ed. Campinas: RG, 2010. 223p. ISBN 978-85-61622-44-2.
- GÓES, Maria Paula. **Oiticica e a Tropicalondon**. [S. l.], 12 nov. 2007. Disponível em: <https://www.digestivocultural.com>. Acesso em: 20 jun. 2019.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1986 p. v. 1. ISBN 978-857302-963-5.
- LAGAZZI, Suzy. Trajetos do sujeito na composição fílmica: Discurso, Interpretação e Materialidade. In: FLORES, Giovanna et al. **Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia**. Campinas: Pontes, 2017. v. 3, ISBN 978-85-7113-877-3.
- MARIANI, Bethânia. **Análise do Discurso no Brasil: Mapeando conceitos, confrontando limites**. São Carlos: Claraluz, 2007.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 134 p.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Palavras de Amor. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas, ed. 19, p. 75-95, 1990, 2012. DOI <https://doi.org/10.20396/cel.v19i0.8636827>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636827>. Acesso em: 10 fev. 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). **Discurso fundador**: a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 1993, 171 p.

ORLANDI, Eni Puccinelli. N/O Limiar da Cidade. **Revista Rua**, Campinas, ed. Número especial, p. 7-19, 1999. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/download/8640692/8240/>. Acesso em: 18 set. 2019.

ORLANDI, Eni Puccinelli. A Desorganização Cotidiana. **Escritos**: Percursos Sociais e Sentidos nas Cidades, Campinas, v. 1, ed. 1, p. 03-10, 1999. Disponível em: <https://www.labeurb.unicamp.br/portal/pages/pdf/escritos/Escritos1.pdf>. Acesso em: 20 set. 2019.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Cidade dos Sentidos**. Campinas: Pontes, 2004. 159 p. ISBN 85-7113-199-6.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação**: Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5. ed. Campinas: Pontes, 2007. 156 p. ISBN 978-85-7113-188-0.

ORLANDI, Eni P. **Discurso e Texto**: Formulação e Circulação dos Sentidos. 3. ed. Campinas: Pontes, 2008. 218 p. ISBN 978-85-7113-156-2.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso**: Princípios e Procedimentos. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009. 100 p. ISBN 978-85-7113-131-6.

ORLANDI, Eni Puccinelli.; LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy (org.). **Discurso e Textualidade**. 2. ed. Campinas: Pontes, 2010. 214 p. ISBN 85-7113-227-5.

PÊCHEUX, Michel. Delimitações, Inversões, Deslocamentos. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, ed. 19, p. 7-24, 1990. DOI <https://doi.org/10.20396/cel.v19i0.8636823>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636823>. Acesso em: 16 nov. 2018.

PÊCHEUX, Michel. Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês. In: **Semântica e discurso**: Uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução: Eni P. Orlandi e tal, 5. ed. Campinas: Unicamp, 2014. ISBN: 978-85-268-1053-2.

SALLES, Atilio Catosso. **Discurso e imagem**: narratividade cinematográfica na/da travessia. 2014. 102 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Universidade do Vale do Sapucaí-UNIVÁS, [S. l.], 2014. Disponível em: http://m.univas.edu.br/sistemas/Cons_Repos_Biblioteca_2.asp. Acesso em: 8 mar. 2019.

SOPRO: **Panfleto Político-Cultural**. [S. l.]: Cultura e Barbárie, 2009-2013. Quinzenal. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/numeros.html>. Acesso em: 12 set. 2019.

A TRILHA DO TRILHAS - A LINGUAGEM, A ARTE E O POLÍTICO

Juliana Calligaris
Leticia Olivares

Este capítulo apresenta um relato das experiências vividas e das atividades desenvolvidas pela companhia de teatro *Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas*. Nesta retrospectiva, serão abordadas – desde a sua origem como Cia “Se Liga”, em Americana, cidade do interior de São Paulo – as montagens teatrais, as linguagens estéticas, a metodologia artística e pedagógica decorrente dos 30 anos (a se completarem em 2021) de trabalho ininterrupto do grupo, tangenciando as noções entre arte e político.

A primeira década de existência: Cia “Se Liga” de Teatro

O grupo foi formado em 1991, na Escola Técnica Estadual Polivalente de Americana – SP (ETEPA), por Antônio Ginco¹ (oriun-

1 Autor, ator e diretor. Profissionalizou-se em 1981. Formado em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – Farias de Brito, em 1979. Formou-se em Cenário e Figurino pelo SESC Consolação. Coursou, na Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP, especialização em nível de pós-graduação em Arte-Educação. A partir de 1987 leciona na Graduação em Artes Cênicas da Faculdade Marcelo Tupinambá, no Curso Técnico em Arte Dramática do SENAC Santana e em vários outros cursos e oficinas contratados pelas Secretarias de Cultura do estado e do município de São Paulo. Como ator atua em filmes, no cinema e em várias montagens de espetáculos desde a década de 1970 até os dias de hoje. Autor de “Porto Solidão”, vencedor do primeiro MPB Shell, realizado pela Rede Globo em 1980, com prêmio de melhor intérprete para o cantor Jessé. Jurado e debatedor em vários festivais de teatro realizados no estado de São Paulo e em outros estados. Dirige a Cia “Se Liga” de Teatro de Americana, que se transfere para São Paulo, em 2006, com o nome de Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas.

do de São Paulo), Juliana Calligaris e demais integrantes, oriundos de Americana. À época, tomou por nome Cia “Se Liga” de Teatro.

Em 1991, este grupo realizou sua primeira pesquisa e experiência nos palcos, estudando e montando o espetáculo *Licença Poética*, baseado em poemas de língua portuguesa (ou seja, poetas, mulheres e homens, de origem brasileira e portuguesa), com dramaturgia de cena construída ao longo dos ensaios e laboratórios cênicos, sob orientação e direção de Antônio Gincó. A partir deste estudo, o grupo, gradativamente, enveredou, enfatizando a busca estética poético-narrativa, evidenciada em *Licença Poética*, para uma pesquisa de linguagem híbrida, mesclando teatro expressionista e realista. Esse mergulho vertical resultou no espetáculo *A Rosa Tatuada*, de Tennessee Williams, percorrendo os anos de 1992 e 1993.

A rosa levou-nos ao rito! O rito ao mito e o mito ao sagrado-profano. Precisávamos descer mais, afundar na terra, entender a nossa origem, a identidade do grupo, imergir no lodo essencial, camada após camada. No momento em que levantávamos as mãos lá do fundo do pântano arquetípico, tentando agarrar um rosto que se colasse ao nosso, Jorge Andrade² surgiu em nosso espelho reverso e, com ele, seu decálogo dramático: *Marta a Árvore e o Relógio*. Respiração e intuição. Inflamos os pulmões e nosso corpo-grupo elevou-se um pouco acima da terra. De *Sumidouro* a *Rastro Atrás*, ainda tesos de lama, pudemos enxergar a pedra... Seca. Uma inspiração a mais. Almas em busca de corpo; corpos em busca de unidade de linguagem. Pedra e mais pedra calçando nosso mito-ritual de passagem, batismo enquanto companhia de teatro. Iniciação nos mistérios da cena contemporânea. Eis tudo! Era para ser *Pedreira das Almas*. Estudo e pesquisa de aprofundamento da estética expressionista. Retiramos as pedras de *Pedreira*, no palco, de 1994 a 1995 e as levamos conosco como bebês fecundos, vindos de ovos antigos.

A partir de 1995, a Cia “Se Liga” de Teatro torna-se uma companhia de teatro independente, desvinculando-se da ETEPA.

2 Aluísio Jorge de Andrade Franco, conhecido como Jorge Andrade (Barretos, 21 de maio de 1922 – São Paulo, 13 de março de 1984), foi um dramaturgo e escritor brasileiro. Estreou profissionalmente como dramaturgo em 1954, com “A Moratória”, conquistando o Prêmio Saci. Seguiram-se várias peças bem-sucedidas, como “Vereda da Salvação” e “Pedreira das Almas” entre outras.

Daqueles ovos antigos, por nós trazidos e herdados, eclodiram feras primitivas.

Era hora de enfrentá-las num novo resgate de identidade. Batismo de fogo! O grupo engalfinha-se na selva da perplexidade: o trabalho artístico de grupo de teatro profissional do interior paulista *versus* a *rinocerontite*! Doença perversa, fascista, que tentou manifestar-se entre nós, de 1996 a 1997. O antídoto? O próprio veneno! Tal qual um Édipo invertido, que foi cura e desgraça para seu próprio mal, fôssemos, pois, Berenger (IONESCO, 1976, p. 236): “Conta todo mundo, eu me defenderei! Eu me defenderei contra todo mundo! Eu sou o último homem e o serei até o fim. Eu não me rendo!”. E, sendo Berenger, resistimos prometicamente e enfrentamos, pois, *O(s) Rinoceronte(s)*, de Eugène Ionesco³. O Expressionismo, em nossa pesquisa, somou-se ao Fauvismo. Nosso antídoto: a montagem teatral em estética fauvista desta obra.

Tratamos de não representar um espetáculo em que o correto ou o incorreto fosse o absurdo – como, leviana e maniqueistamente, por vezes, é entendido o chamado “teatro do absurdo”. Trouxemos à tona uma crítica sociopolítica, na qual o nosso “rinoceronte” – além da massificação e da temática “extermínio/fascismo/supremacismo”, em Ionesco – fosse a própria consumação do consumismo desenfreado dos nossos tempos à época (1996-1997); tal como o próprio animal-tanque metafórico rinocerântico que Ionesco preconizou quando “vai desabalado, raspando as vitrinas” (IONESCO, 1976, p. 20). Tornávamo-nos animais de marcas famosas em cena, através de nossas personagens: de refrigerante à marca de esponja, de remédios à marca de livros. Traduzíamos tudo isso nos nossos figurinos, cenário e adereços.

3 Eugène Ionesco (Slatina, Romênia, 26 de Novembro de 1909 – Paris, 28 de Março de 1994) foi um dos maiores *patafísicos* e dramaturgos do Teatro do Absurdo. A *patafísica*, definida como a “ciência das soluções imaginárias e das leis que regulam as exceções”, foi criada pelo dramaturgo francês Alfred Jarry e se expressa por meio de uma linguagem aparentemente *nonsense*, resultando em um modo pessoal e anárquico de explicar o absurdo da existência. Além do ridículo das situações mais banais, o teatro de Ionesco representa a solidão do homem e a insignificância de sua existência. Ele não queria que suas obras fossem categorizadas como “teatro do absurdo”, preferindo a palavra “insólito”. Ele percebeu no termo “insólito”, um aspecto, ao mesmo tempo, pavoroso e maravilhoso diante da estranheza do mundo, enquanto a palavra “absurdo” seria sinônimo de “insensato”, de incompreensão. “Não é porque não compreendemos uma coisa que ela é absurda”, resumiu seu biógrafo André Le Gall. Disponível em: <http://www.andrele Gall-auteur.com/ionesco.php>. Acesso em 28 agosto de 2020.

O cenário era composto por uma grande flâmula vermelha que pendia do urdimento até o chão, do lado direito do palco, com a insígnia da suástica nazista e por outra, também vermelha, que igualmente pendia de cima até embaixo, com a insígnia da foice e do martelo socialista, do lado esquerdo do palco. No meio, do alto, gigantesca, pendia uma flâmula verde-bandeira até o chão, como se fosse uma imitação da nota de “*one dolar*”, com a figura do rosto de George Washington em fundo branco, circular, com um chifre de rinoceronte dourado, pintado sobre sua testa e, embaixo, o nome da nota: “*one parquiderme*”.

No saguão do teatro, na antessala, as feras fauvistas *rinocerônticas*, as personagens da peça, numa performance cênica, celebravam uma grande festa não se sabe do quê. O público era surpreendido por uma festa onde aquelas criaturas-personas, cujas roupas eram embalagens de diversos produtos mercadológicos aleatórios, colocavam-lhes na testa, como se fosse um chapeuzinho de aniversário de criança, um chifre dourado de rinoceronte. No meio do saguão, um grande bolo cenográfico, ricamente decorado, era exibido e sobre ele ostentava-se um sapato vermelho pontiagudo, de salto agulha. Posteriormente, o público, portanto o chifre na testa, fazia parte do espetáculo, como pessoas portadoras da *rinocerontite*. As feras do consumo – fascismo/fauvismo – numa cidade doente onde o *ser* era, permanentemente, trocado e levado ao suicídio da alma, pelo *ter*.

Simultaneamente, o espetáculo *Vice-Versa – Como Brincamos Quando Ser*, espetáculo com texto e direção de Antonio Genco, estreado em 1998, apresentou-nos ao Metateatro. Brincávamos como crianças por entre personagens de várias eras. “Ele” e “Ela”, personagens destituídas de atrizes e atores. “Ela” representando todas as personagens femininas, de todas as histórias do teatro, de todos os tempos. “Ele”, todos os masculinos. Buscavam uma saída daquele limbo existencial, porque não sabiam nem quem eram e nem o que eram. Para descobrirem, ao final, que estavam sendo vistos o tempo todo, pelo público, desde sempre... Ela e ele eram, em si, os personagens e sua história já estava sendo vista e contada pela peça teatral que o público assistia, ali mesmo, ao vivo, no atrito das presenças, dentro e fora da cena.

Em 1999, a Cia “Se Liga” inaugura sua sede própria em Americana, SP, estabelecendo-se como empresa e tornando-se, efetivamente, uma companhia profissional de teatro. Nesta sede, a Cia manteve, por cinco anos, o “Curso Livre de Teatro” em seu Espaço Cia “Se Liga” de Teatro – Investigação e Criação Cênica. Nesse mesmo ano, a Cia participou da equipe de criação e contribuiu para a organização do 1º Festival Nacional de Teatro de Americana.

A Cia também abrigou espetáculos e temporadas do próprio grupo e de grupos convidados, além das apresentações das montagens de formatura dos alunos (*sic*) do Curso Livre. Alguns cursos de aperfeiçoamento – em variadas técnicas teatrais – foram ministrados por profissionais reconhecidas(os) no campo das Artes Cênicas, a convite da Cia “Se Liga” de Teatro, tais como Verônica Fabrini (Boa Companhia), Carlos Simioni (Lume Teatro) e Tiche Vianna (Barracão Teatro), de 1999 a 2004. Neste período, também foram produzidos fóruns e mesas-redondas com diferentes profissionais renomadas(os), tais como: Neyde Veneziano⁴, Antonio Januzelli⁵ e Renata Pallottini⁶.

Estávamos, no momento da inauguração da nossa sede, no ano de 1999. Quase 10 anos de existência... Aquele som, aquela sinfonia, estava tocando já há muito tempo, só que, agora, ainda mais forte e mais audível. O Réquiem....

Ouvindo *juntas* (*sic*) aquela sinfonia essencial (cujos primitivos acordes já havíamos ouvido em 1994-1995, à época de *Pedreira das Almas*) Antônio Gincó – nosso mentor e diretor desde o início – apresentou-nos, no ano 2000, mais um texto teatral de sua autoria, escrito em 1986, ainda inédito. No movimento-mito do eterno retorno, entramos, novamente, na gruta de Antígone. Sonhamos, assim, com o *Réquiem*

4 Teórica e diretora. Encenadora, especialmente voltada para o teatro de revista brasileiro e as diversas manifestações populares. Conclui pós-graduação na Universidade de São Paulo - USP, lançando dois títulos: “O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções”, em 1991, e “Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro, Oba!”, em 1996. Seu pós-doutorado, cumprido na Itália em 1999, enfoca o trabalho de Dario Fo.

5 É professor aposentado e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Sua pesquisa, denominada “Laboratório Dramático do Ator”, esteve focada na área de Pedagogia do Teatro, com ênfase nos processos de treinamento e criação da atriz/ator, *dramaturgização* e expressão vocal dramática.

6 Dramaturga, ensaísta e tradutora. Escritora com intensa atividade em dramaturgia e tradução, tendo obras encenadas por criadores importantes, tais como Silnei Siqueira, Ademar Guerra, José Rubens Siqueira, Marcia Abujamra e Gabriel Vilela.

para os Vivos: obra teatral de temática apocalíptica-distópica, cujas visualidades de cena foram inspiradas e, depois, baseadas em Hieronymus Bosh, a partir do seu tríptico *Jardim das Delícias*. Pairamos e adentramos por este jardim do bem e do mal, vivendo, enfim, o nosso próprio Decálogo, comemorando os 10 anos de existência do grupo, em 2001, com uma sede própria, mantida com recursos financeiros advindos dos trabalhos artísticos e formativos da companhia.

Em nossa última etapa em Americana, de 2002 a 2004, vislumbra-mos os portais do mundo inferior, do mundo dos mortos e da mansão fantástica de *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre. Estudamos a linguagem e autores (sobretudo Constantin Stanislavsky) do teatro realista – sem hibridismos, desta vez – visando ampliar o conhecimento prático da companhia, ao contrapô-la aos nossos estudos de Expressionismo, Fauvismo e Metateatro.

Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas: organização da Unidade Pessoal de Linguagem (UPL)

Em 2005, a Cia “Se Liga” desmembra-se, permanecendo no grupo, após mudanças de integrantes de cidade, de grupo ou de carreira, apenas Antônio Ginco e Juliana Calligaris. A companhia transfere sua sede para a cidade de São Paulo, convidando novas e novos artistas, nesse processo de renascimento, rebatizando-se e passando a chamar-se Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas, associando-se à Cooperativa Paulista de Teatro (com este novo nome).

Todo aquele período drástico, entre 2004 e 2005, de rompimento, luto, mudanças, perda e retomada do foco, permitiu-nos (à Juliana Calligaris e a Antônio Ginco), finalmente, parar, respirar e refletir teoricamente, mais amiúde, sobre nossa história e, por conseguinte, sobre as materialidades políticas e estéticas que sempre perseguimos.

Dessa forma, inscrevemos e elaboramos, textualmente, o nosso manifesto e *modus operandi*, aquilo que denominamos UPL – Unidade Pessoal de Linguagem. À qual, afinal, vínhamos nos dedicando, desde 1999, verticalmente, a saber: quais os nossos ritos e processos pessoais

e coletivos de formação, instrução e amadurecimento como pessoa e como artista da atriz e do ator. Trata-se, deste modo, de uma ferramenta de treinamento e de instrumentalização pessoal da atriz e do ator. A UPL teve como base e fundamentou-se, à época em que começou a ser elaborada (2005 a 2006), em forma de tratado textual, na filosofia fenomenológica de Husserl e Merleau-Ponty e priorizou estudar os escritos e achados teóricos e práticos de Bertold Brecht, Erwin Piscator, Peter Weiss, Tadeusz Kantor, Martin Heidegger e Jean-Paul Sartre, como fundamentação conceitual e estética.

Assim, as materialidades cênicas da nova etapa da companhia, a partir de 2004/2005, forjaram as montagens teatrais seguintes, sendo: (i) *Passagem das Horas*, baseado no poema homônimo de Fernando Pessoa em seu heterônimo Álvaro de Campos. Numa parceria artística com a atriz e performer Valquíria Vieira⁷ e com a Cia Corpocena⁸, o espetáculo estreou na cidade de São Paulo, em 2005, e teve três temporadas naquela cidade, sendo a primeira no Teatro Municipal Martins Penna (bairro da Penha), a segunda, no CIT-ECUM – Centro Internacional de Teatro ECUM (na Av. Consolação, centro) e a terceira, no Centro Cultural Rio Verde (bairro de Pinheiros). O espetáculo também percorreu uma travessia de apresentações pelo estado de São Paulo até 2010.

E (ii), *Senhorita Júlia* (1888). Adaptação coletiva da Cia Trilhas da Arte da obra de August Strindberg (1849-1912). Estreou em 2009, na cidade de São Paulo, percorrendo quatro temporadas: temporada de estreia no Espaço Pindorama, da Cia Antropofágica⁹, a segunda, no Teatro Martins Penna, a terceira e a quarta temporadas, no espaço-sede próprio da Cia Trilhas, o Estação Caneca, conforme veremos a seguir. Igualmente, seguiu travessia em viagens pelo estado de São Paulo.

7 Artista da Dança e do Teatro. Graduada em Comunicação das Artes do Corpo – PUC/SP (Dança e Performance) e especialista em Técnica Klauss Vianna pela mesma universidade. Tem Mestrado em Dança e Performance pela UNICAMP. É cofundadora da Cia Corpocena, com a qual desenvolve diversos projetos como diretora, dramaturga e intérprete.

8 A Cia Corpocena foi criada em 2007 pelas artistas Cristiane Santos e Valquíria Vieira. A Corpocena cria dança, explorando seus limites com o teatro e a performance na busca por um corpo *poÉTICO*, sendo, portanto, um corpo político em diálogo interdisciplinar com textos de naturezas diversas na composição coreográfica.

9 A Antropofágica é um grupo de teatro de São Paulo criado em 2002 que tem a antropofagia como princípio motivador de seu processo socioartístico. O coletivo contínuo destaca-se por pesquisar procedimentos, gêneros, autores e textos ligados à tradição das formas híbridas, muito propícias ao ideal antropófago que os move.

Entre 2009 e 2010, fomos aprimorando nossa pesquisa, inclusive, frente a novos trabalhos artísticos e formativos vividos na posição de companhia teatral contratada pelas Secretarias Municipal e Estadual de Cultura, pelas diversas unidades do SESC paulista, pelas Oficinas Culturais do estado e prefeituras paulistas, em projetos que nos levaram a investigar, em outras vertentes, a UPL. Desenvolvemos, ao mesmo tempo, oficinas de teatro como arte-educadoras(es) voluntárias(os) dentro de instituições que abrigam menores infratoras(es), que têm de cumprir medidas socioeducativas, tais como a Fundação Casa e/ou em bairros da periferia das cidades de Sumaré, Americana e São Paulo.

Tais frentes tornaram-se experiências e fonte importante de pesquisa pela via da UPL e da linha de criação político-estética do grupo, culminando no “Curso Livre de Teatro”, elaborado e ministrado por Antônio Gincó e Juliana Calligaris, oferecido em vários espaços cênicos, dentro da cidade de São Paulo, entre 2009 e 2011.

Também muito contribuiu para este capítulo de aprimoramento da história da Cia Trilhas da Arte na capital paulista convites constantes para apresentações em festivais teatrais diversos, sendo que, muitas vezes, os convites eram para Juliana Calligaris e Antônio Gincó atuarem como debatedores e/ou no júri de festivais pelos Estados de São Paulo, Paraná e Minas Gerais. Deste modo, enquanto companhia de teatro cujas origens remontavam ao interior paulista e que, naquele momento, atuava a partir da capital, pudemos ver e viver experiências cênicas contemporâneas e realizações de grupos de várias regiões do país e do exterior, de produções em níveis distintos e de linguagens artísticas as mais ricas possíveis.

A nossa história nos levou a conquistar visibilidade no meio teatral e nos possibilitou a conquista de um novo espaço cênico, agora na cidade de São Paulo.

Em 29 de outubro de 2010 a Cia Trilhas da Arte inaugura seu segundo espaço-sede próprio, o Estação Caneca – Espaço Cultural Trilhas da Arte. De outubro de 2010 a dezembro de 2012, a Cia percorreu diversas travessias, trabalhos e desafios artísticos, estéticos, políticos e sociais. Dentre as diversas estações dessa jornada, tivemos as terceira e quarta temporadas de *Senhorita Júlia*, de Strindberg, com direção de Antônio

Ginco, como já mencionado. A montagem, em 2009, deste espetáculo, foi regida pela pauta do Feminismo, a partir do sequestro, cárcere privado involuntário, assédio moral e assassinato da jovem Eloá Pimentel¹⁰ pelo seu ex-namorado que não aceitou a separação, na cidade de Santo André, SP. Este texto de Strindberg e sua adaptação nessa montagem, tornou-se o megafone através do qual exteriorizamos nossa dor, nosso pesar e nossa luta contra o Patriarcado, tanto em nome de Eloá, quanto por todas as mulheres que sofriam e sofrem de abusos e violações de quaisquer natureza.

Além dessa, tivemos a pesquisa e montagem do espetáculo *Das Canecas de Pernambuco aos Córregos Paulistanos*, com texto inédito de Luiz Carlos Laranjeiras (2012), sobre a vida e obra de Frei Caneca (1779-1825), sobre sua luta emancipacionista e pelo direito à identidade nacional, em oposição à identidade de nascimento e sua decorrente tortura e morte pela recém fundada coroa imperial brasileira. Este espetáculo, infelizmente, não chegou a estrear.

Neste mesmo processo de afirmação da identidade do grupo, de pesquisas sobre a formação da cidade de São Paulo e sempre buscando compreender a história do Brasil, sua materialidade, seus mitos fundadores (CHAUÍ, 2000) a companhia decide remontar o espetáculo infanto-juvenil de temática indígena, “O Pequeno Senhor do Tempo”, de Raphael Júdice (1999). Nesta obra escrita especialmente para o Trilhas, o ator e autor americanense, Raphael Júdice, que atuara nas nossas montagens de *Pedreiras das Almas* (1995) e *O(s) Rinoceronte(s)* (1996) e na nossa montagem original deste espetáculo, entre 1999 e 2001, recorre às

10 O Caso Eloá Pimentel refere-se ao mais longo sequestro em cárcere privado já registrado pela polícia do estado de São Paulo que adquiriu grande repercussão nacional e internacional. Em 13 de outubro de 2008, Lindemberg Fernandes Alves, então com 22 anos, invadiu o domicílio de sua ex-namorada, Eloá Cristina Pimentel, de 15 anos, no município de Santo André, na Grande São Paulo, onde ela e colegas realizavam trabalhos escolares. Inicialmente, dois reféns foram liberados, restando no interior do apartamento, em poder do sequestrador, Eloá e sua amiga Nayara Silva. Após mais de 100 horas de cárcere privado, policiais do GATE e da Tropa de Choque da Polícia Militar explodiram a porta e entraram em luta corporal com Lindemberg, que atirou em direção às reféns. Nayara deixou o apartamento andando, mas ferida com um tiro no rosto, enquanto Eloá, carregada nos braços de um policial, foi levada inconsciente ao Centro Hospitalar de Santo André, onde morreu horas depois, em decorrência dos dois tiros que levou. O sequestrador foi preso e condenado a 98 anos e 10 meses de prisão. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/10/12/apos-10-anos-do-caso-eloa-justica-obriga-estado-de-sp-a-indenizar-nayara-em-r-150-mil.ghtml>. Acesso em 20 de março de 2020.

histórias da tradição oral indígena brasileira para dar vida à jornada do herói e da heroína das protagonistas Guacira, uma menina-pássaro, e a seu amigo: o menino Berimodo.

O espetáculo “O Pequeno Senhor do Tempo” teve sua reestreia em nossa sede, na capital paulista, em 2011 e prosseguiu por lá com três temporadas, até junho de 2012. Atualmente, circula, pelos SESC’s paulistas, festivais de teatro e apresentações contratadas pela rede pública de ensino do estado de São Paulo.

Para falar do espetáculo *Catadióptrico*, trago a diretora da peça Leticia Olivares que enriquece este texto com um relato sobre o processo da montagem em questão e, em seguida, sobre seu desdobramento no solo de Juliana Calligaris, *Janelas para uma mulher*. Importante ressaltar que esse último trabalho foi apresentado na abertura do ENELIN de 2019, gerando o convite para a escrita deste capítulo no livro resultante do evento.

Relato da diretora de *Catadióptrico* e *Janelas para uma mulher*

Por Leticia Olivares

No final do ano de 2011, recebi o convite da Cia Trilhas da Arte para dirigir um trabalho chamado *Catadióptrico*. Tratava-se de um roteiro cênico, escrito por Monalisa Vasconcelos, que, literariamente, apon-tava situações por minuto. Escreveu-nos, em projeto inicial, a autora:

Catadióptricos são aqueles dispositivos de reflexão e refração da luz, utilizados na sinalização de vias públicas. Eles indicam caminhos e evitam possíveis acidentes de percurso. Mas sua utilidade só pode ser percebida quando uma luz é incidida sobre sua superfície.

Isso é o que estamos buscando. A luz que revele o poder arrebatador do Teatro e que, por consequência, o tire de si mesmo e o leve para as pessoas, para cumprir o seu papel sublime de fazer a sociedade se olhar, se perceber e se conhecer a ponto

de trilhar caminhos mais prósperos e justos através da Arte.
(VASCONCELOS, 05/06/2011)

Na ocasião, preparava-me para ingressar no mestrado e estava ávida para pôr em prática o projeto de pesquisa que envolvia a preparação da/o atriz/ator na conquista da presença cênica, baseada, principalmente, na tradição dos atores e diretor do grupo *Odin Teatret*¹¹. Então, durante o ano de 2012, tive a oportunidade de conduzir todo um trabalho, de janeiro a outubro, voltado para isso, junto a duas atrizes e dois atores que configuraram o elenco: Juliana Calligaris e Monalisa Vasconcelos; Antônio Gincó e Lucas Barbosa. Como artista, as condições ideais se apresentavam: pesquisa e linguagem a serem testadas, um elenco disposto a isso, lugar e tempo para executar o processo de treinamento e configuração do que viria a ser o espetáculo.

Em minha dissertação¹², a seguinte descrição resumiu o projeto a qual me dediquei:

Processo com a *Cia Trilhas da Arte*

Aplicação de treinamento atoral na *Cia Trilhas da Arte - Pesquisas Cênicas* (janeiro a outubro de 2012) e encenação da peça CATADIÓPTRICO, que ficou em cartaz de Outubro a Dezembro/2012, no espaço *Estação Caneca*.

Descrição de Atividades aplicadas junto à *Cia Trilhas da Arte*:

• Laboratórios e estudos práticos e teóricos coordenados por Leticia Olivares (autores estudados Jerzy Grotowski, Hans-Thies Lehmann, Eugenio Barba, Richard Schechner, Sayonara Pereira).

11 “O *Odin Teatret* [...] é um grupo teatral fundado em Oslo em 1964 [por Eugenio Barba], na Noruega e depois, desde 1966, sediado na Dinamarca, em uma pequena cidade, Holstebro. Denominado como ‘Teatro Laboratório Escandinavo’ (*Nordisk Teaterlaboratorium*), concentrou-se no treinamento de atores através do autodidatismo, desenvolvendo, a partir da prática, o conceito de treinamento individual para o ator, derivado de pesquisas herdadas de Grotowski e pedagogos/encenadores/diretores do século XX. O grupo dedica-se, além disso, à transmissão dos conhecimentos técnicos adquiridos nas suas investigações, que contemplam, também, as dramaturgias diversificadas na composição de um espetáculo e as relações com os espectadores.” (RODRIGUES, Leticia M. Olivares, 2014, p. 36-37).

12 Excerto da dissertação de mestrado *Em um corpo só – crônica de uma atriz-pesquisadora em contato com a tradição do Odin Teatret*, de Leticia Olivares (Leticia Maria Olivares Rodrigues). Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27022015-163239/pt-br.php>. Acesso em 17 de março de 2020.

- Ênfase no treinamento atoral – procedimentos: treinamento físico (Técnicas de *Pilates*, dança moderna e técnicas vocais); *Rasaboxes*; criação de partituras corporais e vocais a partir do treinamento do *Odin Teatret*; construção e desconstrução de células cênicas (a partir de estímulos por imagens, dança, experiências pessoais dos atores, questionário sobre o processo); processo colaborativo; dramaturgia em processo.
- O material de cena, através de recortes, repetições e composições, selecionado pela direção, configurou-se em uma dramaturgia corpóreo-textual encenada no espetáculo (RODRIGUES, 2014, p. 218).

Pude, dessa forma, exercer, em *Catadióptrico*, o papel de preparadora corporal, aplicando as metodologias de criação de materiais para o ator em laboratórios cênicos, de dramaturgista, organizando os materiais em cenas e de diretora, aplicando o olhar externo na configuração da encenação final. Toda essa confiança manifestada pelos membros da companhia fez-me confrontar métodos, crenças e soluções, desenvolvendo uma apropriação da pesquisa que realizava na época, diante da importante missão de aplicá-la e produzir resultados concretos, municiando as atrizes e atores na criação de materiais que se tornaram matérias-primas para as cenas.

Durante o processo, após meu pedido de revisão do roteiro pela autora, enviei o seguinte e-mail¹³:

19 de maio de 2012

Cada vez mais, a minha ocupação como diretora será a de definir o TEMPO/ESPAÇO que ocuparemos. Para mim, estamos falando entre outras coisas de ETERNIDADE E PRESENÇA. Nosso tesouro, como disse a Mona, em sua sensível colocação, está muito próximo. Já o tocamos com os corpos, pressentimos com as ações; agora é hora de nomearmos o inominável, de (nos) debatermos com as palavras e as ideias, para chegarmos à síntese da dramaturgia e nos acharmos entre a costura das cenas.

Mergulhem profundamente em cada cena. Visões dissonantes são bem-vindas. Não precisamos, neste momento, concordar em tudo. Leiam as considerações da autora, façam as suas próprias (por escrito!!) e me mandem... Pode ser em forma de

13 OLIVARES, Leticia. Por trás do Catadióptrico – Segundo Ato. Mensagem pessoal [e-mail] enviada por leticiamariaor@gmail.com em 19 de maio de 2012, 9h52.

análise, de carta, de poesia... arrisquem-se no formato da escrita... os riscos também são bem vindos. Mas que seja profundo e refletido. Não se contentem com a superfície do pensamento...

Que seja “surpreendente suave, supremamente terrível” (Vernant e Vidal Naquet *[sic]*).

Saliento a resposta da atriz Juliana Calligaris, que conversa com a forma poética a que se relaciona aos processos, claramente exercida na escrita do capítulo do presente livro. Escreveu, à época:

Li. Impressões:

“Quando a alma fala, já não fala a alma.”

Schiller.

“O Silêncio é a gente mesmo, demais.”

“O que existe é homem humano. Travessia.”

“Viver é muito perigoso. Tiros que o senhor ouviu foi coisa de homem, não...” Riobaldo in “Grande Sertão: Veredas”, de um de meus mestres, João Guimarães Rosa.

“Quando a gente faz a coisa certa, corre-se o risco de parecer que nada foi feito”. Deus in “Futurama” de Matt Groening.

Se o Catá fosse uma sequência cinematográfica, seria a sequência da criação do universo, a criação da Terra e a origem da vida sobre o planeta, numa sequência inicial do belíssimo filme “A Árvore da Vida”, do brilhante diretor Terence Mallick + a sequência inicial do emblemático filme “Melancolia”. Esta surge como um *dramatis personae*, do diretor Lars Von Trier. Diretor de filmes constrangedores...

Se fosse uma música, seria também duas: “Albedo 39” do Vangelis. E a própria música “Lacrimosa”, parte da missa contemporânea do sutil e genial compositor polonês Ziegbnew Preisner, que compôs este réquiem moderno para um amigo

seu que morreu e que sonoplastiza a gigantescamente bela cena do filme “A Árvore da Vida”, citada acima. Preisner era o compositor do (que Deus o tenha), Kieslovisk. Compôs toda a trilha do “Bleu - Blanc - Rouge”, também conhecida como Trilogia das Cores.

Albedo é a unidade de medida de brilho interestelar. Eu adoro física. Quase prestei vestibular para física. O número do albedo da Terra é 39. O Vangellis, este grego, conseguiu traduzir isso numa música. O Carl Sagan usa essa mesma música para sonoplastizar o “Cosmos”.

Acho que o espetáculo que estamos construindo é traduzido por estas obras. E com isso, espero ter conseguido traduzir para vocês um pouco do que eu vejo quando leio o I Ato e o II Ato.

Atendendo à solicitação e jorrando já uma fonte que estava dentro de mim, segue o que é Catádioptrico pra mim hoje.

Não sinto que o formato poético do depoimento a seguir é um risco, mas o conteúdo dos sentimentos expressos, expurgados pelo processo desta construção catádioptrica.

Abraços paraguaçuenses,

Vossa vassala,

Julx!

ANDO MEIO FUGIDIA DE MEUS PENSAMENTOS¹⁴

AFLIJO-ME, ALEJO-ME, DEFINO-ME, CALO-ME

ANDO CALADA DE PENSAMENTOS AFETIVOS

CALADA, ALOJO-ME DEFININDO O MEDO DA REFLEXÃO

FUJO AFLITA DA MEMÓRIA, HISTÓRIA, VASCULHA,
DESCOBRE

PENSO FUGINDO COM MEDO MEMORIAL DA HISTÓRIA
DESNUDA

CANSO-ME, PARO, DEPARO-ME ALOJADA NO BOJO SACRO

14 O trecho em caixa alta faz parte da mensagem original transcrita, denotando a visceralidade da emissão eloquente do “eu lírico” da atriz.

DESCANSO NO REGAÇO DEFINIDO, REFLEXIVO, AGONIADA
DESCONTO OS PONTOS DO CÉU, PENSANDO COM MEDO DA
LUA

DELIRO NA LUA COM CANTOS E CONTOS COM PONTOS DE
VITÓRIA

VIAJO PENSANDO NO BOJO DA HISTÓRIA, ESCÓRIA VITAL
MORRO, RECEIO, FUGINDO, GRITANDO, CALADA DESNUDA,
MUDA

CANTO O PONTO DA LUA CELESTE NO MORRO ALTO,
DECRESCE

CRESÇO, REVIVO REFLEXO COM MEDO, CUSPINDO CAINDO,
ANDO

CAREÇO DE AFETO, AFLITA, CHORANDO PELOS VALES DE
LÁGRIMAS

DECRESÇO DE NOVO, FALTANDO O MEDO VITAL DA ESCÓRIA
PENSANTE

PROCURO, REFLETINDO O LUAR NAS LÁGRIMAS
ESPELHADAS ESPALHADAS

ABANDONO, PENSANDO O MEDO, FUGINDO, NASCENDO,
VOANDO

PROCURO GRITANDO O BOJO SAGRADO, RESGUARDO
CALADO, AFLITO FERIDO

RETORNO AO VALE DE LÁGRIMAS, FALANDO DA HISTÓRIA
ESCÓRIA, VITAL

PROCURO SACROSSANTA, A MANTA LUNÁTICA, ENFÁTICA,
ESTÁTICA

DESEJO O CLAMOR REPLETO DE FETOS, CUSPINDO
CHEIRANDO E VIVENDO

PROCURO NO MORRO, DESNUDA E MUDA, PALAVRA FERIDA
E CAÍDA

RESPIRO ALOJADA NO REGAÇO FÉRTIL, O CÉU VERMELHO,
DESTERRO MORTAL

ENCONTRO SEM MANTO, SEM PRANTO, PENSANDO E
CALANDO, POÇO

DESCANÇO, ESCÓRIA VITÓRIA DA HISTÓRIA MORTAL, COM
MEDO E AFLITA,

DA LUA ESCARRADA DE FORMA VITAL, SEM FETO, DE FETO,
RETIDA, PARTIDA

DEIXADA, ESQUECIDA, FUGIDA, AMADA, DEITADA SEM
VIDA, COMIDA SEM

MEDO FUDIDA TOTAL.

JULIANA CALLIGARIS¹⁵

Reproduzo, acima, este material para exemplificar todo o comprometimento ético e estético que está implícito no fazer teatral e que, muitas vezes, fica oculto e não entra na seleção final do que vai à cena, estando, entretanto, nas camadas daquela construção como sedimentos fundantes de uma realização cênica que não parte de um texto dramático, mas que vai sendo edificada ao longo da dedicação a um fazer conjunto e constante do ofício.

Como não é possível reproduzir a peça apresentada na época, adiciono, ainda, ao que chegamos como *release* sobre o trabalho:

catadióptrico

ca.ta.di.óp.tri.co

adj (gr *katadioptrikós*) *Fís* **1.** Relativo ou pertencente tanto à reflexão quanto à refração da luz. **2.** Diz-se de qualquer instrumento de óptica em que se combinam os efeitos da luz reflexa retratada, ex. “olho de gato”.

Catadióptrico. *Apropriação.* **1.** Obra híbrida de caráter multifacetado **2.** O que queremos refletir.

Trilhas da Arte Pesquisas Cênicas apresenta o espetáculo Catadióptrico, baseado em roteiro original de Monalisa Vasconcelos.

Inicialmente proposto como um espetáculo voltado à captação de financiadores para a manutenção das pesquisas do grupo, Catadióptrico revelou-se (nos) como o marco da realização do tipo de teatro que queremos fazer: dedicação, disciplina,

15 CALIGARIS, Juliana. Por trás do Catadióptrico – Segundo Ato. Mensagem pessoal [e-mail] recebida por leticiamariaor@gmail.com em 19 de maio de 2012, 18h59.

pesquisa e linguagem. E vem ao encontro da formação da UPL (unidade pessoal de linguagem), proposta pelo Trilhas da Arte, mediante o amadurecimento de um grupo com 20 anos de palco.

Por reflexão catadióptrica entende-se a reflexão caracterizada pelo reenvio da luz em direções vizinhas da que a originou. Quatro atores refletem os estados em que somos colocados perante o tempo, a sociedade de consumo, os nossos rituais, os nossos medos, os nossos ridículos, as nossas vontades. Busca-se transitar, no mínimo tempo, entre as mais básicas experiências sensoriais, sem uma narrativa linear, privilegiando as sensações provocadas.

Em nosso papel catadióptrico, como artistas cuja utilidade é percebida quando uma luz incide sobre nossa superfície, buscamos a luz que revele o poder arrebataador do Teatro e que, por consequência, o tire de si mesmo e o leve para as pessoas, para cumprir o seu papel de fazer a sociedade se olhar, se perceber e se conhecer a ponto de trilhar caminhos mais prósperos e justos através da Arte.

Nesta montagem apoiada no teatro físico, nosso próprio ofício entra em foco. O que temos a oferecer? Nossos estados, sensações e suor. O sangue correndo em nossas veias. A nossa pulsação Um corpo-dispositivo que brilha quando a luz incide sobre ele.

A partir do treinamento atoral¹⁶ baseado em procedimentos como Rasaboxes, partituras corporais e vocais, construção e desconstrução de células cênicas, processo colaborativo, dramaturgia em processo, o produto espetacular foi-se configurando mediante laboratórios nos quais os atores produzem material de cena, e através de recortes, repetições e composições chegou-se a uma dramaturgia corpóreo-textual.

Durante cenas divididas em minutos variáveis, o tempo é estendido e manipulado pelos atores na realização do espetáculo, em saltos quânticos entre temas que dizem respeito à deformação causada no tempo-espço pela nossa simples presença.

Um sonho, que durou pouco, se realizou naqueles anos: uma Cia estável, um lugar para ensaiar, para o desenvolvimento de pesquisas, para apresentação de peças, um elenco interessado e participativo. Contudo, como verão no texto sobre a UPL deste processo, adiante,

16 Termo usado nas artes cênicas para se referir ao treinamento do ator.

questões administrativas se impuseram e o espaço Estação Caneca foi fechado.

Em 2013, Juliana Calligaris entrou em contato para me contar que realizaria um experimento cênico, decorrente de suas partituras em *Catadióptrico*.¹⁷ Em um novo roteiro, baseado no antigo, com mais inserções de temas, começamos a trabalhar juntas nas cenas, a fim de configurar um “sentido” para a construção dramatúrgica. Diferentemente do que aconteceu em 2011, desta vez, não tínhamos espaço próprio para ensaio e estávamos geograficamente distantes: ela em Campinas, eu em São Paulo. Muitos ensaios foram feitos via internet¹⁸ e, algumas vezes, ela vinha para São Paulo para ensaiarmos ao vivo em lugares cedidos ou em casa mesmo. O espetáculo tem pouquíssimos elementos, com o intuito de ser facilmente transportado e executado em qualquer espaço. A bem dizer, um cajado e uma cadeira são os objetos de cena, que se transformam em vários usos e imagens ao longo da encenação, seguindo os preceitos do meu campo de pesquisa, segundo o qual:

[...] os objetos são sempre considerados “companheiros de trabalho” (VARLEY, 2010, p. 88) para os atores do *Odin Teatret*, e reconhecidos como uma entidade autônoma, com vontade e temperamento próprio (BARBA, 2010b, p. 134). A lógica que se segue é a de lidar com o outro, sem atitudes imperialistas e com disposição para o diálogo, ouvindo e reagindo ao que o elemento tem a dizer (RODRIGUES, 2014, p. 86).

Desta vez, a dramaturgia da atriz já estava configurada e coube a mim o trabalho no âmbito da montagem e tessitura da “*dramaturgia do ator*, composta por ações e lógica pessoal de cada um, [que] é organizada pelo diretor em uma *dramaturgia orgânica* a fim de ‘engajar e persuadir os sentidos do espectador’” (RODRIGUES, 2014, p. 109).

Na sinopse do espetáculo, claramente inspirada no material de *Catadióptrico*, lemos:

17 CALIGARIS, Juliana. Experimento cênico. Mensagem pessoal [e-mail] recebida por leticiama-riaor@gmail.com em 14 de abr. de 2013, 17h49.

18 Sem querer, antecipando uma possibilidade que se tornaria condição devido à pandemia de Covid-19 em 2020.

“Janelas Para Uma Mulher”

Pensamos habitar lugares, mas habitamos recortes no tempo. O dia e a noite. As fases da Lua. As estações do ano. O período letivo. A história da humanidade. A idade. Os meses. A duração do espetáculo. A grade de programação da TV. A gravidez e o parto. A reunião. A felicidade. O amor. O silêncio. Uma Atriz reflete estados em que somos colocados perante o tempo, a sociedade, os nossos rituais, os nossos medos, os nossos ridículos, as nossas vontades. Busca-se transitar, no mínimo tempo, entre experiências sensoriais, sem uma narrativa linear, privilegiando as sensações provocadas pela própria natureza da ação física desenvolvida para dar conta de cada cena.

Para que serve um ator? A quem serve o Teatro? Em nosso papel catadióptrico, artistas, buscamos a luz que revele o poder arrebatador do Teatro e que o leve a todos, para que ele cumpra o seu papel: fazer a sociedade se conhecer a ponto de trilhar caminhos mais prósperos e justos através da arte.

Janelas para uma mulher foi e é um trabalho que vem se transformando com o tempo, ao longo destes anos todos de parceria, em que sempre procuramos novos sentidos, abordagens e refinamentos. Atualmente, uma questão se nos impõe: por ser um espetáculo de grande exigência de esforço físico em sua realização, como o corpo mais maduro da atriz se adaptará às partituras, ou melhor, como adaptaremos as partituras ao corpo da atriz na atual idade e daqui para frente? E, ainda, diante da realidade instaurada pela pandemia causada pelo novo coronavírus (SARS-CoV-2), desencadeando o isolamento e distanciamento social, que acarretou o fechamento de teatros e espaços de apresentações, como adaptaremos à janela virtual e à falta da presença material dos(as) espectadores, o espetáculo que, literalmente, divide o suor com a plateia? Sabemos, no entanto, que parar não é uma opção, tampouco paralisar o que para nós é fluxo e sustento: o fazer artístico como posicionamento político no mundo.

UPL – Unidade Pessoal de Linguagem da Cia Trilhas da Arte: como seguir aquilo que se transforma

A Unidade Pessoal de Linguagem, doravante UPL, é uma metodologia de trabalho de construção da atriz e do ator, desenvolvida pelo grupo Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas em sua trajetória artística.

O percurso epistemológico, artístico e prático desta companhia de teatro – a Trilhas da Arte – investiga a criação na cena contemporânea, fundamentada na definição de Fabião (2009), a partir da qual a pesquisadora defende que:

Cada performance [na cena contemporânea] é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o que é corpo? (pergunta ontológica); o quê move corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o que o corpo pode mover? (pergunta performativa); quê corpo pode mover? (pergunta bio-poética e bio-política). (FABIÃO, 2009, p. 238).

É por essa via, do “corpo expressivo” (FABIÃO *apud* ROLNIK, 2011), que se estabelece um tratado da Cia Trilhas da Arte acerca das materialidades da cena (FISHER-LICHTE, 2008), seja a cena teatral ou a performativa. Os nossos procedimentos de criação foram baseados, depois de horas, dias, anos em sala de trabalho e palco, no corpo carne, no corpo fenomênico, tratado pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty. Desta forma, para além do primeiro afeto de um processo estético, que, a nosso ver, seria o afeto semiótico, nos deixamos cultivar pelo afeto fenomênico. Optamos por exercitar o nosso olhar para o fazer artístico como fenômeno. Não foi trivial. Essa premissa exigiu dedicação, treinamento, estudo.

Deste modo, a UPL objetivou refletir sobre a prática como pesquisa, a partir de nossas experiências, ao longo dos 29 anos de existência da companhia até o presente momento. A principal abordagem metodológica adotada na UPL, portanto, parte da Fenomenologia (PONTY, 1999/1971), a fim de elucidar o cenário teórico-prático do vivido e do sensível, ocorrido durante o trabalho teatral performativo.

Priorizando os contrastes e as ambivalências desse contexto, a elaboração da UPL procurou compreender e abarcar o paradoxal mundo comunicativo e estético que o viés teatral demanda a uma obra enquanto

arte cênica, cujas materialidades (corpo, ações físicas, presença cênica, dramaturgia etc.), através do rito do ensaio (chegar ao espaço, organizá-lo, aquecer corpo e voz, estudar o texto, preparar cenário e figurinos), consagram as coisas pelo ato performativo (conforme veremos mais adiante) que a atriz/ator pode ou consegue performar à sua maneira, tendo a si mesmo como referência fenomênica inicial, um estopim. Esse cenário do vivido pelo corpo-mente fenomênico da atriz/ator envolve a dimensão do sensível, a afirmação da existência do ser, de uma consciência engajada, cujo ser-no-mundo é também ser-ao-mundo, tal como o vivido pelo “sujeito que percebe” (aqui, a espectadora e o espectador, nessa relação dicotômica: atriz/ator – espectadora/espectador) e que dá sentido ao ser-no-mundo.

Para apresentar a UPL enquanto *prática-come-pesquisa*, pinçamos uma chave para sua apreensão, propomos um filtro, cara leitora e leitor: faz-se necessário acompanhar, passo a passo, o processo de trabalho do Trilhas e das montagens de suas peças mais importantes, desde sua fundação, através de nosso histórico, uma vez que a UPL está diretamente ligada ao desenvolvimento e evolução de nossos trabalhos cênicos.

Falaremos a seguir, básica e sinteticamente, sobre como se caracterizaram os principais trabalhos do grupo e de como, ao longo dos anos, chegamos ao que se denominou UPL. Vamos em frente, circundando o tempo necessário para o estabelecimento e apropriação da linguagem estética e metodologia artístico-pedagógica, ao retomá-lo do começo da existência da companhia cênica.

1991 – Licença poética – (Coletânea de poemas – autoras e autores: poetas de língua portuguesa. Dramaturgia de Antônio Gincó, a partir de laboratórios cênicos do grupo)

As materialidades cênicas desenvolvidas nesse primeiro trabalho, por envolver jovens adolescentes, à época, partiu de princípios estéticos baseados em jogos teatrais, contidos nos trabalhos de Viola Spolin (*Jogos Teatrais na Sala de Aula: Um Manual para o Professor*, 2010) e de Augusto Boal (*Jogos para Atores e Não Atores*, 2000 e *Teatro Do Oprimido. E Outras Poéticas Políticas*, 2005).

Além disso e somando-se à esta abordagem, partir de exercícios respiratórios, corporais e vocais, baseados nos princípios de Klaus Vianna (*A Dança*, 2005), a elaboração do espetáculo, propriamente dita, se constituiu a partir de um pano (algodão cru) de 7m X 5m, e de 17 atrizes e atores, alunos da Escola Técnica Estadual Polivalente de Americana – ETEPA, “sobreviventes” de um grupo de mais ou menos 60 participantes.

Esse tecido foi trabalhado em cena, a partir de improvisações performativas com cada atriz/ator, pessoa por pessoa, depois em duplas, trios, até que chegássemos a 17 atrizes/atores, criando-se, desta forma, um grande repertório de imagens cênicas. Em seguida, foi solicitado ao elenco, pelo professor e diretor, Antônio Ginco, que pesquisassem poemas da língua portuguesa com os quais se identificassem.

Quando os textos poéticos se juntavam às imagens produzidas pelas atrizes/atores no pano, selecionávamos as imagens que mais condiziam e agregavam significado à proposta do espetáculo. Isso possibilitou, às atrizes/atores, perceberem, mais claramente, o quão simbólicas, ainda que isoladamente, as imagens poderiam ser. No tratamento do conjunto semiótico multimodal do espetáculo (gestos, ações, movimentos, fala, imagem, som e luz), estava estabelecido o primeiro mote de conhecimento investigado e aprendido pelo nascente grupo:

SÍMBOLO, SIGNO (SIGNIFICANTE E SIGNIFICADO).

UPL – Primeira Estação: A partir de poemas, peças de teatro, textos literários, notícias de jornal, bulas de remédio, trechos de livros didáticos o ator é desafiado a aprender como criar plasticamente seu corpo em cena.

1992/1993 – A rosa tatuada – (Tennessee Williams)

Para a compreensão deste processo de estudo e montagem, é necessário esclarecer que o grupo, em seu segundo ano de existência (1992), constituído por 17 atrizes/atores, já vinha estudando uma bibliografia baseada em Bertolt Brecht, Constantin Stanislavsky, Junito de Souza Brandão (mitologia grega) e Carl Gustav Jung e que a escolha de dramaturgia e personagens já acontecia colaborativamente.

Ainda não era possível distribuir funções técnicas (cenografia, figurinos, sonoplastia etc.) dentro do grupo, neste momento, pois o caráter do trabalho desenvolvido por Antônio Gincó, nessa época, era pedagogicamente formativo. Portanto, a linguagem estética, estabelecida para o espetáculo, cabia exclusivamente à direção geral, a partir da pesquisa e da prática cênica do grupo.

O que se priorizou, nessa montagem, foi o aprimoramento do trabalho de atriz/ator, do trabalho de interpretação das jovens atrizes/atores, que suficientemente instrumentalizadas(os), já conseguiam agregar laboratórios cênicos construídos autonomamente, produzidos fora do horário de ensaio oficial do grupo.

Com este segundo passo dado – o da autonomia criativa, verticalizamos o estudo de forma a refinar o conhecimento e as distinções entre o significado de representar e interpretar. Ampliamos a bibliografia, incluindo autores alinhados à nossa busca de um trabalho mais sistêmico, empírico, como o filósofo fenomenológico Edmund Husserl (*Investigações Lógicas: Sexta Investigação – Elementos de uma Elucidação Fenomenológica do Conhecimento*, 1980).

Compreendemos a necessidade estética de conscientizar as atrizes/atores sobre a necessidade de “desrregionalizar” o sotaque, uma vez que a cultura oral do interior paulista, onde estávamos, se caracteriza pelo chamado “r caipira”, o “r” retroflexo¹⁹. Precisávamos redimensionar essa forma de falar quando em cena, para que a palavra acionada pela performance no palco não remetesse a uma localidade regional, mas ao universal. Assim, unindo os estudos da Fenomenologia de Husserl à *pesquisa* do grupo, tivemos o primeiro *insight* para o desenvolvimento de uma metodologia de treinamento e interpretação para atrizes/atores.

UPL – Segunda Estação: Com este trabalho, atrizes/atores perceberam que construir a voz corporificada da personagem é o segundo passo na edificação da prontidão da atriz/ator em cena.

¹⁹ Acerca do tema, ver: <https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/42490>. Acesso em 28 de agosto de 2020.

1994/1995 – Pedreira das almas – (Jorge Andrade)

Mais uma vez, texto e personagens foram escolhidos pelos próprios atrizes/atores. Até aqui, haviam sido lidas obras de Brecht, Stanislavsky, Boal, Grotowski, C. G. Jung e introduzimos Mircea Eliade e Antonin Artaud para estudo. Por quê? Para agregar na construção de personagens corporificados (*embodiment*), pelo fazer performativo da atriz/ator fenomenológica/o, cujo ser vivido é um ser-no-mundo. Discutíamos, aprofundadamente, os conceitos de estereótipo, caricatura e arquétipo.

Iniciávamos e ampliávamos, concomitantemente, um estudo para compreendermos, verticalmente, uma escola estética específica para a produção da nossa próxima obra teatral: o expressionismo. Investigamos os movimentos artísticos do início do século XX e compreendemos como se davam e se inseriam esses movimentos em determinados períodos históricos. E o Expressionismo, enquanto proposta de montagem para esse espetáculo, não poderia ficar apenas no nível do formal conteudístico; também deveria compreender um mergulho mais amplo no nosso ser vivido-materialidade-expressiva, que estivesse incorporado/corporificado.

UPL – Terceira Estação: O estudo dos movimentos artísticos da primeira metade do século XX, aliado à análise crítica do momento histórico em que ocorreram, auxiliou na construção das estratégias metodológicas necessárias para a criação das personagens expressionistas específicas desta montagem e, portanto, refinou mais um estado de prontidão cênica na UPL. Aumentar o capital cultural²⁰ da atriz/ator é aumentar sua capacidade cognitiva e prontidão cênica para o jogo, improvisação e criação.

A pesquisa para esse terceiro espetáculo foi intensiva e tinha como objetivo fomentar metodológica e bibliograficamente a continuidade da nossa formação enquanto artistas da cena. Após os estudos teórico-práticos sobre semiótica, signos e símbolos, fenomenologia e interpretação,

20 Conforme: BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

naquele momento, tornou-se imprescindível compreender o tratamento plástico na pintura expressionista, estética que estávamos perseguindo.

Nossa produção ganhou outra roupagem. Que produção era essa? Nós produzíamos com recursos provindos de aporte financeiro próprio, naquele momento. Ainda não estávamos independentes da ETEPA.

Que teatro o grupo, na presença de um diretor-encenador, estava fazendo?

UPL – Quarta Estação: Entender o que é teatro de grupo e produção de teatro de grupo (diferentemente da produção de teatro de produtor) faz parte da UPL.

Com todas essas referências assimiladas, o grupo se fortaleceu enquanto companhia de teatro no interior paulista. Entendemos o quanto estávamos motivados pelo modo de produção de teatro de Grupo, fato que se refletiu diretamente na nossa forma de construir. O elenco adquiriu autonomia para criar figurinos, cenários e adereços.

1996 – O(s) rinoceronte(s) – (Eugène Ionesco)

Para esse trabalho o grupo já estava bem amadurecido quanto aos processos colaborativos da prática e do jogo de cena, para a escolha de texto e personagens. O diferencial estava na qualidade da pesquisa, pois, com o passar do tempo, o volume de estudos do grupo avançou sobremaneira. Conscientizadas(os) dos percursos das montagens anteriores, o que valeria à pena agora, em termos de um novo capítulo na nossa caminhada, seria um maior esclarecimento sobre como uma obra dramática (texto) sobrevive no tempo e como se pode adaptá-la ao presente (dramaturgia de cena).

Através de “O(s) Rinoceronte(s)”²¹, pudemos aplicar o teatro épico em uma produção nossa, com maior clareza. Havia Brecht e o épico nos trabalhos anteriores, mas apenas em cenas isoladas. O texto de Ionesco falava uma língua que comungava com os conhecimentos adquiridos pelo grupo, desde a montagem anterior. Optou-se por uma linguagem plástica trazida pelo fauvismo, pois nosso Rinoceronte era, em nossa versão, o próprio consumismo desenfreado, um besta fera! Cores vivas e puras num emaranhado de marcas, slogans e *logins*... etiquetas, rótulos, bulas.

Adentrávamos, finalmente, no terreno definitivo de Tadeuz Kantor e do Teatro Cerimonial do Actor's of Cricot (*O Teatro da Morte*, 2008), de Erwin Piscator (*O Teatro Político*, 1968) e, através deles, chegamos a Peter Weiss²² e voltávamos para a Fenomenologia, agora amparados também por Rousseau, Kant e pelo Existencialismo de Sartre, tendo em mira o niilismo [do teatro do] absurdo de Ionesco.

Ultrapassamos a medida da massificação pós-guerra de Ionesco e costuramos o processo histórico com uma catártica Santa Ceia, para conceber a anunciação dos tempos: o consumismo. Nesse prólogo da nossa montagem, no qual reproduzíamos o quadro e a cena, Jesus e os apóstolos da Santa Ceia de Leonardo da Vinci foram substituídos pelas personagens da peça, cujos figurinos eram constituídos de reproduções de caixas, sacos, rótulos e embalagens, dos mais diversos produtos do comércio massivo, encontrados nas gôndolas dos supermercados e farmácias.

Além da pesquisa teórica, durante a semana, o grupo criava as propostas de cenas e, aos finais de semana, durante os ensaios oficiais, apresentávamos uma mesma cena realizada de diversas maneiras. Era um acúmulo. Discutíamos o que fora apresentado, filtrando tudo pelo viés da pesquisa escolhida e, sucessivamente, esta prática se repetia.

Em determinado momento, o encenador – Antônio Gincó – afastou-se dos ensaios para poder pensar o espetáculo como um todo. O

21 Este era o nome do nosso espetáculo, buscando uma apropriação do título original de Ionesco “*Lês Rhinoceros*”, uma vez que a tradução para português do Brasil é “O Rinoceronte”, no singular, e nós queríamos a pluralidade!

22 Peter Ulrich Weiss (Nowawes, 8 de novembro de 1916 – Estocolmo, 10 de maio de 1982), foi um pintor, diretor de cinema e romancista alemão.

grupo ficou um mês trabalhando cenas criadas através de processo colaborativo: repensando, reelaborando, instaurando... Somente desta forma pudemos chegar a um resultado condizente com a pesquisa que buscávamos: os primeiros estertores de personagens arquetípicos aparecem nas interpretações e a necessidade da relação *público-plateia-interatividade*, evidenciada como experimento, ganha maior dimensão.

Com este espetáculo, a companhia torna-se um coletivo artístico independente da ETEPA.

UPL – Quinta Estação: Repetir a cena de diversas maneiras e discutí-la sucessivamente traz acúmulo, proporcionando melhor resultado na escolha da materialidade cênica fenomenológica, do signo e do significado. A interpretação da atriz/ator deve incluir a interatividade público-plateia. Entendemos a importância do coro **cênico** no teatro épico e, com Erwin Piscator e o teatro político, experimentamos a interatividade com a plateia. Nosso público não podia ficar acomodado em suas cadeiras, assistindo à cena. O público que se defenda do Teatro!

O grupo ficou muito independente do diretor. Este foi nosso primeiro processo de criação coletiva colaborativa que incluiu, posteriormente, a presença de Antônio Gincó como organizador da ação, como encenador junto com a gente.

1998/1999 – Vice-versa: como brincamos quando ser (Antônio Gincó) – Metateatro

Este espetáculo em muito contribuiu para o aprofundamento do que viria a ser a UPL, pois se trata de um texto/montagem cujas personagens, Ela e Ele, estavam... “Vivas” em cena, por assim dizer, ou seja, não estavam sendo propriamente representadas à maneira clássica; eram descaracterizadas de personagens, quando em cena. Em outras palavras, respectivamente a atriz (no caso, Juliana Calligaris) e o ator que interpretavam Ela e Ele, também representavam que interpretavam Ela

e Ele e eram, ela e ele, atriz e ator, ao mesmo tempo. Intérpretes de si mesma/o, porque realizavam um espetáculo para um público que não os via, ainda que vendo: Ela e Ele, somente ao final do espetáculo, descobriam que estavam sob um palco representando uma peça de teatro. A pergunta que não calava: quem são elas e eles lá (o público), diante de nós (personagens) que nascemos eternizadas pela Arte? Como eternizar o público? Fotografando-o com uma câmera polaroide (cuja foto em papel era gerada instantaneamente), durante a apresentação, numa cena de plateia. Questões como essas, por exemplo, estavam na discussão da montagem.

UPL – Sexta Estação: Baseado no teatro épico, alinhando-se com Brecht, estudar como a atriz/ator pode estar em cena destituído de uma personagem, sendo uma personagem e esta, em cena, destituída da atriz/ator. O público já está eternizado, uma vez que, sem ele, **não há Teatro.**

1999/2001 – Réquiem para os vivos – (Antônio Gincó)

Esse texto, escrito em 1986, foi montado pela companhia em 1999, numa produção construída através de vários processos de desmontagem cênica²³ e num processo coletivo que sistematizou o método da UPL. Daí, percebemos que precisávamos de uma sede.

UPL – Sétima Estação: Ter o seu próprio espaço interfere no modo de produção que um grupo de teatro realiza. Compreender isso foi fundamental para criar a metodologia de treinamento da UPL.

A Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas – em 1999, ainda denominada Cia “Se Liga” de Teatro – inaugura, nessa época, seu primeiro

²³ A desmontagem cênica é a apresentação do processo de criação de uma atriz/ator ou de uma companhia para uma plateia, ou seja, a partir de uma montagem de trás para frente, ou de uma performance, a atriz/ator ou companhia recria o passo a passo da sua construção e dialoga com o público, que acompanha como foi o processo criativo e de montagem.

espaço-sede para trabalhos artísticos e formativos próprios: com aulas, oficinas e montagens para adultos (*sic*), crianças e jovens curiosas(os) em experimentar, conhecer e, sabe-se lá, permanecer e pertencer ao fazer teatral. O espaço também acolhe produções teatrais de grupos parceiros e receber vários profissionais das Artes Cênicas para palestras e oficinas (*vide* histórico anterior).

Paralelamente, atrizes e atores, que ainda não possuíam o registro profissional DRT, obtiveram-no junto ao sindicato dos artistas – SATED-SP, através de comprovação de currículo e do percurso da nossa história, desde o teatro estudantil até a nossa configuração como coletivo artístico autônomo. E, mais do que nunca, estudando alucinadamente!

Como juntar os mestres do teatro que perseguíamos (Brecht, Piscator, Peter Weiss, Artaud, Kantor), com a nossa busca por um método de ensino-aprendizagem e a linha filosófica do grupo?

Todo empirismo fenomênico de nosso trabalho, a princípio, nos fez empoderadas(os) de uma compreensão no “si mesmo”, da “coisa em si”. Desta maneira, quase que automaticamente, perscrutamos os pensadores fenomenológicos para embasar a UPL, e construtivistas nos nossos processos formativos. Estávamos elaborando, em linhas gerais e específicas, a nossa pedagogia.

Juntamente com o processo de montagem de “Réquiem para os Vivos”, finalmente pudemos verticalizar todo nosso estudo da UPL e prosseguir numa busca, até certo ponto, excessiva, quanto ao que pretendíamos enquanto artistas-criadoras(es).

Foi também nesse período que mais concretizamos trabalhos junto às comunidades e projetos socioculturais, tanto em Americana quanto em São Paulo, compreendendo a necessidade de um teatro de base, engajado no sentido da luta por cultura como um bem público!

Percebemos a qual travessia sociopolítica vínhamos nos dedicando e nos propondo, desde 1991. Compreendemos que a forma não se exime de conteúdo *a priori*, e que, independentemente de nossa busca por um tratado artístico, a população tem direito a esse bem: a arte, o teatro. Abrimos nossos processos.

Deste modo, compenetradas(os) nos estudos teóricos, tendo também como prática, para além da sala de ensaio, o trabalho de campo

com a visitação a locais representativos dos nossos objetos de pesquisa, como terreiros de candomblé e umbanda, por exemplo, e abertos a outras possibilidades de experimentação como viagens a locais retirados dos centros urbanos para laboratórios e ensaios do grupo em meio à natureza, chás alucinógenos e exercícios mais aprofundados e centrados nas técnicas de Eugênio Barba e da Antropologia Teatral²⁴ e outros, chegamos a um nível de consciência de interpretação:

Toda referência ao arquétipo, seja experimentada ou apenas dita, é “perturbadora”, isto é, ela atua, pois ela solta em nós uma voz muito mais poderosa do que a nossa. Quem fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjugua, elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isto também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram a humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver a mais longa noite (JUNG, 2011, p. 83).

2004/2010 – Passagem das horas – (Fernando Pessoa/Álvaro de Campos)

Na travessia da nossa jornada para a capital de São Paulo, a nossa argamassa, a pedra fundamental para continuarmos existindo, foi o teatro. Sempre!

A companhia sempre mergulhou nas profundezas da poesia de Fernando Pessoa. Algumas performances cênicas foram criadas com roteiros performativos baseados e inspirados em sua obra. Foi então que, em novo encontro e parceria artística com a atriz, performer e dançarina, Valquíria Vieira – que já havia atuado em *Réquiem Para os Vivos*, durante a temporada paulistana no Teatro Alfredo Mesquita – esculpimos carne cênica para o corpo poético de *Passagem das Horas*, espetáculo calcado

24 Como define seu principal teórico e fundador, Eugenio Barba. A antropologia teatral é uma ciência pragmática que estuda as bases técnicas do trabalho do ator a partir de um processo comparativo com os vários estilos de interpretação do teatro oriental e ocidental. Esta atividade de investigação comparativa acontece na ISTA (*International School of Theatre Anthropology*), uma rede internacional e multicultural de performers, atrizes/atores, estudiosas(os) e acadêmicas(os) do teatro, fundada em 1979, uma espécie de universidade livre itinerante, cujo foco central é a antropologia teatral.

no poema homônimo de Fernando Pessoa, em seu heterônimo Álvaro de Campos.

A provocação para a montagem, que trazia, além de Valquíria, Juliana Calligaris no elenco, com direção de Antônio Genco, partiu da pesquisa performativa desenvolvida por Valquíria e pelo seu coletivo artístico, a Cia Corpocena. Essa parceria e o trabalho da Cia Corpocena foram fundamentais para que a Cia Trilhas da Arte pudesse transpor a distância interior-capital e estabelecer-se como grupo profissional na cidade de São Paulo. A pesquisa de Valquíria e da Cia Corpocena versa sobre as *travessias* cênicas performativas, que são procedimentos próprios de criação cênica, a partir de materialidades e poéticas do corpo e materialidades políticas, tal qual a UPL da Cia Trilhas da Arte. Grosso modo, para a Cia Corpocena,

O nome *travessia* vem da ideia de atravessar, revisitando o percurso da criação até aquele momento, passando pelos materiais e selecionando o que nos atravessa, mesmo que eles ainda estejam cenicamente incipientes, para novamente termos a oportunidade de passar por eles, de sermos atravessados por eles, para rever, olhar melhor e, talvez, reinventá-los (VIEIRA, 2019, p. 44).

Mais do que travessias, estabelecemos pontes, graças à parceria e compartilhamento de trabalho e pesquisa com Valquíria Vieira e com a Cia Corpocena. Precisávamos atravessar longas distâncias pessoais, profissionais e de rumo artístico. Sem pedir ajuda, sem parceria, possivelmente não teríamos conseguido com tanto êxito. Compartilhamento de processos e trocas estéticas, de vida, poéticas, políticas e artísticas nos fortalecem.

UPL – Oitava Estação: Parcerias artísticas estabelecem e reforçam vínculos artísticos, filosóficos e estéticos da prática-como-pesquisa e da *pesquisação*. Parcerias artísticas valorizam, afirmam e geram novas práticas e veios de treinamento e atuação, através da mistura e compartilhamento de técnicas, estímulos e referências.

2009/2012 – Senhorita Júlia – (August Strindberg)

A partir do nosso projeto de estudar o Feminismo, cujo estopim foi o assassinato perpetrado contra a jovem mulher Eloá Pimentel, verificamos que já possuíamos a poética processual, materialidades corporais, de produção e de performatividade para mergulhar na montagem desta obra de Strindberg, cuja protagonista é uma vítima das estruturas patriarcais e burguesas do século XIX (e, porque não dizer, do XX e do XXI, também), que preveem, por exemplo, o casamento incondicional para as filhas mulheres (*sic*) e a transmissão de herança e de bens financeiros e imobiliários, mesmo que se trate de manter as aparências de uma família proprietária de terras, falida, como é o caso nesta peça.

O expressionismo desmontado, revisitado e recriado pela companhia, desde a origem de nossos estudos da UPL sobre esta escola estética, foi a base desta montagem.

UPL – Nona Estação: Revistar, reapropriar-se de estudos e pesquisas já sedimentadas e executadas promovem arejamento de ideias, renovação de procedimentos e técnicas de poéticas e discursos sócio-políticos e de práticas artísticas e políticas, no mundo social.

2011/2012 – Catadióptrico – (Roteiro original de Monalisa Vasconcelos, recriado pela dramaturgia de cena do coletivo)

Tínhamos, diante de nós, pela primeira vez, a pergunta essencial do nosso ser-estar no mundo, pairando sobre a companhia naquele ano de 2011: o que queremos fazer? Teatro? É teatro mesmo?

Parece estranho que esta aporia existencial, aparentemente tão básica, tenha se instaurado no nosso coletivo, se considerarmos tantos procedimentos e travessias já vividas ao longo de 20 anos. Todavia, foi o que aconteceu. A companhia possuía um espaço-sede em São Paulo, capital – sonho realizado! – ou seja, conseguia produzir seus próprios espetáculos e realizar suas próprias investigações, fossem através de

curso ou regulares, ensaios ou oficinas específicas. Entretanto, gerir um espaço cultural e teatral, cuja atividade econômica também incluía ser uma cafeteria e restaurante – o Estação Caneca – Espaço Cultural Trilhas da Arte – receber companhias e espetáculos de outrem, do cenário cultural paulistano e do interior, fez com que nos tornássemos administradores insanos, financistas, contabilistas, empregadores, cumpridores patronais, porque tivemos que contratar funcionárias, atendentes e faxineiras.

Esgotávamo-nos em atividades extenuantes que deterioravam as nossas relações pessoais e profissionais enquanto artistas. Quem éramos, afinal? Artistas, revolucionárias(os), pesquisadores da cena, ativistas, *artistas* ou empresárias(os)?

Depois de muita turbulência, insatisfação, desentendimentos e saídas de artistas da companhia que desistiram de seguir conosco na trilha do Trilhas, num último fôlego, a partir de um processo de ideação reversa, quer dizer, de *desmontagem* do nosso discurso artístico, político e poético, percebemos o óbvio, porém que parecia, antes, diante de tanta angústia, não ser a resposta: o teatro vai responder!

É neste momento que Juliana Calligaris convida Monalisa Vasconcelos, artista mineira, atriz, escritora e jornalista radicada em São Paulo, para integrar a companhia. Monalisa é, desta forma, iniciada nas poéticas e estações da UPL e, então, entendendo nosso momento e sendo, ela própria, uma parte do nosso esforço de retomada enquanto artistas, escreve o roteiro de *Catadióptrico*, composto por 14 quadros performativos que revelavam inquietações, questões e buscas que perseguíamos, desde a inauguração do Estação Caneca, em 2010.

Esse espetáculo foi o último que realizamos em São Paulo. Conforme o roteiro original foi sendo construído e montado coletivamente sob direção e orientação de Leticia Olivares, ele foi ganhando contornos, relevância performativa e dramaturgia de cena, a partir das vidas e escolhas políticas e estéticas das artistas e dos artistas que permaneceram na companhia, dentre elas e eles, Juliana Calligaris e Antônio Gincó, além da autora, que atuou, também, no espetáculo.

UPL – Décima Estação: “O capitão é o último que abandona o barco”. Ou, na verdade, não abandona! Recorrer aos processos humanos e artísticos de colegas alinhadas e alinhados com a busca e elaboração de nossa linguagem artística e política no mundo, faz com que confiemos na vida e em seus processos de renovação.

2013 até hoje – Janelas para uma mulher – (Roteiro de Juliana Calligaris e Leticia Olivares, a partir do roteiro original de Monalisa Vasconcelos).

Em dezembro de 2012, depois de sustentarmos duas temporadas de *Catadióptrico* em São Paulo, em nossa sede, a companhia se desmembra, mais uma vez, devido à venda do espaço. Juridicamente o Estação Caneca – Espaço Cultural Trilhas da Arte pertencia ao marido da atriz Juliana Calligaris e à sócia comercial dele. A Cia Trilhas da Arte o administrava em parceria colaborativa. Foi uma luta que durou três anos, de 2010 a 2012, contudo, diante das enormes dificuldades financeiras e das dívidas que se acumulavam, a proprietária e o proprietário oficial foram obrigados a vender o café-teatro Estação Caneca, desalojando a Cia Trilhas da Arte.

Mais uma vez, tivemos que confiar nos processos da vida. Juliana Calligaris muda-se para Campinas, onde iria cursar o Mestrado em Linguística com abrangência em Teatro e Semiótica (pelo Instituto de Estudos da Linguagem – IEL/UNICAMP) e Antônio Ginco permanece em São Paulo, onde daria continuidade aos trabalhos do Trilhas por lá, com outros dois espetáculos, sendo o primeiro, “Escapamento” (2014-2015), do autor Aramyz, com atriz e atores convidados e o segundo, “Ribanceira” (2016-2018), também de Aramyz, espetáculo solo de Antônio Ginco.

Juliana Calligaris, no início de 2013, morando num sítio na zona rural do distrito de Barão Geraldo, em Campinas, isolada, sem sua companhia, sem sede e sem teatro, depara-se com o vazio existencial e de sentido, novamente. Certa tarde, perante uma vaca e uma árvore solitária, bem no meio de um pasto, tem uma iluminação: remontar o *Catadióptrico* em forma de espetáculo solo, resgatando, para si mesma,

desta forma, todo o legado, a história e a travessia da UPL e a trilha do Trilhas.

Depois de muito ensaio e laboratório cênico, debaixo de um pé de mamão, e em conversas e provocações ensaísticas feitas por Leticia Olivares, Juliana elabora uma primeira experimentação performativa, inicialmente chamada de *Ensaio Sobre Uma Janela*, inspirada pelo poema “Janela Sobre o Corpo”, do escritor uruguaio, Eduardo Galeano²⁵.

Depois de uma apresentação em formato de ensaio aberto deste proto-solo, em abril de 2013, em um sarau artístico promovido pela Cia Experimental Tupinambá, de Campinas, SP, seguido de um debate com o público sobre o processo de montagem, Juliana molda o solo em um formato de espetáculo. Todavia, tem de interromper os ensaios devido à descoberta de sua gravidez, aos 40 anos, em julho de 2013. Posteriormente, sob orientação e direção de Leticia Olivares, estreia pela Cia Trilhas da Arte, o solo *Janelas para Uma Mulher*, no Instituto Hilda Hilst, em outubro de 2014, tendo sua filha única, Ariana Diadorim, à época, seis meses de idade.

UPL – Décima Primeira Estação: Parar, retroceder os passos, recuar. Olhar de trás para frente, deixar-se ser atravessada pelo fenômeno e não somente pela semiótica, desvela processos, investigações e gatilhos artísticos instaurados há muito tempo e que só vêm à tona na nossa maturidade como artista. Para, novamente, podermos recuar, a fim de deixar a próxima estação chegar.

Vivemos em nossa arte, no fazer teatral da companhia, há 29 anos, a nossa UPL – Unidade Pessoal de Linguagem. E ela vem se atualizando e aprimorando-se desde aquele primeiro ensaio aberto do espetáculo *Réquiem Para os Vivos*, no Teatro Municipal de Americana, em setembro de 1999. De lá para cá, temos seguido a nossa jornada.

25 “A igreja afirma: O corpo é uma culpa./A ciência afirma: O corpo é uma máquina./A publicidade afirma: O corpo é um negócio./O corpo confirma: Sou uma festa” (Trad. nossa). GALEANO, Eduardo. *El Viaje*. Montevideo, 2006, p. 21.

A UPL e a Conclusão?

Uma atriz atravessa a cena e nos faz chorar, simplesmente. Faz-nos chorar por aquilo que ela é, naquele instante, sem emitir qualquer som. Apenas corpo e presença, nada mais. Mas ela não era só uma atriz, era também uma personagem. A personagem de uma velha, apenas, por exemplo. Contudo, *ser* esta velha precisava estar além da personagem. Aquela atriz, além da personagem, era uma entidade.

Muitos exercícios e jogos teatrais foram necessários para chegar a esse propósito. E, mais difícil do que chegar a esse propósito, é manter essa metodologia em cena.

Neste momento da vida do Trilhas e da UPL, não conseguimos prever quais serão as questões latentes na finalização deste ciclo atual, que se impõe desde 2018, inclusive por estarmos diante de um período de constante conturbação política que afeta diretamente a produção desta companhia, e diante da Covid-19.

De toda forma, tais conturbações só vêm fortalecer o sentimento que temos da relevância da narrativa desta trajetória e a necessidade urgente de defendermos o espaço da produção artística na constituição democrática do país. Os espaços de partilhas de sensíveis, de modos de vida – capazes de nos impulsionar em direção aos nossos desejos de melhorar, de evoluir, de aprimorar, individual e coletivamente, na renovação de nossas formas de estar, de fazer e de ser no mundo – são tão importantes quanto a prática política, na medida em que refletem-na e a criticam, sendo alicerces de uma sociedade livre.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Glauco; TOMAZ, Kleber. Após 10 anos do Caso Eloá, Justiça condena Estado de SP a indenizar Nayara em R\$ 150 mil. **G1** – São Paulo. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/10/12/apos-10-anos-do-caso-eloja-justica-obriga-estado-de-sp-a-indenizar-nayara-em-r-150-mil.ghml>. Acesso em: 20 de março de 2020.

BOAL, Augusto. **Teatro Do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

- BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. **Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- FABIÃO, Elenora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, 28 nov. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 17 de março de 2020.
- GALEANO, Eduardo. **El Viaje**. Montevideo: Arca, 2006.
- IONESCO, Eugène. **O Rinoceronte**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- JUNG, Carl Gustav. **Espírito na Arte e na Ciência**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- LOPARIC, Zelicko. **Investigações Lógicas**: Sexta Investigação (Elementos para uma Elucidação Fenomenológica do Conhecimento – Husserl). In: OS PENSADORES. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PISCATOR, Erwin F. M. **O Teatro Político**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.
- RODRIGUES, Leticia M. Olivares. **Em um corpo só** – crônica de uma atriz-pesquisadora em contato com a tradição do *Odin Teatret*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP. 2014. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27022015-163239/pt-br.php>. Acesso em: 17 de março de 2020.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental** – transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina/Editora UFRGS, 2011.
- SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais na Sala de Aula**: Um Manual para o Professor. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- VIANNA, Klaus. **A Dança**. São Paulo: Editora Summus, 2005.
- VIEIRA, Valquíria Moura. **Criação dramática**: Uma Travessia do Procedimento à Cena. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Instituto de Artes – IA/UNICAMP, 2019. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/js-pui/handle/REPOSIP/335494>. Acesso em: 01 de março de 2020.

ENELIN 2019

VIII Encontro de Estudos da Linguagem e
VII Encontro Internacional de Estudos da Linguagem

Linguagem, arte e o político

9, 10 e 11 de outubro de 2019

More informações: www.enelin.br

PARTE IV

LITERATURA, ENSINO E MEMÓRIA

MEMÓRIA DE MARCEL PROUST E DE JACQUES DERRIDA EM *HYPERRÊVE* [HIPERSONHO]¹ DE HÉLÈNE CIXOUS

Flavia Trocoli

Le désir ne me quitte pas

Hélène Cixous

*Ela escreve com sonho, como com vento se
navega*

Jacques Derrida

1. O livro dos objetos restantes - *Ève, o sommier* de Benjamin, J.D.

Nos estudos literários brasileiros, Hélène Cixous é predominantemente conhecida como leitora crítica de Clarice Lispector e de James Joyce. Neste ensaio, contudo, me proponho a estudá-la a partir do ponto em que sua escrita entrelaça a ficção, o ensaio e a autobiografia. Não é somente no Brasil que a obra de Cixous encontra resistência, o que, entre

1 Em *H.C. pour La vie, c'est à dire*, Derrida é conduzido pela tese de que a obra de Cixous é intraduzível e que, tal intraduzibilidade, se daria através das homonímias que infestam as obras e também da homonímia entre Hélène Cixous e Hélène Cixous, isto é, através do duplo entre sua vida e sua obra e das complicações entre personagem, narradora e autora. Assim, esse princípio da intraduzibilidade faz com que - em vez de *o que isso quer dizer?* - perguntemos *como isso diz?* Norteada por esses impasses, escolho aqui manter original e tradução do título do livro enfocado, a decisão tradutória de apagar o original seria difícil porque implicaria na perda da palavra *revê* que evoca o nome da mãe Ève e événement (evento ou acontecimento) e também de *ever*, em inglês, língua em que Cixous leu William Shakespeare e James Joyce.

nós, poderia ser atribuído a uma ausência completa de tradução²; nas linhas finais de *H.C. pour la vie, c'est à dire*, 2002, não negando suas próprias resistências, Jacques Derrida aponta para a questão da legitimação da obra de Cixous. Valendo-se de uma terminologia propositadamente mercadológica, ele nos diz que embora Hélène Cixous seja bem cotada, conhecida e prestigiada na França e no mundo, sua obra ainda não é bem lida e, assim, passa a examinar as razões desse desconhecimento. Além das dificuldades imanentes à obra, Derrida destaca os diversos lugares de atuação de Cixous: a universidade, os estudos femininos, as letras, o teatro, a política e diz certamente “se isso já seria muito para um único homem, é intolerável para uma mulher.” (DERRIDA, 2002, p. 119). Dito isso, fica claro que é no campo da resistência e mesmo do intolerável – do objeto literário, da língua em seu ponto de estrangeiridade, da política da não-propriedade e da diferença sexual – que se dá o esforço de leitura da obra de Cixous. Não é uma obra que se oferece no tempo da imediatez, quer seja no nível da frase, quer seja no contorno total do livro. Seu leitor, constantemente, se vê diante da tarefa de redesenhar para cada obra um palimpsesto com suas camadas literárias, filosóficas e autobiográficas.

Considerando que o palimpsesto é uma figuração para a memória, mostrarei como, em um livro de Cixous, se sobrepõem outras escritas, fundamentalmente, as de Marcel Proust e de Jacques Derrida, mas não só. Gostaria de apontar que tal sobreposição está intimamente ligada à noção de uma sobrevivência que se faz através da extração da letra e da reconstituição pela palavra, sempre parcial, daquilo que foi destruído. No belo ensaio intitulado “Polyphonie polyphênix”, Camille Laurens destaca que, na obra de Cixous, sonho e literatura são lugares em que o fim ainda não teve fim e que essa sobrevivência à morte se faz através de cortes e recombinações. Por exemplo: em “Néant”, “nada”, pode-se escutar “Né en”, “nascido em”; ou, a “cinza”, “cendre”, pode ser transformada em “nid de cendre”, “ninho de cinza” (Cf.: Laurens, 2019, p. 227).

Em *Hyperrêve [Hipersonho]*, 2006, de Hélène Cixous, aquela que escreve se desloca entre muitos tempos. Pode-se pensar que um tempo a situa entre a morte recente de seu amigo J.D. e a iminente morte de Ève,

2 Até o momento, temos traduzido no Brasil, em edição bilíngue: CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Tradução: Raquel Gutierrez. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

a mãe, que sofre de uma doença rara de pele. “Isso sobre o teu corpo é a carta [lettre] do século” (CIXOUS, 2006, p. 29)³. Um segundo tempo diria respeito à rotina de ungir a pele doente da mãe, neste tempo, precisamente no dia 15 de julho, a mãe lhe conta uma história passada na década de 30, quando compra um *sommier* de um intelectual alemão muito bem educado, chamado Benjamin. Essa narrativa, contada no dia do aniversário de Derrida e de Benjamin⁴, faz com que a narradora retorne à correspondência de Benjamin, ao discurso proferido por Jacques Derrida no recebimento do prêmio Adorno, às conversas que eles tiveram em torno do tempo e da morte, a Proust. O sonho e a literatura dão *permissão* tanto para fazer existir o que não existe, quanto para dar hospitalidade ao retorno dos mortos e, assim, sonho e literatura se submetem e dão forma às leis desconhecidas da vida: continuar a viver, é continuar a perder, diz em forma de coro o próprio livro. Mas também é incontornavelmente continuar a sonhar e a escrever.

A ferida, tratada pelas mãos da filha, encontra figuração tanto na imagem de um livro já escrito a ser lido, quanto na imagem de uma folha ainda a escrever não somente as dores da filha, mas também as catástrofes do século XX, século infernal que se inaugurara com *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud. Não somente *Hyperrêve*, mas também outras obras de Cixous entrelaçam, através do detalhe (é a própria Cixous que a partir de *Otelo* diz que a tragédia está no detalhe), desastre histórico – quer seja o ataque às torres em *Manhattan*, 2002, quer seja a noite dos cristais na Alemanha em 1938, *nuits*, 2019, e desastre subjetivo – as mortes muito prematuras do pai e do filho, prematuridade que coloca a cena entre um cedo demais e um tarde demais, perturbando a pontuação, os tempos verbais, os pronomes pessoais e a sintaxe. Prestes a se desfazer, a pele ferida de Ève não assegura mais distinções nítidas entre os lados da vida e da morte, do sonho e do despertar (*revê* e *réveiller*). Escutemos a narradora:

3 Todas as traduções da obra de Hélène Cixous são minhas.

4 No ensaio intitulado *Survivre*, Mairéad Hanrahan trabalha a relação de Cixous com as datas de aniversário e de morte, principalmente no livro *Jours de l'an*. In: SEGARRA, Marta (Ed). *L'événement comme écriture: Cixous et Derrida se lisant*. Paris: Éditions Campagne Première, 2007.

J'ai pu penser que j'avais inventé cette phrase. J'ai pu penser que je l'avais rêvée, c'était plausible, il arrive que certains événements, je ne sache plus s'ils sont passés en réalité ou en rêve. Ce qui pouvait me faire envisager que tout cela avait eu lieu en rêve c'était l'extraordinaire intensité et l'extraordinaire incertitude qui émaient des mots, une synthèse surnaturelle d'intensité, d'incertitude [...] (CIXOUS, 2006, p. 141).

Poderia ter pensado que tinha inventado esta frase. Poderia ter pensado que tinha sonhado com ela, era plausível, acontece que, no que diz respeito a certos acontecimentos, não sei se eles se passaram na realidade ou no sonho. O que me fez considerar que tudo isso aconteceu em sonho foi a intensidade e a incerteza extraordinárias que emanavam das palavras, uma síntese sobrenatural de intensidade, de incertitude [...] (CIXOUS, 2006, p. 141).

Essa “síntese sobrenatural” pode ser lida como algo que se passa somente a partir da lógica do sonho e do ficcional, o acontecimento aponta para uma espécie de ressurreição promovida pelos sonhos, pois entre as camadas da pele e dos sonhos, outros mortos prematuros aparecem: o pai, o filho morto, Benjamin, Adorno e também a amada perdida de Marcel, Albertine. O *sommier* de Benjamin é a própria memória de que “Esquecidas, as coisas voltam”. A história contada pela mãe é uma espécie de golpe de dor acumulada e o *sommier de Benjamin* se torna uma espécie de umbigo do sonho em que se condensam histórias, imagens, memórias: objeto sem valor de mercado que sobreviveu ao homem perseguido pelo nazismo, objeto que faz a escritora imaginar que ali Benjamin teria sonhado o sonho que, em setembro de 2001, Derrida terá retomado para homenagear Adorno em um discurso em torno da morte, do luto, da herança, do sonho. *Défions l'augure*, 2018, enlaça o inconsciente e o político, a narradora experimenta uma impotência radical no fato de ser judia durante o governo de Vichy, sem poder encontrar uma resposta às agressões, já que a solução não poderia passar pela confrontação, mas pelo sonho, ela inventa uma passagem para outro mundo. E, assim, a literatura se torna para ela uma terra de asilo, quer dizer, a possibilidade de pensar nossos limites para melhor atravessá-los.

Passar para outro mundo não significa de modo nenhum escapar à realidade ou à verdade, pelo contrário, são as leis que regem esse outro mundo – a literatura e o sonho – que torna “legível o ilegível de nossas

vidas” (LECLAIR, 2019, p. 247). Essa legibilidade da vida só pode se dar através da própria leitura e da escrita. Pode-se dizer que Cixous realiza o sonho de Proust segundo o qual cada leitor deve fazer de *Em busca do tempo perdido* lentes para ler o seu próprio livro inconsciente. *Hyperrêve* [Hipersonho] é nome para os acontecimentos violentamente reais e lugar em que se lê e se escreve a ilegitimidade cruel do adeus. A narradora escreve a iminência da perda da mãe, o luto do amigo e o encontro de um objeto sobrevivente, com pedaços de outras letras, de outros livros, de outras cenas. Também aprendemos com Proust que a morte não tem cronologia linear e que um luto se faz em vários tempos, alternando memória, recalcamento e esquecimento, como se fossem necessários uma ressurreição do morto, um reencontro com o objeto, para que, de fato, se possa perdê-lo. E tal perda se realiza e ganha forma no sonho. Desses procedimentos inscritos na *Busca* proustiana, como veremos em seguida, Derrida se torna herdeiro rebelde e inconfesso. Em contrapartida, Cixous quer, no sonho e na literatura, salvar algo do objeto, mantê-lo parcialmente vivo, ressuscitado nas belas palavras de Laurent Dubreuil, em “Leurs biographies d’auteurs”: “Hélène pratica a maquinação antiga. Erguer sepulturas para salvar a vida que resta. Erguer monumentos funerários que, apesar de tudo, fazem a sobrevida [...]” (DUBREUIL, 2007, p. 230) (Tradução minha).

Em um livro anterior a *Hyperrêve*, por exemplo, *Manhattan: lettres de la préhistoire*, 2002, as bibliotecas americanas constituem um espaço privilegiado da narração e não tardarão a serem associadas a túmulos e cemitérios, principalmente a Beinecke, de Yale. Aprender a viver é também aprender a revisitar fantasmas – o pai, o filho, o amante – sem se deixar morrer demais com (e por) eles, é neste ponto fantasmagórico que os pronomes pessoais mais vacilam, o que Henry James já nos ensinara em *The turn of the screw*, em 1898, complexa cena enunciativa que Jacques Derrida retomou de maneira insistente na sua leitura cerrada de *O instante de minha morte*, de Maurice Blanchot, em *Demorar: Maurice Blanchot*, [1998], 2015.

2. Proust e os livros dos objetos desaparecidos⁵

Em um interminável espaço temporal, com o narrador de *Em busca do tempo perdido*, atravessamos o drama do deitar e a cena da madeleine, a prisão da mulher amada pelo ciúme, pela posse, o desaparecimento de Albertine, a queda do livro já escrito em nome do livro a ser escrito. Tais deslocamentos dos objetos no tempo esfacelam a unidade do Eu e colocam em xeque o projeto de escrever a essência dos objetos, já que encontro e perda se dão no mesmo instante. Os objetos desaparecidos lançam suas sombras, seus rumores e causam a leitura. Não há eu consciente que possa dizer a perda, representá-la. De *O caminho de Guermantes*, terceiro volume da *Busca*, pinço a cena em que a avó está em Paris e Marcel, o narrador, em Doncières, e eles se falam pelo telefone, naquela época, é fundamental lembrar, ainda de uso restrito:

[...] antecipação de uma separação eterna! [...] A voz era doce, mas também como era triste [...] frágil à força da delicadeza, parecia a todo instante prestes a quebrar-se, a expirar em um puro correr de lágrimas [...] Eu gritava: Vovó, vovó, e desejaria beijá-la; mas, perto de mim só tinha aquela voz, fantasma tão impalpável [...] Vovó, vovó, como Orfeu, sozinho, repete o nome da morta [...] (PROUST, 1920-1921 [2004], p. 116).

A avó ainda viva já aparece como fantasma e, com isso, Proust quebra qualquer ilusão de realidade objetiva, uma perda sobre a qual se funda o romance moderno, e passa a pensar a realidade também como realidade psíquica. Em termos literários, pode-se pensar que a zona de indecidibilidade fantasmagórica entre a morte e a vida põe por terra algumas vigas de sustentação do romance realista tradicional. Continuemos a ler:

Infelizmente, esse fantasma, foi ele mesmo que avistei quando, ao entrar no salão sem que minha avó estivesse avisada de meu regresso, a encontrei lendo. [...] De mim – por esse privilégio que não dura e em que temos, durante o breve instante do

5 Para uma leitura mais detalhada, conferir TROCOLI, Flavia. O caso Proust: o livro de Marcel como objeto em queda. In: MILÁN-RAMOS, J-G; LEITE, Nina & AIRES, Suely (orgs.). *A historicidade não é o que se espera: caso, ficção e poesia em psicanálise*. Campinas/Montevidéu: Mercado de Letras, 2017.

regresso, a faculdade de assistir bruscamente à nossa própria ausência – não havia ali senão o testemunho, o observador, de chapéu e capa de viagem, o estranho que vem tirar uma foto dos lugares que nunca mais há de ver. [...] eu que nunca a vira senão em minha alma, sempre no mesmo lugar do passado, [...], eis que avistei no canapé, à luz da lâmpada, rubra, pesada e vulgar, enferma, devaneando, passeando por um livro os olhos um tanto alucinados, uma velha acabada que eu não conhecia (PROUST, 1920-1921 [2004], p. 119).

Neste ponto insuportável, a narrativa sofre um corte e o narrador volta a falar da família Guermantes, e será uma centena de páginas depois que a avó morrerá. Na cena da morte propriamente dita, a narrativa sofre um novo corte, o capítulo um se encerra e o início do capítulo dois coincide com o início da primavera. As lágrimas que o narrador esconde de Françoise parecem interrompidas. A dor insuportável permanece sem comentário e é suspensão, a morte não se faz a um só tempo. Será somente no romance seguinte, no quarto volume da *Busca* intitulado *Sodoma e Gomorra*, que o narrador poderá, enfim, perder sua avó. O instante de sua morte ganhará forma em um só-depois:

Porém mal tocara o primeiro botão de minha botina, meu peito inchou-se, repleto de uma presença desconhecida, divina, soluços me sacudiram, lágrimas me rolaram dos olhos. A criatura que vinha em meu socorro, que me salvava da secura da alma, era aquela que, muitos anos antes, num momento de aflição e solidão idênticas, num momento em que eu nada mais possuía de mim, havia entrado e me devolvera a mim mesmo. [...] Eu acabava de perceber, em minha memória, debruçado sobre minha fadiga, o rosto preocupado, terno e desapontado, de minha avó. E assim, num desejo louco de me precipitar em seus braços, era apenas naquele instante (mais de um ano após seu enterro, devido a esse anacronismo que muitas vezes impede o calendário dos fatos de coincidir com o dos sentimentos) que eu acabava de saber que ela estava morta (PROUST, 1921-1922 [2004], p. 623- 624).

Aquele narrador, que nas primeiras linhas de sua *Busca* pôde dizer “Eu adormeço”, aqui não pode dizer “Eu choro”. São os soluços que o sacodem, são as lágrimas que correm, elas, as lágrimas, são o sujeito da frase, se apresentam um instante antes da verdadeira morte da avó.

Antes de desaparecer, a avó aparece como aquela que o salva de uma desposseção completa de si. Em outras palavras, a ausência e a presença do objeto de amor colocam em cena a ausência e a presença do próprio sujeito, sua divisão entre existir e não-existir. E, como diz o próprio narrador, essa contradição entre a vida e a morte, entre a sobrevivência e a perda, requer não uma compreensão, mas sim um exercício que consiste em sofrer a dor que se torna física, porque nesse instante que a existência do outro é destruída, em espelho, é a nossa que o é, tornando para sempre “impossível o consolo de mil beijos”, deixando-nos em lágrimas. Na narrativa, o golpe da dor é seguido de um sonho, afinal o trabalho de luto é também um trabalho do inconsciente, em sonho, lugar sem lugar, tempo sem tempo, a avó existia ainda, e lá que o narrador que não pode mais alcançá-la, escuta ainda: “Não te inquietes, meu ratinho, compreendo que estejas impaciente, mas já estou indo.” (PROUST, 1921-1922 [2004], p. 629).

3. Um sonho em *Pr.*⁶

No livro intitulado *Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida*, 1993, Geoffrey Bennington escreve seu *Derridabase*, o *corpus* da desconstrução. No corpo do texto, Jacques Derrida escreve sua *Circonfissão* na margem interna, são 59 perífrases, número que coincide com a idade de Jacques Derrida na ocasião da escrita. Na décima segunda perífrase, Derrida diz que a mãe perdera a visão e conta a ela, sem nada compreender, um sonho com dois cegos que se pegam um contra o outro. Um deles se vira para pegar, de jeito e de surpresa, o passante que ele é. Mas o que Derrida pega do sonho é o retorno de uma família de palavras em torno da sílaba *pr.*: *comprender, prendre, prise de conscience, prière, onde se misturam as essências do pegar e da prece*. Nesse momento, Derrida lembra que, na véspera, foi dormir tarde, após um movimento de cólera e ironia contra uma elogiada frase de Proust que diz: “Uma obra em que há teorias é como um objeto sobre o qual se deixa a marca do preço.” Podemos passar, com Derrida, para esta frase do último volume

⁶ Para uma leitura mais detalhada de *Circonfissão*, conferir TROCOLI, F. “Assombros do Autobiográfico”. In: EYBEN, P. (org.) *Poética, política: assombros da desconstrução*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2019, p. 138-150.

da *Busca* – constituído de uma longa reflexão sobre a obra de arte, mas não esqueçamos que a primeira frase da *Busca* de Proust é “Durante muito tempo fui dormir cedo” [“Longtemps, je me suis couché de bonne heure”]. Começo e fim da *Busca* estão condensados e cifrados em uma única frase de Derrida.

Pois bem, revoltado contra o enunciado que, aliás, desmente a própria enunciação proustiana, Derrida comenta que acha demasiadamente ingênuo querer apagar o trabalho da teoria e demasiadamente medíocre apagar o preço a ser pago por ela. E exclama: “como se não existisse isso em *Pr*”. E continua a dizer que só se escreve quando se deixa na mão o contemporâneo [...], cito: “na cena em que isso pega porque se acredita, acreditou-se na blasfêmia, no simulacro, na impostura, no suplemento de perjúrio que se chama confiança, mas também na cena em que isso pega, neste instante, como este caos de lava vermelha que enrijece para ser operada salvo se não coagular.” (Derrida, 1991 [1996], p. 53). Pouco compreendo do significado disso que Derrida nesse instante escreve, mas posso escutá-lo (*entendre*) passando do sentido ao movimento da escrita, do relato do sonho ao umbigo do sonho.

Em seguida, no mesmo trecho que Derrida leu antes de dormir, Proust fará a teoria do romance que deseja escrever sustentada no cume do singular, na relação do presente com o passado e, sobretudo, nos modos de ler e de construir o passado a partir do presente, se incluindo na cena da leitura. A verdade para Proust se constrói, na obra de arte, a partir de um tecer de relações entre objetos diversos, e a tarefa do escritor é a de uni-los pelo laço indescritível de uma aliança de palavras. Laço e aliança que, em *Circonfissão*, se faz a partir de um sonho do qual se extraem duas letras: *Pr*. que escrevem Proust e o prepúcio perdido. *Circonfissão* é a memória da cena sem memória, isto é, da circuncisão que Jacques Derrida sofreu com 7 dias de vida.

Em outros momentos do seu texto, Derrida se compreende em uma família de assinaturas, numa certa tradição, quer seja da confissão ou das lágrimas: santo Agostinho, Rousseau, Nietzsche. Por alguma razão, eles podem ser confessados de maneira direta. Proust, não. Não sei o porquê, mas tento mostrar como Proust se confessa de maneira oblíqua, dissimulada, mutilada. Proust aparece através de uma cólera

contra a pureza, num prolongar a noite e reduzir a duas letras, aparece rasurado, difícil de ler, de compreender. Proustianamente, Derrida exige do leitor cortes, deslocamentos, um esforço para ler o que censura, o que esquece, o que apaga. Quase ao fim de “Freud e a cena da escrita”, Derrida escreve que a censura política não deixa de ter a ver com “a censura essencial que liga o escritor à sua própria escrita”, censura que se lê nas rasuras, nos espaços em branco, nos disfarces (DERRIDA, 1971, p. 221). Ousaria dizer que mais do que como inconfessável, Proust aparece, em *Circonfissão*, como o inconsciente posto em ato, para dizer com Shoshana Felman. “Isso pega [Ça prend]”, escapando à compreensão das lentes da vida diurna consciente, e exige uma escrita estrangeira, isto é, literária. Lá onde se perde e não há resposta, isso escreve. Lá onde o eu não compreende, isso sonha.

4. “Umbigo do sonho” – “ninho de cinza”, “resíduo”, “migalha”

Reunidos na edição organizada por Marta Segarra, intitulada *L'événement comme écriture: Cixous et Derrida se lisant*, 2007, é notável que os ensaios de Peggy Kamuff, Anne Berger e Eric Prenowitz passem pela linha, pelo fio do telefone e pela enunciação, sem que nenhum deles tenha feito menção ao telefone em Proust.⁷ Como vimos acima, antes de o fio do telefone ser dramatizado tanto na cena derridiana, principalmente em *O cartão-postal*, quanto na cena cixouniana, lemos em Proust o drama do apelo à mãe que não responde, a ausência como morte antecipada e diferida, ao mesmo tempo, da avó do outro lado do fio. Talvez se possa dizer que é pelo telefone que Marcel, o narrador da *Busca*, tem acesso pela primeira vez à partida da avó, partida que só é consumada em um sonho, assim como é pela impossibilidade de ligar ao amigo J.D., para contar do *sommier* que sobreviveu a Benjamin e para perguntar sobre a frase dele “se morre rápido demais”, que a narradora de *Hyperrêve* tem a dimensão de sua perda e de um momento do seu luto em que ela mesma estaria dando vida à morte, escutemos o que a narradora diz sobre esse obedecer às ordens da morte:

⁷ Remeto o leitor aos seguintes ensaios: KAMUFF, Peggy. *Aller à la ligne*. BERGER, Anne-Emmanuelle. *Appels*. PRENOWITZ, Eric. *Je t'*. In: SEGARRA, Marta (Ed). *L'événement comme écriture: Cixous et Derrida se lisant*. Paris: Éditions CampagnePremière, 2007.

Tout ce qui serait possible en cas d'absence (recours, espoir, attente, patiente, correspondance, calcul jusqu'à prière et supplication) étant frappé de nullité en cas de Long Voyage, je m'étais moi-même laissé dépouiller de mes droits et pouvoirs d'invocation et moi-même annulée (CIXOUS, 2006, p. 194).

Tudo o que seria possível em caso de ausência (apelo, esperança, espera diária, paciente, correspondência, cálculo, até a prece e a súplica), declarado nulo em caso de Longa Viagem, eu mesma tinha cancelado e me deixado depenar de meus direitos e poderes de invocação (CIXOUS, 2006, p. 194).

A essa anulação da possibilidade de fazer apelo ao outro, a narradora encadeia: “Não perguntei. Adoecei. Sonhei.” Assim, é na terceira parte do livro intitulada “Uma permissão”, título também de um sonho, que a narradora se dá permissão para deixar ressuscitar não o passado, mas um “presente depois do naufrágio” (CIXOUS, 2006, p. 191). É importante destacar que essa terceira e última parte do livro se inicia justamente com a memória de *O tempo redescoberto*, quando Marcel, o narrador, tendo declarado nula sua vida de escritor, seu caminho para a literatura, tropeça no pátio de Guermantes, o que o faz retornar a Veneza e a decidir escrever sua obra, isto é, passar para o lado da literatura, ao que a narradora alude com os significantes “passe”, “conversão”, “permissão”. Em outras palavras, já podemos formular com clareza, tanto a literatura de Proust, quanto a de Cixous, podem ser pensadas como desobediência às ordens da morte. Em *Homère est morte...*, a narradora diz com precisão desses momentos em que é preciso “Parar de dar vida à morte” (CIXOUS, 2014, p. 211).

Em *Rêve, je te dis [Sonho, eu te digo]*, 2003, anterior a *Hyperrêve*, a narradora escreve que a literatura é filha do sonho, que Freud é o Shakespeare da noite, que este livro é o livro dos sonhos sem interpretação e que o trabalho dos sonhos é o de um bisturi sobre as letras. É esse bisturi que me interessa destacar, neste momento, para indicar um dos traços mais importantes da obra de Hélène Cixous, a ênfase no detalhe. Quer ele seja através do modo como aponta Camille Laurens, em que as letras deslocadas, realocadas, fazem barreira à destruição absoluta, quanto no próprio método de leitura de Cixous que lê no detalhe a tragédia. Por exemplo, em *Hyperrêve*, a narradora colocará a frase de Derrida – “se morre muito rápido” – à prova de pequenas modificações

nas vírgulas e nos sentidos que provocam implicações importantes nos desdobramentos possíveis desse enunciado, dando-lhe vida e sobrevida na leitura e na escrita.

Assim, se a narradora cogita escrever o livro dos objetos desaparecidos, esses objetos não seriam apenas um *sommier*, um chapéu, uma camisola, mas também uma vírgula, uma entonação de voz. Desenha-se aqui aquilo que, neste momento, gostaria de chamar de arte do resíduo, a partir da leitura de um poema de Carlos Drummond de Andrade:

Resíduo

De tudo ficou um pouco
Do meu medo. Do teu asco.
Dos gritos gagos. Da rosa
ficou um pouco.

Ficou um pouco de luz
captada no chapéu.
Nos olhos do rufião
de ternura ficou um pouco
(muito pouco).

Pouco ficou deste pó
de que teu branco sapato
se cobriu. Ficaram poucas
roupas, poucos véus rotos
pouco, pouco, muito pouco.

Mas de tudo fica um pouco.
Da ponte bombardeada,
de duas folhas de grama,
do maço
— vazio — de cigarros, ficou um pouco.

Pois de tudo fica um pouco.
Fica um pouco de teu queixo
no queixo de tua filha.

De teu áspero silêncio
um pouco ficou, um pouco
nos muros zangados,
nas folhas, mudas, que sobem.

Ficou um pouco de tudo
no pires de porcelana,
dragão partido, flor branca,
ficou um pouco
de ruga na vossa testa,
retrato.

Se de tudo fica um pouco,
mas por que não ficaria
um pouco de mim? no trem
que leva ao norte, no barco,
nos anúncios de jornal,
um pouco de mim em Londres,
um pouco de mim algures?
na consoante?
no poço?

Um pouco fica oscilando
na embocadura dos rios
e os peixes não o evitam,
um pouco: não está nos livros.
De tudo fica um pouco.
Não muito: de uma torneira
pinga esta gota absurda,
meio sal e meio álcool,
salta esta perna de rã,
este vidro de relógio
partido em mil esperanças,
este pescoço de cisne,
este segredo infantil...
De tudo ficou um pouco:

de mim; de ti; de Abelardo.
Cabelo na minha manga,
de tudo ficou um pouco;
vento nas orelhas minhas,
simplório arroto, gemido
de víscera inconformada,
e minúsculos artefatos:
campânula, alvéolo, cápsula
de revólver... de aspirina.
De tudo ficou um pouco.

E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória.

Mas de tudo, terrível, fica um pouco,
e sob as ondas ritmadas
e sob as nuvens e os ventos
e sob as pontes e sob os túneis
e sob as labaredas e sob o sarcasmo
e sob a gosma e sob o vômito
e sob o soluço, o cárcere, o esquecido
e sob os espetáculos e sob a morte escarlate
e sob as bibliotecas, os asilos, as igrejas triunfantes
e sob tu mesmo e sob teus pés já duros
e sob os gonzos da família e da classe,
fica sempre um pouco de tudo.
Às vezes um botão. Às vezes um rato.

Lembremos que Marta Segarra apresenta desta maneira a obra de Hélène Cixous:

Cada livro publicado por Hélène Cixous, com uma abundância e uma regularidade admiráveis depois de 1967, é um corolário daqueles que o precedem, no sentido de que são um “prolongamento”, uma “sequência lógica” ou “natural” – as significações mais habituais que ganham a palavra “corolário” -, eles

conformam progressivamente um conjunto orgânico e coerente. É deste modo que a própria autora e seus críticos podem falar, no singular, do “Livro” que ela escreve, e talvez também do “Livro-que-ela-não-escreve”, mas que se escreve com migalhas, com episódios, de livro em livro ou de pétala em pétala. (SEGARRA, 2019, p. 5). (Tradução minha)

Nota-se aqui que há um livro escrito por alguém, por um ela, e também um livro que se escreve com migalhas, letras, resíduos, sonhos, fragmentos da Literatura – não é essa também a dupla dimensão do sonho – uma dimensão escrita pelo inconsciente e outra lida e reescrita pelo sonhador?

Para encerrar, gostaria de dizer ainda que a aliança de palavras, letras e sonhos entre Proust, Derrida e Cixous, me reconduz a Orfeu, até sua história contada e intitulada por François Busnel, “Orfeu o amor impossível”. Depois de a morte ter lhe roubado Eurídice, Orfeu, com sua lira, desce aos infernos de onde ninguém voltara. Atravessa o Aqueronte e, com um canto perfeito e belo, é permitido que ele entre no país dos mortos. Diante de Hades e de Perséfone, canta os lamentos de sua perda. Nesse momento, as desolações do mundo cessam: as Danaides deixam de encher seus toneis, Sísifo de rolar sua pedra. A Orfeu é dada a permissão para que parta com Eurídice desde que ele não olhe para trás. Em absoluto silêncio, Orfeu caminha na frente, ela o segue. Próximo do fim do caminho, ele olha para trás e ela desaparece. Ele a perde uma segunda vez. Por que loucura ceder à tentação de olhar Eurídice depois de transpostos quase todos os obstáculos? Enigma que permanece sem reposta. Orfeu é memória de todos os nossos encontros perdidos. Decapitado pelas Mênades, Orfeu ainda canta, e o meu voto é que sua memória seja a insistência do canto, e da literatura, nosso asilo e nosso fazer diante da morte.

REFERÊNCIAS

BENNINGTON, Geoffrey. **Jacques Derrida par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida**. Paris: Seuil, 1991.

BENNINGTON, Geoffrey. **Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida**. Tradução: Anamaria Skinner; revisão técnica: Márcio Gonçalves. Rio de Janeiro, Zahar, 1996.

CIXOUS, Hélène. **Manhattan**: lettres de La préhistoire. Paris: Galilée, 2002.

CIXOUS, Hélène. **“Aller vers le plus effrayant”**. Paris: L’Harmattan, 2003.

CIXOUS, Hélène. **Rêve, je te dis**. Paris: Galilée, 2003.

CIXOUS, Hélène. **Hyperrêve**. Paris: Galilée, 2006.

CIXOUS, Hélène. **Homère est morte**. Paris: Galilée, 2014.

CIXOUS, Hélène. **Défions l’augure**. Paris: Galilée, 2018.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DERRIDA, Jacques. **Demorar**: Maurice Blanchot. Tradução: Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

DERRIDA, Jacques. **H.C. pour la vie, c’est à dire...** Paris: Galilée, 2002.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Reunião**: 10 livros de poesia. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.

DUBREUIL, Laurent. Leurs biographies d’auteurs. *In*: SEGARRA, Marta (Ed). **L’événement comme écriture**: Cixous et Derrida se lisant. Paris: Éditions CampagnePremière, 2007.

HANRAHAN, Mairéad. Survivre. *In*: SEGARRA, Marta (Ed). **L’événement comme écriture**: Cixous et Derrida se lisant. Paris: Éditions CampagnePremière, 2007.

LAURENS, Camille. Polyphonie polyphénix. SEGARRA, Marta (Ed). **Hélène Cixous. Corollaires d’une écriture**. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2019.

LECLAIR, Bertrand. Où le livre délivre... *In*: SEGARRA, Marta (Ed). **L’événement comme écriture**: Cixous et Derrida se lisant. Paris: Éditions CampagnePremière, 2007.

PROUST, Marcel. **O Caminho de Guermantes**. Tradução: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, (1922 [2004a]).

PROUST, Marcel. **Sodoma e Gomorra**. Tradução: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, (1923 [2004b]).

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. Tradução: Lucia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, (1927 [2004c]).

SEGARRA, Marta (Ed). **L'événement comme écriture**: Cixous et Derrida se lisant. Paris: Éditions CampagnePremière, 2007.

SEGARRA, Marta. **Hélène Cixous. Corollaires d'une écriture**. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2019.

TROCOLI, Flavia. O caso Proust: o livro de Marcel como objeto em queda. *In*: MILÁN-RAMOS, J-G; LEITE, Nina & AIRES, Suely (orgs.). **A historicidade não é o que se espera**: caso, ficção e poesia em psicanálise. Campinas/Montevidéo: Mercado de Letras, 2017.

TROCOLI, Flavia. Assombros do Autobiográfico. *In*: EYBEN, Piero. (org.) **Poética, política**: assombros da desconstrução. Vinhedo: Editora Horizonte, 2019.

LEITURA DA/NA LITERATURA: DISCURSOS E SENTIDOS EM TEMPOS DE CENSURA

Fernanda Correa Silveira Galli

“Barafustaram comigo, nem escutaram o que eu queria que entendessem. Diziam que os livros queimavam os olhos, eram diurnos, não serviam para as noites. [...] Eu ainda deitei mão a alguns volumes, toquei-lhes brevemente igual a quem cai num precipício e procura agarrar-se, mas não me deixaram nada. Apenas o candeeiro já apagado, como se a luz tivesse morrido de tristeza.” (MÃE, 2019a, p. 57)

A questão da leitura-literatura ou da leitura da/na literatura tem feito parte de minhas inquietações de pesquisa desde o doutorado, período em que desenvolvi a pesquisa¹ sobre concepções de leitura, de sujeito-leitor e de (hiper)texto com foco nas mudanças produzidas pelas “novas” tecnologias digitais, a partir do escopo teórico-metodológico discursivo. Em pesquisa² de pós-doutorado realizada mais recentemente, investiguei os processos de produção de sentidos em/por práticas de leitura e seu funcionamento informativo-enunciativo-discursivo, com foco na formação de universitários como (futuros) professores,

1 Intitulada “(Ciber)espaço e leitura: o mesmo e o diferente no discurso sobre as “novas” práticas contemporâneas”, desenvolvida de 2004 a 2008, no Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada do IEL/UNICAMP, com financiamento da CAPES no Estágio Sanduíche - PDDE (Processo: 4636/06-6).

2 Intitulada “Redes de leitura, redes de (in)formação”, desenvolvida de 2013 a 2018, no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos do IBILCE/UNESP, com financiamento do PNPD/CAPES (Processo: 1270690).

considerando as condições de produção das tecnologias digitais. Também fazia parte do escopo dessa proposta discutir sobre a inscrição do sujeito-leitor nas redes de leituras e nas redes de (in)formação, de maneira a inscrever, ainda, uma reflexão acerca do político, para pensar (politicamente) a leitura, o sujeito e os sentidos. De um modo geral, as reflexões sinalizaram: por um lado, que, nas atuais condições de produção das tecnologias digitais, os discursos relativos à leitura circulam como possibilidade de ter acesso a informações e conhecimentos; por outro lado, dizem respeito a uma (con)usão entre leitura-livro-literatura, na medida em que o livro-literatura é, muitas vezes, discursivizado como um objeto legitimado para a prática da leitura, especialmente quando se pensa nas relações entre o que se pode e se deve ensinar e/ou aprender na escola, mas não apenas.

Esses discursos, também presentes em documentos oficiais de ordem – como os resultados da pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil”, que teve a 4ª. edição em 2016, e vários outros que lançam diretrizes, parâmetros e orientações para o ensino – tendem a afetar sujeitos e a reforçar o imaginário construído socialmente a respeito do livro, da literatura e da leitura, por meio da paráfrase, “do retorno aos mesmos espaços de dizer”, conforme propõe Orlandi (2001, p. 36). Problematicar discursos estabilizados como esses e compreender os seus deslocamentos tem sido fulcral para a construção do meu lugar de pesquisadora e de professora, e, sobretudo, para as minhas elaborações pessoais sobre o ser/estar na/pela língua(gem), sobre a (re)produção de certos sentidos a respeito de leitura e (sua relação com a) literatura.

Como parte do recém-iniciado projeto de pesquisa “Discurso, sujeito, cultura: movimentos em/na rede”³ e, ainda, nessa esteira de reflexão e inquietação acerca de questões que tocam os discursos sobre leitura, livro e literatura, proponho nesta abordagem pensar o funcionamento da memória discursiva, a produção de determinados sentidos e o apagamento de outros em tempos de censura. Dito de outro modo, com base na proposta da mesa redonda intitulada *Língua, ensino e memória*⁴ do ENELIN-2019, busco discutir a circulação desses discursos como

3 Em desenvolvimento no Departamento de Letras do Centro de Comunicação e Artes (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), cujo objetivo é compreender a produção e a circulação de discursos e os processos de constituição dos sujeitos na contemporaneidade e no espaço digital da internet.

4 Do VIII Encontro de Estudos da Linguagem e VII Encontro Internacional de Estudos da Linguagem – “Linguagem, arte e o político”, realizado de 9 a 11 de outubro de 2019.

atravessados pelo socio-histórico-ideológico, bem como os seus desdobramentos no/para o ensino e para a produção do conhecimento. Para tanto, tomo como ponto de partida o pôster que viralizou na internet em setembro de 2019, no qual a atriz brasileira Fernanda Montenegro aparece como bruxa, amarrada e com livros espalhados aos pés como se fosse uma fogueira a ser incendiada.

Trata-se de um pôster que integra o ensaio fotográfico da edição de outubro/2019 da revista literária *Quatro cinco um*⁵ e que estava encartado nos exemplares para assinantes. Segundo o diretor criativo da revista, Luciano Schmitz, não seria possível “representar uma bruxa sem ter em mente a caça a elas que sempre existiu e que está muito forte hoje... Ver como bruxa qualquer pessoa que questione, que saia do lugar-comum, do que é o ‘correto’, não é novidade, é algo que sempre existiu e a história nos mostra isso”. O referido pôster traz o seguinte enunciado: “Salvem os livros. E as bruxas”, conforme a Figura 1, a seguir.



Figura 1

Disponível em: <<https://www.quatrocinco.com.br/br/noticias/q/fernanda-montenegro-interpreta-tres-bruxas-em-ensaio-para-a-quatro-cinco-um>>. Acesso em 19 de outubro de 2020.

5 Disponível em: <<https://www.quatrocinco.com.br/br/noticias/q/fernanda-montenegro-interpreta-tres-bruxas-em-ensaio-para-a-quatro-cinco-um>>. Acesso em 19 de outubro de 2020.

O conjunto da materialidade nos remete ao movimento de perseguição religiosa, política e social iniciado no século XV, conhecido popularmente como “caça-às-bruxas”⁶, na Idade Média. Essa memória sobre atitudes persecutórias é ressignificada na materialidade discursiva e traz à tona uma sequência de ações subversivas por parte do governo atual de extrema-direita e dos que se filiam a ele – cito, por exemplo, as tentativas de proibição (i) da venda de um romance gráfico por suposto conteúdo impróprio⁷, na Bienal do Rio de Janeiro, pelo prefeito Marcelo Crivella; e (ii) da circulação de vários livros didáticos em escolas estaduais de São Paulo por conteúdo sobre diversidade sexual⁸, pelo governador João Doria. Nesses termos, a figura da bruxa representa uma tomada de posição em relação aos modos como a cultura, a arte e a educação vem sendo tratadas no país, ou melhor, o modo como a censura e o autoritarismo tem se instalado a partir do discurso (enviesado) de defesa dos valores cristãos e da família.

Da materialidade não verbal da capa da revista – tomando a noção de “materialidade como o modo significante pelo qual o sentido se formula”, tal como propõe Lagazzi (2010, p. 173) –, destaco a cor da roupa de Fernanda Montenegro como uma forma material significante: segundo Orlandi (2001, p. 29), o preto, por um lado, remete “à cor do fascismo, dos conservadores, da ‘direita’ em sua expressão política”, mobiliza “os sentidos do medo”; e, por outro lado, é uma cor que funciona também como forma de enfrentamento. Outro efeito de sentido que emerge no conjunto da materialidade é o de ameaça aos que estão em oposição ao/ou contra o governo atual de extrema-direita, o que inscreve uma rede de memórias que se atualiza como punição e violência e é discursivizada pelo gesto censório das cordas que contornam o corpo da atriz, produzindo um efeito de silenciamento. Nos termos de Orlandi (2007,

6 *O Martelo das Bruxas* ou *O Martelo das Feiticeiras*, publicado em 1486, foi censurado na Alemanha.

7 Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/09/03/doria-manda-recolher-livros-de-ciencia-que-fala-sobre-diversidade-sexual-nao-aceitamos-apologia-a-ideologia-de-genero.ghtml>> Acesso em 19 de outubro de 2020.

8 Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/09/03/doria-manda-recolher-livros-de-ciencia-que-fala-sobre-diversidade-sexual-nao-aceitamos-apologia-a-ideologia-de-genero.ghtml>> Acesso em 19 de outubro de 2020.

p. 11-12), esse efeito “nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito”.

No que se refere ao título do pôster – “Salvem os livros. E as bruxas.” –, consideramos, a partir de Courtine (1999, p. 19), “a ordem do discurso no campo político, como uma das modalidades de existência da memória histórica”, de maneira que, nessa formulação, é possível identificar uma referência à frase do poeta judeu-alemão Heinrich Heine: “Onde se queimam livros, acaba-se queimando pessoas”. Conforme aponta Lira Neto (2017 *apud* BITTENCOURT, 2017)⁹, essa frase de Heine funciona como alerta sobre a investida fascista que vivemos no Brasil: nela materializam-se remissões a discursos outros, produzidos em “momentos históricos agudos, como, por exemplo, a ascensão do nazismo na Alemanha, onde tudo começou com a queima de livros: ‘Com efeito, antes dos campos de extermínio em massa, os nazistas começaram queimando obras literárias, científicas e filosóficas’.”, complementa Lira Neto.

Essa censura, portanto, é característica dos regimes autoritários: é pela atuação sensória que se restringe a liberdade de expressão e de opinião; é, ainda, por essa via que se exerce “uma forma de dominação pela coerção, limitação ou eliminação das vozes discordantes”. (REIMÃO, 2014, p. 75). De acordo com Reimão (2014, p. 75),

No Brasil, durante a ditadura militar (1964-1985), e destacadamente a partir da Constituição outorgada de 1967, a censura oficial do Estado em relação a filmes, peças teatrais, discos, apresentações de grupos musicais, cartazes e espetáculos públicos em geral era exercida pelo Ministério da Justiça (MJ) por meio do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), setor do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP). A partir de 1970, livros e revistas também passaram a ser examinados pelo SCDP-DCDP”.¹⁰

9 Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/politica/lira-neto-relembra-poeta-onde-se-queimam-livros-acabam-se-queimando-pessoas/>>. Acesso em 19 de outubro de 2020.

10 De acordo com o levantamento realizado por Deonísio da Silva (1989), sete outros textos teatrais de autores nacionais tiveram sua publicação em livro censurada: *Maria da Ponte*, de Guilherme Figueiredo; *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho; *Canteiro de obras* e *O belo burguês*, de Pedro Porfírio; *Quarto de empregada*, de Roberto Freire; e as peças *Abajur lilás* e *Barrela*, de Plínio Marcos. (REIMÃO, 2014).

Retomando Courtine (1999, p. 19), apontamos que “a constituição de um espaço do repetível toma a forma de uma retomada palavra por palavra, de discurso em discurso, de numerosas formulações”: nesses termos, o título do pôster – “Salvem os livros. E as bruxas.” – para além do pedido de liberdade daquilo que tem sido ameaçado, funciona como um protesto, um ato de resistência, um NÃO à violência simbólica causada pelo ato censório (do objeto livro e da figura feminina bruxa). Tanto os livros quanto as bruxas são, historicamente, considerados “fontes” de conhecimento, de modo que são significantes que evocam, também, nessa formulação – “Salvem os livros. E as bruxas.” –, uma rede de significações em torno daquilo que o livro representa, como, por exemplo, a democratização dos saberes, a construção do conhecimento, a liberdade de expressão, o processo de educação, o fomento à cultura, enfim, um futuro, um mundo de possibilidades (belas e bélicas).

Os discursos, segundo Orlandi (2001, p. 39), funcionam de acordo com certos fatores, dentre eles as relações de sentidos: não há, portanto, “discurso que não se relacione com outros”, ou seja, “um discurso aponta para outros que o sustentam, assim como para dizeres futuros”, de modo que o processo discursivo é sempre contínuo. Trago para a discussão outra formulação que circulou amplamente nas redes sociais, quando da publicação do ensaio fotográfico da edição de outubro/2019 da revista *Quatro cinco um*, associada ao pôster da atriz amarrada por cordas: “Quando acenderem as fogueiras, eu quero estar do lado das bruxas”, na qual podemos ver/ler as “filiações de sentidos remetendo-as a memórias e a circunstâncias que mostram que os sentidos não estão só [na língua,] nas palavras, nos textos, mas na relação com a exterioridade, nas condições em que eles são produzidos” (ORLANDI, 2001, p. 30). Estar do lado das bruxas significa se colocar na posição de defesa (dos livros, mas não só); significa estar do lado de quem protesta por direitos que são da ordem do coletivo, pela liberdade de poder ter livros, de poder ler, de poder questionar as certezas... porque “ler é esperar por melhor” (MÃE, 2019b, p. 85).

De acordo com Moreira (2018, p. 847), a censura “pode ser compreendida como um mecanismo político e ideológico que intervém na ordem do discurso, visando o controle de sentidos, seja pelo silenciamento, seja pelo evidenciamento”. Desse modo, é possível apontar que,

nas materialidades colocadas em discussão, temos a emergência de uma rede de significantes – como *ameaça*, *juízo*, *perseguição*, *punição* – que “constituem uma rede de sentidos que retomam os efeitos de sentido da prática censória e, ao mesmo tempo, atualizam-na”. (MOREIRA, 2018, p. 865). Nesse enredamento, há sentidos que derivam, que se deslocam, que produzem o equívoco, a “ruptura dos processos de significação”, conforme propõe Orlandi (2001, p. 36). Os efeitos de *enfrentamento*, de *resistência*, de *luta*, de *coragem*, de *esperança* também emergem em outras materialidades do ensaio fotográfico da atriz Fernanda Montenegro. Os processos discursivos estão inscritos, portanto, na relação que Orlandi (2007) apresenta: estar em silêncio/romper o silêncio ou ficar em silêncio/apropriar-se da palavra é um gesto político, o qual envolve a divisão de sentidos. Vejamos as figuras que seguem.



Figura 2



Figura 3

Disponível em: <<https://www.quatrocinco.com.br/br/noticias/q/fernanda-montenegro-interpreta-tres-bruxas-em-ensaio-para-a-quatro-cinco-um>>. Acesso em 19 de outubro de 2020.

Nessas duas materialidades, o preto é ressignificado na roupa e no chapéu da atriz, produzindo outros efeitos de sentido: a resistência emerge por meio da figura de uma bruxa dotada de poderes e saberes, com olhos que podem ver/ler e que parecem sinalizar que, em terra de cegos ou de muita cegueira, quem tem olhos de dar a ver é bruxa. Diferentemente da imagem cristalizada sobre a tradicional figura da bruxa – feia, maltrapilha, rabugenta, mal-humorada –, Fernanda Montenegro encarna uma bruxa outra – personagem elegante, amável, entusiasta –, a qual simboliza força, luta e resistência em tempos de conservadorismo. Assim, a metáfora da cegueira, tal como abordada na obra ficcional “Ensaio sobre a Cegueira”, de Saramago (1995, 2019), nos permite marcar que, em nosso cotidiano, há aqueles que não conseguem ler, ver e compreender para além da superficialidade, posto que se cegam nas/pelas evidências e transparência da língua(gem). O efeito metafórico (ORLANDI, 2001, p. 80), portanto, mostra que tudo parece visível e não se pode enxergar – “... estamos cegos, cegos que veem, cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 2019, s/p) –, o que pode ser interpretado tanto no modo de olhar da atriz (na Figura 2) quanto nos olhos duplicados em suas mãos (na Figura 3).

Os efeitos de sentido, conforme propõe Pêcheux (1997, p. 160), emergem a partir do funcionamento da linguagem, da ideologia que não se dá senão pela historicidade, de maneira que os sentidos não existem em si mesmo, eles são determinados “pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico”. Compreendemos, nessa perspectiva, que a leitura-literatura tem como proposta desautomatizar os sujeitos e instaurar rupturas como forma de questionar o que é (im)posto socialmente. De acordo com Massmann e Massmann (2019, p. 184), “a literatura, a arte que se materializa no traço das/nas letras e, consequentemente, nas e pelas palavras, também tem a função de desestabilizar sentidos que circulam, se fundam e se emaranham nas práticas de consenso¹¹ tão comuns em nossa sociedade.”. O ensaio fotográfico de

11 As autoras abordam a noção de “consenso” a partir Rancière (1995, s/p), para quem “cada vez mais há uma saturação ‘policière’ da política [...]. Todos os grupos e problemas entraram nessa lógica, de realizar pactos para fixar os limites do possível, com parceiros sociais definidos e já identificados e integrados.”.

Fernanda Montenegro publicado pela revista *Quatro cinco um*, de nosso ponto de vista, não apenas celebra a publicação do livro de memórias da atriz – *Prólogo, ato e epílogo*¹² –, mas expõe e problematiza, sobretudo, os discursos sobre leitura, livro e literatura em tempos de censura, sob os quais subjaz à crítica à cegueira dos que aceitam as evidências que “fazem com que uma palavra ou um enunciado ‘queiram dizer o que realmente dizem’ e que mascaram, assim, sob a ‘transparência da linguagem’, aquilo que [chamamos] o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados” (PÊCHEUX, 1997, p. 146).

Na última fotografia (Figura 4, a seguir) que trazemos para a discussão, emergem “duas forças que trabalham continuamente o dizer” (ORLANDI, 2001, p. 36), na tensão entre o mesmo e o diferente: algo do dizível, de outras imagens já apresentadas, e também algo diferível, que se desloca. Ao aparecer cercada de mariposas pretas, toda vestida de branco, Fernanda Montenegro “simboliza a luz, uma lâmpada, um farol para tempos obscuros”, tal como afirma o diretor de criação da *Quatro cinco um*, Luciano Schmitz; dito de outro modo, interpretamos nessa materialidade a possibilidade do furo e da desconstrução de sentidos homogêneos e naturalizados sobre a figura da bruxa e, ainda, sobre os seus/nossos olhos de dar a ver – em terra de cegos, onde um “mal branco que cega, como se um mar de leite embaçasse a visão” (SARAMAGO, 2019, s/p), a resistência emerge e instaura diferentes sentidos sobre leitura, livro e literatura em tempos de censura. Desse modo, “a [leitura-]literatura, assim como qualquer manifestação artística, é discurso, é política e, sobretudo, resistência”, tal como aponta Massmann (2018, p. 44).

12 Publicado em outubro de 2019 pela Companhia das Letras, às vésperas do aniversário de 90 anos da atriz.



Figura 4

Disponível em: <<https://www.quatrocinco.com.br/br/noticias/q/fernanda-montenegro-interpreta-tres-bruxas-em-ensaio-para-a-quatro-cinco-um>>. Acesso em 19 de outubro de 2020.

Por fim, como parte do conjunto do material analisado, trago alguns comentários feitos por Fernanda Montenegro para o público de mais de mil pessoas que lotou a plateia do Theatro Municipal de SP em 06 de outubro de 2019, durante o “Festival Mário de Andrade – A Virada do Livro”, onde ela lançou sua biografia escrita com a jornalista e biógrafa Marta Góes: “um livro virou um ato de resistência”, “nenhum sistema vai nos calar”, “estamos reunidos aqui em torno da liberdade de expressão”¹³. Assim, questionamos, juntamente com Lira Neto (2017 *apud* BITTENCOURT, 2017): como “ignorar a estridência deste tipo de midiativismo que investe na desinformação, na fragilidade do repertório cultural de seus seguidores e na consequente infantilização do debate público”¹⁴? Impossível não sermos afetados pelo cenário de desmonte

13 Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/fernanda-montenegro-defende-fim-das-reeleicoes-sob-aplausos-no-municipal.shtml>>. Acesso em 19 de outubro de 2020.

14 Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/politica/lira-neto-relembra-poeta-onde-se-queimam-livros-acabam-se-queimando-pessoas/>>. Acesso em 19 de outubro de 2020.

que o país tem sofrido, impossível não discursivizarmos seus efeitos para a sociedade brasileira.

Promover essa reflexão, a partir do tema a que se propôs a mesa redonda *Língua, ensino e memória*, num encontro que teve como mote “Linguagem, arte e o político”, pode ser um modo de exercer nosso comprometimento político-ideológico, em prol da democratização dos saberes, da emancipação humana e da formação e transformação social de nossos alunos como cidadãos e/ou futuros professores. Se o papel da análise de discurso é compreender “como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos” (ORLANDI, 2001, p. 26), que possamos colocá-la em prática e produzir, então, inquietação constante sobre os discursos, sobre a possibilidade de abertura de sentidos, sobre os gestos e as formas de resistência.

Como marcamos ao longo da discussão, os sentidos de/sobre censura atravessam a história: nos atentarmos para como a significação se produz, nos permite relacionar os discursos de/sobre leitura e literatura a uma rede de filiação de sentidos que remete a uma memória discursiva. Dito de outro modo, a censura relacionada ao livro-leitura-literatura já teve forte atuação em outras condições de produção discursivas, encontrando mais brechas para funcionar em regimes de governo de viés autoritário. Como efeito de fechamento e gesto de resistência sobre a presente reflexão, retomo José Saramago e Valter Hugo Mãe: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (SARAMAGO, 2019, s/p), sempre... “Porque as coisas [todas, as que existem e/ou as que não existem] que se lêem precisam de ser pensadas” (MÃE, 2019a, p. 59).

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Julinho. **Lira Neto relembra poeta**: “Onde se queimam livros, acabam-se queimando pessoas”. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/politica/lira-neto-relembra-poeta-onde-se-queimam-livros-acabam-se-queimando-pessoas/>>. Acesso em: 19 out. 2020.

COURTINE, Jean-Jacques. O Chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: INDURKY, Freda.

(org.). **Os múltiplos territórios da análise do discurso**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 1999.

LAGAZZI, Suzy Maria. Linha de Passe: a materialidade significativa em análise. *Rua* (online), n.16, v.2, 2010, p. 181-182. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638825>>. Acesso em: 19 out. 2020.

MÃE, Valter Hugo. O rapaz que habitava os livros. In: MÃE, Valter Hugo. **Contos de cães e maus lobos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019a, p.57-61.

MÃE, Valter Hugo. Bibliotecas. In: MÃE, Valter Hugo. **Contos de cães e maus lobos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019b, p.83-85.

MASSMANN, Débora Raquel Hettwer. O político na/da arte: Instituições, discursos, resistências. In: ORLANDI, Eni Puccinelli; MASSMANN, Débora Raquel Hettwer; DOMINGUES, Andreia (orgs.). **Linguagem, instituições e práticas sociais**. Pouso Alegre: Univás, 2018.

MASSMANN, Débora Raquel Hettwer; MASSMANN, Patrícia Cristina Brasil. Reflexões sobre o “mito” da cegueira ou a construção de uma “política da crise”. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 14, n. 2, p. 183-191, jul./dez. 2019. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/8132>. Acesso em: 19 out. 2020.

MOREIRA, Carla Barbosa. Bloqueado, suspenso, fora do ar: a atualidade da censura no espaço digital. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, v. 60, 2018, p. 847-868. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8651532>>. Acesso em: 19 out. 2020.

MOREIRA, Carla Barbosa. Censura e silenciamento no discurso jornalístico. In: RIBEIRO, Ana Paula; FERREIRA, Lucia Maria (Orgs.). **Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 319-342.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 3. ed. Campinas: Pontes, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**. No movimento dos sentidos. 6. Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. Eni Puccinelli. Orlandi. 3. ed. Campinas- SP: Ed. Unicamp, 1997.

REIMÃO, Sandra. ‘Proíbo a publicação e circulação...’ - censura a livros na ditadura militar. *Estudos Avançados* (USP. Impresso), v. 28, p. 75-90, 2014.

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142014000100008>. Acesso em: 19 out. 2020.

SARAMAGO, José. Discurso de José Saramago, por ocasião da apresentação pública do seu romance “Ensaio sobre a Cegueira”. Disponível em: <<http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/>>. Acesso em: 19 out. 2020.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

***"A HISTÓRIA QUE A HISTÓRIA NÃO CONTA"* ¹** **O DIZER DO COLONIZADOR SOBRE O BRASILEIRO**

Giovanna Benedetto Flores

Considerações iniciais

Em meu percurso na Análise de Discurso e no campo da História do Jornalismo, tenho voltado minhas pesquisas para procurar compreender como o Brasil, em especial o povo brasileiro, foi discursivizado pelos colonizadores portugueses no período do século XIX. São dizeres que se constituíram desde os primórdios, quando a nossa terra foi invadida pelos navegadores portugueses e batizada de Ilha de Vera Cruz, até se tornar independente de Portugal.

Minha proposta consiste em analisar, discursivamente², os periódicos que circularam em Portugal no período da independência do Brasil (1821-1823) e, na esteira da discussão sobre o rompimento da colônia com o reino português, como os jornais traçaram o retrato do povo brasileiro. Ou seja, o meu objetivo, ao produzir gestos de interpretação acerca desses enunciados, é buscar compreender como o brasileiro era dito nesses periódicos, como era nomeado e descrito pelos portugueses do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves no período em que se discutiu a independência brasileira.

1 Samba-enredo 2019 da GRE Estação Primeira da Mangueira. Autores: Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira e Danilo Firmino

2 Esse artigo faz parte das minhas pesquisas realizadas durante o pós-doutoramento em história da imprensa e jornalismo, desenvolvido em 2018 na Universidade Fernando Pessoa, no Porto/Portugal.

A historicidade e a história contada pelos portugueses

Início o percurso teórico com os estudos de Henry (2010) e Orlandi (2004) sobre a distinção entre historiografia e historicidade, sendo que a primeira se dá numa relação temporal, cronológica e evolutiva. Já a segunda, a historicidade, é entendida a partir da análise de discurso, é a relação com o texto, com sua determinação histórica, com a materialidade do sentido e do sujeito, buscando compreender como a matéria textual faz sentido. Segundo Henry (2010, p. 47), “não há fato ou evento histórico que não faça sentido, que não peça interpretação, que não reclame que lhe achemos causas e consequências. É nisso que consiste para nós a história, nesse fazer sentido, mesmo que possamos divergir sobre esse sentido em cada caso”. Portanto, a historicidade é ligada à questão da linguagem e à do sujeito e por isso a contrapõe ao conceito de historiografia como produtora de dados e de conteúdos. Para Orlandi (2004, p. 55-56), “há uma ligação entre a história lá fora e a historicidade do texto (a trama dos sentidos nele), mas ela não é nem direta, nem automática, nem causa e efeito, e nem se dá termo-a-termo”.

Trazendo Pêcheux para essa discussão, o mestre marca a diferença entre historicidade e historiografia, pensando a historicidade na relação da estrutura com o acontecimento, produzindo efeitos sobre a noção de texto. Ou seja, é necessário pensar como a temporalidade na relação sujeito/sentido, inscreve-se no texto enquanto materialidade histórica, compreendendo como a historicidade do texto produz sentido. Segundo Orlandi (2001, p. 88), “é pois a possibilidade das formulações, o acontecimento (significante) do discurso em texto, o trabalho dos sentidos nele que chamamos de historicidade”.

Por sua historicidade, por seu modo de produzir sentidos, podemos dizer que um mesmo texto é atravessado por várias formações discursivas. Há uma relação (discurso/texto; autor/sujeito) que se faz da dispersão para a unidade, produzindo uma relação representada entre linguagem e história. Há diferentes processos de significação que acontecem no texto, processos que são função da historicidade, ou seja, da história do(s) sujeito(s) e do(s) sentido(s) do texto enquanto discurso. O objetivo da análise é então compreender como um texto funciona, como

ele produz sentidos, sendo ele um objeto linguístico-histórico. É apreender sua historicidade (ORLANDI, 2001, p. 88).

Orlandi também afirma que não há sentido possível sem história, porque o “sujeito se produz, produzindo sentido” (2001, p. 112), e o sentido se dá na relação estrutura/acontecimento. Como nos ensina Pêcheux em sua obra *O Discurso: Estrutura e Acontecimento*: “a história é uma disciplina de interpretação” (2012, p. 42).

A partir dessas considerações iniciais, vamos contrapor questões sobre a historiografia da imprensa portuguesa a partir da noção discursiva de contradição que, segundo M. Pêcheux (1988, p. 93), “as contradições ideológicas que se desenvolvem através da unidade da língua são constituídas pelas relações contraditórias que mantém, necessariamente, entre si, os processos discursivos, na medida que se inscrevem em relações ideológicas de classes”.

Pensando nos acontecimentos históricos, entendemos que a década de 20 do século XIX foi marcada por agitações políticas e econômicas em Portugal, que reverberaram além-mar, na colônia brasileira. A permanência da Corte na colônia fez do Brasil o centro do poder, sendo elevado ao estatuto de Reino, em 1815, causando maiores conflitos entre os dois continentes, porque os portugueses se consideravam “a colônia de uma colônia” (MONTEIRO e PEDREIRA, 2013, p. 26). A insatisfação era tanta que em agosto de 1820, um grupo formado por juristas, civis e militares, com apoio de todas as camadas sociais e do clero, iniciou uma revolução na cidade do Porto, a qual estendeu-se por toda Portugal, ficando conhecida como a Revolução Liberal. Esse acontecimento e a independência do Brasil, em 1822, foram amplamente discutidos nos periódicos que formavam o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. A liberdade de imprensa, uma das reivindicações da Revolução do Porto, deu aos editores dos periódicos portugueses maior liberdade e o direito de poder dizer, de expressar opinião.³ Segundo Tengarrinha:

3 Esse mesmo movimento aconteceu no Brasil, em 1821, com o Decreto de Liberdade de Imprensa. Ver em FLORES, Giovanna G.B.: Os sentidos de nação, liberdade e independência na imprensa brasileira (1821-1822) e a fundação do discurso jornalístico brasileiro. Editora Unisul; EdIPUCRS, 2014

Logo após a implantação do regime liberal, liberto dos constrangimentos anteriores, o movimento jornalístico em Portugal sofre rapidíssimo incremento, multiplicando-se os periódicos, que alcançam audiência mais larga e, segundo testemunhas da época, passam a exercer grande influência, sobretudo nas camadas urbanas politizadas. (...) O aparecimento de jornais em tão grande número promovendo o debate de ideias e a consciência política dos cidadãos seria, segundo os dirigentes liberais, um meio indispensável para sustentar a causa constitucional, o que, como princípio, só poderia ser alcançado com a liberdade de imprensa (TENGARRINHA, 2013, p. 318-324).

Com a proliferação de jornais, a imprensa lusitana daquele início do século XIX se dividia entre os apoiadores da independência e os que defendiam a permanência do Reino Unido, porque a separação política e econômica era vista por muitos como enfraquecimento da sociedade liberal que estava sendo formada.

Atendendo a uma das reivindicações da Revolução Liberal e como forma de apaziguar os ânimos já muito acirrados, D. João VI retorna a Portugal, em abril de 1821, gerando muita polêmica e revolta por parte dos que defendiam a permanência da monarquia no Brasil e os que defendiam o regresso da Corte à Europa. Segundo Silva dos Santos (2013, p. 68-69), “em Portugal os liberais estavam decididos a vetar as concessões que D. João VI tinha outorgado ao Brasil. As suas ideias, a esse respeito, resumiam-se à recolonização, isto é, o regresso do Reino do Brasil à antiga condição de colônia”.

Independente da posição política dos periódicos que circularam no Porto, Coimbra e Lisboa, a questão da separação do Brasil de Portugal sempre ocupou as páginas dos jornais, tanto nos periódicos liberais como nos absolutistas, que circulavam nos continentes europeu e americano. A promulgação da portaria que instituía a liberdade de imprensa propiciou todo tipo de periódicos, desde que não desrespeitassem a igreja, a monarquia, as leis e os bons costumes, o que permitia, na prática, acirrada discussão sobre o momento político.

Na esteira dessa discussão, os periódicos lusitanos traçam o retrato do povo brasileiro, marcados nos dizeres de jornais como *A Navalha de Figaró* e o *Astro da Lusitania*, que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Movimento de análise

A Navalha de Figaró, jornal contrarrevolucionário que combateu a Revolução Liberal de 1820, começou a circular em Lisboa em 26 de julho de 1821 e teve apenas três edições. Não tinha data precisa para circular e o nome do redator não era revelado e nem onde era impresso, por isso considerado “clandestino” pelos historiadores da imprensa lusitana. Segundo Torgal (1980, p. 287), “Ao longo dos três números deste periódico, os únicos que conhecemos, são claras, na verdade, as suas intenções antiliberais e anticonstitucionais, bem como o apelo concreto a que os militares tomassem posições contra a ordem política vigente”.

Considerando o Brasil como uma nação sem condições de estabelecer relações internacionais e políticas, *A Navalha de Figaró* retrata, nas páginas do periódico, o povo brasileiro como selvagem e sem condições de pertencer a uma nação, como podemos ver na Carta endereçada à Corte, intitulada “*Aos Deputados du Cortes do Reino de Portugal Brazil e Algarves*”. A Carta foi publicada na primeira edição do periódico *A Navalha* e assinada por Carneiro, que se denomina um “*portuguez orthodoxo nos princípios da verdadeira Liberdade civil*”.

Sem recursos poderosos nenhuma nação se pode habilitar para manter, no meio de suas emmensas persisões, as paixões irritadas, e os diferentes embaraços que tem que encontrar, hum fixo, e invariável systema de independência nacional; não porque careça de desejos, e planos de a estabelecer no seu interior; mas porque lhe faltão aquellas ligações de exterior politica que he a propriedade das potencias estrangeiras, as quais veem com desprezo, abolido a decência da Magestade, e do decoro, e da representação do Throno, que tinha, ate aqui instalado a sua consideração nacional. Devolvendo, da maneira que presentemente faz Portugal, as suas conexões exteriores com quase todas as potencias da Europa, ameaçando a existencia da maior parte da sua Monarquia, com hum illusiva conjectura de regenerar povos ainda na primeira idade do barbarismo; povos

destituídos de todas as ideias do verdadeiro bem da liberdade civil, e ignorantes de hum benefício que não podem apreciar nem sabem dar todo o peso de seu valor; e he nestas vistas de détrimento geral que as Cortes concebem como executável a regeneracao total da Monarquia? He destacando, do gremio da obediência, povos que ate aquiobedecião com lealdade, e precisão as leis, e os decretos dos seus Soberanos, e que agora abraçando as mesmās opiniões dos promotores da geral desordem, se levantão, com a mesma razão doque eles, independentes de qualquer pezo que que lhe quer impor a may patria? (A NAVALHA DE FIGARÓ, 1821, p. 12-13)⁴.

Podemos observar que ao reproduzir a carta de Carneiro, o jornal *A Navalha* produz um processo de repetição em que coloca em suspenso a independência brasileira e como o brasileiro é reconhecido pelos portugueses, conforme as sequências discursivas abaixo:

SD1: ameaçando a existência da maior parte da sua Monarquia, com uma ilusiva conjectura de regenerar povos ainda na primeira idade do barbarismo; povos destituídos de todas as ideias do verdadeiro bem da liberdade civil, e ignorantes de hum benefício que não podem apreciar nem sabem dar todo o peso de seu valor (...)

Nesses dizeres, o brasileiro é representado/reconhecido como um povo bárbaro, que não tem condições de ser livre, porque não entende o que é liberdade. Esses relatos retomam a Carta sobre “*A História da Província de Santa Cruz*” de Pêro de Magalhães Gândavo, escrita por volta de 1570, sobre os índios, descrevendo-os como desumanos e cruéis, sendo vistos como bárbaros e violentos. Dito de outra forma, os dizeres sobre o brasileiro nos periódicos portugueses naquele início do século XIX, produziram sentidos de um imaginário, que coloca “uma marca de nascença que funcionará ao longo de toda sua história: o discurso colonialista” (ORLANDI, 2008, p. 55). Entendemos que a rememoração é um processo importante que toca naquilo que configurará uma memória

4 Mantida a ortografia original.

coesa, uma história única, uma narratividade comum. Também podemos pensar no que Mariani (1998) nos ensina sobre memória e modos de textualização de um acontecimento. Para a autora, a memória deve ser analisada discursivamente a partir da historicidade, que fixa determinados sentidos em detrimento de outros.

A memória pode ser entendida como a reatualização de acontecimentos e práticas passadas em um momento presente, sob diferentes modos de textualização (...), na história de uma formação ou grupo social. O “recordar” possibilitado pela memória também se concretiza no movimento do presente em direção ao devir, engendrando uma espécie de “memória do futuro” tão imaginária e idealizada quanto a museificação do passado em determinadas circunstâncias (MARIANI, 1998, p. 38).

Em outra edição, o editor de *A Navalha de Figaró* relata o diálogo que faz com o cão Bacalhão, sobre a fidelidade e o regime absolutista. Ele afirma que não é constitucional como alguns jornais portugueses e brasileiros.

O certo he que ainda não recebestes a doutrina da regeneração: não, tu não es Constitucional: e ignoras esses termos porque tems amor, fidelidade, e obediência a teu Senhor. Livra-te Bacalhão de calumnias, e que não haja algum jornal caicular, como o do Portuguez, que te accuze de hydrophobia, como tem feito a muitos diplomáticos, João Bernardes da Rocha chronista-mor dos Bernardos das Necessidades, e o Correio dos matos do Brazil, descendente de animais das brenhas, e animal mais irracional deque tu es; porque tendo direito de ter senso comum, depois de se classificar, entre os homens, anda em leilão o seu senso quem mais da, como trastes velhos em Caza confiscada. (...) Moço! Dá de comer a esse cão que tem mais fidelidade, e amor a razão, do que os Redactores do Portuguez, e do que a buzina do Correio dos Matos do Brazil, aonde os faladores são papagaios, e os gesticuladores Macacos, e Urangatangos (A NAVALHA DE FIGARÓ, 1821, p. 42-44)⁵.

Destacamos a seguinte sequência discursiva:

5 Mantida a ortografia original.

*SD2: (...) e o Correio dos Matos do Brazil, **descendente de animais das brenhas, e animal mais irracional deque tu es**; porque tendo direito de ter senso comum, depois de se classificar, entre os homens, anda em leilão o seu sensoa quem mais da, como trastes velhos em Caza confiscada. (...) Moço! Dá de comer a esse cão que tem mais fidelidade, e amor a razão, do que os Redactores do Portuguez, e do que a buzina do Correio dos Matos do Brazil, aonde os faladores são papagaios, e os gesticuladores Macacos, e Urangatangos.*

Podemos ver nessa SD2 a regularidade ao enunciar o povo brasileiro, comparando-o a animais irracionais, papagaios e macacos. Entendemos que essas marcas, como as da SD1, reforçam o imaginário sobre o brasileiro.

Compreendemos que há um processo de repetição de sentidos sobre o brasileiro, desde a “invasão portuguesa”. Discursivamente entendemos a repetição como “um efeito de série” (ACHARD, 2007, p. 12) que regulariza determinados sentidos, fazendo parecer “natural”. Mas a repetição também pode levar a um deslizamento, a uma ressignificação, a uma quebra do regime de regularização de sentidos. Ou seja, é pela repetição que se constrói sentidos, reconfigurando acontecimentos que permanecem na memória do leitor, produzindo efeito de verdade. Dito de outro modo, ao reproduzir os enunciados sobre o brasileiro se cristaliza na memória, tanto do português como do brasileiro, que começa a se constituir como cidadão pertencente a uma nação, sentidos sobre o brasileiro como incapaz, incivilizado e rude, sem condições de constituir uma nação livre e independente.

Esses mesmos dizeres sobre o povo brasileiro estão marcados nas páginas do jornal *O Campeão Portuguez em Lisboa*, editado pelo maçom José Liberto Freire de Carvalho, entre abril de 1822 e maio de 1823. Semanário político, advogava os interesses da nação portuguesa, servindo de continuação ao *O Campeão Portuguez em Londres*. O periódico defendia o regime constitucional e era contra a ofensiva antiliberal. *O Campeão* também criticava Portugal por se tornar colônia do Brasil, não aceitando a independência. Percebemos essas marcas na forma

material como o povo brasileiro é nomeado: “habitantes do Brasil” ou “Portugueses Brasilienses”. Podemos ver essa regularidade em dois momentos, sendo o primeiro quando o periódico questiona o que é Reino Unido e a igualdade de direitos a todos os cidadãos: “Se um **habitante do Brasil**, só porque aí nasceu, pode dizer com direito e justiça, essa terra é minha, e pelo mesmo direito e justiça pode declarar independente a terra que nasceu...” (O CAMPEÃO PORTUGUEZ EM LISBOA, t.1 n° 5, 4 de maio de 1822). Em um segundo momento, podemos ver essa regularidade no artigo intitulado *A Constituição e o Brasil: Duas palavras aos Portugueses Brasilienses*:

A Constituição e o Brasil. Duas palavras aos **Portugueses Brasileiros** – Por **Portugueses Brasilienses!** – O laço político e constitucional, que no faustíssimo dia 3 de novembro do ano de 1822, acaba de unir em corpo de Nação livre e Soberana a todos os Portugueses Europeus, e em brave vai igualmente estreitar a união dos Portugueses espalhados pela África e Ásia deixará, por ventura, de ser bastante forte, útil e até honroso, para não ligar na mesma política cadeia e nobre porção do **Povo Português Brasiliense** espalhado no vastíssimo Hemisfério Americano desde o Amazonas até o Prata? (...) **Nós todos os Portugueses**, espalhados em todas as partes do mundo e em terrenos descobertos e ganhados por nosso incomparável valor (...) (O CAMPEÃO PORTUGUES EM LISBOA, Vol. II, n° XXXIII, 16 de novembro de 1822)⁶.

Essa regularidade na nomeação produz um efeito de sentido de herança, filiado à glória e às conquistas dos portugueses, fazendo reverberar os sentidos de união, reforçando a ideia de pertencimento do Brasil a Portugal.

Ainda nesse mesmo artigo, nos chama a atenção como o periódico se refere à população africana que habitava o Brasil:

Eia pois, Portugueses Brasilienses, olhai em torno de vós; e examinai bem qual é a Vossa posição política: por um lado tendes facciosos que, por interesses particulares, vos excitam a cometer o horrendo crime de **patricídio**, ou da separação política, para entre Vossas desgraças e misérias, disporem de um monstruoso poder ensopado de sangue, ao mesmo tempo que

6 Mantida a ortografia original. Grifos meus.

tendes a essa **terrível e numerosíssima povoação Africana**, que espreita Vossas dissensões para delas se aproveitar (...) (CAMPEÃO PORTUGUEZ EM LISBOA, Vol. II n° XXXIII, 16 de novembro de 1822)⁷.

Observamos essa mesma regularidade, mesmos dizeres sobre os escravizados no Brasil, em outro periódico que circulou em Lisboa. Defensor da liberdade de imprensa e do regime liberal, o *Astro da Lusitânia* circulou em Lisboa entre 1820 e 1823. Editado por Joaquim Maria Alves Sinval, o polêmico jornal não poupava críticas aos defensores do Antigo Regime e ao governo e, justamente por isso, era um dos mais lidos daquela época. Conforme Sousa (2017, p. 107), “com uma perspectiva combativa, advogando o liberalismo radical, o jornal procurava influenciar a governação, não temia em acusar o Antigo Regime pelos males de Portugal e em assumir-se como ‘porta-voz’ dos leitores e até do povo em geral”.

Na edição de 30 de março de 1822, o periódico reproduz um artigo do redator de *O Portuguez*, João Bernardo da Rocha Loureiro, em que o mesmo afirma que o brasileiro não tem educação e critica os descendentes africanos escravizados.

A semrasão do Brazil em suas queixas pueris. Em verdade, o orgulho, a altivez, pertenções exageradas, fazem avaliar em pouco, o que muitas vezes tem já tocado o excesso. Pois não devia o Brazil contentar-se com ter o Soberano Congresso admittido seus representantes a trancarem a Augusta Sala das Cortes? A soffrerem que suas deliberações fossem perturbadas com arengas de ninharias atrapalhadas? Sugeitos, a quem em lugar de Universidade que em mäs indicações talhadas em ponto de grande tom, tem requeido, se deveia conceder huma Escola de primeiras Letras? E que mais querem os Brasileiros? Os Brasileiros são vaidosos, altivos, ou antes inimigos dos Europeos. (...) O Brazil está pobre, fraco, individado, e mal educado: suas províncias inimigas huma das outras; enterrado no meio da sobeja provoação Africana, tendo diante dos olhos o fatal exemplo dos Americanos Hespanhoes, e a terrível Tragedia dos Espartacos de S. Domingos (ASTRO DA LUSITÂNIA, n.43, 30 de março de 1822)⁸.

7 Mantida a ortografia original. Grifos meus.

8 Mantida a ortografia original.

Como também destacamos o mesmo modo de dizer sobre os escravos na edição de 23 de abril de 1822:

Ao lermos os escriptos impressos no Brazil, e mesmo em Lisboa, por alguns Brasileiros, Portugal não he mais que um agregado d'aridos rochedos, pobre, exausto, e inteiramente dependente das suas antigamente Colonias; ao mesmo tempo que o Brazil he hum vasto imperio, onde huma **população branca, superior em muitas parte á negra**, mantém uma Agricultura florescente (...) A verdadeira população, a que faz a solida grandeza e força de hum Imperio, **não consiste em manadas de escravos negros, bárbaros por nascimento, educação e género de vida, sem pessoa civil, sem propriedade, sem interesses em relações sociaes**, conduzidos unicamente pelo medo do castigo, e por sua mesma condição inimigos dos brancos, mas sim em grande massa de Cidadãos, interessados na conservação do Estado e prosperidade nacional (...) Todos são ligados pelo interesse comum, **só os escravos são desligados de todo o vinculo social, e por consequência perigosos** (...) No Brazil, por effeito do maldito sistema de trabalho por escravos, a população he composta de maneira, que não ha huma classe que constitua verdadeiramente o que se chama de povo; e este defeito deve infalivelmente influir muito no methodo de governo (O ASTRO DA LUSITÂNIA, n° 60, 23 de abril de 1822)⁹.

Destacamos as seguintes sequências discursivas dos dois periódicos acima:

SD3: (...) *ao mesmo tempo que tendes a essa terrível e numerosíssima povoação Africana, que espreita Vossas dissensões para delas se aproveitar (...)*

SD4: (...) *E o que mais querem os brasileiros? Os brasileiros são vaidosos, altivos, ou antes inimigos dos europeus. (...) O Brasil está pobre, fraco, endividado e mal educado: suas províncias inimigas uma das outras; enterrado no meio da sobeja povoação*

9 Mantida a ortografia original. Grifos meus.

Africana, tendo diante dos olhos o fatal exemplo dos americanos espanhóis e a terrível, tragédia dos Espartacos de São Domingos.

SD5: (...) A verdadeira população, a que faz a solida grandeza e força de hum Imperio, **não consiste em manadas de escravos negros, bárbaros por nascimento, educação e género de vida, sem pessoa civil, sem propriedade, sem interesses em relações sociaes**, conduzidos unicamente pelo medo do castigo, e por sua mesma condição inimigos dos brancos, mas sim em grande massa de Cidadãos, interessados na conservação do Estado e prosperidade nacional (...)

SD6: (...) só os **escravos são desligados de todo o vinculo social**, e por consequência **perigosos** (...) No Brazil, por effeito do maldito sistema de trabalho por escravos, a população he composta de maneira, **que não ha huma classe** que constitua verdadeiramente o que se chama de povo.

Discursivamente relacionamos essas quatro SDs às tipologias do silêncio desenvolvidas por Eni Orlandi (2002) em “*As formas do Silêncio no movimento dos sentidos*”. Na sua formulação, Orlandi desenvolve dois tipos de silêncio: o fundador e a política do silêncio. Sobre o silêncio fundador, a autora entende que é necessário o silêncio para o dizer fazer sentido: “sem silêncio não há sentido (...) é o silêncio que existe nas palavras, que as atravessa, que significa o não-dito e que há um espaço de recuo significante produzindo as condições para significar (...) é a respiração da significação para que o sentido faça sentido”, Orlandi (2002, p. 128). Aqui nos interessa a política do silêncio, que para dizer algo, apagamos outros sentidos possíveis, indesejáveis. A política do silêncio tem a forma de existência ligada ao silêncio constitutivo:

(...) o silêncio constitutivo pertence à ordem própria de produção do sentido e preside qualquer produção de linguagem. Representa a política do silêncio como um efeito de discurso que instala o antiimplícito: se diz “x” para não (deixar) dizer

“y”, este sendo o sentido a se descartar do dito. É o não dito necessariamente excluído. Por aí se apagam os sentidos que se quer evitar, sentidos que poderiam instalar o trabalho significativo de uma “outra” formação discursiva, uma “outra” região de sentidos. O silêncio trabalha assim os limites das formações discursivas, determinando consequentemente os limites do dizer (ORLANDI, 2002, p. 75-76).

Ao se referirem aos africanos no Brasil, ao povo escravizado por eles mesmos, os jornais silenciavam quase 300 anos de escravidão negra implantada durante o século XVI e que teve seu auge entre os anos de 1700 e 1822, e que ainda permanece até os dias atuais. Nesse período do século XVI, o comércio de escravos era um negócio lucrativo para os portugueses, permanecendo até 1888, com a assinatura da Lei Áurea¹⁰. Os jornais, ao nomearem os negros africanos residentes no Brasil como “terríveis”, “bárbaros”, “sem vínculo social” e “perigosos”, eles apagam, silenciam a escravidão e a barbárie produzida por eles contra um povo.

Um fecho provisório

Ao produzir essa ordem da repetibilidade nos jornais do século XIX, a memória que os periódicos lusitanos produziram sobre os habitantes da colônia brasileira é de barbárie. Entendemos que há uma relação entre barbárie e civilização e, portanto, não teriam condições de se constituírem como nação, por isso questionavam a separação de Portugal. Podemos compreender que essa condição de colônia estava ligada à maneira como eles reconheciam os brasileiros. Para eles, o povo que habitava o continente americano não era civilizado e não possuía educação, por serem descendentes de índios, negros escravizados ou mestiços, ou seja, um povo sem condições de compor uma nação.

10 Na prática a abolição da escravatura (em 13 de maio de 1888) não deu liberdade para os escravos, porque ficaram dependentes economicamente dos senhores dos engenhos e coronéis, trabalhando nas fazendas e ganhando pouco, ou partiam para as cidades e realizavam atividades precárias, sem muita renda para o sustento. Infelizmente até agora, no século XXI, a situação dos negros no Brasil não teve mudanças significativas. Eles ainda são tratados como escravos ou sub-raças e de forma preconceituosa pelo Estado e parte da sociedade. O racismo no Brasil ainda é muito forte.

Discursivamente entendemos que há uma memória que funciona como *efeito de verdade* que faz com que os dizeres estabilizem sentidos que produzem sobre o brasileiro. Esse *efeito de verdade* que torna aceitável esse dizer, se dá pela memória produzida sobre o habitante, o nativo do Brasil. Percebemos também uma regularidade que permanece até os dias de hoje, que marca o negro como uma sub-raça. Ao usarem esses enunciados, os jornais portugueses colocam em evidência os sentidos de civilização e nação para os europeus (nascidos ou não na Europa). Para eles, ser civilizado é ser igual ao europeu português, principalmente ser branco, é estar colonizado por eles, ou seja, estar sempre ideologicamente afetados pelos dizeres dos colonizadores. Como afirma Orlandi (2008, p. 54-55), “O europeu nos constrói como o seu ‘outro’, mas ao mesmo tempo, nos apaga. Somos o ‘outro’, mas o outro ‘excluído’, sem semelhança interna”.

Infelizmente, passados quase 200 anos da “independência” e mais de 130 anos da “abolição da escravatura”, os negros e índios continuam sendo vistos por alguns países europeus, americanos e no próprio Brasil, como sub-raça, que precisa ser domesticada. Consideramos que o racismo brasileiro continua sendo um grave problema social, porque os negros e os índios são invisíveis, são segregados na sociedade branca, que os condena ao esquecimento.

Como afirma o samba enredo da Mangueira (2019):

*“a história que a história não conta;
o avesso do mesmo lugar...
com versos que o livro apagou,
desde 1.500
tem mais invasão do que descobrimento.
Tem sangue retido, pisado,
atrás do herói emoldurado,
mulheres, tamoios, mulatos...”*

Chegou a vez de ouvir as Marias, Mahins, Marielles, Malês.

Porque é na luta que a gente se encontra”

REFERÊNCIAS

- A NAVALHA DE FIGARÓ. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Arquivo digital disponível em: <http://purl.pt/29571/3/> Acessado em abril de 2018.
- ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. *In*: ACHARD, Pierre. et al. (orgs) **Papel da Memória**. Campinas. Pontes, 2007.
- ASTRO DA LUSITÂNIA. Acervo da Biblioteca Pública Municipal do Porto. Arquivo digital. Acessado em maio de 2018.
- HENRY, Paul. A história não existe? *In*: ORLANDI, Eni Puccinelli. (org.). **Gestos de Leitura**. Campinas: Editora Unicamp, 2010, p. 23-48.
- MARIANI, Bethania. **O PCB e a imprensa**. Os comunistas no imaginário dos jornais 1922-1989. Campinas: Editora Unicamp. Rio de Janeiro: Revan. 1988.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo. & PEDREIRA, Jorge. As chaves do período. *In*: PEDREIRA, Jorge; FARIA, Miguel Figueira de: MONTEIRO, Nuno Gonçalo. (orgs). **O Colapso do Império e a Revolução Liberal 1808-1834**. Madri, Espanha: Fundação Mapfre e Santillana Editores; Carnaxide, Portugal: Editora Objectiva. 2013.
- O CAMPEÃO PORTUGUEZ EM LISBOA. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Acessado em maio de 2018.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: SP, Pontes, 2002.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e Texto**: formação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas: Pontes, 2004.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Terra à vista**. Discurso do confronto: velho e novo mundo. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2008.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Texto e Discurso**. Organon. V. 9, n. 23, UFRGS, 2001.
- PÊCHEUX, Michel. **Discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes, 2012.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas. Editora Unicamp, 1988.

SILVA DOS SANTOS, Marcos David. **A corte portuguesa no Rio de Janeiro (1808-1821):** perspectivas diplomáticas e independência do Brasil. 2013. 100 f. Dissertação (Mestrado em História, Relações Internacionais e Cooperação) Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, Portugal.

SOUSA, Jorge Pedro. A imprensa portuguesa durante a monarquia: das origens a 1910. *In: Sousa Jorge Pedro. et al.: Uma História da Imprensa Lusófona.* vol. II; Editora Media XXI. Lisboa, Portugal. 2017, p.13-210.

TENGARRINHA, José. **Nova história da imprensa portuguesa.** Das origens a 1865. Lisboa: Temas e Debates, 2013.

TORGAL, Luís Reis. **A contra-revolução e a sua imprensa no vintismo:** notas de uma investigação. *Revista Análise Social.* vol, XVI (61-62), Lisboa, Portugal. 1980, p. 279-292.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

JOELMA PEREIRA DE FARIA: Possui graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras ‘Eugênio Pacelli’ (1994), mestrado e doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente é professora da Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS, atuando na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa e Linguística Aplicada, Leitura e Produção de Textos e Língua Portuguesa, Língua Portuguesa: Oralidade e Escrita, Metodologia da Pesquisa, entre outras áreas. Desenvolve pesquisas ligadas aos seguintes temas: ensino-aprendizagem, formação de professores de língua inglesa e portuguesa, pesquisa colaborativa, monitoria e leitura e produção textual.

E-mail: joelma.faria@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6715-8425>

JULIANA DE CASTRO SANTANA: Licenciada em Letras (Inglês / Português) pela UNESP – Rio Preto. Mestre e Doutora em Linguística Aplicada, com Pós-Doutorado em Tradução, pela UNICAMP. Foi professora, pesquisadora e orientadora nos programas de pós-graduação Lato Sensu e Stricto Sensu da UNITAU e da UNIVÁS. Possui formação em Psicanálise pelo Centro Lacaniano de Investigação da Ansiedade (CLIN-a). Exerce a Psicanálise Clínica, em consultório particular, além de atuar como docente de graduandos e pós-graduandos, na Faculdade de Tecnologia (FATEC) e na Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP).

E-mail: julianacastrosantana@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8245-7922>

LUCIANA NOGUEIRA: Atuou como professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem – PPGCL de 2016 a 2020 e no Mestrado em Educação da Universidade do Vale do Sapucaí (Univás) em 2020. Atualmente, é docente do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Fez seu mestrado e doutorado no Programa de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e sua graduação em Letras (licenciatura português/espanhol) na UFSCar. É integrante do Coletivo de Trabalho Discurso e Transformação - Contradit. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Análise de Discurso e Semântica da Enunciação. Atualmente, sua pesquisa é dedicada ao estudo do discurso e do sujeito nas relações de trabalho; o discurso de gestão em diferentes espaços; políticas públicas de educação; o funcionamento do discurso neoliberal.

Email: lulunog@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4470-5005>

SOBRE OS AUTORES

ALINE FERNANDES DE AZEVEDO BOCCHI: Docente Pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade de Franca. Mestra em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2007). Doutora em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (2013), realizou estágio de pós-doutoramento no IEL-Unicamp (2016 / Capes), Université Paris 13 (2015 / Capes bolsa no exterior) e FFCLRp-USP (2018 / Fapesp). Especialista em Psicanálise Contemporânea pela UNIFRAN (2020). Trabalha com Análise de Discurso de viés materialista e Psicanálise, especialmente com os temas: corpo, testemunho, sexualidades, maternidade e infância. Membro do GTeDi - Grupo de Estudos do Texto e do Discurso, e do Fórum do Campo Lacaniano - SP.

E-mail: azevedo.aline@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4225-743X>

ATILIO CATOSSO SALLES: Doutor em Ciências da Linguagem pela Universidade do Vale do Sapucaí (2017), onde atua como professor adjunto do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Mestrado em Educação. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Teoria e Análise Linguística. Realizou estágio de Pós-Doutorado (CAPES/PNPD) no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Univás (2017-2018). Sua tese “Corpo-em-arte: sujeito, presença e performance” recebeu menção honrosa do Prêmio ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística) de Teses e Dissertações: Luiz Antônio Marcuschi (2018). Em 2018 publicou o livro *Discurso e performance*. No PPGCL/Univás, coordena o Núcleo de Pesquisas em Linguagem (Nupel) e orienta pesquisas na área de Linguagem e Sociedade, nas linhas de Análise de Discurso, Língua e Ensino e Linguagem, Conhecimento e suas Tecnologias. É vice-diretor da Editora Univás.

E-mail: atiliocs@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9403-3350>

BRUNO CASTELLO: Possui graduação em Letras (Licenciatura Plena) – Português/Inglês e suas Literaturas pela Universidade do Vale do Sapucaí (2006). Especialização em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade de Araraquara (2020). Mestrado em Ciências da Linguagem com ênfase em Análise de Discurso pela Universidade do Vale do Sapucaí (2020). É bacharelando em Ciência Política pelo Centro Universitário Internacional - UNINTER. Integra grupos de pesquisa em Literatura e em Linguagem cadastrados no CNPq. É sócio estudante da Associação Brasileira de Ciência Política - ABCP (2020). Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, Literaturas Portuguesa e Brasileira e no ensino de Artes, com ênfase em História da Arte. Possui, também, experiência na área de Teoria e Análise Linguística, com ênfase em Análise de Discurso. Interessa-se por pesquisas relacionadas às artes, à literatura, ao letramento crítico, ao discurso político e ao discurso sobre/de políticas públicas para a educação. Atualmente, dedica-se a pesquisas em Análise de Discurso e ao estudo de noções teóricas da Ciência Política.

E-mail: b.castello@hotmail.com

EDUARDO ALVES RODRIGUES: Doutor em Linguística pela Unicamp, exerce a docência e a pesquisa no campo dos Estudos da Linguagem. Em produções recentes, procura compreender como diferentes montagens discursivas significam, restituindo os sujeitos a posições no discurso. Além da publicação de artigos na referida área, participou da organização das obras *Uma vida pela linguagem. Homenagem a Émile Benveniste* e *Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi*. Trabalha, atualmente, na Universidade Virtual do Estado de São Paulo (Univesp).

E-mail: eduardoar76@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6818-6647>

ÉRIKA LOUREIRO BORBA: Docente na Universidade José do Rosário Vellano-UNIFENAS. Doutora em Ciências da Linguagem pela Universidade do Vale do Sapucaí- UNIVÁS. Mestre em Administração Pública pela Universidade Federal de Lavras- UFLA, Pós-graduada em Direito Processual Civil pela Faculdade Internacional de Curitiba. Pós-graduada em Gestão Pública Municipal pela Universidade Federal de Lavras - UFLA. Graduada em Direito pela Universidade de Itaúna. Graduada em Administração Pública pela Universidade Federal de Lavras - UFLA. Pesquisadora nas temáticas de políticas públicas; Direito e

políticas públicas; consórcios intermunicipais, direito e administração municipal; discursos políticos.

E-mail: erikaloureiro.borba@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3015-0726>

FERNANDA CORREA SILVEIRA GALLI: Graduada em Letras pela UNESP/Assis (1997), mestre em Letras - Filologia e Linguística Portuguesa pela UNESP/Assis (2002), doutora em Linguística Aplicada pelo IEL/UNICAMP (2008), com estágio-sanduíche na Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Lisboa (2007), pós-doutora em Ciência da Informação e Comunicação pela FFCLRP/USP (2012) e em Estudos Linguísticos pelo IBILCE/UNESP (2018). Atualmente, é docente vinculada ao departamento de Letras da UFPE, pesquisadora do NEPLEV/UFPE e editora da Revista AO PÉ DA LETRA (UFPE); atua, também, como docente, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos do IBILCE/UNESP, nas linhas de pesquisa Oralidade e Letramento e Estudos do Texto e do Discurso. Desenvolve pesquisas na área de Linguística, principalmente na Análise do Discurso de linha francesa, com a investigação de temas como: discursos na/da contemporaneidade, tecnologias digitais, leitura e escrita.

E-mail: fcsgalli@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4499-2908>

FLAVIA TROCOLI: Professora da Faculdade de Letras da UFRJ. Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP. Membro-fundador do Centro de Pesquisas Outrarte - a psicanálise entre a ciência e a arte (IEL/UNICAMP). Autora do livro *A inútil paixão do ser: figuras do narrador moderno e de ensaios em torno de Clarice Lispector, Virginia Woolf, Marcel Proust, Marguerite Duras, Hélène Cixous e Jacques Derrida*. Co-organizadora dos livros: “Um retorno a Freud”, “Giros da interpretação”, “Da sublimação à invenção”, “Teoria Literária e suas fronteiras”. Traduziu com Carla Rodrigues Demorar: *Maurice Blanchot*, de Jacques Derrida.

E-mail: flavia.trocoli@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6140-2690>

GIOVANNA BENEDETTO FLORES: Jornalista (Unisinos/1985), Mestre em Ciências da Linguagem (Unisul/2005), Doutora em Linguística/Análise de Discurso (Unicamp/2011). Realizou estágio de pós-doutoramento na Universidade Fernando Pessoa, no Porto, Portugal, no ano de 2018, em Jornalismo e Estudos Mediáticos/História da Imprensa. É docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, desde 2011, e do curso de Graduação em Jornalismo, da Unisul, desde 2000. Pesquisa sobre o discurso jornalístico e a história da imprensa brasileira. Líder do Grupo de Pesquisa “Discurso, Cultura e Mídia”.

E-mail: gbflores@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6515-4148>

JULIANA CALLIGARIS: Atriz, professora teatral desde 1991. Também atua como diretora, orientadora e dramaturga. É doutoranda em Artes da Cena pelo IA/UNICAMP. Bacharelado em Artes Cênicas pelo IA/UNICAMP. Coursou Licenciatura em Filosofia pelo IFCH/UNICAMP. Mestrado em Linguística, Teatro e Semiótica pelo IEL/Unicamp. Foi jurada dos PROAC's: Território das Artes (2015), Circulação de Espetáculo Teatral (2016) e Território das Artes (2017). Foi orientadora do Programa de Qualificação em Artes na Linguagem de Teatro da Secretaria de Estado da Cultura - SP em 2006 a 2008 e 2016. Foi artista orientadora do Programa Vocacional na Linguagem Teatro da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo em 2012. Dirige o infantil “O Decreto de um Pequeno Rei (ou) Para Fugir das Tristezas”, de Denis Espanhol, com a Cia Aurora, de Americana. Codirige a adaptação infanto-juvenil de “A Revolução dos Bichos”, de George Orwell por Luciana Guedes (Teatro da Vertigem), com a Cia de Teatro Apocalíptica, de São José do Rio Preto. Pela Cia Trilhas da Arte dirige o infanto-juvenil “O Pequeno Senhor do Tempo”, de Raphael Júdice e atua em “Janelas para Uma Mulher”, com roteiro de Juliana Calligaris e direção de Letícia Olivares.

E-mail: juliana.calligaris@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6751-8643>

LETICIA OLIVARES: Atriz, diretora, mestre em Artes Cênicas (ECA-USP), pós-graduada em Dança e Consciência Corporal (FMU-SP) e graduada em Letras (Mackenzie) Cursos no Laban Institute (Londres) e Odin Teatret (Dinamarca). Cofundadora e integrante do Coletivo Rubro Obsceno, companhia com ênfase em trabalhos sócio-artísticos voltados a diferentes grupos de mulheres. Responsável,

junto ao Coletivo Dodecafônico, pelo projeto Mulheres Possíveis, aplicado na Penitenciária Feminina da Capital desde 2016, e pelo livro Mulheres Possíveis: corpo, gênero e encarceramento (Ed. Conspire Edições, 2019). Organizadora, junto à Profa. Dra. Sayonara Pereira, do livro Trajetórias em construção – escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT (Ed. Prismas, 2016).

E-mail: leticiamariaor@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5252-6632>

LUIZA CASTELLO BRANCO: Docente no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí (Univás); doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas e pós-doutora em Estudos da Linguagem (Capes-PNPD Institucional) pela Universidade Federal Fluminense. Desenvolve pesquisa na área de Linguística, notadamente em Análise do Discurso e História das Ideias Linguísticas. Integra o projeto Enciclopédia Audiovisual Virtual de Termos, Conceitos e Pesquisas em Análise do Discurso e Áreas Afins, do Laboratório Arquivos do Sujeito (LAS/UFF). Além de artigos publicados na área de Linguagem, participou da organização da obra *Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi*.

E-mail: luizakcb@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6749-5840>

MARIE VENIARD: É linguista especializada em Análise de Discurso. Professora (maitresse de conférences) da Universidade de Paris (ex-Paris Descartes) e vinculada ao laboratório EDA. Há alguns anos tem trabalhado sobre os discursos midiáticos, institucionais e políticos sobre a imigração. Recentemente, co-organizou a obra *Penser les mots, dire la migration* (2018, Academia, Bruxelas) e uma edição da revista *Langages* sobre a semântica discursiva. Atualmente tem se dedicado a fazer uma pesquisa sobre a fala militante, realizada entre militantes pelos direitos dos estrangeiros e militantes “sem documentos” (sans-papiers). Suas questões teóricas centram-se na construção de sentidos no discurso (institucionalização, articulação com o enunciado) e, mais recentemente, sobre ética linguageira.

E-mail: marie.veniard@parisdescartes.fr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2519-0934>

NÁDIA NECKEL: Uma das mães do Lucas Rodrigo e da Bruna Valentina. Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (Linha de Pesquisa Texto e Discurso) e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul/SC). Licenciada de Artes Cênicas (UFSM); Mestre em Ciências da Linguagem (Unisul/SC) e Doutora em Linguística (Unicamp/SP); Membro dos grupos de pesquisa ÉPOCA (Estética e Política na Contemporaneidade) e vice líder do grupo Discurso, Cultura e Mídia/ (CNPq)).

E-mail: nadia.neckel@unisul.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3833-2863>

PABLO BARDAUIL: É Licenciado em Letras pela Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. É professor adjunto, atuando na disciplina de “Roteiro” na Universidad del Cine (Buenos Aires) e como docente de “Teoria e Análise Literária no curso de Letras da Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Publicou diversos trabalhos de pesquisa e crítica relativos à literatura, ao cinema y ao teatro em diversas revistas nacionais e internacionais. Atualmente, é membro do projeto de pesquisa UBACYT “Pensar la literatura: formas de la temporalidad”, no qual está trabalhando sobre o cinema de Lucrecia Martel. No âmbito desta pesquisa, sobre a qual está elaborando seu projeto de doutorado, acaba de publicar “Zama, de Lucrecia Martel: reflexiones en torno del tiempo” na revista *Montajes* e “Figuraciones del espacio en Zama, de Lucrecia Martel”, a ser publicado na revista *Asomante*. Escreveu e co-dirigiu dois longas-metragens. *Chile 672* (2006), que ganhou o prêmio de roteiro pelo Fondo Nacional de las Artes, no Festival de Cinema Latinoamericano de Trieste y no Cine-Ceará, bem como melhor estreia em *Lleida* y menção especial do júri no Festival de Bogotá y em Tandil; *La vida después* (2015) recebeu o prêmio de melhor filme no Festival de Bogotá, e melhor roteiro no Festival Internacional de Ourense e também da melhor atriz no Festival de Islantilla. Atualmente se encontra na preparação de seu terceiro longa-metragem, *Puertas bien cerradas*, o qual dirigirá com roteiro de sua autoria.

E-mail: pbardauil@gmail.com

RENATA CHRYSTINA BIANCHI DE BARROS: Bacharel em Fonoaudiologia e Licenciada em Pedagogia, concluiu suas pesquisas em nível de mestrado e doutorado em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e o estágio pós-doutoral pelo Laboratório de Estudos Urbanos, também na UNICAMP. Tem experiência em docência e desenvolvimento de pesquisa e extensão no ensino superior

– graduação e pós-graduação *lato* e *stricto sensu*. Foi professora da Educação Básica (Ensino Fundamental I) da Secretaria Estadual de Educação do Estado de São Paulo nos anos de 2011 e 2020. É coordenadora do Convênio Internacional com o Instituto de Ortofonologia di Roma - IDO (Itália), e pesquisadora convidada do IDO-Brasil. Compõe o Comitê Científico da Fondazione M.I.T.E (Minori, Informazione, Tutela, Educazione), Tivoli (RM, It) e desenvolve pesquisas junto ao Grupo de Pesquisa e Estudos em Linguagem e Subjetividade – GELS/UFU, e ao Grupo de Pesquisa do Texto e do Discurso – GTEDI/UNIFRAN.

E-mail: renatabiabarros@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6635-7366>

SIMONE HASHIGUTI: Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas, universidade pela qual também se titulou como Mestre em Linguística Aplicada e Bacharel em Linguística. Tem artigos, livros e capítulos de livros publicados sobre os temas corpo, discurso, visualidades, ensino e aprendizagem de línguas, pensamento rizomático, decolonialidade, tecnologias digitais de informação e comunicação, dentre outros. É líder dos Grupos de Pesquisa: O Corpo e a Imagem no Discurso – CID, e Linguagem humana e Inteligência Artificial – LIA. Professora da Universidade Federal de Uberlândia, atua no curso de graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos.

E-mail: simonehashiguti@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9230-9640>

SUZY LAGAZZI: Graduada em Letras pela Unicamp, mestrado e doutorado em Linguística, pela mesma universidade, atua na área de Análise do Discurso e em 1999 foi contratada como docente no Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp. Em 2019 passou a professora colaboradora. Integra o Centro de Pesquisa PoEHMaS (IEL/Unicamp) e lidera dois grupos de pesquisa no CNPq: O discurso nas fronteiras do social: diferentes materialidades significantes e tecnologias de linguagem, juntamente com Guilherme Adorno de Oliveira, e Linguagem e Cinema: o gesto em foco, juntamente com Igor Capelatto.

E-mail: slagazzi@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0869-0985>

TELMA DOMINGUES DA SILVA: Fez parte da criação do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí – MG, onde atuou como docente e pesquisadora na pós-graduação e nos cursos de graduação de Jornalismo, Publicidade, Contabilidade e Letras. Integrou diversos projetos como pesquisadora do Laboratório de Estudos Urbanos – Labeurb da Unicamp, e desenvolveu o projeto individual “Sujeito urbano e discurso político: ambientalismo e cidadania na sociedade brasileira globalizada”. Como analista de discurso, desenvolveu e desenvolve reflexões sobre o discurso ambiental e os discursos midiáticos. Atualmente busca compreender a linguagem na arte, através de projetos como “Brasil, presença Barroca” e “A arte como objeto bio-gráfico – relações entre corpo, arte e sujeito”.

E-mail: telmadds@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0273-5786>

OS AUTORES

Aline Fernandes de Azevedo Bocchi

Atilio Catosso Sallves

Bruno Castello

Eduardo Alves Rodrigues

Érika Loureiro Borba

Fernanda Correa Silveira Galli

Flavia Trocoli

Giovanna Benedetto Flores

Joelma Pereira de Faria

Juliana Calligaris

Juliana de Castro Santana

Leticia Olivares

Luciana Nogueira

Luiza Castello Branco

Marie Veniard

Nádia Régia Maffi Neckel

Pablo Bardauil

Renata Chrystina Bianchi de Barros

Simone Tiemi Hashiguti

Suzy Lagazzi

Telma Domingues da Silva

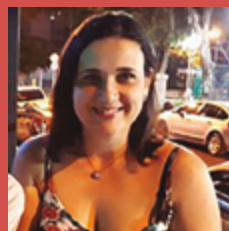
AS ORGANIZADORAS



Joelma Pereira de Faria: é mestre e doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente é professora da Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS, atuando no Programa de Pós-Graduação em Educação, Conhecimento e Sociedade e ministrando aulas da Graduação e Pós-graduação. Foi professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, na mesma instituição, no período de 2012 a 2020.



Juliana de Castro Santana: é Mestre e Doutora em Linguística Aplicada pela UNICAMP. Atuou como docente do PPGCL de 2012 a 2019. Atualmente, é docente de graduandos e pós-graduandos, na Faculdade de Tecnologia (FATEC) de Jacaré e de São José dos Campos e na Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP).



Luciana Nogueira: fez seu mestrado e doutorado no Programa de Linguística do IEL/Unicamp. Atuou como docente do PPGCL de 2016 a 2020. Atualmente, é docente do Departamento de Letras da UFSCar. É analista de discurso e trabalha com o estudo do discurso e do sujeito nas relações de trabalho; o discurso de gestão em diferentes espaços; políticas públicas de educação; o funcionamento do discurso neoliberal.