

ISSN 1808-656X - eletrônico

DESENREDO

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade de Passo Fundo

V. 18 - N. 3 set./dez. 2022

**ARTES DO CORPO
E(M) DISCURSO**

DESENREDO

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade de Passo Fundo



Bernadete Maria Dalmolin

Reitora

Edison Alencar Casagrande

Pró-Reitor Acadêmico

Antônio Thomé

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento Institucional

Luiz Marcelo Darroz

Diretor do Instituto de Humanidades, Ciência, Educação e
Criatividade



UPF EDITORA

Coordenação

Janaína Rigo Santin

Revisão

Cristina Azevedo da Silva

Programação visual

Rubia Bedin Rizzi

Jeferson Cunha Lorenz

Luis A. Hofmann Jr.
Produção da Capa

COMISSÃO EDITORIAL

Francisco Fianco (UPF)

Luciana Maria Crestani (UPF)

Miguel Rettenmaier (UPF)

Patrícia da Silva Valério (UPF)

Rejane Pivetta de Oliveira (UPF)

CONSELHO EDITORIAL

Ana Zandwais (Ufjgs)

Antônio Dimas (USP)

Benjamin Abdala Júnior (USP)

Carla Viana Coscarelli (UFMG)

Cláudia Toldo (UPF)

Clélia Cândida Abreu Spinardi Jubran (Unesp/Assis/SP)

Cristina Mello (Universidade de Coimbra – Portugal)

Eloy Martos Nuñez (Universidade de Extremadura - Espanha)

Ernani Cesar de Freitas (UPF)

Fabiane Verardi Burlamaque (UPF)

Flávio Martins Carneiro (UERJ)

Hardarik Blühdorn (IDS – Mannheim - Alemanha)

José Luís Jobim (Uerj/UFF)

José Luís Fiorin (USP)

Leci Barbisan (PUCRS)

Márcia H. S. Barbosa (UPF)

Marisa Lajolo (Unicamp)

Max Bullen (Université de Cergy-Pontoise - França)

Michel Francard (Université de Louvain - Bélgica)

Miguel Rettenmaier da Silva (UPF)

Mônica Magalhães Cavalcante (UFC)

Regina Zilberman (Ufjgs)

Valdir Flores (Ufjgs)

Editor

Francisco Fianco

* A Revista *Desenredo* é responsável pela
revisão desta edição.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Desenredo : Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras /
Universidade de Passo Fundo, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras. – Vol. 1, n. 1
(2005) – Passo Fundo : Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005-

Semestral: 2005-2016. Quadrimestral: 2017-.
ISSN 1808-656X (on-line).

1. Linguística – Periódico. 2. Letras – Periódico. I. Universidade
de Passo Fundo. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Letras.

Bibliotecária responsável Schirlei T. da Silva Vaz - CRB 10/1364

Desenredo - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Uni-
versidade de Passo Fundo é uma publicação temática e de periodicidade
semestral da Universidade de Passo Fundo (UPF)

© Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida desde que
citada a fonte.



UPF EDITORA

Campus I, BR 285 - Km 292,7
Bairro São José – Fone: (54) 3316-8374
CEP 99052-900
Passo Fundo - RS - Brasil
Home-page: www.upf.br/editora
E-mail: editora@upf.br

Sumário

Editorial.....	575
Body, Image and Dialogue in Bakhtin's Thinking	578
Corpo, Imagem e Diálogo no pensamento bakhtiniano	
<i>Dick McCaw</i>	
Discurso teatral, corpo e educação estética: um passeio de bike autoficcionalado....	598
Theatrical discourse, body and aesthetic education: self-fiction in a bike ride	
<i>Jean Carlos Gonçalves</i>	
Enunciados aderentes: a bandeira do Brasil como ethos de apoio ao bolsonarismo nas eleições de 2022	611
Adherent statements: the Brazilian flag as an ethos of support for Bolsonaroism in the 2022 elections	
<i>Ernani Cesar de Freitas</i>	
<i>Luis Henrique Boaventura</i>	
O corpo, o gesto da dança e a formação na experiência da velhice: um horizonte de sentidos	637
The body, the gesture of dance and the formation in the experience of old age: a horizon of senses	
<i>Amanda Khalil Suleiman Zucco</i>	
<i>Vanderlei Carbonara</i>	
Caminhos para a libertação do corpo feminino nas fotografias de Maria Ribeiro.....	653
Paths to the liberation of the female body in the photographs of Maria Ribeiro	
<i>Aline de Souza Rocha</i>	
<i>Otávio Rios Portela</i>	
Discurso e Literatura surda: efeitos sobre o corpo poético negro e surdo.....	666
Deaf Discourse and Literature: effects on the black and deaf poetic body	
<i>Heron Ferreira da Silva</i>	
<i>Maraisa Lopes</i>	
Os sentidos de corpo e as relações com a identidade de licenciandos em artes visuais: o que dizem as cartas de uma <i>performance art</i> ?.....	683
The senses of the body and the relations with the identity of undergraduate students of Visual Arts: what do the letters of a performance art say?	
<i>José Inacio Sperber</i>	
<i>Carla Carvalho</i>	

Corp/o cartografia em TRANSgressão: educação por ruídos na produção de um corpo de gênero performativo702

Corp/o cartography In TRANSgression: education through noise in the production of a performative gender body

Victor Vihen

Claudia Madruga Cunha

Pablo é pop, então *Pop-se!*: diálogos sobre identidades, discurso e performances.. 723

Pablo is pop, so Pop-se (pop yourself)!: dialogues on identity, discourse and performance

Jhonatan Thiago Beniquio Perotto

Divanize Carbonieri

Educação, linguagens e o corpo que [nunca] sai de cena738

Education, languages and the body that [never] leaves the scene

Cristiane do Rocio Wosniak

Um olhar sobre a (re)construção de objetos de discurso no texto dissertativo-argumentativo.....755

A view about the reconstruction of discourse objects in the argumentative dissertation

Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva

Wellington Barbosa Silva

A representação *queer* de Narciso: ressonâncias da estética de Oscar Wilde em *Dorian, An Imitation*, releitura de *The Picture of Dorian Gray*.....769

A queer depicting of Narcissus: the resonances of Oscar Wilde's aesthetic in the rereading *Dorian, An Imitation*, a retelling of *The Picture of Dorian Gray*

Andrio Santos

Oralidade, escrita e ensino de língua portuguesa: um trabalho colaborativo na perspectiva dialógica787

Orality, writing and portuguese language teaching: a collaborative work from a dialogical perspective

Silvio Nunes da Silva Júnior

Rita Maria Diniz Zozzoli

Diretrizes para autores.....809

Editorial

Artes do Corpo e(m) Discurso

A terceira edição de 2022 da Revista Desenredo contempla o dossiê temático *Artes do Corpo e(m) discurso*, organizado pelos professores Jean Carlos Gonçalves (UFPR/FURG), Dick McCaw (Royal Holloway/University of London) e Ernani Cesar de Freitas (UPF). Configurando um projeto editorial de caráter interinstitucional e internacional, o dossiê envolve, além de diferentes Programas de Pós-Graduação (PPGE - Universidade Federal do Paraná, PPGLetras - Universidade Federal do Rio Grande e PPGLetras - Universidade de Passo Fundo), pesquisadores vinculados à *Diálogos – Rede Internacional de Pesquisa*, coordenada pelo *Labelit – Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades* (UFPR/CNPq). O número é composto por artigos que versam sobre as relações e possibilidades teórico-metodológicas entre os estudos discursivos, a arte e o corpo. Além da chamada temática, esta edição também publica artigos de temas diversos na modalidade fluxo contínuo.

O texto que abre este número especial da Revista Desenredo é *Body, Image and Dialogue in Bakhtin's Thinking*, em que o autor Dick McCaw, transcorre sobre o papel do corpo no dialogismo bakhtiniano. McCaw nota, entre outras questões, que, já em seu seminal *Para uma filosofia do ato responsável*, Bakhtin expressava uma teoria da ética em que o ato deveria ser *incorporado* e executado em um local e tempo específicos para denotar validade, o que funciona em oposição a uma ética discutida em abstração, ou seja: o corpo é central na filosofia do ato ético do autor russo.

Na sequência, Jean Carlos Gonçalves, em *Discurso teatral, corpo e educação estética: um passeio de bike autoficcionalado*, explora as ligações entre discurso teatral, corpo e educação estética com base nos pressupostos da Análise Dialógica do Discurso do Círculo de Bakhtin e da semiótica da cultura de Iúri Lótman. Gonçalves analisa a relação entre o corpo e a cidade em um passeio de bicicleta realizado na cidade de Curitiba.

No próximo artigo, *Enunciados aderentes: a bandeira do Brasil como ethos de apoio ao bolsonarismo nas eleições de 2022*, Ernani Cesar de Freitas e Luis Henrique Boaventura analisam a mobilização de um ethos efetivo político nas eleições de 2022 através do uso da bandeira nacional como vetor de um enunciado aderente

de apoio ao então candidato Jair Bolsonaro. O estudo toma por base um recorte da teoria enunciativo-discursiva de Dominique Maingueneau, especificamente quanto ao ethos e aos enunciados aderentes, bem como os pressupostos de Ruth Amossy em relação à estereotipia no discurso político.

Em seguida, Amanda Khalil Suleiman Zucco e Vanderlei Carbonara introduzem *O corpo, o gesto da dança e a formação na experiência da velhice: um horizonte de sentidos*. Os autores adotam uma abordagem teórico-filosófica para discutir a experiência estética da “velhice” como dança e obra de arte com base nas concepções do fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty e do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer.

Adiante, em *Caminhos para a libertação do corpo feminino nas fotografias de Maria Ribeiro*, Aline de Souza Rocha e Otávio Rios Portela discutem a libertação do corpo feminino através da arte, do corpo e da voz. Os pesquisadores têm como objeto de análise duas fotografias de Maria Ribeiro com base, entre outros, em Barthes, Dubois e Benjamin.

O próximo artigo, de Heron Ferreira da Silva e Maraisa Lopes, *Discurso e Literatura surda: efeitos sobre o corpo poético negro e surdo*, enfoca produções literárias do artista surdo, negro e periférico Edvaldo Santos. Os autores partem das formulações teóricas de Pêcheux, Orlandi e Lagazzi em relação à Análise de Discurso Materialista para compreender a posição do sujeito surdo enquanto produtor de literatura.

Na sequência, em *Os sentidos de corpo e as relações com a identidade de licenciandos em artes visuais: o que dizem as cartas de uma performance art?*, José Inacio Sperber e Carla Carvalho analisam os discursos presentes nos enunciados da performance art “Cartas a um Armário” e exploram a linguagem da Performance Art e das Artes do Corpo com base nos estudos de Bakhtin e do Círculo, identificando relações acerca do corpo, gênero, sexualidade, violência sexual e violência intrafamiliar.

No texto seguinte, *Corp / o cartografia em TRANSgressão: correlações performativas entre vivências LGBTQIA+, Teoria Queer e Glitch Art*, Victor Nunes e Claudia Madruga Cunha problematizam o debate entre corpo e linguagem ao investigar as correlações entre vivências LGBTQIA+ e a Teoria Queer, análises pós-estruturalistas e a estética do erro, no que diz respeito às corporeidades dissidentes de gêneros e sexualidades, com base em Judith Butler e Deleuze e Guattari, entre outros teóricos seminais para os estudos de gênero e sobre o lócus social do corpo.

Logo em seguida, Jhonatan Thiago Beniquio Perotto e Divanize Carbonieri assinam *Pablo é pop, então Pop-se!: diálogos sobre identidades, discurso e performances*, que faz uma abordagem discursiva de uma capa da revista POP-SE que introduz Pablo Vittar como modelo, demonstrando como o seu projeto gráfico e concepção

se apresentam como um contradiscurso em relação ao binarismo heteronormativo; o estudo tem por base autores clássicos como Hall, Foucault e Butler.

Encerrando o dossiê, em *Educação, linguagens e o corpo que [nunca] sai de cena*, Cristiane do Rocio Wosniak resenha a obra *Corpo(s): linguagem, comunicação, educação*, organizada por Jean Carlos Gonçalves. A autora conclui, entre outros pontos, que a interdisciplinaridade marca os resultados obtidos ao longo dos capítulos que compõem o livro, trazendo pesquisas que vão desde os estudos do corpo e da cena até pedagogias da performance.

Esta edição apresenta, ainda, três artigos em sua seção geral. Em *Um olhar sobre a (re)construção de objetos de discurso no texto dissertativo-argumentativo*, Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva e Wellington Barbosa Silva investigam referências textuais construídas, reativadas e retomadas ao longo de redações produzidas por alunos do Programa Pré-Enem, projeto de extensão da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL), em que alunos da graduação ministram aulas voltadas ao Exame Nacional do Ensino Médio – ENEM.

Por sua vez, Andrio Santos, em *A representação queer de Narciso: ressonâncias da estética de Oscar Wilde em Dorian, An Imitation, releitura de The Picture of Dorian Gray*, aborda *Dorian, An Imitation* (2002), romance em que o autor Will Self relê *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, explora questões como homoafetividade, a crise do HIV e ansiedades sociais. No artigo, Santos articula essas questões diante de discussões estéticas sobre arte centradas na figura de Narciso representada na instalação de arte contemporânea *Cathode Narcissus*.

Por fim e fechando esta edição, Silvio Nunes da Silva Júnior e Rita Maria Diniz Zozzoli apresentam *Oralidade, escrita e ensino de língua portuguesa: um trabalho colaborativo na perspectiva dialógica*. O estudo explora as relações entre oralidade e escrita no trabalho colaborativo com a língua portuguesa de acordo com uma perspectiva dialógica, tomando por base o Círculo de Bakhtin e a análise textual do discurso de Adam.

Registramos nossa gratidão pelas valorosas contribuições dos autores que protagonizaram esta edição da Revista Desenredo. Desejamos, da mesma forma, que as perspectivas discutidas aqui possam auxiliar pesquisadores em seus estudos e leitores em geral guiados por sua curiosidade até às páginas deste número. Uma ótima e instigante leitura a todos.

Ernani Cesar de Freitas (UPF)
Jean Carlos Gonçalves (UFPR/FURG)
Luis Henrique Boaventura (UPF)

Body, Image and Dialogue in Bakhtin's Thinking¹

Dick McCaw*

Abstract

"How do we give meaning to ourselves and other people?" Through fifty years of thinking, from the 1920s to the 1970s, Bakhtin puzzled away at a set of questions surrounding this central problem of human understanding. The aim of this essay is to examine Bakhtin's theories of understanding throughout his writings, also drawing on unpublished notes written in the 1940s.

Keywords: Body; image; dialogue; Bakhtin.

problems at such a primary level of human experience.

I and Other constitute two fundamentally different ways of understanding what it is to be a human being in the world. I have my personal experience of the world, and then I have my experience of other people out there in the world. For me all other people are, to an extent, whole and finished: I can see them acting in the world as whole figures within the environment; they

Introduction

In his earliest writings he framed his thoughts around a set of oppositions, most important of which was that between I and Other. When Martin Buber wrote about the relationships of I-and-Thou, and I-and-It, he called these pronouns 'primary words'. We should think of Bakhtin's I and Other as just such primaries. For me, the enduring appeal of Bakhtin's thinking is that it approaches philosophical

* Dick McCaw co-founded the Actors Touring Company in 1978, and the Medieval Players in 1981. Between 1993 and 2001 he was Director of the International Workshop Festival for whom he curated 9 festivals featuring major figures in the performing arts. Since 2007 he has been a Senior Lecturer at Royal Holloway, University of London. He has edited and introduced two books: *With an Eye for Movement* (on Warren Lamb's development of Rudolph Laban's movement theories) for Brechin Books (2006) and *The Laban Sourcebook* (Routledge 2011, translated into Hebrew Asia Publishing 2017), and is working on a third, *Laban in Perspectives: Unpublished Writings* (Routledge). He has written three books: *Bakhtin and Theatre* (Routledge, 2016), *Training the Actor's Body* (Methuen, 2018) and *Rethinking the Actor's Body* (Methuen, 2020). Collaborating member of Laboratório de Estudos em educação, linguagem e teatralidades (Labelit/UFPR/CNPq - Brasil), research group led by por Jean Carlos Gonçalves e Michelle Bocchi Gonçalves. <https://orcid.org/0000-0001-5921-3519>. E-mail: Dick.McCaw@rhul.ac.uk

have an existence that is independent of me; but, for all this, I cannot actually experience another person in the way I experience myself. I can *imagine* myself as others might see me, just as I can imagine what it might feel like being another, but these are acts of imagining, not knowing.

In *Author and Hero in Aesthetic Activity* (1990) Bakhtin argues that we can only understand or value ourselves with the outside intercession of other people, for, as I noted above, only they can grasp me as a whole, that is, as *an image*. They can see me acting in the world as an independent agent. One could call this an everyday act of understanding. Bakhtin goes on to argue that the aesthetic work of an author transforms this visual image of a person into the verbal image of a hero, that is, a story with a meaning, and, importantly, with an ending. To some extent, this is still part of everyday experience: even when we are people-watching at a station or airport, we are seeing these as little stories. An author goes on to give these stories permanent form. Using one of Bakhtin's favourite distinctions, one could say that while the visual image is *given* to the viewer, the verbal image is *created* by the author.

The problem at the heart of this aesthetic theory is that it carries over this sense of given-ness, of finished-ness, of a visual image, into the aesthetically-

created verbal image. Two questions follow from this problem: is the meaning of the life of a hero, something that is finished and done with? Later in his career Bakhtin will argue that the meaning, indeed the life, of an aesthetic creation is also the work of a reader. The word 'work' moves from being a thing, a finished noun, to an active verb, an unending process of meaning-making.

Author and Hero is complemented by a shorter manuscript *Towards a Philosophy of the Act* (1993) which sketches out a theory of ethics. His *Philosophy of the Act* introduces two very important concepts that will be developed in his later thinking. The first concerns time as a lived dimension of meaning; the second concerns the body as a condition of meaning.

Bakhtin's aesthetic theory might reduce a hero to a finished whole, but his ethical theory questioned the validity *for me* of such an image. This artistic image of my life maybe gives my acts a validity that others can appreciate, but, as far as I am concerned, it is valid only *up to now* – my life ends there. In this early manuscript Bakhtin begins his life-long exploration of time as a lived dimension of meaning. Regarding the finished-ness of the artistic image of me he comments, "I do not accept my factually given being [...] I cannot count and add up all of myself, saying: this is *all* of me – there is *nothing more* anywhere else or in

anything else; I already exist *in full*.” Later on the same page he makes the point even more clearly:

What constitutes the organising principle of my life from within myself [...] is solely my consciousness of the fact that in respect to all that is most essential *I do not exist yet*. (BAKHTIN, 1990, p. 127, my italics).

“To deny any possibility for change in the future results in ‘a certain hopelessness with respect to meaning’ (BAKHTIN, 1990, p. 117), and this is because as far as the author is concerned, “in respect to meaning [the person observed] must be dead for us, formally dead” (BAKHTIN, 1990, p. 131). Here he is writing about the ongoing meaning of a person but we will later see is true of an utterance, written or spoken. Human culture has to be an ongoing process of meaning-making, otherwise the result is a culture which is ‘formally dead’.

I said above that *Philosophy of the Act* explores how the body is the condition, indeed the guarantor, of meaning. Bakhtin’s conception of ethics concerns the performance of acts. These acts are a response to what I, from my unique place and time, ‘ought’ to do. It is what I have to do. An act is the embodiment of everything that I represent: “my participation transforms every manifestation of myself (feeling, desire, mood, thought) into my actively answerable deed” (BAKHTIN, 1993, p. 57). I respond from the very centre of myself.

My active unique place is not just an abstract geometric centre, but constitutes an answerable, emotional-volitional, concrete centre of concrete manifoldness of the world, in which the spatial and temporal moment [...] is a necessary but not exhaustive moment of my actual centrality. (Ídem)

The opposition here is between the notion of an ‘active unique place’ and an ‘abstract geometric centre’. Throughout this essay we will see him oppose active with abstract knowing, that is, actual knowledge that comes from embodied experience, and potential knowledge drawn from what is already known (and, for example, written in books). In *Philosophy of the Act* the entire world is seen from the ‘concrete centre’, in other words, the body of our act-performer.

What constitutes this centre is the human being: everything in this world acquires significance, meaning, and value only in correlation with man - as that which is human. (BAKHTIN, 1993, p. 61).

Throughout *Philosophy of the Act* he emphasises the unique and therefore unrepeatable moment in which the act takes place. There is no universal, no general truth. It is a truth of and in the moment: *that time, that place, my body*.

One can trace this sense of embodied meaning throughout Bakhtin’s writings. In his early writings the body in its unexchangeable situation in time and place guarantees the meaning of an act or utterance. In his later writings Bakhtin dwells on the crucial difference

between cognition or abstract thinking and embodied thinking. He argues passionately that only an embodied utterance has a particular, a personal meaning; the other is general and lacks any authenticity (in the sense of having been personally authored).

In his early philosophy the human subject is caught in an existential dilemma: even though another person can offer a completed image (thereby investing my life with value), I know that this cannot possibly sum me up, because I shall continue to live in active relation with other people. Although Bakhtin doesn't put it in these terms, I would say that although another can lend an objective, finished reality and meaning to my life, this does not halt the ongoing progress of my subjective living. Thus, even in his early thinking there was this 'loophole' through which new possibilities for meaning could occur. The distinction here is between a finished 'life' and the ongoing process of a living being.

Notes written during World War II retain the concepts of body, image and dialogue, but with the critical difference that the aesthetic engagement is now conceived as an ongoing process rather than a once-and-forever event. At the heart of his later conception of both dialogue and carnivalesque imagery is the resistance to forms of 'understanding' where a living person,

utterance, or artwork is reduced to a finished object, thus denying them any potential for future meaning. Constant throughout these conceptual shifts is the question of how one person can give meaning or value to the acts or utterance of another person. Another constant is the motivation for this aesthetic activity – love.

A central problem of meaning: bodies, wholes, time and space

Bakhtin's early philosophy conceived of wholeness (both in terms of a visual and a verbal image) as a spatial and static entity. A character is a verbal image that renders the life of a person meaningful, and Bakhtin uses the term 'architectonic' to convey the sense that there are strict structural principles that guide this construction. Certainly by the 1930s when he was writing about novelistic discourse and forms of time and space, he was conceiving a whole as an ongoing process. Wholeness shifts from being a spatial and static entity into being a spatio-temporal process. His wartime notes convey the dynamic element in his conception of process. A whole is no longer a finished, delimited thing, precisely because it extends into the yet-to-be; the notion of wholeness now lies in a potential for future meaning and interpretation and any 'arrest' of

this process results in a certain death of meaning. This same feeling for process is present in the grotesque body described in *Rabelais and his World*, which in a constant state of death and regeneration, is always in a state of becoming.

An embodied utterance as an act

I want to argue that an utterance is a verbal act with the same quality of personal answerability as Bakhtin's early conception of an act and that it is "unique and unrepeatable" (VOLOSINOV, 1973, p. 100). Rather than studying language in the abstract Bakhtin and Volosinov argued that 'speech' is always the speech of one person addressed to another. A verbal act, or utterance,

[...] makes response to something and is calculated to be responded to in turn. It is but one link in a continuous chain of speech performances (VOLOSINOV, 1973, p. 72).

Note the shift from the *personal answerability* of an act to the *social answering* of an utterance. With this sense of an utterance as a social act we move to Bakhtin's Rabelais study where he presents Street Cries as a very particular kind of speech utterance.

Street Cries can still be heard in street markets today – go the Ballaro market in Palermo and you will hear men and women selling their wares. One seller I heard was nothing short of operatic. Bakhtin explains

We must recall that not only was all advertising oral and loud in those days, actually a cry, but that all announcements, orders, and laws were made in this loud oral form. Sound, the proclaimed word played an immense role in everyday life as well as in the cultural field. (BAKHTIN, 1965, p. 182).

Street cries are only one aspect of the rich, vulgar speech activity that Bakhtin studies. Swearing, cursing, praising, insulting, nicknaming – all these are features of this non-official language. But remember!

Languages are philosophies - not abstract but concrete, social philosophies, penetrated by a system of values inseparable from living practice and class struggle. (BAKHTIN, 1965, p. 471).

Without labouring the point, the distinction is still being made between abstract and concrete, between that which is merely thought and something actually said. These utterances are a form of

[...] colloquial speech, always addressed to somebody or talking for him, or about him. For this other party there are no neutral epithets; there are either polite, laudatory, flattering, cordial words, or contemptuous, debasing, abusive ones. (BAKHTIN, 1965, p. 420).

In other words, we are dealing not just with the particularity of time and place, but also with an attitude towards what is being discussed. It concerns what this thing means for me, and what I think it means to you.

Killing future meaning

Common to his thinking of the 1920s and the 1940s is the idea of a person's continuing possibility to develop or change their meaning. By the 1940s this open-ended meaning includes objects and works of art as well as people, and any attempt to arrest this extension into the future is considered an act of violence. To offer a final, definitive opinion on anything is to render that thing dead, by which he meant, no longer able to generate further meaning. (This is the instrumental attitude that Buber's calls I-it.) While Bakhtin's published writings are optimistic, indeed sunny in tone, his hitherto unpublished notes reveal darker tones, especially when it concerns how official discourses most often close off further debate or interpretation. There are various ways that this feeling for ongoing process – and the arbitrary arrest of this process by authorities - is described by Bakhtin, the first being his approach to the human body.

As with Bakhtin's early manuscripts his notes from the 1940s place great importance on the present moment. While this might seem to contradict his emphasis on the constant unfolding of time, it is a statement of simple fact: an act can only be performed in the present. Bakhtin's theory of embodied meaning rests on the fact that an actually-performed act is a bringing

to present experience of a potential meaning through bodily action which takes place at a particular moment of time and space. There is no contradiction between his emphasis on the present moment and on acts of meaning having an unending history. It is only because, only once an act has been publicly performed – put out there – that it can become opened thereafter to future to interpretation. It is a response and a contribution to an ongoing historical dialogue – the 'continuous chain of speech performances' mentioned by Volosinov above.

In Bakhtin's universe there are no first and last words. He rejects any approach to understanding that reduces 'a thing to origins, to ancient ignorance, to non-knowledge —and by this, we think we can explain it and be rid of it.' He also rejects any historical or anthropological argument that sees a direct and linear connection between the present and the past:

Various ways of assessing movement forward: now conceived of as a pure, endless, limitless distancing from origins, as a pure and irreversible departure, a distancing in a straight line. Space was presented in precisely the same way: as an absolute straightness. (BAKHTIN, unpublished:b)

Note the key words and phrases in this strategy: 'distancing', 'irreversible', 'absolute straightness.' Such reductive forms of understanding the past aim to shut down any further discussion.

In contrast, Bakhtin proposes “the valuational model of becoming” (BAKHTIN, unpublished:b) where the focus is both on values (what something means to a person) and on an ongoing process of growing.

Why does Bakhtin’s thinking constantly return to a critique of abstract meaning? What is so wrong about ‘abstract’ meaning? Quite simply, abstract meaning is not generated through an act of thinking that comes from an answerable person, acting in a particular time and place, in response to a particular situation. Unattributed and acknowledged meaning is what Bakhtin calls cognition, and in his wartime notes the critique is unambiguous:

Word-violence presupposes an absent and unspeaking object, unhearing and unanswering; it doesn’t address the object and doesn’t demand its consent; it exists in absentia. (BAKHTIN, unpublished:b)

Elsewhere he describes the “present generally-accepted worldview” knowing “only itself and is thus endlessly self-confident, dull-wittedly self-confident”. (BAKHTIN, unpublished:b). Throughout these notes he focuses on the reductiveness of word-violence: it reduces a living subject to a dead object whose meaning has been decided on once and for all, whose voice has been rendered unnecessary. The conversation is at an end. It has been ended.

Knowledge and cognition today have the tendency to simplify and impoverish the world, to deflate its complexity and fullness (it is smaller, less rich, and simpler than you thought), and—most important—to deaden it. (BAKHTIN, unpublished: a).

This bleak outlook on human communication at first seems so unlike the jovial and optimistic tone that we associate with Bakhtin, champion of dialogue, of the bustling vulgar energy of the grotesque body. But these dark tones are entirely in keeping with all of those ideas – this is the dystopian flip-side to the utopian world of Rabelais.

Not being for publication these notes could offer a much more personal take on the institutional attacks upon valid and honest forms of dialogue. The opposite of truth is a lie, the opposite of free speech is violence: these themes echo throughout his personal reflections. One paragraph begins: ‘The element of violence in cognition and artistic form.’ He goes on to describe how the ‘deadening force of the artistic image’ derives from an attempt to ‘circumvent the object from the side of the future, to display it in all its exhaustiveness, and thus deprive it of an open-ended future, to present the object with all of its boundaries’. It concludes,

The object is all here and nowhere else; and if it is all here, in its entirety, then it is dead and can be devoured. It is extracted from unfinalized life and becomes an object for possible consumption, it ceases to be an independent participant in the event of life, walking further alongside you; it has already spoken its last word and no inner open kernel is left to it, no inner infinity. (BAKHTIN, 2017, pp. 205-207)

Cognition is violent because it robs the world of objects and people of any future meaning. Two processes that result in this reduction of meaning are seriousness and thingification¹ (a non-Latin form of the word *reification*). Seriousness involves in separating ‘death from life, praise from invective’ to avoid ambiguity and thus to “declare something stable and unchangeable” (BAKHTIN, 2014, p. 526). Thus we are removed from festivity and enter “the kingdom of objecthood, thinghood, the kingdom of clear-cut doneness, of necessity, where thingifying cognition operates.” (BAKHTIN, 2017, p. 223). In this kingdom “The one who is deceived is transformed into a thing. This is one of the methods of violence and reification of the human being.” (BAKHTIN, 2017, p. 213). Once again, we should recall the reductive instrumentality of Buber’s I-It.

Maybe this pithy statement sums up his concerns, ‘Only a thought localizes me wholly in being, but living experience doesn’t believe thoughts.’ (BAKHTIN, 2017, p. 217). Here he contrasts living experience with abstract thought.

What is unfamiliar about his notes is the focus upon the negative rather than the positive aspects of human communication. Here he focuses on strategies whose purpose is to close down rather than open dialogue:

The hidden appeal of such explanations boils down to discrediting the contradictory complexity of meaning, to discrediting what is *living*, all things large, growing, and not coinciding with themselves (which therefore cannot be finally pinned down, are practically inconvenient). (BAKHTIN unpublished: a)

Bakhtin rejects the lure of simple, linear accounts of processes. As we shall see in the next section, the images of the carnivalesque are double-voiced, ambivalent. His approach to human acts of understanding is characterised in the phrase ‘the contradictory complexity of meaning’.

Bakhtin returns to these concerns in notes written while revising his Dostoevsky book (Russian publication 1963). The argument still revolves around the binary of finished/unfinished, dead/living, abstract/actual. He argues that Dostoevsky proposed

A completely new structure for the image of a human being - a full-blooded and fully signifying consciousness which is not inserted into the *finalising* frame of reality, which is not finalised by anything (not even death), for its meaning cannot be resolved or abolished by reality (to kill does not mean to refute). (BAKHTIN, 1984, p. 284)

Although not accompanied by the references to violence and lying, he still insists that “truth, according to D, can only be the subject of a living vision, not of abstract understanding”.(BAKHTIN, 1984, p. 153). Dostoevsky, like Rabelais, is a writer who propagates living meaning.

In D’s world generally there is nothing merely thing-like, no mere matter, no object - there are only subjects. Therefore there is no word-judgement, no word about an object, no second-hand referential word - there is only the word as address, the word dialogically contacting another word, a word about a word addressed to a word. (BAKHTIN, 1984, p. 237)

Here we see a broader, more sophisticated development of Volosinov’s notion that human communication is a ‘chain of utterances’. Bakhtin has an organic conception of meaning whereby the utterance is that oxygenating element which keeps the cultural organism of tradition alive.

What is it that drives human acts of understanding? Love. Why else would we bother to help another person to make sense of their lives, to reassure them that their lives have value? Without comment I shall cite two short passages, the first from *Author and Hero*, the second from his wartime notes.

Word of love and acts of genuine concern come to meet the dark chaos of my inner sensation of myself: they name, direct, satisfy, and connect it with the outside world - as with a response that is interested in me and in my need. (BAKHTIN, 1990, p. 50)

Only love can see and represent the inner freedom of the object. Love is still serious, but it wants to smile; this smile and joy ceaselessly conquer seriousness, smoothing out the features of its face, conquering the threat in one’s tone. Only in love is it revealed that an object can never be absolutely consumed; love leaves the object wholly outside of itself, next to itself (or behind). Love cherishes and caresses boundaries; boundaries acquire new significance.(BAKHTIN, 2017, p. 208)

Laughter, street cries and the grotesque and philosophy

Laughter and philosophy in Rabelais

Reading Bakhtin’s darker toned notes made me re-read passages from *Rabelais and his World* in a new light. When revising his doctoral thesis on Rabelais for possible publication his notes make a connection with many themes already discussed:

Laughter and the zone of contact with the incomplete present. Laughter first discovers the present time as an object of depiction. A familiarization of the world and the premise of fearlessness set the stage for a researcher’s orientation toward the world and for free experience. The past (in distant view) cannot be the object of laughter. (BAKHTIN, 2014, p. 524)

Once again ‘finished’ time of the past is distinguished from the incomplete time of the present, familiarisation is favoured over distance, and laughter is

offered as the antidote to fear. Notions like ‘zones of contact’ and familiarisation will be explored further in connection with the grotesque body; you could consider them the spatial equivalent of time present since both are about closeness, about the moment of present experience.

Continuing the theme of laughter and fear, the philosopher Ludwig Wittgenstein wrote these words when serving as a stretcher-bearer in the World War I:

A man who is happy must have no fear. Not even in the face of death. Only a man who lives not in time but in the present is happy. [Journal entry on 8 July 1916]

One takes the words of such a philosopher seriously, not least because he wrote them whilst a stretcher-bearer on the killing fields of Flanders. I don’t find as many scholars taking Bakhtin so seriously, but I would argue that he makes a similar point to Wittgenstein. Take a couple of short passages from his Rabelais study:

Fear is the extreme expression of narrow-minded and stupid seriousness, which is defeated by laughter. [...] Complete liberty is possible only in the completely fearless world. (BAKHTIN, 1995, p. 47)

Laughter, [...] overcomes fear, for it knows no inhibitions, no limitations. Its idiom is never used by violence and authority. It was the victory of laughter over fear that most impressed medieval man. (BAKHTIN, 1995, p. 90)

In the light of the unpublished notes maybe we can now assign more weight to such phrases as ‘narrow-minded and stupid seriousness’, ‘violence and authority’, and ‘complete liberty’. My aim in the following pages is to argue that Bakhtin’s laughter has the same philosophical gravity as the happiness of which Wittgenstein wrote.

There are various dimensions to Bakhtin’s conception of laughter. In keeping with his insistence upon participative acts (doing not thinking), laughter is something that brings people together: ‘The people do not exclude themselves from the wholeness of the world [...] he who is laughing also belongs to it.’ (BAKHTIN, 1965, p. 12) We should note two characteristics of this laughter: it is not a caustic laughter that distances the laugher from the person or thing laughed at, this is a laughing *with*, an act of drawing close to someone. And it is a laughter with not just people but the vaster notion of ‘the wholeness of the world’. Bakhtin would argue that laughter has philosophical weight precisely because it has a cosmic dimension; and it is precisely this dimension that others might find hard to take seriously.

While Bakhtin and Wittgenstein agree that one has to overcome fear, it is only Bakhtin that argues that this is achieved through laughter. Fear of what? Bakhtin’s cosmic vision includes the “mystic terror of God” and

[...] the awe inspired by the forces of nature, and most of all the oppression and guilt related to all that was consecrated and forbidden (BAKHTIN, 65, p. 90).

This expands the field well beyond Wittgenstein's more prosaic fear of death. But beneath Bakhtin's rhetorical flourishes there is some acute philosophical and political insight. He notes how an "obscure memory" of past environmental disasters and a fear of "future catastrophes form the very basis of human thought, speech, and images". Global warming and its attendant images of floods and fire should make us realise this is more than rhetoric. And religious authorities use precisely these natural catastrophes as instruments to provoke fear and thus exercise oppression, cynically cultivating this fear "in order to humiliate and oppress man." (BAKHTIN, 1965, p. 336). Take for example a reaction to the floods that devastated my home town, Carlisle in 2007:

Some senior Anglican bishops are apparently claiming that the "floods that have devastated swathes of the country are God's judgment on the immorality and greed of modern society". The Sunday Telegraph reports that the Bishop of Carlisle, the Rt Rev Graham Dow, believes "laws that have undermined marriage, including the introduction of pro-gay legislation, have provoked God to act by sending the storms that have left thousands of people homeless".³

The carnivalesque – a way of understanding the universe

Bakhtin's conception of laughter is quite as much about philosophy as it is about comedy, and is at the heart of his conception of the carnivalesque. His is both *La Divina Commedia* and the *Commedia dell'Arte*. As with laughter Bakhtin used the notion of the carnivalesque to describe an outlook on life. He described the outlook of the circle of intellectuals that gathered at the flat of his brother Nikolay in Petersburg in 1911 to 1912 as being deeply 'critical, but not gloomily critical, rather, cheerfully critical attitude to all aspects of life and contemporary culture.' Members (some of whom were poets) would stage 'mock conferences' and write parodies, but not to satirise – 'theirs was a broader parody':

These poets didn't like seriousness, especially excessive seriousness, and strove to mitigate it with irony and humor.... Therefore, these were not parodies or stylizations of particular phenomena in life, of literature or science, no, everything was treated not with stern ridicule but with a sort of light, ironic humor. (BAKHTIN, 2019, p. 52)

Once again, we are dealing with an inclusive laughter, the very opposite of gloomy seriousness.

In his *Interviews with Duvakin* (2019) Bakhtin reveals his love and knowledge of contemporary poetry. He describes the poet Velimir Khlebnikov as being

‘a deeply carnivalesque man. Deeply carnivalesque. In him, carnival is not superficial, an exterior mask. [...] He could not be contained within any frames and did not accept any existing foundations.’ His nature “deep down was purely carnivalesque” because he was able to “move away from the particular, and capture the boundless, endlessly universal, the whole world, we might say” (BAKHTIN AND DUKAVIN, 2019, p. 113). Similar terms are used to describe the artist Kazimir Malevich whom Bakhtin befriended in Vitebsk when he lived there between 1921 and 1923:

He used to say that our form of Art exists in a tiny corner of the three-dimensional world. Just a small corner ... a tiny space, nothing more. The big Universe doesn't fit in it, and never will. And since you're limited by the little corner you exist in, you can't ever understand the Universe. (BAKHTIN, 2019, p. 127)

Even though the dimensions of the universe are terrifyingly vast, this doesn't mean that we should limit ourselves to the limited parameters of seriousness and realism. Or as Rabelais put it, “Never trust a man who peeps out at one hole.”

The grotesque, comedy and cosmos

One's place in the cosmos, an actor on stage

In his comments about Khlebnikov and Malevich Bakhtin makes a key

opposition between ‘tiny space’ and the ‘big Universe’. Spatial dimension is a guiding metaphor throughout his studies of Dostoevsky and Rabelais. Again, we are dealing with a world-outlook: on the one hand there is a concern with practical means and ends and local concerns, on the other there is the bigger picture that encompasses life and death. Seriousness is about insisting upon a narrow frame of understanding, whereas the carnivalesque seeks a cosmic framework which features heaven, hell and earth. Bakhtin compares the cosmic topography of Shakespeare's stage to that of the realist stage.

After all, the room (palace, street, etc.) in which the hero acts and gesticulates is not the room (palace, street, etc.) of ordinary life either, for it is fitted into the frame of the topographic stage, it is on earth, hell is underneath it and heaven above it, the action and the gesture taking place in the room are at the same time taking place in a topographically understood universe, the hero keeps moving all the time between heaven and hell, between life and death, next to the grave. (BAKHTIN, 2014, p. 532)

One might think that Bakhtin is exaggerating to make a point, but this is a factually correct image of the medieval and the Elizabethan stage. An early example comes from a 12th Century French drama that has the stage direction “Whoever will mention the name of paradise let him look in its direction and point it out with his hand.” (BEVINGTON, 1965, p. 81)

Having spent ten years producing medieval and Elizabethan plays for paying audiences in Britain and Australia, I can say that Bakhtin really grasps the “world” of this style of acting. It is broad, and yes, the acting does call up to the heavens and down to hell, and yes, it is fearlessly bodily. So we would agree with his argument that the actor’s gesture in Shakespearian theatre

[...] inevitably retains some degree of topographicity (symbolicity), so to speak: it points to the heights and the nethers, to the sky and the earth (as in taking oaths, and in ritual gestures in general) (BAKHTIN, unpublished: a).

It is for precisely this reason that we chose this kind of theatre rather than the realist stage which “is but an empty crate without topography and accents, a neutral crate” where one

[...] may only bustle about, but not make essential movements; forward, backward, up, and down—these are given a merely practical meaning by things that have been arranged thus and not otherwise. Its emptiness and lack of accents then has to be cluttered with naturalistic decorations, props, and accessories. (BAKHTIN, 2014, p. 528).

He concludes “If we think this topographicity away, nothing will be left from the genuine artistic nature of the image.” (BAKHTIN, unpublished: a).

“Topographicity” takes us some distance from the positionality of his early manuscripts, but it is still about the meaning of the body in relation.

In his Rabelais study he also considers the body’s relation to its surrounding space in terms of its composition. We are all made up of matter that has been used thousands of time before in other organisms. Bakhtin thus argues ‘the struggle against cosmic terror’ relied neither on ‘abstract hope’ nor on the “eternal spirit” but rather on the

[...] material principle within man himself. Man assimilated the cosmic elements: earth, water, air, and fire; he discovered them and became vividly conscious of them in his own body. He became aware of the cosmos within himself. (BAKHTIN, 1965, p. 336).

This quintessentially Humanist idea that man was a small version (microcosm) of the universe (macrocosm), argued how we belong to the world, rather than being apart from it. Folk culture overcame cosmic terror ‘through laughter, through lending a bodily substance to nature and the cosmos’. (BAKHTIN, 1965, p. 336). This is a poetic version of the principle that matter is a constant: what makes us now has made countless other objects and organisms over the life of the universe. It is all about changes of form.

It is precisely because worldviews have been limited to “merely practical meaning”, or what he elsewhere calls ‘the linearity and practical seriousness of life’ (BAKHTIN, 2014, p. 526) that we have lost a sense of our place in the world. A contemporary art form that retains this sense of the cosmos can be

found in cartoons. Consider three classic series of the 1990s – *The Simpsons*, *South Park* and *Family Guy* – where heaven and hell are places, and death, the devil, and God are characters. (Think also of the great bellies and even greater appetites of Peter Griffin in *Family Guy*, Homer Simpson in *The Simpsons*, and Cartman in *South Park*.) Or take the perspective of the astronaut who sees planet earth against the darkness of space and thereby develops a mental clarity called the “overview effect”. It is this big picture, this imaginative scope, which Bakhtin is asking us to consider. At this moment of climate catastrophe his perspective seems unusually pertinent.

The grotesque body

Now to turn to an image of the grotesque body whose vitality is the result of it being endlessly in process. François Rabelais trained as a medical doctor and possibly participated in public dissections and thus was in the vanguard of an experimental approach to the human body. His knowledge of the body was through practical experiment (he was a pioneer of dieting) rather than the medieval approach which took the books of Aristotle and Galen as unquestioned authorities. Once again the abstract is opposed to the experienced. Bakhtin argues that the doctor

participates in death and procreation. He is not connected with a completed and closed body but with the one that is born, which is in the stages of becoming. The body that interests him is pregnant, delivers, defecates, is sick, dying, and dismembered, in one word, it is the body as it appears in abuses, curses, oaths, and generally in all grotesque images. (BAKHTIN, 1965, p. 179)

This is not a new concept but simply the notion of unfinalisability transposed to the body: the grotesque body is “not a closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits”. (BAKHTIN, 1965, p. 26). The meaning of the human body is precisely the process of living, and that involves feeding and defecating, reproduction, birth and death. We make connection with the world and each other through our bumps and orifices:

The stress is laid on those parts of the body that are open to the outside world, that is, the parts through which the world enters the body or emerges from it, or through which the body itself goes out to meet the world. (Ídem).

It is these reproductive parts – prick, arse, vulva - rather than neutral limbs like arms and legs that are the stuff of insults and praise; they are ambivalent, their meaning in endless process.

Bakhtin argues that this conception of an eternally unfinished world “can only be expressed in unofficial culture. There is no place for it in the culture of the ruling classes” (BAKHTIN, 1965, p. 166). It is such seemingly exaggerated

statements that make it hard to take Bakhtin's argument seriously. He has a tendency to argue from within the world he has created. Take his description of the classical body:

All signs of its unfinished character, of its growth and proliferation were eliminated; its protuberances and offshoots were removed, its convexities (signs of new sprouts and buds) smoothed out, its apertures closed. The ever unfinished nature of the body was hidden, kept secret; conception, pregnancy, childbirth, death throes, were almost never shown. (BAKHTIN, 1965, p. 29)

Poetic, overstated, but essentially this is true. Think of the scandal surrounding Gustave Courbet's *The Origin of Life* (1866) – the origin being a woman's vulva. Or think how the (surely pre-Christian) figures of Sheelana-gigs on the porches of churches were systematically removed, precisely because church-goers were being invited to enter her vulva. A more contemporary example is from *The Witches of Eastwick* (1987) where sculptress Alexandra Medford (played by Cher) creates figures that closely resemble Venus of Willendorf but with the opening of her vulva "tactfully" removed, rendering the image barren if "sweet". Or consider the euphemisms currently used for dying – the person "passed away" or "passed". We are afraid to acknowledge the fact that death is part of the process of living.

The frank discussion of pissing and shitting in Rabelais' *Gargantua and*

Pantagruel might offend some. Certainly these are not the subjects for polite conversation. They play no part in official discourse. So are they, Bakhtin asks, obscene? His response echoes his thoughts about laughter – such images of the body are philosophical rather than obscene or pornographic. "Rabelais's indecencies" he contests, "not and cannot stimulate any sexual erotic feelings and arousals", rather they "only arouse *laughter and thought* [...]. Rabelaisian sobering bawdiness may be called philosophical bawdiness". (BAKHTIN, unpublished: a) This may have little similarity to Wittgenstein's way of doing philosophy, but both were writing in times dark times, and both realised the importance of overcoming fear.

Taking Bakhtin seriously, taking Rabelais seriously

History enacted through images of the material body

It was Bakhtin's *Rabelais and his World* that helped me understand Rabelais's extraordinary novel *Gargantua and Pantagruel*. Our company, The Medieval Players, had decided to adapt the first book in 1983, so understanding this sprawling novel was essential. At the heart our artistic policy was an approach to history and contemporary practice that Bakhtin understood well. Like Bakhtin, we did not feel that history is

a linear progression from ignorance to wisdom. We all learned circus arts, and two core members had worked in puppet theatre, and we took from figures like Meyerhold and Brecht, Dario Fo, Els Comediants and Jacques Lecoq, all of whom drew on this rich tradition of folk images to create their own kind theatre for a contemporary audience. For us, these past cultural works still had living meaning and value and were not the product of an outdated worldview.

Bakhtin argues that the best way of understanding Rabelais is to study the folk tradition on which he drew;

[...] only thanks to this method of research can we discover the true Rabelais, to show, as it were, Rabelais within Rabelais. Up to now he has been merely modernised. (BAKHTIN, 1965, p. 58).

The phrase “merely modernised” is so apt! He is right to advise that we must ‘turn away from the limited and reduced aesthetic stereotypes of modern times’ employing the “narrowed, one-sided concepts that dominate the modern system of thought.” He gives the example of how we can understand the image of “shit in Rabelais” work.

Excrement was conceived as an essential element in the life of the body and of the earth in the struggle against death. It was part of man’s vivid awareness of his materiality, of his bodily nature, closely related to the life of the earth. (BAKHTIN, 1965, p. 224)

Possibly the most popular scene in our adaptation was the young Gargantua’s

“bum-wipatory experiments” when he explored the finest and most comfortable thing with which to wipe his arse (it was the neck of a goose).

Bakhtin was aware that such an approach might seem farfetched. After a discussion of one particularly violent episode where body parts are scattered all over the place he argues that Rabelais didn’t invent these images, but that they are “immanent in the traditional popular-festive system of images which he inherited. He did not create this system, but it rose in him to a higher level of historical development.” By arguing that Rabelais takes this system to a “higher level of historical development” Bakhtin sees off the criticism that it is “nothing but a dead and crippling tradition [...] which prevents the author from seeing and representing the true reality of modern times”. Bakhtin’s approach to history is one of progressive accretion and re-accentuation, thus in each new use

[...] this system grew and was enriched; it acquired a new meaning, absorbed the new hopes and thoughts of the people. It was transformed in the crucible of the people’s new experience. The language of images developed new and more refined nuances. (BAKHTIN, 1965, p. 211).

This a cumulative conception of history, rather than one where each step forward erases the previous one. When discussing what I have called the ‘body in process’ of grotesque realism Bakhtin points out that this is much more than

‘the biological renewal and rejuvenation of a man through his progeny’.

For him [Rabelais] the biological element could not be separated from the social, historic, and cultural element. The father’s flowering in the son does not take place on the same level but on a higher degree of mankind’s development. When life is reborn, it does not repeat itself, it is perfected....Mankind is incessantly progressing historically and culturally, and thanks to this progress, the youth of each generation attains a higher degree of cultural development. (BAKHTIN, 1965, p. 406).

There is historical and cultural progress but it is not one of the spirit (as in Hegel) but through and of the body in its endless activity. As already observed when discussing Shakespeare this tradition of popular imagery does not ‘reflect the naturalistic, fleeting, meaningless, and scattered aspect of reality but the very process of becoming, its meaning and direction.’

One last strategy for reducing the meaning of Bakhtin’s Rabelais study is to regard it as an anti-Stalinist allegory. Alert to this strategy he argues

But the use of the system of popular-festive images must not be understood as an exterior, mechanical method of defence against censorship, as an enforced adoption of Aesop’s language. For 1000’s of years the people have used these festive comic images to express their criticism, their deep distrust of official truth, and their highest hopes and aspirations. ...It is obvious that such a fearless and free language lent a rich positive content to the new outlook. (BAKHTIN, 1965, p. 269)

It is too easy, too reductive, to limit either Rabelais’ or Bakhtin’s book to one meaning. Quite likely there was an Aesopian layer of meaning, but this is far from the only one. Of course, his notes are more explicit in their analysis of how the political regime under which he lived deployed a discourse of lies which operated through fear and violence. But the same was true of the Medieval Catholic church. We must not limit the range of meaning simply to the present day.

Conclusion: time, body, meaning

Before beginning to write this essay I had thought that I would have space to connect with my recent research into neuroscience. Although I have not cited any scientific works, my preoccupations with time and process, with embodied rather than cognitive knowledge, are all informed by such research. Bakhtin never describes actual processes, but throughout his writings he insists upon the radical difference in meaning and intent between cognitive and embodied understanding. In his early philosophy (1990, 1993) he writes about axiology (meaning that relates to personal values) and this sense of lived meaning carries throughout his writings. The processes by which such meanings are generated are always focused on the body in action, be it doing, writing or speaking. And

because we are dealing with bodies, the time necessarily is always in the present: we can mentally project into the future or recall moments from the past, but we can only ever act in time present. Bakhtin has referred to ‘the incomplete present’ which is an accurate description of the time of embodied and living processes. Being and doing are not simply questions of time but also of space. Spatially, his Rabelais study is about the proximate zone of closeness where bulges and hollows engage in reproductive activity. Closeness is the zone of actual activity, distance is the place of past or future reflection. Although it is a very simple and unavoidable fact of existence, it is not something we think about in terms of forms of space and time, or as he calls them, *chronotopes*.

To my knowledge Bakhtin never offered a sustained reflection on his own method, but it is clear that he considered both the human body, and society as living wholes, as constantly evolving, organisms. To sustain their life-giving processes they are in a constant search for their own good (once again, pointing up the difference between axiology and epistemology). The body in Rabelais is not just the individual, it is the whole social organism as it develops over time. Spatially, it exists in that zone of interaction between the bulging and hollow surfaces of the body and the environment. The body in its

operation has to be considered as part of the environment (a very important concept in the neuroscientific literature). Thus ‘whole’ in his later terminology must be understood as an entity that grows in time and space; it exceeds borders and time present. As living beings we are always caught up in the ongoing process of becoming and thus, as Bakhtin puts it, we can’t coincide with ourselves – there is always an element that is thrown forward into the not yet finished. Although Bakhtin never enters into a discussion of dynamics, his insistence on unfinalisability, and on the shaping patterns of genres, is central to an understanding of processes. For this reason he writes about ‘the contradictory complexity of meaning’, one that does not inhere in the body, but in its connections with the surrounding environment (both natural and social). In his embrace of complexity as opposed to linearity Bakhtin aligns himself with contemporary thinking in dynamics.

His opposition to seemingly simple pathways to meaning is as much ethical as it is methodological; these are reductions, limitations, not simplifications. His wartime notes describe the ethical and existential disaster when meaning is considered as a finished thing, all worked out, all loose ends tied off by the murderous, unlaughing, serious mind. An end to process spells death for any living organism.

I began by referring to Martin Buber's masterwork *Ich und Du* (I and Thou, written in 1923). Buber's book describes two kinds of dialogue: the first is a personal and transformative address of another person or thing as "*du*" (thou); the second reduces the other person to an object, a thingified "*es*" (it), a means by which an immediate practical need can be satisfied. Like Bakhtin, he argues that this exchange between beings only happens when the other person is not reduced a fixed form:

It does not matter how exclusively present the *Thou* was in direct relation. As soon as the relation has been worked out or has been permeated with a means, the *Thou* becomes an object among objects - perhaps the chief, but still one of them, fixed in its size and its limits. (BUBER, 1958, P. 31).

Like Bakhtin, Buber is for a dialogue where we leave that kind of meanings which "fixed in its size and its limits". He argues for a connection where the non-everyday, the non-ordinary, the artistic, can take place. The effect of such a dialogue opens one to the hitherto unknown, "strange lyric and dramatic episodes, seductive and magical, but tearing us away to dangerous extremes, loosening the well-trying context, leaving more questions than satisfaction behind them, shattering security - in short, uncanny moments we can't well dispense with". (BUBER, 1958, p. 51). This has so many echoes of Bakhtin's maximal conception of dialogue and understanding.

Writing this essay has given me the opportunity to engage with Bakhtin's notes which offer a new perspective on his published texts. His oeuvre offers us an ethical framework for dialogue, be it with things in the world, other people, or historical works of art. An instrumental approach to other people and to the world results in us devising strategies for exploitation, an approach that is blind to the future and deaf to voices from the past. His notes offer us a deeply saddening and tragic image of dystopia and his published works images of a human comedy in which we can, indeed, we must take part; one that restores humans and the world to life and meaning, to living meaning, to the meaning of living.

Corpo, Imagem e Diálogo no pensamento bakhtiniano

Resumo

"Como damos sentido a nós mesmos e a outras pessoas?" Ao longo de cinquenta anos de pensamento, dos anos 1920 aos 1970, Bakhtin se deparou com um conjunto de questões em torno desse problema central da compreensão humana. O objetivo deste ensaio é examinar as teorias do entendimento de Bakhtin ao longo de seus escritos, valendo-se também de notas inéditas escritas na década de 1940.

Palavras-chave: Corpo; imagem; diálogo; Bakhtin.

Notas

- ¹ Collaboration on review and text editing: Jean Carlos Gonçalves (UFPR/FURG/CNPq), result of an international partnership with the Laboratório de Estudos em educação, linguagem e teatralidades (Labelit/UFPR/CNPq - Brasil), research group led by por Jean Carlos Gonçalves e Michelle Bocchi Gonçalves.
- ² This is Sergey Sandler's translation of notes written when revising his Rabelais manuscript.
- ³ https://www.bbc.co.uk/blogs/ni/2007/07/that_flood_again.html accessed 23/01/22

Bibliography

BAKHTIN, M.M. *Rabelais and His World*, Tr. Helen Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1965.

_____. *The Dialogic Imagination*, Ed. Michael Holquist, Tr. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

_____. *Speech Genres and Other Late Essays*, Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist, Tr. Vern McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.

_____. *Author and Hero in Aesthetic Activity* in *Aesthetics of Answerability* Tr. Vadim Liapunov, Eds. Vadim Liapunov and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1990.

_____. *Toward a Philosophy of the Act*, Ed. Vadim Liapunov and Michael Holquist, Tr. Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1993.

_____. Bakhtin on Shakespeare: Excerpt from *Additions and Changes to Rabelais* Tr. Sergey Sandler, *PMLA* 129, No. 3, May 2014. pp. 522-537

_____. Selections from the Wartime Notebooks Tr. Irina Denischenko and Alexander Spektor, *Slavic and East European Journal* 61. No.2, Summer 2017. pp. 203 – 231

_____. *The Duvakin Interviews* Ed. Slav N. Gratchev and Margarita Marinova, Tr. Margarita Marinova, Lewisburg, Pen.: Bucknell University Press, 2019.

_____. *Additions and Changes to Rabelais* Tr. Sergey Sandler: unpublished a.

_____. *'On Flaubert'*, Tr. Caryl Emerson: unpublished b.

BUBER, M. *I and Thou* (First published in German as *Ich und Du* in 1923). Tr. Ronald Gregor Smith, Edinburgh: T&T Clark, 1958.

CLAXTON, G. *Intelligence in the Flesh*. New Haven: Yale University Press, 2015.

HUGHES, R. *Barcelona* (Alfred A.Knopf, New York, 1992)

KANAEV, I. I. Contemporary Vitalism in *The Crisis in Modernism: Bergson and the Vitalist Controversy*, Ed. Burwick and Douglas, Cambridge: Cambridge University Press, 1992. pp. 76 - 97.

MCCAW, D. *Bakhtin and Theatre – Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski* (Abingdon: Routledge, 2016)

_____. "Towards a Philosophy of the Moving Body" in *Bakhtin's Heritage in Literature, Arts, and Psychology* Ed. Slav N. Gratchev and Howard Mancing, Lanham,, MA: Rowman and Littlefield, 2018. pp. 237 – 254

ROUSSEAU, G. "Traditions of Enlightenment: Vitalism" in *The Crisis in Modernism: Bergson and the Vitalist Controversy*, Ed. Burwick and Douglas, Cambridge: Cambridge University Press, 1992. pp. 51 - 75

SHEETS-JOHNSTONE, M. *The Primacy of Movement*, Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2011.

VOLOSINOV, V. *Marxism and the Philosophy of Language* Tr. Ladislav Matejka and I.R. Titunik, Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1973.

Discurso teatral, corpo e educação estética: um passeio de bike autoficcionalado¹

Jean Carlos Gonçalves*

Resumo

Situado no escopo temático *Artes do Corpo e(m) discurso*, o presente artigo, apoiado teórico-metodologicamente nos estudos de Bakhtin e o Círculo (Análise Dialógica do Discurso) em diálogo com a semiótica da cultura de Iuri Lótman, se propõe a discutir as relações entre discurso teatral, corpo e educação estética, tomando como caso particular um passeio de bicicleta realizado pelo pesquisador na cidade de Curitiba, compreendendo um trecho de 15 quilômetros, percorridos em ciclovia entre os parques Passeio Público e São Lourenço. Os resultados apontam para indícios da presença do discurso teatral no passeio em questão, confirmada pela configuração autoficcionalada da personagem *O Ciclista*, desde sua preparação para sair de casa, incidindo pela análise da relação entre corpo e cidade e desembocando na noção de educação estética, intrínseca à própria experimentação na qual se situa o *corpus* da pesquisa.

Palavras-chave: Discurso teatral; Corpo; Educação Estética; Autoficção.

Partida

Escrevo meu romance. Não uma autobiografia, de verdade, coisa reservada, clube exclusivo para famosos. Para ter direito, é preciso ser alguém [...]

Não sou ninguém [...].

Quase nem existo, sou um ser fictício.

Escrevo minha autoficção [...]

Desde que transformo minha vida em frases, me acho interessante.

Na medida em que me torno personagem de meu romance, me apaixono por mim. [...]

Minha vida fracassada será um sucesso literário.

(DOUBROVSKY, 1990[1982])

* Possui Pós-doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (LAEL/PUC-SP - Bolsas PDJ/CNPq e PDS/CNPq) e em Educação (PPGE/UNIVALI - Bolsa PNPd/CAPES), Doutorado em Educação (UFPR), Mestrado em Educação (PPGE/FURB - Bolsa PROSUP/CAPES), Bacharelado e Licenciatura em Teatro-Interpretação (FURB). Professor da área de Linguagem, Corpo e Educação na Universidade Federal do Paraná. Atua no quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPR (Linha LiCoReS - Linguagem, Corpo e Estética na Educação) e no quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos da Linguagem da FURG (Universidade Federal do Rio Grande). Pesquisador do CNPq / Bolsa Produtividade. E-mail: jeancarllosgoncalves@gmail.com

Indícios da utilização da bicicleta (do-ravante bike²) no cenário urbano brasileiro podem ser datados do fim do século XIX. Segundo Moraes e Silva (2011) em Curitiba, nesta época, era comum o hábito de pedalar, e vestígios dessa prática podiam ser encontrados até mesmo em anúncios de jornais curitibanos, que indicavam estabelecimentos responsáveis pela venda e conserto de bikes.

Um século e alguns anos depois, chegamos à pandemia de Covid-19, e a bike se apresenta como alternativa eficaz na mobilidade urbana, tanto pelo atendimento aos protocolos de distanciamento social desencadeado pelas medidas de combate ao vírus, já que a pedalada exige, naturalmente, o afastamento entre as pessoas (PARK, KIM & LEE, 2020; TEIXEIRA & LOPES, 2020), quanto pela possibilidade de manutenção de alguma atividade física durante o isolamento e a consequente contribuição para a saúde mental proporcionada pelo ato de pedalar (PARK, KIM & LEE, 2020). Além disso, destaca-se o baixo custo de aquisição e manutenção de uma bike (MIRANDA & VIEIRA, 2019), o que, em um país que se encontra em crise política e financeira, é fato que não pode ser descartado.

Vale ressaltar que a cidade na qual esse estudo foi realizado se destaca por ter uma das maiores malhas cicloviárias do Brasil, o que a coloca em posição de privilégio quando o assunto é a qualidade na mobilidade urbana³.

As reflexões expostas nesse estudo se sustentam nos estudos da linguagem, tendo em Bakhtin e o Círculo seu principal aporte; buscam, também, uma articulação dialogada com a semiótica da cultura de Iuri Lótman. O processo teórico-metodológico consiste na experiência de criação de uma personagem, *O Ciclista*, por uma perspectiva de autoficção, termo aqui retomado de KLINGER (2008) e QUEIROZ (2008) por meio do qual se torna possível pensar a performance de si por meio de diferentes materialidades, contatos e interações.

Recorro à autoficção na tentativa de mergulhar, enquanto pesquisador-autor, no ato vivido; sou tentado a analisá-lo pela minha própria e limitada perspectiva e é aí que me defronto com um importante aspecto da pesquisa autorreferencial: eu jamais conseguirei compreender minha própria vida a partir de uma visão totalmente exotópica, seja na esfera artística ou cotidiana. Jamais conseguirei me distanciar de minha própria realidade, mesmo quando me embrenho por caminhos fictícios. Há, nesse processo, vestígios e marcas do discurso teatral que serão sempre uma tentativa de autocompreensão que transpassa o meu próprio corpo, na medida em que somente ao outro é dado o direito de enxergar-me a partir de uma determinada totalidade, de um (mesmo que provisório) acabamento. Compreender o funcionamento das relações entre dis-

curso teatral, corpo e educação estética se torna, então, crucial, para a arquitetura aqui pretendida.

O presente artigo é dividido em cinco partes. A esta breve introdução, segue-se uma discussão sobre a noção ampliada de discurso teatral, sob os preceitos a partir dos quais tenho estudado, e suas possíveis relações com um passeio de bike na cidade de Curitiba. Depois, abro uma seção dedicada a pensar as formas como o discurso teatral pode se conectar ao tema corpo, já que se misturam, na análise proposta os universos real e fictício. A penúltima parte do texto, que antecede as considerações finais, foca na mobilização do conceito de educação estética, em sua aliança com as ideias de acontecimento e imprevisibilidade. Os exercícios de autoficção encontram-se esparramados entre as linhas e parágrafos que se seguem, cabendo ao leitor identificá-los.

Discurso teatral: a personagem *O Ciclista*

Para ir direto ao ponto, e do ponto de vista do discurso teatral, criei a personagem *O Ciclista* (que no fim das contas sou eu mesmo, assumindo, nesse processo, os papéis de pesquisador, ator e espectador). Proponho a investigação da minha própria relação com a espacialidade da cidade que me cerca e me constitui. Inspiro-me e me apoio, para tanto,

nas contribuições de Brait, para quem a questão personagem-pessoa passa por

[...] dois aspectos fundamentais: a) o problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico-artístico, pois a personagem não existe fora das palavras; b) as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias de ficção (BRAIT, 2017, p. 19).

Com base teórico-metodológica nos estudos de linguagem e educação⁴, tenho pensado a expansão do discurso teatral como um leque de possibilidades de compreensão da amplitude enunciativo-discursiva em variados aspectos e esferas da sociedade. Ao defender uma perspectiva expandida para a noção de discurso teatral, o que constitui alguns dos meus trabalhos anteriores (GONÇALVES, 2022a; GONÇALVES 2022b), chamo a atenção para diferentes eventos comunicacionais nos quais seja possível reconhecer elementos de teatralidade. Se pensarmos, eu e o leitor, a partir das lentes medievianas:

Novos meios de representação forçam-nos a ver novos aspectos da realidade, assim como estes não podem ser compreendidos e introduzidos, de modo essencial, no nosso horizonte sem os novos recursos de sua fixação (MEDVIÉDEV, 2012, p. 199).

É aí que se torna relevante e necessário olhar para uma volta de bike na cidade como um exercício estético potente e repleto de signos teatrais. Neste trabalho, que propõe um diálogo entre alguns aspectos da semiótica da cultura,

de Iuri Lótman, e o conceito de relações dialógicas, de Bakhtin, torna-se possível ressignificar, então, a forma como os elementos de teatralidade se situam e se interconstituem, o que pode contribuir para a ampliação/expansão da noção de discurso teatral aqui defendida.

No campo das artes do corpo⁵ faz-se necessário retomar, brevemente, as contribuições de, ao menos, três autores que se dedicaram ao estudo do tema discurso teatral: Jean-Pierre Ryngaert, em *Introdução à análise do teatro* (RYNGAERT, 1995); Anne Ubersfeld, em *Para ler o teatro* (2010), especificamente no capítulo intitulado *O discurso teatral*, e Patrice Pavis, especialmente no livro *A análise dos espetáculos* (2010). Mesmo que se utilizem de ponto de vista diferentes para dizer o que pensam a respeito do discurso teatral, esses teatrólogos se debruçam, majoritariamente, sobre questões relacionadas à produção e recepção do texto e/ou do espetáculo cênico.

Resumidamente, é possível afirmar que para Ryngaert (1995) a concepção de texto está, sempre, mais acoplada às peças teatrais escritas e é sobre estas materialidades que ele concentra seus interesses de análise. Cabem nesse escopo os exercícios de transposição de textualidades teatrais para o palco, o que convida atores e diretores, quase que obrigatoriamente, a uma reflexão sobre a presença e/ou fabricação do discurso teatral neste processo.

Ubersfeld (2010) nos provoca:

O que se entende por discurso teatral? Pode-se defini-lo como o conjunto de signos linguísticos produzidos por uma obra teatral (p. 157).

A autora adverte que essa tentativa de definição é vaga e que “designa mais o conjunto dos enunciados do texto teatral que o discurso propriamente dito, enquanto produção textual” (p.157). Tal aceção mantém uma ligação estreita com o campo da encenação teatral, o que, a meu ver, o reduz à uma perspectiva de análise da cena ou do que acontece em cena.

Pavis (2010) apresenta uma ideia de discurso teatral que abarca como textos outras materialidades que integram o espetáculo. Segundo o autor, esses textos produzem sentido sobre a encenação ou a partir da encenação, podendo ser enunciados pela equipe que integra a autoria do espetáculo, incluindo os próprios atores, ou pela recepção (caso de fichas técnicas, por exemplo). Seus enunciadores podem ser espectadores e também a crítica especializada, o que abre, então, um leque maior de possibilidades de compreensão da amplitude enunciativo-discursiva do que se pode e/ou quer compreender como discurso teatral.

Por este viés de enfrentamento teórico-metodológico do que pode se constituir, hoje, enquanto discurso teatral, é possível aferir que não é só o espetáculo,

então, que o contém. Esse discurso pode se fazer presente em diferentes esferas que se relacionam com a criação cênica ou não, consideradas, aí, tanto a análise de espetáculos quanto a reflexão sobre fragmentos de vida real – sendo que o que menos importa, nesse processo, é a diferenciação entre ficção e realidade⁶. Concordo com Iuri Lótman, conforme citado por Nascimento (2019, p. 214):

O caráter ilusório do signo consiste no fato de que ele sempre se parece, ou seja, designa algo distinto de sua aparência. A isso é preciso acrescentar o fato de que na esfera da arte a polissemia no plano do conteúdo aumenta acentuadamente. A contradição entre o real e o ilusório forma esse campo de significados em que vive cada texto artístico (LÓTMAN, 2002, p. 414)⁷

Nessa direção, retomo as contribuições de Thomaz (2016), para quem a teatralidade não necessariamente se sustenta sob a forma de uma encenação, como sugeriam os movimentos de vanguarda do início do século XX. A teatralidade parece não estar mais interessada em se opor à performance, da mesma forma que não depende mais da performatividade de sujeitos e objetos para que possa ser produzida. Teatralidade torna-se, assim, sinônimo de um discurso autônomo e extracotidiano, com seus próprios pactos e regras, constituindo e integrando discursos produzidos no campo teatral ou não, com fins teatrais ou não. Também não é de interesse da noção de teatralidade qualificar quais temas são mais teatrais

que outros, pois o seu descolamento do teatro *in situ* lhe permite operar teoricamente em campos comunicacionais distintos. Concordo, portanto, que a teatralidade é ao mesmo tempo:

[...] um discurso e uma estratégia que atravessa o teatro e o transcende, possibilitando inclusive a expansão e o deslocamento dos limites do teatral e do artístico.[...]. As transformações e expansões do performativo, do teatral e do cênico não têm ocorrido somente por conta das contaminações e disseminações indisciplinadas das artes, senão insistentemente pelas demandas e contaminações que os acontecimentos da vida propõem à arte, pela urgência com que nos interpelam as cenas e teatralidades das polis. (DIÉGUEZ, 2014, p. 125, 129)

A personagem *O Ciclista*, pensada exclusivamente para a escrita desse artigo, se configura, então, enquanto sujeito que se integra à cidade e nela realiza discursivamente sua cena, seu jogo de teatralidades.

Antes de sair de casa, *O Ciclista* coloca sua roupa de exercício físico e procura, incansavelmente, o capacete, acessório que complementa o figurino básico para a execução da ação. O figurino marca a entrada da personagem no cronotopo (tempo-espço) cênico-real. Já pronta, ao descer o elevador e tomar a bike no bicicletário do edifício no centro da cidade, a personagem passa a existir enquanto discurso; ela agora é, também, teatro, corpo-teatro que se lança à experiência estética imprevisível, inevitável e exuberante da cidade noturna.

Corpo: entre ruas escuras e painéis

A data e o horário do passeio de bike são dados absolutamente relevantes para a análise em questão: 22 de agosto de 2022, 20h30. Nesse mesmo dia e horário, um candidato à presidência do Brasil está sendo entrevistado no maior e mais importante programa televisivo jornalístico do país. A personagem *O Ciclista* aperta o pequeno botão preto do controle branco e, ao abrir o portão marrom da garagem do seu edifício vermelho e amarelo, localizado ao lado do Passeio Público, no centro de Curitiba, escuta o som estridente e forte de uma multidão que bate painéis nas janelas dos seus prédios. Enquanto ajusta o aplicativo que conta a quilometragem e delinea o percurso futuro, seu corpo é tomado por um estranho medo, estilhaçado em camadas subjetivas, que o afligem e o impedem, por alguns minutos, de lançar os pés à primeira pedalada.

Pausa. Respiração. Certo pânico.

Do ponto de vista da narrativa cênica que se estabelece, seria possível uma análise envolta, por exemplo, em uma questão prática, cerne de uma dessas camadas – o fato de que o dia não é, digamos assim, um dos mais propícios para um passeio de bike na noite da cidade. Ao mesmo tempo em que existe a possibilidade de que uma panela (ou outro objeto) caia do alto de um apartamento e atinja

a personagem *O Ciclista*, há, também, o receio de que uma ou outra atrocidade possa ser cometida justamente por conta da atmosfera política, atípica para uma segunda-feira, e acentuada por gritos e barulhos executados pelo coro cênico partícipe da cena. O estranhamento/distanciamento brechtiano⁸ se mistura, aqui, à potência de uma teatralidade real e crua, que tampouco se quer como efeito em um palco, mas funciona discursivamente na perspectiva do próprio pesquisador-espectador-personagem (*O Ciclista*).

A bike está pronta, os grossos pneus estão bem cheios, o cadeado está a postos, bem ajustado abaixo do banco. Tudo pronto para o passeio.

O discurso teatral pode, por esta perspectiva, se tornar uma lente eficaz para o enfrentamento e experimento do mundo, especialmente quando se encontram no foco dessa discussão o corpo e a educação estética. Fujo, assim, de perguntas sobre o que pode ou o que não pode um corpo, e assumo o desejo de pensar meu próprio corpo enquanto elemento discursivo-enunciativo: corpo-comunicação, corpo-afeto, corpo-política. Por isso, embasa essa discussão, toda a tonalidade bakhtiniana interessada nos entremeios do triângulo *linguagem – vida – arte* que, não por acaso, nos auxilia a compreender o exercício de oferecer à própria existência uma narrativa poética.

Numa obra poética, as palavras organizam-se, por um lado, no conjunto das orações, do período, do capítulo, do ato, etc., e por outro, constroem o conjunto da aparência do herói, de seu caráter. De sua situação, de seu ambiente, de sua conduta, etc., e, enfim, o conjunto do evento ético da vida, esteticamente formulado e acabado; com isso deixam de ser palavras, proposições, estrofes, capítulos, etc. (BAKHTIN, 2014, p. 51.)

O corpo da personagem *O Ciclista* se lança, então, ao inesperado. Começa seu passeio pela cidade. Corpo-poesia-estesia embalado pela musicalidade que ressoa pelas saídas de som do aparelho celular. A trilha sonora da playlist com músicas de Amy Grant, cantora gospel norte-americana, o lembra de quem ele é – um homem branco, cujo medo de estar na cidade vai até um certo limite, apenas. Um homem impregnado de uma discursividade religiosa que o constitui, dada a sua criação de raiz evangélica pentecostal. Um homem que encontra o teatro, já, tardiamente, e por meio dele (do próprio teatro) tenta se relacionar com o mundo da arte e da vida. Segundo Sonia Machado de Azevedo, ele é um homem muito careta. É pelas músicas que ouve enquanto pedala que *O Ciclista* consegue esquecer, por algum momento, de toda a tragédia que o envolve, que permeia seu país e sua gente. Pai de duas crianças de gêneros e idades diferentes, tudo o que quer é viver para vê-las crescer. Enquanto pedala, seu corpo estremece. Sabe de seus privilégios e que, por isso, não está

sob suspeita e, portanto, nada o ameaça de verdade.

Pedala, às vezes lentamente.

Às vezes em uma velocidade rapidamente espantosa.

E não sabe o porquê.

Apenas pedala.

Não é possível esquecer a pergunta de Lótman quanto aborda as noções de multidão e povo: “será possível a fusão entre indivíduo e massa e seria tal fusão algo ideal ou trágico?” (LÓTMAN, 2021, p. 99). A relação entre massa e rebanho, apontada pelo autor, importa a esta pesquisa pois ela contém, em si mesma, a dúvida sobre a escolha do indivíduo sobre seu próprio comportamento. É aí que outra pergunta se faz necessária: em meio à inércia do rebanho, a personagem *O Ciclista*, teria autonomia para delinear o seu próprio percurso e escolher pra onde vai? Ao mergulhar em sua musicalidade, pelo viés da memória, talvez, uma resposta a essa questão possa ser vislumbrada.

A trilha sonora, componente do discurso teatral em análise, se mostra, então, como um disparador poético-estético capaz de atenuar o ritmo veloz dos pneus em movimento, reelaborando a cena em construção.

A reflexão a respeito do papel da música no discurso teatral é bastante rara, mas se faz absolutamente necessária. [...] Tendo em vista que a Música é assunto de uma classe de especialistas e o Teatro de outra, a mediação entre os dois passa a ser um problema ao qual poucos se propõem a se dedicar (EIKMEIER, 2009, p. 17)

A musicalidade dialoga, ao longo do trajeto, com a iluminação cênica, arquitetada pelos efeitos dos faróis amarelados dos carros em contraposição à pequena luz branca frontal presa ao guidão da bike. Ambas reverberam efeitos e contrastes no corpo da personagem, ditando, de algum modo, as paradas, as arrancadas e a contemplação da cidade. Contemplar a cidade. É possível? Em um dia como esse? Em cada virada de esquina, uma nova iluminação se apresenta. Entre as luzes fixas dos postes das ruas e as moventes dos outros veículos que transitam, um jogo de efeitos se estabelece de modo que a personagem esteja, durante todo o seu percurso, sob um jogo de luzes, ora fortes, radiantes, ora adeptas à penumbra.

Torna-se importante então, como sustentação à esta articulação que proponho entre discurso teatral, corpo e educação estética, um voo sobre a noção de luz-paisagem, como defendida por Nosella, Resende & Espíndola, para quem tal ideia

[...] relaciona-se não apenas à percepção do horizonte distante, mas também à ambientação luminosa e a seus atravessamentos em toda a visualidade cênica (NOSELLA, RESENDE & ESPÍNDOLA, 2022, p. 20).

O corpo da personagem *O Ciclista*, iluminado pelas luzes que compõem o cenário da cidade e afetado pela trilha sonora que o acompanha, prende-se, assim, a uma narrativa cênica que não só se integra, mas se vulcaniza potencial-

mente como discurso teatral. Espectador e ator se unem, nesta experiência, em um mesmo corpo, para provar de uma teatralidade imanente ao ato de auto pesquisar-se. No centro do palco-cidade-noite encontram-se, quase que em uma onipotência gerada pelas vozes participantes da situação enunciativo-discursiva, a personagem criada pelo pesquisador e o próprio pesquisador (que analisa a cena enquanto a vive e a escreve) em um processo de espelhamento que, talvez, possa ser melhor compreendido por sua aproximação com a noção de duplo, abordada por Bakhtin, especialmente em sua análise da obra de Dostoiévski. É ele, Bakhtin, que diz:

Contemplar a mim mesmo no *espelho* é um caso inteiramente específico de visão de minha imagem externa. [...] vemos o reflexo de nosso aspecto físico, mas não vemos a nós mesmos [...] estamos diante e *não dentro do espelho*; [...] nossa própria relação com a imagem externa não é de índole imediatamente estética, mas diz respeito apenas a seu eventual efeito sobre os outros [...] nós avaliamos não para nós mesmos, mas para os outros e através dos outros. [...] não é uma *alma* única e singular que está expressa; no acontecimento da contemplação interfere um segundo participante, o *outro fictício* [...] eu não estou sozinho quando me olho no espelho, estou possuído por uma *alma alheia*. Ademais, às vezes essa *alma alheia* pode ganhar consistência a ponto de atingir certa autonomia [...] autonomia de pessoa quase localizada na existência. (BAKHTIN, 2003, pp. 25-26; 30-31, destaques meus)

Cabe, então, pensar no fenômeno estético como partícipe deste exercício

contemplativo que implica a relação entre personagem e mundo: o seu e o dos seus outros (o meu e o dos meus outros).

Educação estética: acontecimento e imprevisibilidade

Para a estética enquanto ciência, a obra de arte se apresenta, é claro, como objeto de conhecimento, mas essa atitude cognitiva para com a obra tem um caráter secundário, pois a atitude primeira deve ser puramente artística. (BAKHTIN, 2014, p. 21-22)

O ato ético refere-se de forma um pouco diferente à realidade preexistente do conhecimento e da visão estética. Esta relação é habitualmente expressa como relação do dever para com a realidade. (BAKHTIN, 2014, p. 32)

A significação, quando pensada a partir da presença do discurso teatral em uma materialidade discursivo-enunciativa, se constitui de diferentes partes/momentos/textos de um todo - cênico ou não, dando à análise uma característica *fragmentada*, porém, com certo grau de complementaridade entre esses fragmentos que, juntos, formam um projeto discursivo, teatral ou não, passível de análise por uma perspectiva dialógica. É apoiado nesta afirmação, que venho defendendo a ideia de que a estética é, em si mesma, uma experiência que se relaciona diretamente com o campo da educação. O sujeito

só consegue tomar consciência de que está diante de uma vivência estética se possuir determinado letramento pelo qual se torna possível uma análise do seu próprio processo. Nessa perspectiva, vivenciar uma experiência estética é, sempre, um exercício relacionado ao campo da educação.

No caso desse estudo, que toma como referência a criação autoficcional da personagem *O Ciclista*, no recorte temporal de um passeio de bike com duração de aproximadamente 60 minutos na noite da cidade de Curitiba, a educação estética se torna possível pela presença de dois fatores decisivos e inegáveis: o acontecimento e a imprevisibilidade.

A correia da bike se desprende da catraca da roda traseira.

É preciso parar.

O Ciclista vê, agora, a graxa que preenche as palmas de suas mãos.

Artefato cênico-visual que emerge do imprevisto, a graxa o envolve em uma gama de pensamentos soltos. Lapsos de memória preenchem todos os minutos subsequentes do passeio. Claro, um pequeno truque e o assunto está resolvido. Ao menos para o espectador, que pode ver, novamente, o movimento circular das rodas da bike sobre a ciclovia gelada de Curitiba. *O Ciclista*, no entanto, parece nos mares de raiva provocados pelo pequeno acontecimento imprevisível em pleno Parque São Lourenço.

Morson aponta para um fato, relacionado ao tema *acontecimento*, que me interessa de forma bastante particular, porque une-se à perspectiva de Gumbrecht, para quem a experiência estética consiste em “uma interrupção inesperada no fluxo do cotidiano” (2010, p. 55). Assim, me parece coerente movimentar teoricamente a noção de acontecimento, compreendendo-a pelas lentes da linguagem:

Nem todos os acontecimentos tem “acontecimentalidade”. Um acontecimento tem acontecimentalidade se, e somente se, a presenticidade tiver importância; somente se o momento presente for algo mais do que o resultado automático de momentos anteriores. Só então pode o momento presente ter peso real e constituir, de fato, uma força própria. (MORSON, p. 120)

Nunca foi tão urgente a abordagem da presença, especialmente quando se fala de relações entre discurso teatral, corpo e educação estética, caso deste ensaio. Os nossos tempos tem mostrado que é possível estar presente, física ou virtualmente, de vários modos, em diferentes espaços e plataformas. De algum modo, uma mudança radical foi se impondo e aparecendo em nossos novos modos de vida e de comunicação, haja vista o conjunto de “acontecimentalidades” que passou a fazer parte do nosso cotidiano, do novo normal.

Para que existam eventos de “acontecimentalidade” é necessário que hajam rupturas temporais e espaciais no fluxo

do esperado, ou seja, é preciso que o imprevisível ganhe força enquanto mote para novos rumos, novas vivências. Garantir e aceitar a existência de espaços de imprevisibilidade urge como chance de enxergar a própria vida (e porque não a arte?) com outros olhos, outras lentes, antes, talvez, ignoradas.

[...] o papel da imprevisibilidade não só aumenta significativamente quando uma pessoa se torna ser humano, mas que formou, exatamente, o fundamento dessa transição. Uma propriedade humana tão fundamental quanto a autoconsciência – reflexão sobre sua própria consciência e comportamento – baseia-se nessa imprevisibilidade. É sobre este fundamento que se constrói um fenômeno inseparável da própria essência do autoconhecimento: a arte. (LÓTMAN, 2021, p. 183)

No exercício de autoficção proposto neste artigo, a imprevisibilidade ganha um papel central, já que não houve roteiro pré-estabelecido. A personagem *O Ciclista* simplesmente sai à rua, para mais um passeio, em que tudo pode acontecer; e esta é justamente a aventura que possibilita uma experiência estética de cunho vinculado, ao mesmo tempo, ao mundo da linguagem e ao mundo das teatralidades. Dito de outra forma, me parece importante pensar o corpo da personagem *O Ciclista* (eu mesmo), no entrecruzamento dos três tomos centrais que intitulam esse texto, o que aponta para possibilidades de conclusão quanto ao objetivo que norteia esta discussão.

Chegada

*Nenhuma memória é completa ou fiável.
As lembranças são histórias que contamos
a nós mesmos, nas quais se misturam,
sabemos bem disso hoje, falsas lembranças,
lembranças encobridoras, lembranças
truncadas ou remanejadas segundo as
necessidades da causa.[...]
Cada escritor de hoje deve encontrar, ou
antes, inventar sua própria escrita dessa
nova percepção de si que é a nossa.
De todo modo, reinventamos nossa vida
quando a rememoramos.
(DOUBROVSKY, 2014, P. 121-124)*

É importante deixar registrado, nesse texto que, ao propor possibilidades vinculadas ao universo amplo e expandido do discurso teatral, em momento algum sugiro a quebra do acordo absolutamente irrevogável de que, para que o fenômeno teatral exista, com todos os seus signos que possibilitam o alcance do acabamento cênico (sempre provisório), é preciso que haja recepção, ou seja, a figura do espectador. No caso desse estudo, ao criar a personagem *O Ciclista*, misturo-me aos papéis de ator, autor e espectador, pois minha busca é por uma experiência estética capaz de mobilizar tais acepções e analisa-las pela chave de compreensão do que se pode se constituir hoje enquanto discurso teatral, nunca como o próprio teatro – este, sempre um evento artístico-comunicativo que acontece na relação palco-plateia.

O Ciclista, já cansado, retorna, em velocidade reduzida, para sua casa. Entre poças d'água instantâneas formadas pela fina chuva e buracos rasos que ao longo do tempo surgiram na ciclovia, ignora sons e ruídos da noite movida a política e música. O corpo suado e cansado já é outro, vibra em outra frequência, nega o *grand finale* ou qualquer tipo de apoteose para que o enredo tenha um fim. *O Ciclista* abre o portão da garagem, chega ao bicicletário, guarda sua bike, retira o capacete, sobe o elevador, entra sem seu apartamento (901), toma um banho, coloca seu pijama, senta em frente ao computador e torna-se, então, *O Escritor*.

Theatrical discourse, body and aesthetic education: self-fiction in a bike ride

Abstract

Situated in the thematic scope Arts of the Body and(m) speech, this article, theoretical-methodologically supported by the studies of Bakhtin and the Circle (Dialogical Analysis of Discourse) in dialogue with the semiotics of culture of Iuri Lótman, proposes to contest the relations between theatrical discourse, body and aesthetic education, taking as a particular case a bicycle ride along a 15-mile, traveled on a cycle path between the Passeio Público and São Lourenço parks. The results from the analysis of the relationship between the character *The Cyclist* and the presence of the theatrical discourse on the tour in question, confirmed by the autofiction, since his preparation to

leave the house, focusing on the body and city relations, and on the notion of aesthetic education, intricate to the experimentation in which the research corpus is located.

Keywords: Theatrical discourse; Body; Aesthetic education; Autofiction

Notas

- ¹ Trabalho realizado com o apoio do CNPq – Bolsa de produtividade em pesquisa. Processo: 310808/2020-0
- ² Opto, neste ensaio, pelo termo bike, abreviação do inglês bicycle, pelo seu uso rotineiro, especialmente entre pessoas que, como eu, utilizam a bike no dia-a-dia, para ir ao trabalho ou dar uma volta, sem fins meramente esportivos ou competitivos.
- ³ Ver a matéria Dia do ciclista: conheça o perfil do ciclista curitibano.
- ⁴ Ressalto que este trabalho integra parte dos estudos desenvolvidos no âmbito do *Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades* (Labelit / UFPR / CNPq) e da *Diálogos: Rede Internacional de Pesquisa*, ações colaborativas que envolvem pesquisadores de diferentes instituições do Brasil, China, Índia, Equador, Colômbia e Portugal.
- ⁵ Discuti, na apresentação e no texto escrito com Beth Brait para o livro *Bakhtin e as Artes do Corpo*, por nós organizado, as práticas, conceitos e materialidades que interessam e cabem nesse escopo temático. Ao leitor que pretende se aprofundar nesta questão, sugerimos a leitura da obra. Ver Brait & Gonçalves (2021).
- ⁶ Sobre este tema, sugerimos a leitura da excelente obra *Realismo Sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades* (RIBEIRO, 2022)
- ⁷ Tradução livre do russo, por Rodrigo Alves do Nascimento.
- ⁸ Para melhor compreensão deste conceito, sugiro a leitura do texto *Brecht: a grandeza do stalinismo* (ZIZEK, 2007)

Referências

BAKHTIN, Mikhail. O problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária. [1924] In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini... [et al]. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp.1-90. [1920-22]

BRAIT, Beth. *A personagem*. São paulo: contexto, 2017. 176p.

BRAIT, Beth; GONÇALVES, Jean Carlos (Orgs). *Bakhtin e as Artes do Corpo*. São Paulo: Hucitec, 2021.

DIÉGUEZ, Ileana. (2014). Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. *Sala Preta*, 14 (1), São Paulo, 2014, 125-129. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758>> Acesso em 01 set 2022.

DOUBROVSKY, Serge. *Un Amour de soi*. Paris: Hachette, 1990 (1982)

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita (Org.) *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014 . pp. 11-126

EIKMEIER, Martin. A música na fase atual do trabalho da Companhia do Latão. In: CASTILHO, Jacyan (Org). *Música e musicalidade no espetáculo teatral*. Revista Vox da Cena, Salvador, BA. Ano 1, N.1, Março de 2019.

GONÇALVES, Jean Carlos. Artes do Corpo e Dialogismo em Soneto 116: potencialidades para uma educação estética do olhar. *Revista da Anpoll*, [S. l.], v. 53, n. 1, p. 161-176, 2022a. DOI: 10.18309/ranpoll.v53i1.1603. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1603>> Acesso em: 30 set. 2022.

- GONÇALVES, Jean Carlos. Dostoiévski em podcast: potencialidades para uma educação estética da escuta. *Revista Cerrados*, [S. l.], v. 31, n. 58, p. 77–87, 2022b. DOI: 10.26512/cerrados.v31i58.40974. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/40974>> Acesso em: 30 set. 2022.
- KLINGUER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. V.10, N.12, 2008. pp 11-31. Disponível em Acesso em 20 ago. 2022.
- LÓTMAN, Iúri. Stati po semiótike kultury i iskusstva [Artigos sobre semiótica da cultura e da arte]. São Petersburgo: Gumanitárnoe Agentstvo “Akademitcheski Proekt”, 2002.
- LÓTMAN, Iúri. *Mecanismos imprevisíveis da cultura*. São Paulo: Hucitec, 2021.
- MEDVIÉDEV, Pável N. *O método formal nos estudos literários: Introdução Crítica a uma Poética Sociológica*. Trad. Sheila Camargo Grillo & Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.
- MIRANDA, Antonio Carlos; VIEIRA, João Pedro. A bicicleta é o veículo mais sustentável no ambiente urbano. In: ARAÚJO-LIMA, Cristina. (org.). *Mobilidade urbana: abordagem multidisciplinar*. Curitiba, Setor de Tecnologia, Universidade Federal do Paraná, 2019. pp. 96-134.
- MORAES e SILVA, Marcelo. Novos modos de olhar outras maneiras de se comportar: a emergência do dispositivo esportivo da cidade de Curitiba (1899-1918). [Tese de Doutorado em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação]. Universidade Estadual de Campinas, 2011.
- MORSON, Gary S. O cronotopo da humanidade: Bakhtin e Dostoiévski. In: BEMONG, Nele et al. (Org.) *Bakhtin e o Cronotopo*: Reflexões, aplicações, perspectivas. Trad. Oziris Borges Filho. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- NASCIMENTO, Rodrigo A. Iuri Lótman e a semiótica do teatro. *Bakhtiniana. Revista De Estudos Do Discurso*, 14(3), Port. 199–219 / Eng. 208. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/39181> Acesso em 20 set 2022.
- NOSELLA, Berlo L. D.; RESENDE, Laura de P.; ESPINDOLA, Geraldo S. A luz-paisagem nos atravessamentos da cidade: até onde chegam os olhos?. *A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas*, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 1-26, 2022. DOI: 10.5965/27644669010320220203. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/21918>> Acesso em: 1 set. 2022.
- PARK, Sunhee; KIM, Beomsoo.; LEE, Jaeil. Social distancing and outdoor physical activity during the Covid-19 outbreak in South Korea: Implications for physical distancing strategies. *Asia Pacific Journal of Public Health*, v. 32, n. 6-7, 2020. pp. 360-362.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- QUEIROZ, Carlos Eduardo. A escritura da memória como fundamento identitário do eu. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 10, N.12, 2008. Pp. 365-387. Disponível em <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/195/198>> Acesso em 20 ago. 2022.
- TEIXEIRA, João F.; LOPES, Miguel. The link between bike sharing and subway use during the Covid-19 pandemic: the case-study of New York’s Citi Bike. *Transportation Research Interdisciplinary Perspectives*, v. 6, 2020. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2590198220300774>> Acesso em 03 out 2022.
- THOMAZ, Suzana. Teatralidade, entre Teorias e Práticas: um olhar sobre a abordagem do Théâtre du Soleil. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 309-330, Aug. 2016. Disponível em < <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/61934>> Acesso em 20 set 2022.
- ZIZEK, Slavoj. Brecht: a grandeza interna do stalinismo. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 9, p. 123-128, 2018. DOI: 10.5965/1414573101092007123. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101092007123>> Acesso em: 31 ago. 2022.

Enunciados aderentes: a bandeira do Brasil como ethos de apoio ao bolsonarismo nas eleições de 2022

Ernani Cesar de Freitas*

Luis Henrique Boaventura**

Resumo

É notório que as cores e a bandeira do Brasil se tornaram símbolos de apoio ao bolsonarismo a partir das eleições presidenciais de 2018. O objetivo é analisar a mobilização de um ethos efetivo político nas eleições de 2022 através do uso da bandeira nacional como vetor de um enunciado aderente de apoio a Bolsonaro. Tomamos por base um recorte da teoria enunciativo-discursiva de Dominique Maingueneau (2008a, 2020a, 2020b) quanto ao interdiscurso, à cenografia e ao ethos discursivo como imagem de si, mobilizados em torno da recente noção de “enunciado aderente”, proposta pelo linguista em 2019; esses conceitos serão investigados sob a problemática do pré-discurso e da estereotipia, conforme Amossy e Pierrot (2022). A pesquisa é exploratória, bibliográfica, qualitativa e de natureza aplicada. O corpus, objeto de análise, constitui-se por fotografias divulgadas em jornais brasileiros que retratam o uso político da bandeira nacional em janelas de apartamentos e em automóveis. Como resultado, destacamos que a bandeira do Brasil, ligada a um pré-discurso de identificação com o mundo ético de valores direitistas e ultradireitistas pós-2018, é utilizada e amplamente reconhecida como símbolo de apoio a Bolsonaro porque incorpora, como vetor, o enunciado aderente “eu

apoio Jair Bolsonaro”, o que transformou sua exibição em carros e prédios, durante as semanas que antecederam as eleições de 2022, em uma mensagem política que permite a seu enunciador aderir a um corpo público enunciante de apoio ao bolsonarismo.

Palavras-chave: Enunciados aderentes. Ethos. Cenografia. Estereótipo. Bolsonarismo.

* Doutor em Letras, Linguística Aplicada pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, Brasil; com pós-doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (PUC-SP/LAEL); professor permanente no PPG em Letras na Universidade de Passo Fundo (UPF), em Passo Fundo, RS, Brasil. E-mail: ecesar@upf.br

** Bolsista PNPd/CAPES (UPF). Doutor em Letras (UPF-2017). Mestre em Letras. (UPF-2013). Possui graduação em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo. (UPF-2009). Trabalhou como docente do curso de Tecnólogo em Gestão Hospitalar na FACESC - SC (2017/2). Trabalha com pesquisa na área de Linguística com ênfase em Análise do Discurso de linha francesa. Membro da Associação Brasileira de Linguística (ABRALIN), da Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED) e da Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL). Participa como colaborador do GT ANPOLL - Discurso, trabalho e ética. Está inserido como bolsista de pós-doutorado na linha de pesquisa Constituição e Interpretação do Texto e do Discurso, do PPGL/UPF. Foi cofundador e editor-chefe da revista eletrônica de cinema Multiplot (multiplotcinema.com.br / ISSN: 2237-3705) e escreveu para o site de cinema Cineplayers (cineplayers.com), da Globo.com. E-mail: luishboaventura@hotmail.com

Introdução

As eleições de 2022 viram culminar um fenômeno que se acentua desde 2018: a apropriação da bandeira do Brasil e das cores verde e amarelo pelo bolsonarismo. Essa associação não foi imposta à força, mas validada gradativamente pela retórica nacionalista de Jair Bolsonaro e encenada por seus eleitores para sinalizar apoio ao presidente-candidato e fidelidade ao grupo. Essa encenação assumiu duas formas bastante replicadas e consistentes no pleito de 22: os atos e movimentos de exibir a bandeira do Brasil em janelas de apartamentos em centros urbanos e de estender essa bandeira sobre o capô de um carro, ações que denotaram mensagem política inconfundível de apoio ao então candidato à Presidência da República que buscava sua reeleição.

Diante desse cenário, não pudemos deixar de nos perguntar, de uma perspectiva enunciativo-discursiva, por que um símbolo nacional neutro como a bandeira, que deveria representar a totalidade dos cidadãos de uma nação, bem como seus candidatos, acabou por significar apenas um séquito político-ideológico? A partir da pergunta que motivou esta pesquisa, elaboramos a seguinte questão norteadora: nas eleições de 2022, o enunciador foi capaz de mobilizar um ethos efetivo bolsonarista ao simplesmente exibir a bandeira nacional

como vetor de um enunciado aderente e, com isso, vincular-se a um corpo público enunciante (o que também pode ser pensado como “hiperenunciador”) que apoia Jair Bolsonaro. O objetivo deste artigo é analisar a mobilização desse ethos efetivo político nas eleições de 2022 através do uso da bandeira nacional como vetor do enunciado aderente de apoio a Bolsonaro.

O marco teórico se situa sobre a teoria enunciativo-discursiva de cunho socio-histórico de Dominique Maingueneau (2008a, 2020a), sobretudo quanto ao ethos pré-discursivo e à estereotopia no discurso de acordo com Amossy (2017) e Amossy e Pierrot (2022). A partir dessa fundação, relacionamos estereótipos, cenas validadas e pré-discurso à noção de *enunciado aderente* proposta e explorada nos últimos anos por Maingueneau ([2019] 2020b, 2022).

Este estudo contribui para entender a encenação de um ethos de apoio a um político com base na exibição de símbolos que venham a se imbuir de um enunciado aderente (EA) que é implícito ao vetor ou suporte (em oposição à definição inicial dessa noção que inclui uma sequência verbal escrita, possibilidade que exploramos e defendemos a seguir). Essa encenação ainda inclui a incorporação de um estereótipo como cena validada para adesão a um corpo público que enuncia, coletivamente, o EA “eu apoio Jair Bolsonaro”.

A pesquisa é descritiva, bibliográfica e documental com abordagem qualitativa. A materialidade do *corpus* é constituída por duas fotografias publicadas nos jornais Folha de S.Paulo (2022) e Jornal da Paraíba (2022); a primeira retratando um prédio com bandeiras do Brasil em dois apartamentos (em contraste com uma bandeira do candidato Lula em um apartamento superior), e a segunda registrando uma carreta de apoio a Bolsonaro em que se vê claramente três carros com bandeiras afixadas em seus capôs (além de outros detalhes, como bandeirolas e adereços verde-amarelos, mais difusos e ignorados nesta análise).

Este texto se divide em duas seções correspondentes à fundamentação teórica, *Ethos, estereótipos e pré-discurso e Enunciados aderentes e a constituição do corpo público*; uma seção correspondente à metodologia, *Uma proposta metodológica: enunciados aderentes e a construção do ethos*; e uma seção dedicada à análise, *A “bandeira do bolsonarismo”: aderência, ethos e um corpo público enunciante*, além das considerações finais.

Na sequência, iniciamos a revisão teórica retomando o *ethos* como imagem de si no discurso, a influência do pré-discurso na enunciação e os estereótipos disponíveis como modelo na memória discursiva de uma comunidade.

Ethos, estereótipos e o pré-discurso

Sabemos que a noção de *ethos*, conforme posicionada hoje na epistemologia de análises discursivas de linha francesa, pode ser rastreada na retórica aristotélica, precisamente em sua tríade de provas retóricas para a persuasão: a) *phronesis* (prudência), correspondente ao *logos*; b) *eunoia* (benevolência), refere-se ao *pathos*; e c) *areté* (virtude), que diz respeito ao *ethos*. Como lembra Amossy (2008), a ampla adoção do conceito nas teorias contemporâneas da linguística é liderada por Oswald Ducrot através da teoria polifônica da enunciação, teórico parcialmente responsável (com Julia Kristeva, entre outros) pela redescoberta do Círculo de Bakhtin entre as décadas de 70 e 80. As noções bakhtinianas de polifonia e dialogismo emprestam substância à reclamação que Maingueneau (2008) faz do conceito de *ethos* a partir dos anos 90 como desdobramento natural a partir da sua Semântica Global (em que Maingueneau fala de “tom”, mas ainda não de *ethos*), sobretudo quanto ao modo de enunciação e à ideia de cenografia, às quais o *ethos* viria a subscrever.

O *ethos* opera dentro de uma dinâmica de cena enunciativa, isto é: compreende-se o processo linguageiro sob o âmbito da encenação. Maingueneau (2008) destaca que a cena de enunciação funciona sobre três eixos: a *cena englobante*, responsá-

vel por conferir ao discurso um estatuto pragmático, encaixando-o em um “tipo” como publicitário, religioso etc.; *cena genérica*, que relaciona o discurso a um “gênero” como a bula de remédio, o santinho político etc.; e a *cenografia*, a partir da qual o discurso se constrói e que deve, em troca, constituir um tipo de encenação que torne esse discurso eficaz e pertinente: é nessa ordem que se encontra o ethos como imagem de si no discurso.

É possível afirmar que as duas primeiras cenas, englobante e genérica, correspondem ao âmbito discursivo do que é “dado”, ou seja, por um lado tem-se um espaço sobre o qual o enunciador possui pouco controle; a cenografia, por outro lado, ocorre no âmbito do que é “construído” discursivamente, e pode comandar ou encaixar as demais cenas de acordo com a habilidade de persuasão do enunciador. Conforme Maingueneau (2008, p. 76), considera-se “o desenvolvimento da enunciação como a instauração progressiva de seu próprio dispositivo de fala”, o que significa dizer que parte do objetivo do enunciador (enquanto agente que pretende instaurar efeitos de sentido e influenciar seus interlocutores) é operar uma cenografia na qual o seu discurso é mais pertinente, mais influente, dando entrada a um *mundo ético* (MAINGUENEAU, 2008) de valores em que esse discurso não apenas soe mais eficaz, mas também, por conseguinte, ajude a reforçar a pertinência da cenografia instaurada.

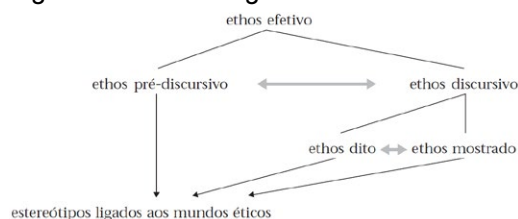
O ethos, nesse sentido, diz respeito ao controle sobre a própria imagem que o enunciador procura gerenciar, com maior ou menor grau de sucesso de acordo com seu empreendimento linguageiro. Não se trata de afirmar explicitamente algo a respeito de si (o que teria pouca eficácia, em comparação), mas de transmitir uma certa ideia de si mesmo através de um tom e uma vocalidade subjacentes à fala do enunciador (MAINGUENEAU, 2008). Como aponta Maingueneau (2020a, p. 9), ao negociar sentidos, “[o] destinatário constrói uma representação do locutor por meio daquilo que ele diz e de sua maneira de dizê-lo [...]”. O enunciador, continua Maingueneau (2020a, p. 9), procura colocar “em risco sua imagem e tentar orientar, mais ou menos conscientemente e em um sentido que lhe seja favorável, a interpretação e a avaliação dos signos que envia ao destinatário”.

Depende desse procedimento a negociação linguageira a respeito da matéria do real e da interpretação dos fatos. Concordar a respeito de temas complexos, como a política, está sujeito (embora nem sempre) à imposição de uma interpretação do real sobre outra, que deve ser aceita com base, em boa parte, no ethos do enunciador como imagem discursiva e na identificação com o movimento de um corpo enunciante ligado a modelos disponíveis na memória coletiva da

comunidade como estereótipos, o que detalharemos a seguir.

Falar de *ethos* implica, como elabora Maingueneau (2008), considerar a interação de diferentes imagens (divergentes e/ou convergentes) que podem ser mobilizadas (deliberadamente ou à sua revelia) no momento da enunciação para chegar a um *ethos efetivo*. Conforme Maingueneau (2008, p. 71), o “o *ethos* efetivo, o que tal ou qual destinatário constrói, resulta da interação dessas diversas instâncias, cujo peso respectivo varia segundo os gêneros do discurso.”. Essa interação é ilustrada na Figura 1.

Figura 1 – Para chegar ao *ethos* efetivo



Fonte: Maingueneau (2008, p. 71)

O *ethos* efetivo depende de dois *ethos* antecedentes; o primeiro a considerar é o *ethos* discursivo, construído no momento da enunciação com base em uma combinação entre o *ethos dito* (aquilo que o enunciador fala a respeito de si mesmo) e o *ethos mostrado* (aquele que o enunciador procura demonstrar implicitamente), por exemplo: um professor pode transmitir um *ethos* de competência a partir de uma fala bem substantiada

através da qual *mostraria* seu *ethos*; ao mesmo tempo, é possível *dizer* o *ethos* ao referenciar essa competência explicitamente, o que pode, não raro, impactar negativamente o *ethos* mostrado. Contudo, o *ethos* discursivo não depende apenas dessa interação entre os *ethos* dito e mostrado, ele opera uma troca constante com a bagagem prévia que o enunciador carrega consigo para dentro da enunciação: o *ethos pré-discursivo*, composto do conjunto de percepções que o interlocutor possui desse enunciador, o que é baseado em interações prévias, além de estereótipos ligados a mundos éticos e cenas validadas.

Uma

[...] cena de fala pode ser chamada de *cena validada*, em que “validada” significa “já instalada na memória coletiva”, seja como antimodelo, seja como modelo valorizado. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 80, grifo nosso).

Uma cena só é validada por uma comunidade discursiva porque passa por um julgamento de valor pacificado para aquela comunidade, ou seja: está validada por um mundo ético que uma dada comunidade compartilha. A troca entre esse *ethos* pré-discursivo e entre o *ethos* discursivo levará ao *ethos efetivo* como imagem de si no discurso, aquele que de fato produz efeitos de sentido na enunciação e instaura a cenografia do enunciador.

No Brasil, o *ethos* como imagem de si é vetor prolífico de pesquisas em análise do discurso, fato sobre o qual Maingueneau

nunca deixa de expressar certa surpresa (FREITAS et. al., 2021). Neste artigo, interessa-nos mais especificamente a faceta pré-construída do *ethos*, ou seja, o *ethos prévio* ou *ethos pré-discursivo*, a partir do qual o enunciador deriva boa parte de sua força de persuasão e que tem na estereotipia sua base. Para tratar de estereótipos e sua influência no discurso, recorreremos mais diretamente a Amossy (2017) e Amossy e Pierrot (2022).

Negociar a realidade entre sujeitos é uma questão filosófica que resiste ao tempo porque a interpretação subjetiva do real é um problema que parece, ainda, sem solução, razão pela qual lançamos mão de heurísticas. Por isso confiamos instintivamente em estereótipos como modelos de sujeitos que transitam no mundo real para basearmos nossa interação sobre um tabuleiro que sempre será, até certo ponto, adivinhado. De acordo com Amossy e Pierrot (2022, p. 124, grifo do autor), a análise do discurso de linha francesa “interessou-se pela estereotipia em primeiro lugar a partir da noção de *pré-construído*, introduzida por Michel Pêcheux [...]”. O *pré-construído* vem a se tornar mais apropriadamente o “*pré-discurso*” nas mãos de Maire-Anne Paveau (2009, 2017). O *pré-discurso* (relacionado intimamente com o interdiscurso e o dialogismo) serve à composição da imagem de si do sujeito porque operamos com heurísticas para resolver a complexidade e opacidade do indivíduo com quem in-

teragimos, o que pode tanto levar a uma interpretação que corresponda à realidade, quanto a uma leitura imprecisa desse interlocutor com quem se interage.

Amossy (2017, p. 46, tradução nossa¹) reflete que o “estereótipo é definido como uma representação coletiva fixa, um modelo cultural que circula em discursos e textos”, discursos que estão previamente disponíveis na memória discursiva de uma dada comunidade como *cena validada* (MAINGUENEAU, 2008a), ou seja, a respeito da qual existe um consenso ou ao menos um entendimento pacificado sobre sua natureza, o que implica também um *mundo ético*. “Ditador” e “nazista” são termos que, hoje, podem ser usados pejorativamente em uma discussão porque existe um entendimento pacífico na sociedade (ao menos em relação à grande maioria das pessoas) a respeito dos valores encapsulados nessas palavras, o que também denota uma ética, um modo de agir em relação a elas. Esses dados estão disponíveis como *pré-discurso*, levados *a priori* para uma discussão política e afixados a um dos interlocutores caso seu *ethos* se alinhe ao estereótipo que corresponda a esses valores, o que resulta ofender o adversário ideológico de “nazista” sem que seja necessário explicar por que isso se trata de uma ofensa: há discursos prévios que sustentam o entendimento a respeito do porquê é ruim ser equiparado a um nazista, bem como um modelo do que corresponderia a uma “pessoa nazista”. Além

disso, estereótipos podem ser carregados de valor positivo ou negativo a depender da comunidade discursiva em que são lidos, já que cada comunidade compartilha uma memória específica e, sobretudo, um mundo ético particularizado.

Paveau (2017, on-line) define os pré-discursos como “um conjunto de quadros pré-discursivos coletivos que têm um papel instrucional para a produção e interpretação do sentido em discurso”; esses pré-discursos se afetam mutuamente em uma interação interdiscursiva. Se um sujeito encena ou reproduz pré-discursos associados mais intimamente a uma dada cena validada para uma comunidade discursiva, emana dessa reprodução um estereótipo com o qual o interlocutor passa a associá-lo. A partir da ligação com um estereótipo, o interlocutor pode utilizar esse modelo parcialmente pronto como heurística para nortear sua própria enunciação, de modo que o ethos efetivo do enunciador passa a ser mais afetado pelo ethos pré-discursivo e menos pelo ethos discursivo, sobre o qual o enunciador teria mais controle.

Esse fenômeno é de fácil compreensão ao imaginarmos uma discussão política em que um dos interlocutores passa a reproduzir discursos tipicamente associados a um dos extremos político-ideológicos, momento a partir do qual seu parceiro na troca linguageira o encaixará, inevitavelmente, sob um estereótipo de extremista daquela ideologia, e passará

a interagir parcialmente com seu ethos discursivo, e parcialmente com uma ideia de “pessoa extremista” cultivada muito antes dessa interação em questão ocorrer. Em artigo recente, Freitas e Boaventura (2019), por exemplo, discorrem sobre dois desses estereótipos cristalizados no discurso político brasileiro: o “cidadão de bem”, estereótipo positivo da pessoa de direita (uma percepção interna do grupo), e o “bolsominion”, estereótipo negativo desse mesmo indivíduo (fruto de uma percepção externa), o que Amossy (2017) encaixa em uma dinâmica tribal “*in-group / out-group*”, uma constante antropológica.

O estereótipo pode exercer a função de fiador de um mundo ético através do processo de incorporação: o mundo ético, de acordo com Maingueneau (2008a, 2020a), trata-se do conjunto de normas e valores que o enunciador assume em um processo de incorporação enquanto fiador do seu discurso, e do qual ele procura fazer participar seu destinatário. O fiador é a figura discursiva responsável por validar esse código de valores; através do fiador, o sujeito

[...] se dá uma identidade em acordo com o mundo que ele supostamente faz surgir [...]. O poder de persuasão de um discurso decorre em parte do fato de que ele leva o destinatário a identificar-se com o movimento de um corpo [...] (MAINGUENEAU, 2008a, p. 72).

Esse fiador incorpora um modo de ser, ou seja: ele autoriza, em certa medida, um

tipo comportamento, e transita por um espaço discursivo em que se comportar dessa forma é adequado. Fazer surgir a autoridade do fiador não é tarefa simples, por isso o enunciador pode recorrer a um modelo pronto, um estereótipo, motivo pelo qual é comum ver a figura de um médico com jaleco branco em comerciais de remédio para gripe, por exemplo: o anunciante empresta do modelo disponível como cena validada na memória discursiva (um estereótipo) sua credibilidade, já que compartilhamos um mundo ético e uma memória discursiva em que médicos são dignos de confiança. Ao tratar de códigos de vestuário, Maingueneau (2020a, p. 96) fala também em “vestir o porta-voz” ao tratar do traje típico do político masculino (terno e gravata) em oposição ao traje típico da política feminina, mais difuso, menos fixado a um estereótipo (embora o *tailleur*, conjunto de paletó e saia, esteja gradualmente se cristalizando como modelo). No exemplo anterior, o médico em questão apresenta-se como porta-voz da comunidade médica, um corpo público imbuído da credibilidade que a empresa farmacêutica, por associação, procura contrair.

A ideia de um corpo público que enuncia é discutida no âmbito da cenografia e do ethos, sobretudo quando em referência ao discurso político. Maingueneau (2020a, p. 84) afirma que “o ethos é, fundamentalmente, uma questão de corpo, de autentificação da fala por um corpo saturado de avaliações sociais”. No caso do bolsonaris-

mo de que tratamos neste artigo, há um certo corpo público do típico apoiador de Bolsonaro que é “vestido” ou incorporado na enunciação, sobretudo cenografias públicas, como exibição de bandeira em prédios e em carreatas. Há nessa atividade a adesão a um corpo coletivo que enuncia com base em um ethos prévio fundamentado em cenas validadas que pressupõem um mundo ético em que tal comportamento (exibição da bandeira em propriedades como apoio a Bolsonaro) é não somente autorizado, como valorizado. Há um certo crédito a ser reclamado pelo indivíduo junto à coletividade quando adere a esse corpo enunciante e diz algo como “sou um de vocês”.

Veremos na sequência, em mais detalhes, o uso da bandeira nacional utilizada politicamente nas eleições de 2022 como via para adesão a um corpo público enunciante, e como um estereótipo pode ser convertido em enunciado aderente para a transmissão de uma mensagem de apoio a um candidato. Para tanto, detalharemos a seguir a recente noção de “enunciado aderente” proposta por Maingueneau (2020b).

Enunciados aderentes e a constituição do corpo público

Maingueneau (2020b) introduz o leitor à noção de *enunciado aderente*, ou EA (proposta inicialmente no colóquio

“DiscourseNet-Aled”, na Université de Cergy-Pontoise, em 2019), com a ressalva de que, apesar da nova terminologia, esses enunciados são tão antigos quanto a própria escrita – embora sempre se inaugurem novas possibilidades epistemológicas a partir do momento em que se propõe pensar um fenômeno corriqueiro de modo inusual. Maingueneau (2020b, online) define enunciados aderentes como “enunciados escritos, em geral curtos, fixados sobre um « suporte », com o qual formam uma totalidade. Esta totalidade é frequentemente um objeto; mas pode tratar-se também de um lugar: uma sala, uma rua, um canteiro de obras, e mesmo uma paisagem”, e aqui entrará o risco que assumimos em relação a essa nova noção: consideraremos a bandeira do Brasil como vetor de um enunciado aderente não *escrito*, como inicialmente define Maingueneau (2020b), mas *implícito*.

Questionamos aqui se essa perspectiva não guarda certa relação com o que Maingueneau (2020a) chama de “iconotextos” e se não entraria no âmbito, também, da questão do *agenciamento*, terminologia empreendida por esse teórico (MAINGUENEAU, 2020a, p. 142) para se referir a “elementos que não derivam do registro verbal, especialmente o espaço litúrgico e os objetos associados à realização do ritual”. Ainda assim, parece-nos que o caso analisado neste estudo não se alinha perfeitamente a ne-

nhuma dessas duas noções. Certamente estaria mais próximo de uma “prática intersemiótica”, como define Maingueneau (2008c, p. 132) sobre a produção discursiva não-verbal, destacando ainda o “problema de tipologia” que também enfrentamos aqui. Poderíamos, além disso, pensar na análise que Marie-Anne Paveau (2009) faz de tatuagens e sobre como o ato de exibir um enunciado ou uma iconografia nem sempre requer a recepção de um destinatário. “Dizer não é necessariamente dizer a alguém, pode ser apenas dizer, dizer para si mesmo ou simplesmente expressar, marcar ou formular a própria experiência, estabelecendo um vínculo com a realidade”. (PAVEAU, 2009, on-line, tradução nossa²).

Desse modo, pode-se argumentar que o ato de exibir a bandeira não possui um destinatário específico, mas envolve mais a adesão a um corpo público coletivo de apoiadores; da mesma forma, tatuar-se pode significar, entre outras coisas, aderir a um corpo coletivo de pessoas tatuadas, o que implica uma demarcação identitária e um apelo de pertencimento a certo grupo ou tribo. Ainda assim, resiste o argumento de que haveria um destinatário difuso, pouco nítido: quem passar pela rua e olhar para as bandeiras nos apartamentos, no caso aqui analisado, ou os transeuntes pelos quais passa o carro com a bandeira à mostra. Refletiremos em mais detalhes esse problema e essa liberdade tomada,

junto de nossos procedimentos metodológicos, na seção seguinte.

Por se tratar de uma noção nova, convém fornecer definições elementares para os fatores que a compõem. Sobre a relação de aderência, Maingueneau (2020b, p. 6) define que “como seu próprio nome indica, um EA baseia-se crucialmente sobre uma relação de ‘aderência’ entre uma sequência verbal e um suporte”, o que significa dizer que um transforma o outro (lembrando que argumentaremos adiante sobre o caráter implícito dessa “sequência verbal” em relação à bandeira). Maingueneau (2020a, p. 6, grifo nosso) alerta, contudo, que essa relação “não pode ser *contingente*: um panfleto eleitoral colado de modo grosseiro sobre um poste elétrico pode estar aderido fisicamente a esse objeto, mas não constitui um EA”. Por sua vez,

[...] a noção de « suporte » não deve dar a impressão de que o enunciado viria a se acrescentar a ele sem alterá-lo, ao contrário há interação entre o suporte e o EA: eles se afetam mutuamente, produzindo uma realidade nova. (MAINGUENEAU, 2020b, p. 7).

O analista do discurso prossegue com um exemplo: o epitáfio, quando inscrito sobre a pedra, a transforma em túmulo; em contrapartida, a pedra transforma esse enunciado em inscrição funerária, como podemos ver na Figura 2.

Figura 2 – Túmulo de Mel Blanc



Fonte: Wikipedia (2006)

Mel Blanc, conhecido como “o homem das mil vozes”, foi um dublador norte-americano que deu vida aos personagens da *Looney Tunes*, série de animações curtas produzida entre as décadas de 30 e 60 pela Warner Bros. Cada animação era encerrada pelo enunciado “That’s all folks!” (“isso é tudo, pessoal!”), que Mel Blanc quis inscrito em seu túmulo. Em um vácuo, esse enunciado remete diretamente às clássicas animações, mas não ao ator que as dublou; do mesmo

modo, a pedra de mármore localizada no Hollywood Forever Cemetery em Los Angeles não era um túmulo até o momento em que o nome de Blanc e o enunciado foram gravados sobre ela. Por “se afetam mutuamente”, Maingueneau (2020b) se refere ao fato de que o enunciado transforma o objeto “pedra” em túmulo, ao passo que o objeto transforma o enunciado “That`s all folks” em epitáfio, ou seja: há entre eles uma relação de aderência.

Em 2022, Maingueneau trouxe ainda a noção de “vetor”, nominalmente ausente do artigo *Enunciados aderentes* e do livro *Variações sobre o ethos*, ambos publicados em 2020. De acordo com Maingueneau (2022, online, grifo do autor),

[...] o EA pode ser inscrito diretamente em seu suporte [...], mas na maioria das vezes é utilizado um objeto mediador, que pode ser chamado de “vetor”: um rótulo em uma garrafa de vinho, uma placa numérica em um carro etc.

A relação de aderência vista anteriormente dispensa a necessidade de um vetor: o enunciado aderente é gravado diretamente no suporte. No caso de uma garrafa de vinho, por outro lado, há a intermediação de um segundo objeto, o rótulo, sobre o qual o enunciado aderente é escrito e que transforma o objeto “garrafa”. Uma garrafa de água mineral, por exemplo, apesar de conter apenas água, pode ter seu preço drasticamente alterado em razão do enunciado inscrito em seu rótulo (embora contribuam para essa

diferença outros fatores, como o material da garrafa e o processo de filtragem da água); o mesmo pode ser dito de uma peça de vestuário que exiba o enunciado de uma grife de luxo em sua etiqueta. Essa mesma função desempenha a bandeira no caso analisado neste artigo, ou seja: a de *vetor*, enquanto o objeto ou local sobre o qual ela é fixada serve de *suporte*.

A razão para uma eventual diferença de preço, a depender da presença ou não do vetor “etiqueta” / “rótulo” que contenha determinado EA, está ligada ao pré-discurso: se há uma cena validada para aquela comunidade discursiva em torno da relação de aderência entre o enunciado em questão e o suporte (mediada ou não por um vetor), haverá também uma certa ética responsável por autorizar um comportamento a respeito dessa relação. O mesmo ocorre em relação à bandeira nacional, conforme veremos a seguir: há um ethos prévio ligado ao ato de exibir a bandeira como manifestação política através do qual o enunciador incorpora um modelo de eleitor bolsonarista, um estereótipo, que faz as vezes de fiador desse discurso, autorizando sua práxis nos limites de um mundo ético em que esse ato é pertinente, relevante e até mesmo necessário, algo que membros da comunidade discursiva do candidato adversário, que compartilham um mundo ético particular, discordariam, desautorizando tal comportamento.

Esse comportamento pode ser pagar por um produto dez vezes o valor dos materiais e da mão de obra implementados para produzi-lo, já que os membros daquela comunidade compartilham um mundo ético em que essa cena é validada (o mundo da moda de alto luxo, por exemplo). Nesse caso, o enunciado aderente “Supreme” (grife de Nova Iorque), gravado diretamente sobre o suporte, pode levar o preço de um tijolo de argila a 1000 dólares, conforme recorte desta matéria do The Guardian de 2016, ilustrada na Figura 3.

Figura 3 – Tijolo “Supreme”

Red clay brick on sale for up to \$1,000 on eBay

Highly anticipated fashion item by skateboarding brand Supreme sold out at original price of \$30 within minutes



Fonte: The Guardian (2016)

Na manchete, se lê “Tijolo de argila vermelha à venda por até US\$ 1.000,00 no eBay [popular site de vendas]”. Nesse caso, o EA “Supreme” imbui o objeto “tijolo” de valor monetário (originalmente 30 dólares) ligado a uma cena validada para essa comunidade discursiva cujo

mundo ético autoriza a pagar centenas de dólares pela relação de aderência que o EA mantém com o objeto que ele transforma. Maingueneau (2020a, p. 85) recorre a um discurso de Robespierre nas primeiras semanas da Revolução Francesa para elaborar a respeito desse fenômeno, argumentando que

[...] trata-se mais de uma “cena validada”: a cenografia de Robespierre convida a uma cena de fala já instalada na memória coletiva, um estereótipo descontextualizado, disponível para os reinvestimentos diversos.

Possuir ou exibir esse item em uma sala de estar, por exemplo, comunica determinado ethos discursivo a respeito de seu dono, embora o ethos *efetivo* dependa diretamente de um mundo ético compartilhado entre enunciador e destinatário que permita a mobilização de um ethos prévio que complemente o ethos discursivo, ou seja: ambos precisam, no mínimo, compartilhar uma memória discursiva e um estereótipo a respeito do EA “Supreme”, caso contrário, o destinatário dificilmente compreenderá a razão por trás da qual seu anfitrião exibe um tijolo de argila em sua sala de estar. Há a adesão ao corpo público das pessoas que compreendem o tijolo como uma peça de arte (ou, no mínimo, como peça *high fashion*) e que, portanto, enunciam coletivamente um certo ethos a partir da compra ou exibição do item.

Como veremos na sequência, argumentamos que é essa mesma relação,

fundada em uma cena validada para uma comunidade discursiva, que carrega um ethos bolsonarista ao ato de fixar uma bandeira do Brasil à janela de um apartamento em época de eleições: o objeto “carro” ou “apartamento” é transformado a partir do EA “eu apoio Bolsonaro”, mediado, por sua vez, pelo vetor “bandeira”. Exploramos a metodologia que nos leva a essa associação na seção seguinte.

Uma proposta metodológica: enunciados aderentes e a construção do ethos

Este artigo tem como base a teoria enunciativo-discursiva, de cunho socio-histórico, de Dominique Maingueneau (2008a, 2020a), com foco sobre o ethos pré-discursivo e sobre a estereotipia no discurso de acordo com Amossy (2017) e Amossy e Pierrot (2022). A partir dessa base, procuramos relacionar estereótipos, cenas validadas e pré-discurso à noção de *enunciado aderente* proposta recentemente por Maingueneau ([2019] 2020b, 2022).

A pesquisa é descritiva, bibliográfica, documental e com abordagem qualitativa em sua análise. Lançamos olhar, especificamente, para fotografias de prédios e carros decorados com bandeiras do Brasil e publicadas em grandes jornais

nas semanas que antecederam o pleito presidencial de 2022; essas fotografias constituem a materialidade do *corpus*. A questão que norteia este estudo, como anunciado anteriormente, é a seguinte: nas eleições de 2022, o enunciador foi capaz de mobilizar um ethos efetivo bolsonarista ao simplesmente exibir a bandeira nacional como vetor de um enunciado aderente e, com isso, vincular-se a um corpo público enunciante que apoia Jair Bolsonaro. A bandeira não pertenceria, *a priori*, à esquerda ou à direita no âmbito da polarização política nacional; apesar disso, seu uso passou a significar, no contexto sociopolítico brasileiro, uma parcialidade inconfundível à direita do centro – mais especificamente denotando o movimento bolsonarista de extrema direita. Diante disso, nosso objetivo é analisar a mobilização desse ethos efetivo político nas eleições de 2022 através do uso da bandeira nacional como vetor do enunciado aderente de apoio a Bolsonaro.

Em recente palestra concedida ao Grupo DICE (Discurso, Cultura e Ensino), da Letras UFG, Maingueneau (2022, on-line) pondera sobre o lugar desse conceito na análise do discurso, e reflete que

[...] o caráter periférico ou não de um fenômeno depende dos pressupostos dos pesquisadores. A meu ver, a análise do discurso deve abordar as manifestações do discurso em toda a sua diversidade: não pode se limitar às conversações ou aos textos.

Assumimos, dessa forma, um pressuposto que consideramos arriscado, mas que convidamos à crítica dos leitores: é possível que um enunciado assuma uma relação de aderência implícita com seu vetor e com seu suporte a depender do contexto, da cena validada e dos estereótipos associados a essa relação. Pode-se dizer que o ato em si de exibição da bandeira, por não conter o EA explicitamente, estaria mais próximo de uma prática intersemiótica (MAINGUENEAU, 2008c), ou, ainda, de um processo de agenciamento (MAINGUENEAU, 2020a), trajetórias que podem ser exploradas em pesquisas ulteriores.

Entendemos que, no caso selecionado como objeto deste estudo, a bandeira do Brasil, embora já sirva de suporte a um enunciado escrito (“Ordem e Progresso”), quando associada a uma época específica (como o período de eleições de 2022) e quando colocada sobre uma propriedade privada que lhe sirva de suporte, como a janela de um apartamento ou o capô de um carro, com efeito transmite um enunciado aderente, “eu apoio Bolsonaro”, além de modificar o suporte em questão. O carro se torna “carro de um apoiador de Bolsonaro”, o apartamento se torna “apartamento de um apoiador de Bolsonaro”, o que pode levar o destinatário, inclusive, a assumir que todas as pessoas que ocupam aquele espaço aderem, também, ao mesmo ethos (algo que não necessariamente corresponde à

realidade, caso de filhos de esquerda que moram com pais bolsonaristas ou são passageiros do seu carro, por exemplo).

A bandeira em si, como já anotado, não possui tal significado. Ninguém assumiria que uma prefeitura que exibe a bandeira nacional entre as bandeiras do estado e do município em sua fachada é um prédio bolsonarista; a mesma leitura seria absurda, por exemplo, em uma final de Copa do Mundo entre Brasil e Argentina. Por isso, argumentamos que é na *relação de aderência* entre o objeto e o suporte, em dado recorte temporal, que o enunciado “eu apoio Bolsonaro”, a partir de pré-discursos disponíveis em cenas validadas associadas a certos estereótipos, *adere* ao vetor “bandeira” e ao seu suporte para construir uma cenografia de declaração política e mobilizar um ethos bolsonarista que supõe, do seu enunciador, o mundo ético em que a identificação nacional é mais forte entre apoiadores desse candidato. Esse ethos produz efeito a partir da adesão do indivíduo a um corpo público que enuncia coletivamente “eu apoio Bolsonaro”, com base na coordenação entre diversas cenografias similares em um dado horizonte urbano (bandeiras em edifícios e em automóveis). Procuramos sintetizar as categorias mobilizadas, para fins de análise, na Figura 4.

Figura 4 – A relação de aderência para a produção do ethos efetivo



Fonte: elaborada pelos autores (2022)

No caso da análise do corpus que veremos na sequência, para a produção de um ethos efetivo de apoio a Bolsonaro, a relação de aderência tem por base o ethos prévio, dominante na encenação, que emana de estereótipos e cenas validadas em um mundo ético que autoriza a própria cenografia, o que Maingueneau (2008a) denomina “enlaçamento paradoxal”. Através do processo de incorporação, essa enunciação realiza a figura do fiador, estereótipo validado no mundo ético bolsonarista responsável por atestar a adesão do indivíduo enunciatador a um corpo público de apoiadores de Bolsonaro, o que eliciou, reforçamos, a projeção de um ethos efetivo bolsonarista no horizonte urbano das cidades brasileiras durante as eleições de 2022. Esperamos que esse dispositivo, que une a noção de enunciados aderentes à noção

de ethos, seja capaz de contribuir para análises discursivas posteriores; esperamos também que o pressuposto acerca da possibilidade de um enunciado aderente implícito em seu vetor ou suporte venha a ter utilidade (sobretudo ao examinar a forte iconografia que acompanha partidos e figuras políticas).

Na sequência, prosseguimos para a seção de análise em que discutiremos as ramificações dessa relação entre ethos pré-discursivo, estereótipos e enunciados aderentes no contexto político brasileiro de 2022, tendo como *corpus* fotografias publicadas nos jornais Folha de S.Paulo e Jornal da Paraíba.

A “bandeira do bolsonarismo”: aderência, ethos e um corpo público enunciante

A atual bandeira do Brasil foi adotada após a Proclamação da República, em 1889, em que o globo azul com estrelas pontilhadas (cada uma representando um estado da federação) e o lema positivista “Ordem e Progresso” substituíram o antigo selo de armas, presente na primeira bandeira adotada pelo império após a Proclamação da Independência, em 1822. O fundo verde e o losango amarelo permanecem da primeira para a segunda versão. Sabemos que os símbolos de identificação nacional servem

precisamente a este propósito: identificar seu portador ou sustentador com um mundo ético que ele associa ao “ideal de nação” do qual parte de sua identidade como indivíduo é derivada, e que o liga até certo ponto a uma coletividade que compartilha valores e setas éticas. É perceptível que o sentimento de nacionalismo ao qual o uso ostensivo desses símbolos está associado sempre foi mais comum à direita do espectro político. No Brasil moderno, isso remonta, no mínimo, à exploração da seleção brasileira de futebol³ pela ditadura militar no final da década de 60 e início da década de 70, sobretudo com a excitação do tri campeonato mundial ao ritmo de “Pra frente Brasil”, canção de Miguel Gustavo⁴.

Apesar disso, há clara flutuação nesse uso com o passar dos anos: contra a ditadura militar de direita no movimento democrático das Diretas Já, em 1985, e em favor do Impeachment de Fernando Collor, em 1992, bem como contra o governo de esquerda de Dilma Rousseff com a jornadas de junho de 2013 e, mais recentemente, ligado à direita e à extrema direita encabeçada por Jair Bolsonaro nas eleições de 2018 e 2022.

Mesmo antes das eleições, havia uma forte ligação de Bolsonaro com valores mais conservadores e com um sentimento de nacionalismo, como sintetizam os lemas “Deus, pátria e família” e “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”. A associação desse nacionalismo com

Bolsonaro ficou ainda mais forte a partir da veiculação do slogan “o meu partido é o Brasil”, que explorou um sentimento generalizado de estafa com o *status quo* e estampava, como enunciado aderente, a camiseta verde e amarela (suporte) utilizada pelo então deputado federal quando do atentado à faca sofrido durante comício em 6 de setembro de 2018, ocorrido na cidade de Juiz de Fora (MG). Desde então, as cores e a bandeira foram assimiladas por apoiadores bolsonaristas e seguiram utilizadas extensamente durante as eleições presidenciais de 2022, vencidas pelo candidato do Partido dos Trabalhadores, Luiz Inácio Lula da Silva, e ao longo das paralizações de rodovias que se seguiram na semana seguinte ao anúncio do resultado.

Como antecipado, nos debruçaremos sobre duas relações de aderência muito comuns durante as eleições de 2022: bandeiras em janelas ou sacadas de apartamentos e bandeiras sobre automóveis. O leitor familiarizado com o contexto político brasileiro reconhecerá que os exemplos são inúmeros: bastava caminhar pelas ruas de qualquer cidade do país durante esse período para se deparar com várias ocorrências desse tipo de enunciação. Ilustramos abaixo, na Figura 5, um desses exemplos.

Figura 5 – “Administração de condomínio moderna briga de vizinho por bandeira de Lula e Bolsonaro”



Fonte: Folha de S.Paulo (2022)

Essa foto reproduzida pela Folha de S. Paulo (2022) ilustra bem a apropriação de um símbolo nacional por um lado da contenda eleitoral: eleitores de Bolsonaro utilizavam a bandeira do Brasil, enquanto eleitores de Lula portavam bandeiras ou outros adereços com a cor vermelha, com a estrela do Partido dos Trabalhadores ou com o rosto do então candidato. Há uma diferença fundamental, evidentemente: o adereço de apoio a Lula na sacada superior é uma peça objetivamente parcial, de apoio a um candidato independentemente do contexto em que seja exibida. Há certa recorrência à cena validada de que o vermelho denota apoio a Lula, mas, ainda assim, trata-se de uma relação menos pregnante: é preciso que a peça traga estampada o rosto de Lula e enunciados aderentes explícitos de apoio. O mesmo não pode ser dito da bandeira do Brasil, que, em um não-lugar e uma não-data, representa

apenas a república e seus cidadãos, um símbolo unificador, como qualquer outra bandeira nacional. Isso incita algumas questões: por que um eleitor de Lula não mobiliza esse ethos ao exibir uma bandeira de seu país (afinal, Lula concorria à presidência da mesma nação que Bolsonaro)? O que leva o ato de exibir a bandeira, como nos dois apartamentos inferiores, a comunicar a mensagem de apoio a Bolsonaro de modo tão eficaz? Primeiramente, é importante especificar as funções de cada elemento, de acordo com o que Maingueneau (2020a, 2020b) propõe em relação à noção de “enunciado aderente”. Sabemos que o suporte é a sacada do apartamento e que a bandeira do Brasil funciona como vetor de uma declaração de apoio a Bolsonaro, um EA implícito ao invés de escrito (risco que assumimos neste artigo, como mencionado anteriormente) que emana de um ethos prévio ligado a estereótipos e cenas validadas para a incorporação de um modelo e adesão a um corpo público que enuncia o ethos efetivo de apoio ao candidato.

Podemos aproximar esse fenômeno ao do *Je suis Charlie*, slogan usado em manifestações de apoio aos jornalistas do *Charlie Hebdo* (tradicional revista satírica francesa localizada em Paris) após o atentado terrorista que deixou doze pessoas mortas na redação da revista em 2015. Ao comentar as manifestações

da época, Maingueneau (2020a, p. 124) afirma que esse *ethos* não seria mais

[...] o do militante que exhibe ou grita suas palavras de ordem, mas o de um homem ou mulher que mostram silenciosamente um enunciado fundado em valores tidos como capazes de congregar todos os seres humanos de boa vontade, para além de todas as fronteiras.

Há um certo corpo coletivo ao qual os indivíduos aderem na senda de uma única mensagem, o que é também o caso ao vestir o verde e amarelo em público para encenar apoio ao bolsonarismo.

A bandeira do Brasil se transforma em vetor do enunciado aderente “eu apoio Bolsonaro” porque carrega um *ethos* pré-discursivo ligado a cenas validadas em um mundo ético em que as cores e a própria bandeira, conforme concordam os membros dessa comunidade discursiva, passaram a representar o ex-deputado. A primeira é uma cena validada de nacionalismo tipicamente associado à direita, polo do espectro mais frequentemente capturado por sentimentos de orgulho e identificação com sua comunidade nacional. Exibir ou portar a bandeira é algo comum em tempos de mobilização, como uma guerra ou um grande evento esportivo. Em tempos assim, a bandeira significa a demarcação de uma fronteira identitária; ela serve a uma função de alteridade, de dizer “eu sou isto, não sou aquilo”. Quando usada em época de eleição para representar precisamente um lado da contenda política, ela implica dizer que a identidade

nacional do portador é mais válida que aquela do seu adversário; significa algo como “eu luto pelo meu país, enquanto você luta contra”. No contexto das eleições de 2018 e de 2022, ela carrega dois enunciados, o primeiro mais forte, o segundo menos distinto: “eu apoio Bolsonaro” e “eu sou patriota”, ambos ligados por uma implícita conjunção causal: “eu apoio Bolsonaro porque sou patriota”, o que carrega o seu negativo “meu adversário não é patriota porque apoia Lula”.

Isso só é possível abstrair porque subjaz a uma estereotipia relacionada ao modelo de bolsonarista e ao modelo de lulista, retrato da polarização política nacional em 2022. Conforme Amossy e Pierrot (2022, p. 130),

[...] os trabalhos abundantes que tratam do *ethos* situam a retomada das imagens preexistentes e das representações sociais numa perspectiva enunciativa [...].

É com essas representações que os enunciadores jogam ao exibir símbolos e ícones apropriados por sua tribo político-ideológica (como o vermelho, no caso do apoio a Lula): serve à adesão dos correligionários e à distinção dos adversários, segundo a dinâmica *in-group* / *out-group* de que trata Amossy (2017).

Essa apropriação de símbolos nacionais por um séquito muito específico do tabuleiro político é outra cena validada, em consonância com a primeira: houve, de 2018 a 2022, forte identificação do bolsonarismo com as cores e a bandeira

do Brasil. Bolsonaro não era o único candidato à direita do centro em nenhum dos pleitos, mas apenas a ele a bandeira foi associada com tanta densidade. Ambas essas cenas validadas fazem emanar um ethos prévio de apoio a Bolsonaro, o que é ativado em interação com o ethos discursivo mobilizado no momento da enunciação ao declarar um apoio político através da exibição da bandeira na janela ou na sacada de um apartamento. O mundo ético compartilhado não somente por bolsonaristas, mas por brasileiros de modo geral no contexto eleitoral de 2022, autorizou a exibição da bandeira sobre propriedades privadas a ser interpretado como uma declaração política a um dos candidatos, embora apenas entre bolsonaristas esse ethos é percebido como positivo (local em que os mundos éticos começam a se desencontrar).

De fato, não há necessidade de uma sequência verbal explícita nessa cenografia, mas nos parece inegável que a bandeira efetivamente veicula a mensagem “eu apoio Bolsonaro” a outros apoiadores e a adversários para constituição de um corpo público (MAINGUENEAU, 2020a) que pretende encenar uma maioria ou “demonstrar força” (como se diz no jargão político), o que serve à conquista de votos indecisos e daqueles que se destinariam a terceiros e quartos colocados. Como insiste Maingueneau (2020a, p. 114), “quando falamos de discurso político, é evidentemente nisso que pensamos: um corpo”,

o que não se limita necessariamente ao corpo individual. Há uma adesão do indivíduo a uma entidade coletiva que funciona como um corpo público para a produção desse ethos efetivo, processo que passa pela incorporação de um modelo, de um estereótipo de bolsonarista, ou seja: é preciso “vestir” o estereótipo, usar as cores da bandeira e utilizar o próprio corpo (ou a extensão dele, função que exerce o apartamento, ou, mais apropriadamente, o carro) como veículo dessa mensagem.

Uma única pessoa, sozinha, precisaria explicitamente de uma sequência verbal estampada sobre a bandeira nacional para demonstrar apoio a Simone Tebet (terceira colocada no primeiro turno), por exemplo, através dessa iconografia nacionalista; nesse caso, seria necessário escrever “eu apoio Simone Tebet”, o EA, sobre a bandeira do Brasil, que serviria de suporte, para conseguir mobilizar esse ethos (ou então usar o rosto da então candidata). Tal movimento não é necessário pela via bolsonarista porque há um mundo ético que abriga o estereótipo que servirá de modelo a ser incorporado, além de uma cena validada em que as cores e a bandeira estão associadas a esse modelo. Por isso, há relação de aderência entre o enunciado implícito de apoio a Bolsonaro e a bandeira que serve de vetor da mensagem.

Como mencionamos, talvez seja mais fácil pensar a respeito desse fenômeno ao observar uma extensão mais imediata

da individualidade do enunciador: o automóvel. Na sequência, Figura 6, vemos o exemplo de uma carreata bolsonarista (bastante comum no pleito de 2022, sobretudo em domingos e feriados) em Campina Grande, na Paraíba, em que é possível observar carros com bandeiras do Brasil fixadas em seus capôs.

Figura 6 – “Carreata a favor de Bolsonaro é realizada em Campina Grande”



Fonte: Jornal da Paraíba (2022)

Nesse caso, a cenografia é a mesma e os elementos da relação de aderência possuem as mesmas funções, embora o carro estabeleça com mais precisão a ideia de extensão da individualidade do seu motorista, que pode ser visto pelo vidro e pode se comunicar através de palavras ou de buzinas. Um único carro pode manifestar apoio a Bolsonaro através da exibição da bandeira (mesmo que não participe de uma manifestação) porque há uma coletividade a aderir através da incorporação do estereótipo de bolsonarista, o que não poderia ser dito sobre apoiadores de Ciro Gomes ou Simone Tebet no primeiro turno, por exemplo. Os elementos

são basicamente análogos ao do exemplo anterior, com a diferença de que, neste caso, trata-se de um suporte móvel que o enunciador pode coordenar a outros suportes para a adesão a um corpo público capaz de enunciar um ethos efetivo dessa coletividade que apoia Bolsonaro.

A carreata é um tipo de manifestação: indivíduos que compartilham um mundo ético se reúnem na mobilização de um ethos coletivo. As palavras de ordem dos indivíduos, como aponta Maingueneau (2020a, p. 116),

[...] remetem à autoridade de uma entidade que os transcende, um hiperenunciador transitório, fiador do conjunto dos enunciados aderentes coexistentes na manifestação [...].

O que identifica uma carreata bolsonarista em uma via movimentada, mais do que buzinas ou vocalizações de ordem, são as bandeiras do Brasil penduradas nas laterais e estendidas nos capôs dos carros.

Nesse sentido, procuramos ilustrar a relação de aderência que gera esse enunciado e ethos de apoio na Figura 7.

Figura 7 – A bandeira do Brasil como vetor do EA de apoio a Bolsonaro em 2022



Fonte: elaborada pelos autores (2022)

Estabelece-se entre suporte, vetor e enunciado uma relação de aderência com base no ethos prévio ligado a estereótipos e a cenas validadas disponíveis em um determinado mundo ético; esse estereótipo é o modelo de bolsonarista, a cena validada diz respeito à associação entre a bandeira nacional e Bolsonaro, e o mundo ético autoriza essa exibição como pertinente e onde tal aderência de fato produza o sentido esperado. O ethos efetivo é ativado a partir da incorporação do modelo mencionado e da adesão do indivíduo a um corpo enunciante. Seja em movimento (caso dos carros) ou estático (caso dos prédios), o enunciador bolsonarista empresta sua individualidade à constituição desse corpo público bolsonarista que funciona como hiperenunciador (MAINGUENEAU, 2020a). Nesse sentido, Maingueneau (2020a, p. 114) pondera que é possível pensar em uma

[...] modalidade bem distinta da relação entre o corpo e o enunciado: aquela em que o locutor não é mais, propriamente falando, um locutor, mas se transformou em suporte de um enunciado escrito, concebido para ser visível no espaço público.

Com exceção da menção ao enunciado escrito (que, nesse caso, argumentamos que é implícito), cremos que essa perspectiva se alinha bem ao caso estudado.

Em defesa do pressuposto que assumimos em relação a um EA implícito, podemos argumentar que essa mesma bandeira solta na rua, à venda por um

ambulante ou hasteada em um edifício público, não carrega consigo o EA “eu apoio Bolsonaro” porque essa relação é *contingente*, como chama Maingueneau (2020a); é a ligação com um ethos prévio que faz emanar esse enunciado específico que, com efeito, adere à bandeira nacional. Em situações em que a relação é contingente, a bandeira não está vinculada ao mesmo pré-discurso e às mesmas cenas validadas que identificam o EA bolsonarista. Por sua vez, os suportes “automóvel” e “apartamento” são modificados pela bandeira, que também é alterada pelo seu suporte. “É a questão de identidade que está aqui em jogo: os EA modificam a natureza dos objetos do qual fazem parte”. (MAINGUENEAU, 2020a, p. 11).

O apoiador de Bolsonaro usa a bandeira do Brasil como EA (cristalizada como cena validada por estar associada a um ethos pré-discursivo de apoiador de Bolsonaro) para estabelecer um ethos efetivo como imagem de si de eleitor de Jair Bolsonaro. Como eleitores de Bolsonaro habitam um mundo ético povoado por modelos de eleitor ou apoiador ideal, convertidos em estereótipos como cena validada, a exibição da bandeira sinaliza também uma adesão a esse mundo ético exibida a seus pares ideológicos que significa dizer “estamos do mesmo lado”, uma demonstração importante no contexto de uma manifestação ou carreata em que se mobiliza um ethos coletivo.

Essas cristalizações na estereotipia guardam relação com o interdiscurso; de acordo com Amossy e Pierrot (2022, p. 129),

[...] as cristalizações – e as descrisalizações – formais e temáticas são assim estudadas na trama interdiscursiva para cuja produção de sentido elas contribuem; elas são examinadas nas funções sociais e políticas que desempenham em uma dada época.

A produção desse ethos efetivo como imagem de si por parte do eleitor bolsonarista se baseia majoritariamente sobre a figura do ethos prévio (ou pré-discursivo), já que esse abriga o estereótipo do eleitor ao qual o enunciador deseja sinalizar apoio, além da cena validada de que Bolsonaro incorpora esse sentimento de nacionalismo, do mundo ético em que exibir a bandeira e as cores verde e amarelo em propriedades privadas é autorizado como cenografia de apoio ao bolsonarismo, e da “dada época” específica em que o fenômeno permite essa leitura, as eleições de 2022 (reforçando que menos de um mês depois do fim do segundo turno, começaria a Copa do Mundo FIFA em que o uso da bandeira viria a denotar simplesmente apoio à seleção brasileira da CBF). Ilustramos essa interação entre o ethos prévio e os diferentes elementos que lhe dão suporte na Figura 8.

Figura 8 – A relação do ethos prévio e suas bases



Fonte: elaborada pelos autores (2022)

Reforçamos que é com base no ethos prévio que o EA se manifesta, mas que o ethos efetivo só é de fato enunciado pelo corpo público ao qual o indivíduo adere quando esse pendura sua bandeira na janela do seu apartamento ou a estende no capô de seu carro (ato da ordem do ethos discursivo). Caso a bandeira do Brasil não estivesse cristalizada como o EA “eu apoio Bolsonaro” na memória discursiva da comunidade de eleitores, e caso a dinâmica descrita por Maingueneau (2020a, 2020b) não procedesse (o EA altera o seu suporte, que em contrapartida altera o EA), esse efeito de discurso não ocorreria e o ethos como imagem de si não seria o de um apoiador de Bolsonaro. A cenografia de “bolsonarista” é eficaz pelo ato simples de exibir em público uma bandeira nacional porque todas essas peças móveis estão no seu devido lugar. Na sequência, procedemos às considerações finais.

Considerações finais

Consideramos seguro prever que o brasileiro (ou aquele familiarizado com nosso contexto político), mesmo após muitos anos, preservará uma imagem mental muito clara do que configura o bolsonarista nas eleições de 2022: um homem vestido com as cores verde e amarelo ou enrolado em uma bandeira do Brasil. Recapitular como chegamos a esse estereótipo envolverá reconhecer na bandeira, politicamente neutra *a priori*, um símbolo estreitamente vinculado ao mundo ético que envolve Jair Bolsonaro e seus apoiadores, corrente que se convencionou chamar de bolsonarismo.

Neste artigo, investigamos a função discursiva que a bandeira nacional desempenhou nas eleições de 2022. A questão norteadora, retomada de acordo com a introdução, foi a seguinte: nas eleições de 2022, o enunciador foi capaz de mobilizar um ethos efetivo bolsonarista ao simplesmente exibir a bandeira nacional como vetor de um enunciado aderente e, com isso, vincular-se a um corpo público enunciante que apoia Jair Bolsonaro. Diante disso, o objetivo foi analisar a mobilização desse ethos efetivo político nas eleições de 2022 através do uso da bandeira nacional como vetor do enunciado aderente de apoio a Bolsonaro.

Chegamos à conclusão de que a bandeira nacional se infunde de um enunciado aderente implícito de apoio a Jair Bolsonaro, relação que emana do ethos prévio associado ao estereótipo do bolsonarista como cena validada em um mundo ético que autoriza essa cenografia como pertinente; o ethos efetivo de apoio ao bolsonarismo é resultado da incorporação desse estereótipo para adesão a um corpo público que enuncia, coletivamente, o EA “eu apoio Bolsonaro”.

Como contribuições do estudo, oferecemos um dispositivo de análise que põe em contato a noção de enunciado aderente com cenografia e ethos. Também assumimos, como discutido anteriormente, um risco: definido como “sequência verbal” e “enunciado escrito” por Maingueneau (2020a, 2020b), consideramos, no caso analisado, que a bandeira do Brasil incorpora um enunciado aderente *implícito* (“eu apoio Jair Bolsonaro”) ao ser exibida em público sobre propriedades privadas que funcionam como suporte e extensão do corpo do indivíduo (apartamentos e automóveis).

Certamente há limitações a este estudo. Em primeiro lugar, da ordem do recorte: analisamos apenas duas fotografias, e essas fotografias reproduziram apenas duas das atividades de enunciação política empreendidas durante as eleições de 2022. Não tocamos, por exemplo, na questão do indi-

víduo que se enrola em uma bandeira nacional e empresta o próprio corpo como suporte para esse enunciado; não abordamos as semanas após as eleições, levemente surrealistas, em que rodovias foram tomadas por manifestantes que exigiam, debaixo de bandeiras e outros adereços auriverdes, uma absurda e injustificável intervenção militar. Da mesma forma, poderíamos ter feito uma análise do uso da cor vermelha para denotar apoio ao adversário de Bolsonaro, Luiz Inácio Lula da Silva, o que a extensão do artigo científico não permitiu tão facilmente.

Como sugestão para possibilidades futuras, da ordem do corpus, acreditamos que o contraste entre o uso da bandeira durante as eleições e esse mesmo uso durante a Copa do Mundo da FIFA de 2022, que ocorreu pouco menos de um mês após o segundo turno, geraria resultados interessantes. Da ordem teórico-metodológica, por ser uma noção nova, os enunciados aderentes podem ser explorados sob diversas perspectivas; termos, nessa aventura inicial, aproximado o enunciado aderente da cenografia, do ethos e da estereotipia pareceu um passo natural.

Adherent statements: the Brazilian flag as an ethos of support for Bolsonarism in the 2022 elections

Abstract

It is clear that the colors and the Brazilian have become symbols of support for Bolsonarism since the 2018 presidential elections. The objective is to analyze the mobilization of an effective political ethos in the 2022 elections through the use of the national flag as a vector of an adherent statement in support of Bolsonaro. We took as a basis a snippet of the Dominique Maingueneau's (2008a, 2020a, 2020b) enunciative-discursive theory regarding interdiscourse, scenography and discursive ethos as an image of the self, mobilized around the recent notion of "adherent statement", proposed by the linguist in 2019; these concepts will be investigated under the problem of pre-discourse and stereotyping, according to Amossy and Pierrot (2022). The research is exploratory, bibliographical, qualitative and applied in nature. The corpus, object of analysis, consists of photographs published in Brazilian newspapers that portray the political use of the national flag in apartment windows and in cars. As a result, we emphasize that the Brazilian flag, linked to a pre-speech of identification with the post-2018 ethical world of rightist and ultra-rightist values, is used and widely recognized as a symbol of support for Bolsonaro because it incorporates, as a vector, the statement "I support Bolsonaro", which transformed its exhibition in cars and buildings, during the weeks leading up to the 2022 elections, into

a political message that allows its enunciator to join a public body that supports Bolsonarism.

Keywords: adherent statements. Ethos. Scenography. Stereotype. Bolsonarism.

Notas

- ¹ Le stéréotype se définit comme une représentation collective figée, un modèle culturel qui circule dans les discours et dans les textes.
- ² Dire n'est pas forcément dire à quelqu'un, cela peut être juste dire, dire pour soi ou simplement exprimer, marquer ou formuler son vécu, établir un lien avec la réalité. (PAVEAU, 2009, on-line)
- ³ Importante notar também que a bandeira e suas cores são amplamente adotadas em época de Copa do Mundo FIFA por membros de ambos os polos político-ideológicos, razão pela qual insistimos em destacar o componente temporal para chegar ao ethos e enunciado aderente de apoio a Bolsonaro no processo eleitoral de 2022.
- ⁵ Miguel Gustavo Werneck de Sousa Martins foi um compositor e radialista brasileiro responsável pela canção "Pra frente Brasil", hino ufanista da campanha do tricampeonato mundial da seleção brasileira amplamente utilizado como propaganda governista pela ditadura militar de Emílio Médici.

Referências

- AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 9-28.
- AMOSSY, Ruth. *Présentation de soi (La): Ethos et identité verbale*. França: Presses Universitaires France, 2017.
- AMOSSY, Ruth; PIERROT, Anne Herschberg. *Estereótipos e clichês*. São Paulo: Contexto, 2022.
- BOAVENTURA, Luis Henrique; FREITAS, Ernani Cesar de. O "cidadão de bem" e o "bolsominion": leituras antagônicas de um estereótipo no discurso político brasileiro. In: *Desenredo*, v. 15, n. 3, p. 477-497. 2019.
- FOLHA DE S.PAULO. *Administração de condomínio modera briga de vizinho por bandeira de Lula e Bolsonaro*. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/painelsa/2022/10/administracao-de-condominio-moderar-briga-de-vizinho-por-bandeira-de-lula-e-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 30 out. 2022.
- FREITAS *et al.* Dominique Maingueneau: questões teóricas para análise discursiva na comunicação: cenografia e ethos. In: *Revista Organicom*. São Paulo, v.18, n.36. Pp. 253–251, 2021.
- JORNAL DA PARAÍBA. *Carreata a favor de Bolsonaro é realizada em Campina Grande*. 2022. Disponível em: <https://jornaldaparaiba.com.br/politica/2022/09/07/carreata-a-favor-de-bolsonaro-e-realizada-em-campina-grande>. Acesso em: 30 out. 2022.
- MAINGUENEAU, Dominique. Problemas de ethos. In: POSSENTI, Sírio; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília Perez de (Orgs.). *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, Pp. 55–73, 2008a.
- MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (Org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, p.69-92, 2008b.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos Discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008c.
- MAINGUENEAU, Dominique. Variações sobre o ethos. São Paulo: Parábola, 2020a.
- MAINGUENEAU, Dominique. Enunciados aderentes. In: *DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, v. 36, n. 3, Pp. 1–22. 2022. Disponível em: (<https://doi.org/10.1590/1678-460X2020360302>). Acesso em: 30 out. 2022.

MAINGUENEAU, Dominique. *III Conversa com Pesquisadores - Dominique Maingueneau*. Youtube, Letras UFG. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YfcrsdX6fOw>. Acesso em: 30 out. 2022.

PAVEAU, Marie-Anne. Une énonciation sans communication : les tatouages scripturaux. In: *Itinéraires*. Paris: Université Paris 13, Pp. 81–105. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/itineraires.353>. Acesso em: 30 out. 2022.

PAVEAU, Marie Anne. *Les Prédiscours: sens, mémoire, cognition*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2017. Disponível em: <https://books.openedition.org/psn/722>. Acesso em: 30 out. 2022.

THE GUARDIAN. *Red clay brick on sale for up to \$1,000 on eBay*. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2016/sep/30/red-clay-brick-selling-for-up-to-1000-on-ebay>. Acesso em: 30 out. 2022.

WIKIPEDIA. *Mel Blanc*. 2006. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mel_Blanc_4-15-05.JPG. Acesso em: 30 out. 2022.

O corpo, o gesto da dança e a formação na experiência da velhice: um horizonte de sentidos

Amanda Khalil Suleiman Zucco*

Vanderlei Carbonara**

Resumo

Constitui-se a velhice na medida em que a vida acontece, ou seja, ao longo das experiências do sujeito. Logo, é a partir das diferentes experiências que se torna possível buscar outros modos de dizer e compreender a existência. Nessa direção, o corpo e o gesto dançado artisticamente indicam possibilidades para encarnação de outros sentidos. Assim, esta pesquisa propõe em sua temática o gesto dançado artisticamente como experiência estética na formação do sujeito velho. A partir de uma perspectiva teórica-filosófica, este estudo propõe discutir o corpo e o gesto da dança como obra de arte para pensar uma possível experiência estética na formação da velhice. Para isso, serão abordadas as concepções de *corporeidade* a partir de Maurice Merleau-Ponty e *experiência estética* vinculado aos estudos de Hans-Georg Gadamer. O texto parte de algumas problematizações que afastam a imagem da velhice e põem a figura estereotipada da dançarina como referência da cena artística.

Palavras-chave: Gesto da dança; Velhice; Formação; Experiência estética; Corporeidade.

* Doutoranda em Educação da Universidade de Caxias do Sul, na linha de pesquisa História e Filosofia da Educação como bolsista PROSUC/CAPEL. Mestre em Educação (PPGEdu/UCS) com bolsa PROSUC/CAPEL (2020-2021). Graduada no curso de Tecnologia em Dança (2016) e licenciada em Educação Física (2018) ambas pela Universidade de Caxias do Sul. Membro do Grupo de Pesquisa CNPq - Educação, Filosofia e Multiplicidade na Contemporaneidade/UCS. Pesquisadora-colaboradora do projeto de pesquisa: Ética, linguagem, estética e educação: percurso de revisão filosófica do conceito de formação na contemporaneidade/UCS. Possui experiência no ensino de dança atuando como professora na extensão da Universidade de Caxias do Sul com o Programa UCS Sênior - Educação e Longevidade. E-mail: amandaszucco@gmail.com

** Possui doutorado em Educação (2013) e mestrado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2003), licenciado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia Nossa Senhora da Imaculada Conceição (1994). É professor Adjunto II da Universidade de Caxias do Sul, vinculado à Área de Humanidades, atuando nos Programas de Pós-Graduação em Educação e em Filosofia, no Curso de Filosofia (Licenciatura e Bacharelado) e outros cursos de graduação, especialmente Psicologia, Serviços Social e licenciaturas. Tem experiência na área de Filosofia, atuando principalmente nos seguintes temas: filosofia da educação, ética, filosofia contemporânea e ensino de filosofia. Filiado à Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPEd), Grupo de Trabalho Filosofia da Educação. Membro da diretoria da Sociedade Brasileira de Filosofia da Educação (Sofie). Líder do Grupo de pesquisa sobre educação, filosofia e multiplicidade na contemporaneidade. Coordenador adjunto do Comitê de Ética em Pesquisas com seres humanos da Universidade de Caxias do Sul (CEP/UCS). E-mail: vanderlei.carbonara@ucs.br

Data de submissão: out. 2022 – Data de aceite: dez. 2022

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v18i3.13963>

Introdução

Em princípio, este estudo reconhece como pressuposto o afastamento que a imagem estereotipada da dançarina¹ incorre sob a presença da velhice em cena. Isso porque, se nos referirmos à dança no contexto artístico, provavelmente não será a imagem de um corpo velho que nossa imaginação visualizará no palco. Ao invés disso, podemos perceber que a representação da dança corresponde a um corpo belo, jovem e apto para realizar determinados movimentos. De certo modo, as imagens da dança indicam um ideal de corpo jovem idôneo, o qual é reconhecido por seu estado de ânimo, força e suas capacidades técnicas e estéticas. Ora, se o contexto artístico da dança exhibe a imagem estereotipada da dançarina, é evidente que o sujeito velho não corresponde ao modelo apto para envolver-se nessa vivência artística.

Podemos dizer que o estereótipo da dançarina estabelecerá qual é o corpo idealizado para a cena da arte. Nesse sentido, há grandes chances de remetermo-nos a um corpo jovem como referência. Bardet (2014) explicita que os usos da imagem da dança na filosofia, estão diretamente relacionados com a imagem da dançarina, o que expressa a complexa relação com o corpo, ou seja, ela

[...] se constitui apenas como referência para a filosofia enquanto a leve, a musa, a abstrata, aquela que, mesmo passando pelo corpo, se extrai dele, abstraindo-se, por sua leveza, do peso, em uma articulação entre corpo movente, pensamento, peso e metáfora (BARDET, 2014, p. 24).

Assim, o que é evidenciado nessa conexão entre dança e corpo, constitui-se numa imagem da dança estruturada a partir de um modelo de corpo feminino, compatível com o corpo jovem idealizado.

Desse modo, percebe-se que o sujeito velho é omitido da cena artística justamente porque o imaginário social ainda baseia-se exclusivamente em concepções depreciativas de envelhecimento. Um exemplo disso, está na quarta edição do Tratado de Geriatria e Gerontologia, onde Camarano e Kanso (2016) definem que o processo de envelhecimento se constitui na população a partir da idade avançada provocando fragilidades físicas, cognitivas e mentais; aumento de doenças crônicas e degenerativas; desaparecimento de papéis sociais devido a saída da atividade econômica; surgimento de novos papéis, de rugas e cabelos brancos; perda de companheiros, parentes e amigos; e proximidade da morte etc. Ao ressaltarmos as marcas negativas do processo de envelhecimento, logo, a imagem da velhice é, por sua vez, carregada de preconceitos que a tornam estigmatizada social e culturalmente. Pois, além de evidenciar o final da vida e estar associada exclusivamente ao

declínio biológico do corpo com aparição natural de doenças, a velhice é sinônimo de um corpo não jovem, por isso, visto como feio, deplorável e incapaz.

Oposto a isso, Castro, Monteiro e Santos (2018) expõem que, a credibilidade do corpo irá ditar quem está apto a dançar, isto é, serão os corpos dos profissionais da dança, ditos como jovens, retílineos e virtuosos, que serão reconhecidos no universo artístico. Tal condição, torna perceptível as condições de ausência de corpos velhos na cena artística. De certa maneira, percebemos o corpo jovem como figura essencializada da dança correspondente ao imaginário social que afasta o sujeito velho e o torna incapacitado, e, portanto, ilegítimo, para vivenciar a experiência artística. Essa figura da dança no contexto artístico – que embora venha se modificando e multiplicando-se nas pluralidades de corpos ao longo de diferentes contextos culturais – leva-nos a questionar nossa compreensão sobre arte.

Ao longo da história de nossa sociedade, há diversas interpretações sobre o que pode ser definido e caracterizado como arte. Em *A hermenêutica da obra de arte*, mais precisamente no segundo capítulo, “Arte e Imitação”, Hans-Georg Gadamer (2010) problematiza a concepção de arte questionando a essência da obra de arte e relacionando-a à experiência. Para isso, o autor utiliza-se da pintura moderna como exemplo para

distanciá-la do exercício de experimento, semelhante à abordagem da ciência natural, pois “[...] o experimento é aqui, juntamente com seu êxito, por assim dizer, autossuficiente. Ele mesmo é aquilo que vem à tona” (GADAMER, 2010, p. 10). Ou seja, não se trata de procurar desvendar e experimentar a obra de modo fiel ao que ela tem para dizer. Ao invés disso, assume-se a impossibilidade de o espectador acessar a proposta original da obra criada pelo artista. Diante desse contexto, o filósofo ainda sugere “não levar tão a sério a autointerpretação do artista” (2010, p. 12). Tal afirmação coloca em dúvida o fundamento da consciência que persegue a tentativa de desvendar o que o artista quis dizer na obra de arte, isto é, coloca por terra a prerrogativa do espectador descobrir a intenção do autor da obra. Ao invés de tratar a arte pela matriz da consciência, Gadamer irá investigar e interrogar, na tradição do pensamento filosófico, a obra de arte como uma tarefa da hermenêutica filosófica². Neste sentido, interessa-nos seguir o caráter intersubjetivo da experiência da arte proposto pelo filósofo.

Cabe mencionar que, embora em Gadamer a *experiência estética* aconteça e ganhe sentido no espectador, neste artigo, buscamos abordá-la como dimensão do artista, no caso, a experiência estética do sujeito velho que dança artisticamente. Em busca disso, redirecionamos

o conceito da *experiência estética* para o artista com vistas a analisar a possibilidade de que o sujeito velho vivencie artisticamente a experiência estética a partir do gesto da dança.

Assim, o sujeito velho é compreendido neste trabalho a partir do desdobramento da concepção merleau-pontyana de corpo. Para Merleau-Ponty (1999), o corpo não é um objeto, bem como, a consciência que temos dele não se trata de um pensamento com uma ideia clara. O autor explica que

[...] sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269).

Compreende-se o envelhecimento humano como um processo da vida humana, que acompanha o sujeito desde o seu nascimento. Nisso, reconhecemos o envelhecimento como um processo multidimensional, do qual compreende-se que

Viver e envelhecer envolve a pessoa como um todo. O ser humano, por exemplo, não pode ser pensado fora da sua condição biológica e, de forma igual, não há como abstrair o homem da sua condição social. Fora do corpo e da comunidade humana, o homem não existe (DOLL; OLIVEIRA; SÁ; HERÉDIA, 2016, p. 107).

Desta maneira, compreende-se que o sujeito velho é formado através das experiências que viveu no mundo, situando-se e reconhecendo-se no sistema aberto das relações que o constituem.

Nesse caminho, a vivência artística da dança é capaz de provocar outras experiências ao sujeito velho. Em linhas gerais, a dança apresenta-se como chance para uma experiência artística que distancia-se daquilo que propõe qualquer tentativa de representação. Ela esconde e deixa vir algo em cada diferente aparição, e mais: ela acolhe sua manifestação sem igual num processo de devir. Isso porque a experiência artística da dança hospeda a possibilidade de dar voz e criar outros modos de dizer e viver a existência humana. Por isso, entendemos a partir de Gadamer, que a obra de arte não se trata de um instrumento que tem em vista exclusivamente um fim estabelecido, mas remete-nos ao seu acontecimento. Justificamos: para Gadamer, a obra de arte não se refere ao produto cujo conteúdo seja determinado e passível de ser representado. Ela não é algo que está a ponto de ser repetido. Antes, poderíamos dizer que ela teve sua aparição única. Aliás, a dança como obra de arte será definida, a partir da concepção gadameriana, como construto. Tal prerrogativa pode ser explicada quando o autor destaca que: “[...] textos, composições e criações em dança enquanto tais, são com certeza obras de arte (GADAMER, 2010, p. 52). Logo a obra referida como construto, nos dispõe a tratá-la como apresentação “em sua própria aparência e manifestação” (GADAMER, 2010, p.52).

Diante disso, esta pesquisa propõe em sua temática o gesto dançado artisticamente como experiência estética na formação do sujeito velho. Assim, a fim de auxiliar-nos no percurso teórico-filosófico, este estudo busca discutir o *corpo* e o *gesto da dança* como obra de arte para pensar uma possível experiência estética na formação da velhice. Para tanto, serão abordadas com maior foco as concepções de *corporeidade* a partir de Maurice Merleau-Ponty e *experiência estética* vinculada aos estudos de Hans-Georg Gadamer.

O corpo e o gesto da dança como obra de arte na velhice

Tendo presente a construção filosófica de Merleau-Ponty sobre corpo próprio, isto é, o corpo perceptivo, o autor direciona seu aprofundamento na compreensão fenomenológica e ontológica de uma filosofia da carne.

Esse aspecto da ontologia de Merleau-Ponty necessita, segundo o próprio filósofo, de uma estesiologia, ou seja, do estudo do corpo e de sua sensibilidade, de suas sensações, sentimentos, desejos, simbolismos (NÓBREGA, 2018, p. 12).

Nesse contexto, interessa-nos tomar de empréstimo a compreensão construída pelo filósofo sobre a noção de corporeidade. A corporeidade vem a contribuir com este estudo na medida em que, no

decorrer das obras *Fenomenologia da Percepção* e *O Visível e o Invisível*, o autor apresenta sua concepção de corpo próprio, corpo fenomenológico, num horizonte que vai além das lentes do empirismo e do intelectualismo, que supera a dualidade corpo e mente e sua concepção de objetivável, isto é, propõe uma estesiologia³ do corpo direcionando-se para uma ontologia da carne⁴. Assim, a noção de corporeidade em Merleau-Ponty, é desenvolvida com a tentativa de suprimir a divisão corpo-mente, a fim de propor uma unidade do corpo.

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 203).

Nesta linha, o corpo para Merleau-Ponty não é compreendido somente como uma dimensão da natureza (em nós), e sim, principalmente, como uma construção cultural e, portanto, simbólica, para a qual a corporeidade emerge como sua expressão de existência no mundo (NÓBREGA, 2016, p. 8). Ou seja, o corpo é a percepção do homem no mundo que possibilita sua formação e expressão da corporeidade na relação com outros corpos.

A partir dessa constatação, a corporeidade direcionará outra possibilidade de interpelação às questões sobre o corpo.

Ao encontro de uma nova visão, essa concepção irá propor uma compreensão do corpo que transcende o entendimento dicotômico ainda predominante em nossa cultura ocidental, considerando que somos, ao mesmo tempo, cultura e natureza, corpo e espírito, razão e emoção, numa simbiose que não pode ser desfeita (PORPINO, 2018). Assim, o movimento compreensivo acerca da corporeidade indica que esta se dá anteriormente ao pensamento, isto é, constrói-se na comunicação sensível com o mundo. Posto isso, persegue-se a possibilidade de que a corporeidade seja constituída na relação com o mundo pelo corpo paradoxal, ou seja, o corpo é simultaneamente vidente e visível, onde há recíproca inserção e entrelaçamento no mundo. Assim, o corpo vidente está circundado pelo visível, tecendo relações diante de um terreno de contato e comunicação que possibilita ser constitutivo para a corporeidade.

Nessa mesma linha argumentativa, entendemos que o gesto dançado também pode ser aqui pensado por sua constituição a partir da corporeidade. Sabemos que o sujeito é constituído por suas experiências no mundo. O corpo é carne do mundo.

Isso quer dizer que meu corpo é feito da mesma carne que o mundo (é um percebido), e que para mais essa carne de meu corpo é participada pelo mundo, ele a *reflete*, ambos se imbricam mutuamente [...] (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 227, grifo do autor).

No que diz respeito à experiência da velhice, entendemos que ela está além dos aspectos físicos, biológicos, psicológicos, porque constitui-se na inter-relação do sujeito com o mundo e segue criando outras ligações de afeto, movimentando-se a partir de suas experiências em direção a novas experiências no mundo. São tais experiências que se tornaram primordial para se estabelecer a corporeidade com o modo de ser do sujeito. Quer dizer, a corporeidade como modo de ser a partir das experiências, move o sujeito velho em direção a outros sentidos a partir do gesto da dança.

Diante dessa perspectiva, destacamos que o corpo não é reconhecido apenas por sua condição física, mas assume centralidade na formação da velhice. Ele não é apenas um mero invólucro do espírito, mas está ligado ao mundo pelos modos como ele se relaciona, e que consequentemente, o constitui, isto é, por sua corporeidade. Desta maneira, o corpo velho não pode ser considerado um objeto para a existência, mas um sujeito pulsante de vida e criação de si. Isto é, aquilo que em Merleau-Ponty será referido por: “corpo como obra de arte”. Tal pensamento que faz referência à pintura, nos permite compor relações que referem o sujeito velho como uma experiência artística de si. Podemos dizer, a partir do filósofo, que o corpo ganha centralidade na própria formação, de modo que oferece-se ao mundo. Portanto, será a partir do corpo que o

sujeito velho irá experienciar o gesto da dança movimentando outras energias e significações para si, em sua existência. Nesse enredo, o sujeito é um artista de si. “Criando a obra de arte, o artista cria a si mesmo” (PORPINO, 2018, p. 68). Assim, ao invés da velhice ser taxada como um corpo que vive as memórias do passado e por isso é incapaz de inaugurar outros sentidos para a existência, compreendesse-a através de sua própria pele: traz os anos de uma existência repleta de experiências, manifesta suas instancias e andanças no modo de ser do corpo e assume sua finitude como modo de vida conectada à sua constante formação.

O corpo como obra de arte em Merleau-Ponty, se põe à disposição para a encarnação do gesto da dança. Em razão de viver a experiência artística mobilizada pelo gesto da dança, o sujeito velho explora-se no próprio acontecimento de uma experiência artística. Isso quer dizer que o modo de ser da dança na velhice, cede lugar para a força sensível do gesto. O gesto da dança como outro modo de dizer, criar, pensar, sentir, ordenar, articular, elaborar, experienciar possibilita transformar e inscrever sentidos ao sujeito na velhice.

O gesto dançado, a menos que tenha sido concebido (codificado) para apresentar certa significação precisa, não quer dizer um sentido que a linguagem articulada poderia produzir de maneira fiel e exaustiva. O gesto é gratuito, transporta e guarda para si o mistério do seu sentido e da sua fruição (GIL, 2013, p. 79).

Por essa razão o corpo é o templo artístico que cria condições para movimentar e produzir o fluxo de energias que fomentará outras forças, símbolos, leituras, etc.

O corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tornar de certo modo espaço e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de os gestos fluam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos (GIL, 2013, p. 48).

Portanto, diante dessa abertura do corpo, vem à tona diferentes maneiras de pensar, criar e inspirar outros modos de dançar, e, assim, constituir possibilidades de o gesto dançado fomentar experiências sensíveis para o sujeito velho.

Em cena, podemos dizer que a obra coreográfica transborda, vem ao mundo fazendo-se arte, pois no acontecimento permite deixar viver a poética⁵. Significa dizer que a experiência do gesto dançado ganha vida no espetáculo tornando-se obra de arte. Assim, a obra de arte tem alcance inimaginável, isto é, com o fazer do bailarino⁶ e o fluxo de energia produzido a partir do movimento intenso do gesto, ela instaura seu modo de ser imprevisível. Nesse sentido, Gadamer vai nos dizer que

Justamente onde se fala de arte e de criação artística em sentido eminente, o decisivo não é a realização de algo feito mas o fato de aquilo que é feito possuir uma peculiaridade particular (GADAMER, 2010, p. 51-52).

Por este motivo, não se trata de apresentar através da dança gestos e movimentos que indiquem ou busquem

expressar significados. O fazer artístico da dança permite dirigir energias para que, a partir dos gestos, estes sentidos ganhem vida, posto que “o gesto tende a encarnar o sentido” (GIL, 2013, p. 73). O gesto dançado como obra de arte não solicita que o bailarino possa expressar os significados e desejos, ou tente expressar simbologias (a não ser que tenha sido pensado para isso), mas, sim, o convida para que a partir dos movimentos seja possível fazer emergir o fluxo dos sentidos. Assim, a obra de arte solicita ao artista abertura para o indeterminado, que lhe é interpelado pelo próprio agir da dança.

Há, portanto, uma dimensão imprevisível no experienciar do gesto dançado que emerge no bailarino somente na vivência do espetáculo. Tal vivência lança a possibilidade de uma experiência estética que, por sua vez, cria condições de inaugurar outros sentidos pelo viés da sensibilidade. Para agir neste momento, o sujeito que está em cena sabe da impossibilidade de parar o movimento, retomar ou repetir o fazer do gesto. Na mesma medida, ele reconhece o caráter excepcional que envolve o espetáculo e emerge no gesto dançado. Isso porque “A dança sempre envolve certa dose de acaso” (COSTAS, 2011, p. 3).

Assim, todo artista percebe o caráter de aventura que envolve uma experiência artística. A aventura inaugura outro curso capaz de permitir “que se sinta a

vida no todo, na extensão e na sua força”, rompendo assim, com a ordem corriqueira que a vida apresenta, pois a vivência tomada pelo que há de aventura, “ousa partir rumo ao que é incerto”, acentuando a quebra daquilo que é esperado e, ao mesmo tempo, exigindo que possamos vencer algo desconhecido da qual nos possibilita sairmos “enriquecidos e amadurecidos” (GADAMER, 2015, p. 116).

Diante de tal conjuntura, na qual a vivência interpela o artista, há uma ênfase ao “caráter de exceção” (*Ausnahmecharakter*) da aventura. O artista percebe que seu corpo e seu fazer estão envolvidos por uma rede de forças construídas de modo intersubjetivo na relação produzida pela vivência artística. Consequentemente, diante de uma vivência, há no campo da imprevisibilidade uma dimensão que só desvela-se no próprio acontecimento da obra de arte.

Acometido por esta vivência excêntrica, própria do acontecimento artístico, o bailarino é imediatamente afetado. Logo, “O bailarino sente-se dançar” (GIL, 2013, p. 48). O corpo é interpelado a viver a experiência do gesto neste fluxo desconhecido estabelecido com o modo de ser da obra de arte. Não mais resguardado no espaço fechado dos ensaios, seu gesto dançante é afetado pelo todo do espetáculo. Em especial, os olhares de contemplação constituem a energia que o fazem dançar de outro modo. De alguma maneira, percebe-se de modo diferente

ao habitual, por isso, seu fazer também afeta-se. “Trata-se de coisa diferente de um reenvio em espelho, porque a imagem nunca se constrói em si própria” (GIL, 2013, p. 48-49). Portanto, o corpo como templo artístico do gesto da dança é afetado pelo encontro que estabelece com outros corpos e seus olhares desconhecidos de contemplação

Esse encontro se instaura porque o espetáculo faz desaparecer ao bailarino a *quarta parede*⁷. Gadamer dirá que “é precisamente essa quarta parede do espectador que fecha o mundo do jogo com a obra de arte” (2015, p. 162). Na relação com o outro, a abertura da *quarta parede* é o que dá sentido ao espetáculo. Conforme Carbonara, o palco tem seu modo de ser no espetáculo, pois

[...] possibilita que o espetáculo exista porque sua quarta parede é abertura ao espectador e a razão de ser do espetáculo não é o artista que representa, mas o próprio espetáculo – assim como o jogo – que ganha existência na presença do espectador (2013, p. 71).

É a partir da queda da *quarta parede*, que se inaugura tanto no espectador, como no sujeito dançante, a chance de emergir novos sentidos. Logo, com a queda da quarta parede se confere a possibilidade de emergir uma experiência estética tanto para o espectador como para o artista.

A obra de arte solicita para o artista, que seu gesto vá além da apresentação do produto final dos ensaios⁸. Isto é, a

obra de arte não se constitui unicamente como um modo de fazer do gesto ensaiado e exposto em cena, pois ela não se trata da soma dos ensaios. Ela constitui-se intersubjetivamente no acontecimento do espetáculo, isto é, no encontro entre artista e espectador.

Logo, o gesto dançado como experiência artística tem seu modo de ser no jogo da obra de arte. Para Gadamer, o modo de ser do jogo solicita que os jogadores entreguem-se e permitam-se transformar no próprio movimento de vaivém. Carbonara (2013) afirma que, assim como a obra de arte, o jogo não se traduz num objeto que se presta a um espectador ou participe para ser analisado. E conclui:

[...] é por isso que não se trata de analisar o jogo, como quem o vê de fora, mas a relação possível com o jogo é a de jogador, a de estar no jogo jogando-o (CARBONARA, 2013, p. 72).

Desse modo, esquivava-se de um olhar que remeta ao corpo artista na velhice sob juízo, pois o jogo não se estabelece na ordem da consciência dos jogadores, mas, sim, a partir das relações que se estabelecem com o jogo. Isso significa que, ao invés do julgamento, solicita-se tanto ao artista como ao espectador, sua entrega para o próprio movimento do jogo. Para a sua finalidade é preciso que o jogador tenha uma atitude de abertura para o inesperado, para aquilo que não pode ser previamente determinado, mas entregue ao fluxo do jogo. Portanto, o

gesto dançado dos corpos velhos não emerge um sentido dado, mas constitui-se intersubjetivamente na relação estabelecida com o jogo. O gesto dançado enquanto experiência artística do sujeito velho, tem sua verdade no jogo, ou seja, na obra de arte. Nesta perspectiva compreende-se que

O jogo da arte é muito mais um espelho que sempre emerge novamente através dos milênios diante de nós, um espelho no qual olhamos para nós mesmos – com frequência de maneira por demais inesperada, com frequência de maneira por demais estranha – no qual olhamos como somos, como poderíamos ser, o que acontece conosco (GADAMER, 2010, p. 56).

A dança, enquanto experiência artística, se constitui com movimentos sensíveis, se comunica com expressões e dizeres intersubjetivos, que, de maneira singular, carregam a possibilidade de deixar emergir outros sentidos. Logo, o gesto dançado como obra de arte, não se mostra como propósito do corpo, que de maneira fechada oferece seu produto, tal qual um objeto. Em linhas gerais, o gesto como obra de arte desvela sentidos constituídos a partir da sua relação no próprio jogo. Em outras palavras, o gesto da dança como

[...] obra de arte diz algo a alguém, e isso não apenas como um documento histórico diz algo ao historiador – ela diz algo a cada um como se isso fosse dito expressamente a ele, enquanto algo atual e simultâneo (GADAMER, p. 6, 2010).

Do ponto de vista do acontecimento artístico, há para o artista outra maneira de experienciar o gesto dançado como obra de arte. Para Gadamer, a mesma experiência não pode ser vivida duas vezes, o que sugere que a experiência estética prescindia da abertura ao desconhecido como uma nova possibilidade de compreender o mundo. Isto porque a obra de arte possibilita desvelar sentidos não esperados. Ela pede ao artista que deixe valer, a partir do ato de abertura, aquilo que lhe escapa da apreensão, isto é, aquilo que lhe acontece na experiência do gesto dançante. Logo, podemos referir especificamente ao artista que

[...] a abertura para o outro implica, pois, o reconhecimento de que devo estar disposto a deixar valer em mim algo contra mim, ainda que não haja nenhum outro que o faça valer contra mim (GADAMER, 2015, p. 472).

Uma vez que o gesto não é de todo tomado, tal como um movimento reproduzido, ele guarda em si a abertura, o inesperado e o indeterminado no acontecimento da arte.

Desse modo, o princípio da abertura está na própria experiência estética. Assim como para o espectador, a abertura do artista ao enfrentamento deste estranho se torna imprescindível para a possibilidade da experiência estética. Tal abertura, além de se constituir diante daquilo que afeta a sensibilidade, enfrenta o desconhecido, lançando-se em direção a novos movimentos com-

preensivos. Para Carbonara, “O que a experiência estética possibilita é uma tal abertura sem a qual não haveria a possibilidade da compreensão” (2013, p. 48). Considerando a importância do conceito de abertura, cabe destacar a ideia de abertura mútua, isto é, o outro como potencial indispensável para a construção de um autêntico diálogo da obra de arte com o artista e o espectador. O acontecer do entendimento da obra de arte não é uma aquisição individual, mas pressupõe o encontro com o outro (HERMANN, 2010). Somente frente à abertura ao desconhecido provocado pela obra de arte é que poderá haver a possibilidade da experiência estética e, portanto, de compreensão.

No texto *A filosofia da dança* (1936), Paul Valéry diz que a dançarina faz o esforço de aprofundar o mistério de um corpo que, inusitadamente, se lança

[...] como se estivesse sob o efeito de um choque interior, entra em uma espécie singular de vida, estranhamente instável e ao mesmo tempo estranhamente regrada; a uma só vez: estranhamente espontânea, estranhamente inteligente e certamente planejada (2011, p. 9).

Tal estado de estranheza possibilita pensar que o sujeito que experiencia o gesto dançado é solicitado para a excepcionalidade com a qual é caracterizada a vivência artística, e, ao mesmo tempo, é chamado para abrir-se àquilo que lhe é desconhecido. Uma vez que esse corpo velho, constituído por suas experiências,

se apresenta artisticamente, surge a possibilidade de acolhimento do estranho possibilitado por um movimento de abertura. Isso pressupõe que, ao adotar esse movimento de abertura – ao encontro deste estranho que vive a excepcionalidade daquela vivência –, ele esteja disposto à possibilidade de gerar em si novos questionamentos, novas interpretações e, conseqüentemente, se coloque à disposição de outras compreensões.

Dessa forma, há um modo estranho de sentir-se com a obra de arte, que revela-se e é possível ser percebido na própria vivência do espetáculo. Estas considerações, nos sugerem que a experiência estética traz indiretamente o estranho para compor a obra de arte. Tanto a presença do espectador, como este modo estranho do artista perceber-se nesta relação, cria condições para que seu experienciar seja capaz de lhe provocar outros ecos, lhe reverbere outros sentidos até então desconhecidos. Carbonara nos dirá que “Só há experiência estética porque há uma abertura que possibilita deslocar-se para o universo do outro” (2013, p. 51). Por este motivo, a experiência do gesto dançado não está disposta a dizer um sentido representado no espetáculo, mas coloca-se diante daquilo que se mostra estranho, aberto ao infinito de significações. Uma vez que neste deslocamento o artista permite-se plena abertura ao estranho, constrói-se um terreno fértil para a experiência estética.

Considerações Finais

O percurso argumentativo constituído até o derradeiro momento, nos sugere que, o gesto da dança vivenciado por sujeitos velhos, seja tratado como possibilidade de experiência estética através da arte. A experiência da arte na velhice, da qual se afasta de um ideal estético baseado na teoria da arte e da beleza, e apresenta-se como constituidora da experiência estética, anuncia, através dos estudos apoiados em Gadamer, que “na medida em que a arte denuncia a lógica dominante da totalidade ela permite a fuga daquilo que aprisiona” (HERMANN, 2005, p. 31). Com a experiência artística, compreende-se que o corpo velho está prestes a fugir desse imaginário social que denuncia um estereótipo de dançarina e se afasta da lógica de atribuição de juízos de valor que sustenta os olhares interpretativos, pelos quais a consciência estética sempre retratou a experiência da obra de arte.

Dessa maneira, compreende-se que o sujeito velho se reconhece a partir daquilo que viveu situado no mundo.

O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o, alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 273).

Pois, ser corpo é viver atado ao mundo e àquilo que emerge no contato com ele,

isto é, a partir das experiências. São as experiências que situam o corpo no espaço, visto que constituem o sujeito, ora, constituído por seus saberes, ora, projetam-no para viver outras experiências, que o provocam estar em constante formação e transformação de si. Por isso, o corpo existe e constitui-se no curso fluído das relações com o mundo. Nessa correnteza, o sujeito velho é hoje, a partir de suas experiências que alimentam seu modo de ser e agir no mundo, movimento de abertura a novas experiências.

Com esse direcionamento, a experiência estética do gesto dançado indicará ao sujeito velho possibilidades de compreender-se. Trata-se, sem dúvida, de uma formação a partir da autocompreensão. Para Gadamer a experiência estética constitui uma experiência da finitude do homem, uma maneira de o ser humano autocompreender-se. Assim,

Uma vez que encontramos no mundo a obra de arte e em cada obra de arte individual um mundo, esta não continua sendo um universo estranho onde, por encantamento, estamos à mercê do tempo e do mundo. Nela, ao contrário, aprendemos a nos compreender (GADAMER, 2015, p. 149).

A partir daí a formação está na possibilidade da obra de arte nos revelar algo estranho que remete à compreensão de nós mesmos. Ao nos referimos ao olhar de Merleau-Ponty sobre o processo criativo de Cézanne, quando afirma que de certo modo vida e obra “se comunicam” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 141), tam-

bém concordamos com Valéry quando ele diz que

[...] a dança é uma arte derivada da própria vida, uma vez que não é apenas ação do corpo humano enquanto um conjunto, mas ação transposta em um mundo [...] (2011, p. 3).

Tal abertura ao estranho reforça as possibilidades de compreensão da própria existência. Vida e obra do artista não estão separadas do seu experienciar artístico, mas se comunicam, estão entrelaçadas, transformam-lhe e ganham sentido na experiência estética. Isso nos leva a crer que é impossível nos conservarmos iguais frente à experiência estética. Por conseguinte, o sujeito velho vive na experiência estética a possibilidade de se relacionar com o estranho que a obra de arte lhe provoca, isto é, acolhendo diversos questionamentos, produzindo novas compreensões, e porque não, dialogando com outros sentidos até então desconhecidos para sua existência.

Aliás, uma concepção de formação propõe ao artista na experiência da velhice uma postura aberta a outras experiências, a fim de compreender a si na relação com o mundo. Sendo que, segundo Merleau-Ponty (1999), toda experiência se constituirá numa particularidade que não esgota a generalidade de meu ser, mas é movimento para ir mais longe. Compreender-se significa estar disposto a seguir aberto por caminhos desconhecidos que acolhem a fragilidade humana, que retratam a impossibilidade

de controlar qualquer plano e reconhecem os limites da condição humana. Nessa direção, Gadamer afirma que a nossa própria formação não pode ser destinada a outros, está no educar-se.

Educar-se é um verbo reflexivo que designa a ação autônoma que se recusa a colocar em mãos estrangeiras a aspiração ao aperfeiçoamento constante da pessoa humana (GADAMER, 2000, p. 92).

É diante do modo como percebemos o mundo, entregues à vida, que desde nosso nascimento, estamos percebendo, e, por isso, de maneira tão singular, estamos nos constituindo. Nos formamos no encontro com a vida, como “morada no mundo” (GADAMER, 2000, p.94). Por esta perspectiva, é que somos sujeitos aprendizes desde nossa chegada, e por todo o tempo de nossa morada. Uma vez que, segundo Merleau-Ponty, a corporeidade se constitui aberta pela experiência corporal e transforma-se através de um campo aberto a outras experiências, é na própria existência em contato com o mundo e com outros corpos que o sujeito forma-se. E a experiência da velhice sugere isso com mais veemência: formar-se perante tudo que o corpo é, diante de seu modo de ser, tendo presente suas experiências e dispondo-se ao desconhecido. Tal formação não cessa de acordo com o curso da existência, não nos abandona por uma determinação de ser do corpo, não finda pela crença de que a existência já apresentou todas as experiências

que precisávamos aprender para viver em nossa sociedade. Ao invés disso, ela acompanha nosso modo particular de ser corpo, abrindo-nos ao porvir infinito das experiências formativas.

De certo modo, parece-nos que a velhice chama para si sua própria formação. Todos aqueles que estão por perto, na grande maioria das vezes, empenham-se exclusivamente no cuidado com a saúde e deixam de lado a formação. No entanto, não há como terceirizá-la. Logo, o sujeito está intimamente abraçado com a sua própria formação. Faz deste enlace, um acolhimento vulnerável e sensível com vida. O sujeito velho toma para si, a responsabilidade de sua existência e, portanto, de sua formação. Assim, não há como desvincular sua existência de sua formação. Talvez, uma condição para a formação seja seguir aberto escrevendo possibilidades de viver outras experiências, permitindo que algo lhe afete, lhe inquiete, lhe transforme.

The body, the gesture of dance and the formation in the experience of old age: a horizon of senses

Abstract

Old age is constituted as life happens, that is, throughout the subject's experiences. Therefore, it is from the different experiences that it becomes possible to seek other ways of saying and understanding existence. In this

direction, the body and the danced gesture, in the experience of old age, are a condition for the incarnation of other senses. From a philosophical perspective, this study proposes to theoretically discuss the body and the gesture of dance as a work of art to think about a possible formation in the experience of old age. For this, the conceptions of corporeity from Maurice Merleau-Ponty and aesthetic experience linked to the studies of Hans-Georg Gadamer will be approached. The text starts from some initial problematizations about youth as an essential figure of dance in the artistic context and analyzes the danced gesture as a work of art that creates possibilities for the old subject to unfold other meanings for his existence.

Keywords: Dance gesture; Old age; Formation; Aesthetic experience; Corporeality.

Notas

- ¹ Sobre este tema, sugerimos a leitura da excelente obra *Realismo Sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades* (RIBEIRO, 2022)
- ² Tradução livre do russo, por Rodrigo Alves do Nascimento.
- ³ Para melhor compreensão deste conceito, sugiro a leitura do texto *Brecht: a grandeza do stalinismo* (ZIZEK, 2007)
- ⁴ Ainda que, apresente-se na contextualização da problematização a imagem da dançarina, o escopo deste estudo não tem por objetivo trazer as questões de gênero para o foco de discussão. Dessa maneira, apresenta-se com brevidade a questão de gênero, o qual poderá ser tema de outros estudos.
- ⁵ Para Gadamer, a hermenêutica é capaz de vencer a distância entre espíritos e abrir a estranheira do espírito alheio (GADAMER, 2010).
- ⁶ Ciência da sensibilidade e dos sentidos.
- ⁷ Para Merleau-Ponty uma ontologia precisaria buscar outros modos de dizer, isto é, lançar-se em direção a uma nova linguagem para a filo-

sofia. Uma linguagem que procurasse compreender a humanidade, ou seja, dialogando, com a dimensão corporal. “Por isso, Merleau-Ponty convida-nos a reencontrar a – carne do ser, ou seja, propõe uma ontologia da carne capaz de elaborar uma dialética em que não haja uma superação entre os termos Ser e Nada, mas que permaneçam em constante relação” (GOMES, 2019, p.9).

- ⁸ A poética referida no texto, expressa aquilo que é capaz de ganhar vida a partir da obra de arte, ou seja, ela tem a tarefa de nos possibilitar viver e criar sentidos através do fazer artístico.
- ⁹ Neste trabalho, a expressão bailarino apoia-se na concepção do corpo como poética de Louppe (2012). “Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo [...]. É também confiar no caráter lírico do orgânico, sem por isso lhe atribuir uma estética ou uma formação precisa” (LOUPPE, 2012, p. 69). Sendo assim, nos referimos ao termo “bailarino” por ele orientar-se por uma concepção que permite acolher diversos corpos e suas poéticas.
- ¹⁰ A “quarta parede” é uma divisória imaginária situada na frente do palco que separa os atores da plateia, que observa tudo o que está acontecendo em cena de forma passiva. A quebra da “quarta parede”, portanto, também muito utilizada no teatro, é a interação da plateia na ação dramática (<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-quarta-parede> Acesso em 14.11.2021). Para Gadamer (2015), a abertura da quarta parede, refere-se a abertura ao espectador, isto é, aquilo que inaugura o jogo da arte.
- ¹¹ Importante dizer que entende-se a experiência do ensaio como necessidade imprescindível para o processo de construção da obra. O ensaio como possibilidade de fazer morar no corpo uma ordem de gestos e movimentos que criam entre si uma composição da qual permite outros desdobramentos para a energia da dança. Dessa forma, refere-se que ensaiar “Trata-se de fluxos de movimentos mais que de formas ou de figuras (como no ballet). Ensaiaando uma sequência de movimentos e verificando que a energia passa, o bailarino encontra-se diante de múltiplas possibilidades de outros movimentos. Ensaia de novo, e escolhe, e assim sucessivamente, criando um fluxo de energia” (GIL, 2013, p. 64).

Referências

- BARDET, Marie. *A filosofia da dança*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. A estesiologia da carne e suas consequências filosóficas. In: *Estesia: corpo, fenomenologia e movimento*. Terezinha Petrucia da Nóbrega (org.). São Paulo: liberArs, 2018.
- CAMARANO, Ana Méliã; KANSO, Solange. Envelhecimento da População Brasileira: uma contribuição demográfica. In: Elizabete Viana de Freitas; Ligia Py; Milton Luiz Gorzoni; Johannes Doll; Flávio Aluizio Xavier Cançado. (Org.). *Tratado de Geriatria e Gerontologia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2016. p. 141-164.
- CARBONARA, Vanderlei. *Educação, ética e diálogo desde Levinas e Gadamer*. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2013.
- COSTAS, Ana Maria Rodriguez. A dança como acontecimento. *Anais Abrace*, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2011. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/archive>. Acesso em: 14 jul. 2021.
- CASTRO, Daniela Llopart; MONTEIRO, Elisabete Alexandra Pinheiro; SANTOS Eleonora Campos da Motta. Na vida, no palco, na cena: amadurecer dançando, por que não?. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 351-362, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018351>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- DOLL, J.; OLIVEIRA, J. F. P. ; SÁ, J. L. M. de; HERÉDIA, Vania Beatriz M. Multidimensionalidade do Envelhecimento e Interdisciplinaridade. In: Elizabete Viana de Freitas; Ligia Py; Milton Luiz Gorzoni; Johannes Doll; Flávio Aluizio Xavier Cançado. 132 (Org.). *Tratado de Geriatria e Gerontologia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2016, p. 107-113.

FLICKINGER, Hans-Georg. *A caminho de uma pedagogia hermenêutica*. Campinas: Autores Associados, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I: traços de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015.

_____. *Hermenêutica da Obra de Arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GIL, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo: iluminuras, 2013.

GOMES, José Roberto. *Ontologia da vida em Merleau-Ponty, 2019*. Tese (Doutorado em Filosofia (UFPE-UFPB-UFRN)) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

HERMANN, Nadja Mara Amilibia. *Autocriação e horizonte comum: ensaios sobre educação ético-estética*. Ijuí: Unijuí, 2010.

_____. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Amando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 187 p.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. *Corporeidades: inspirações Merleau-Pontianas*. Natal: IFRN, 2016.

PORPINO, K. O. *Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética*. 2. ed. Natal: EDUFRN, 2018. v. 1. 140p.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. *A Filosofia da Dança. O Percevejo Online*. Trad. Charles Feitosa [S. l.], v. 3, n. 2, 2012. DOI: 10.9789/2176-7017.2011.v3i2.%p. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1915>. Acesso em: 10 out. 2021.

Caminhos para a libertação do corpo feminino nas fotografias de Maria Ribeiro

Aline de Souza Rocha*
Otávio Rios Portela**

Resumo

Este estudo apresenta um recorte da dissertação intitulada “Entre Literatura e Fotografia: representações do corpo feminino em Maria Teresa Horta e Maria Ribeiro” (2022) e evidencia a libertação do corpo feminino por meio de dois caminhos: a arte e a voz. Para tal, toma-se como *corpus* de análise duas fotografias de Maria Ribeiro e, a partir delas, discute-se o silenciamento do corpo e a sua insurreição a partir do olhar da mulher.

Palavras-chave: Corpo feminino; Arte; Voz; Libertação; Maria Ribeiro.

* Atualmente é bolsista da Fundação de amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas-FAPEAM e aluna regular do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, nível mestrado acadêmico, cujo anteprojeto a ser desenvolvido em forma de Dissertação de Mestrado, orientado pelo Professor Dr. Otávio Rios Portela, intitula-se “Corpo na Arte e Arte no Corpo: três mulheres, três artes, um só intento”. Participa do Coletivo Intersaberes, que abre diálogo entre graduandos de diversas universidades brasileiras e propõe atividades de intercâmbio em território nacional. Possui interesse pela Literatura Portuguesa, diálogos interartes e exercício comparativo entre diferentes formas de arte. E-mail: alinerocha18.ar@gmail.com

** Professor Associado da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), atua no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH), que coordenou desde a criação até junho de 2021. Em setembro de 2022, assumiu a Direção da Escola Normal Superior (ENS) da Universidade do Estado do Amazonas. Realizou Estudos Pós-Doutorais junto ao Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILC-ML) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), com bolsa CAPES (processo 18117-12-0), sob a supervisão da Profa. Dra. Isabel Pires de Lima. É Mestre e Doutor em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Foi Presidente da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP) no biênio 2014/2015. Desde 2008 é líder do grupo de pesquisas Cátedra Amazonense de Estudos Literários e da Cultura (CAEL), registrado junto ao CNPq e certificado pela UEA. E-mail: otaviorios@uea.edu.br

Introdução

O universo artístico está repleto de representações femininas. Da *Vênus*, de Botticelli, (1483) à *Mulher Chorando*, de Picasso (1937), passando por *Gioconda*, de Da Vinci (1503), não faltaram artistas para retratar corpos de mulheres em suas produções. No entanto, a construção desta imagem feminina revela mais sobre o artista que a inscreve do que sobre a mulher que é representada, mostrando aos espectadores o olhar do homem acerca do feminino em cada época. Assim, as obras, lidas a partir de seu contexto histórico, se tornaram registros documentais que demarcam a posição da mulher, tecendo a sua representação moral, social e corporal.

A repressão e o silenciamento exercidos sob o corpo percorre a história, ganhando novas formas de enclausuramento. Com os aprimoramentos tecnológicos, por exemplo, a mídia se torna um dos instrumentos de propagação e imposição de pre(con)ceitos. A fotografia, nesse contexto, se torna cada vez mais popular ao longo do século XXI, sendo veiculada a todo instante pelas mídias digitais e, junto delas, os estereótipos e padrões estéticos são impulsionados a partir da representação de corpos “perfeitos” e que silenciam a diversidade. Contudo, assim como a Fotografia pode ser utilizada como veículo de padronizações, ela também pode ser ressignificada.

É nessa esteira que caminha a produção de Maria Ribeiro, fotógrafa brasileira que utiliza a arte para ilustrar a diversidade corporal da mulher e, para tal, busca formas de construir uma relação positiva entre mulher e corpo. Assim, a fotógrafa elaborou um livro chamado *Nós, Madalenas: uma palavra pelo feminismo* (2016), no qual foi responsável por registrar cem mulheres que escreveram em seus corpos palavras que, para elas, representam os Feminismos.

É importante destacar que este estudo é um recorte da dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade do Estado do Amazonas, intitulada “Entre Literatura e Fotografia: representações do corpo em Maria Teresa Horta e Maria Ribeiro” (2022). Tendo em vista a extensão da pesquisa originária, optou-se por evidenciar somente um fragmento da discussão estabelecida no *corpus* fotográfico, trazendo à luz a produção artística de Maria Ribeiro. Para tal, percorremos brevemente algumas percepções sobre o corpo e tecemos alguns apontamentos sobre a história da Fotografia, para então discutir duas de suas representações sobre o corpo da mulher.

Percepções sobre o corpo

As percepções sobre o corpo nunca são totalmente esgotadas, se tornando

necessário considerarmos que cada conhecimento produzido sobre ele se torna provisório. Ao passo que buscamos conhecer o corpo, são desencadeados tanto esclarecimentos quanto aberturas para novas discussões e, a partir desta característica transitória, compreendemos que a tessitura dos conhecimentos sobre ele não pode se restringir aos escritos por meio da História, nem aos da Medicina. Em verdade, os saberes do corpo se constroem a partir do cruzamento de todas as ciências e de todas as formas de Arte.

A discussão acerca do corpo e suas inquietações são evidenciadas há séculos por meio de estudos e reflexões das Ciências Humanas. O olhar filosófico sobre o corpo se estende, ganhando novas perspectivas e construindo assim a própria consciência do corpo tecido sob olhar de nomes como J. Baudrillard, M. Foucault, N. Elias, P. Bourdieu, E. Goffman, F. Loux, D. Le Breton, G. Vigarello, Maurice Merleau-Ponty e Marcel Mauss. Contudo, tendo ciência da importância de nomes basilares que discutem o tema desde os primórdios da filosofia e da anatomia, destacamos que, a partir de nosso *corpus* de pesquisa, nos importa tornar preponderantes as vozes femininas que, em suas pesquisas, se dedicaram à problematização do corpo.

Em “As infinitas descobertas do corpo”, Sant’Anna (2015) destaca que, além de ser finito, o corpo está sujeito a transformações que nem sempre são

desejáveis e previsíveis, tendo em vista que, ao longo dos anos, mudam-se as suas formas, seu funcionamento, seu ritmo e até o seu peso. Além disso, o corpo é considerado um verdadeiro arquivo vivo e inesgotável, uma fonte de prazer e questionamento capaz de revelar traços de subjetividade do sujeito e ao mesmo tempo omiti-las (SANT’ANNA, 2015, p.34). Por sua vez, em traçado semelhante, Abreu discute em “Igualdades e diferenças: os sentidos simbólicos da dor e prazer nos corpos dos gêneros masculinos e femininos” (2013), que:

O corpo é mais do que um conjunto constituído de músculos, ossos e órgãos. Nele estão marcados signos sociais que expressam a cultura de um povo. Atuar sobre o corpo é atuar sobre a sociedade. Pelo corpo manifestam-se aspectos da existência humana, além de fatores culturais e sociais (ABREU, 2013, p.31).

A relação destacada por Abreu (2013) salienta a estreita ligação entre corpo e sociedade, na qual um se torna reflexo do outro. Ao olharmos para a construção e desenvolvimento de nossa sociedade, verificamos que um dos momentos que demarcam nossa formação é o processo de civilização. Nessa marcha, Norbert Elias se destaca ao apontar que a sociedade se encarregou de forjar mecanismos de controle dos instintos e das emoções, moldando representações e o próprio corpo por meio de manuais de comportamento e etiqueta, guias e manuais de

higiene e moral, fazendo imergir, desta maneira, o corpo social, que age conforme as regras de conduta da civilização. Neste processo, os sentimentos de vergonha e de medo passaram a ser recorrentes e importantes neste processo regulador. Desse modo, a problematização do corpo humano e suas vertentes se tornam cada vez mais evidentes entre as preocupações de intelectuais, tornando-se um dos grandes temas da cultura.

Tendo o corpo se tornado, cada vez mais, foco de discussões e discursos culturais, a arte se encarrega de ser a esfera cultural que faz emergir novas complexidades do corpo, das quais as teorias e crítica se propõem a desembaraçar. Para Santaella, em *Corpo e comunicação: sintoma da cultura* (2008),

[...] o corpo veio se tornando objeto nuclear das artes porque as mutações pelas quais ele vem passando produzem inquietações que se incorporam ao imaginário cultural (SANTAELLA, 2008, p. 67).

O uso de expressões artísticas como a Literatura, a Pintura e a Fotografia se tornaram instrumentos fundamentais para relacionar a aparência corporal representada com a do sujeito que a observa, tecendo a identidade corporal do indivíduo moderno. A representação do corpo, nesse cenário, é fator de identificação e ao mesmo tempo instrumento de controle.

Este processo de dominação imposto ao corpo como forma de manter a estabi-

lidade social e o seu bom funcionamento se estende com força intrincada sob o corpo feminino. Na arte, verificamos a predominância de representações corporais femininas construídas a partir da perspectiva do homem, tendo em vista que a mulher, durante muito tempo, não era considerada como sujeito na sociedade e não tinha suas raras produções artísticas reconhecidas. Em verdade, a história da mulher sofre um processo de apagamento e silenciamento, cujos traços são retomados e recuperados, pouco a pouco, a partir da tessitura dos Feminismos e da presença da mulher nas universidades, na pesquisa e no corpo social.

Um breve passeio pela fotografia

A última virada do século trouxe consigo aprimoramentos tecnológicos que conduziram a novos saberes e teceram a construção de novas profissões. Nesse cenário, a Fotografia se destaca como uma das formas de arte que foram impulsionadas pelo aperfeiçoamento e massificação da indústria técnica da arte e, junto dela, eclode a produção e o consumo de imagens visuais que se tornaram parte do nosso cotidiano. Hoje, por meio da Fotografia, qualquer pessoa que tenha um aparelho celular em mãos poderá registrar momentos importantes, como aniversários, casamentos, uma re-

união entre amigos, o pôr do sol ou uma comida diferente que esteja experimentando. Com a difusão das redes sociais, o compartilhamento de imagens se tornou ainda mais frequente a partir do olhar dos chamados “fotógrafos de bolso”. Mas os registros nem sempre foram realizados a partir de uma lente fotográfica, nem mesmo com tamanha velocidade.

Em *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1984), Roland Barthes revela seu interesse pela imagem a partir de uma perspectiva cultural que teve origem em sua curiosidade de saber o que era a fotografia. Contudo, Barthes não se sentia contemplado com a ideia que se tinha de que

[...] o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente (BARTHES, 1984, p.12).

Sua inquietação o leva a pensar o fazer fotográfico não a partir da técnica, mas pelo sentimento, “eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso” (1984, p.39). Nessa perspectiva, a fotografia é “um certificado de presença” (1984, p. 129), mas não a presença daquilo que ela representa. Pelo contrário, “a fotografia é uma evidência intensificada, carregada, como se caracterizasse a sua própria presença” (1984, p.169). O fazer fotográfico traz em si o seu referente – objeto ou sujeito – e a partir da sua captura

se fundem em um só, sendo referente e fotografia um único produto.

Já no final do século XIX alguns fotógrafos se posicionaram contra a tradição de se pensar a fotografia somente como uma técnica e não como uma expressão artística. Dubois (1993) coloca que, para reagir contra a premissa dominante acerca do fazer fotográfico, os próprios profissionais tentaram tornar a fotografia uma arte e, deste movimento, decorre o que ficou conhecido como pictorialismo (DUBOIS, 1993, p. 33). Em meados do século XX cessa-se a discussão sobre o valor artístico da fotografia e, aos poucos, se foi tomando consciência de que as relações sofreram tantas reviravoltas que a questão acaba por se transformar em provocação: se “não foi antes a arte (contemporânea) que se tornou fotográfica” (p.253).

Em esteira semelhante, Walter Benjamin inscreve em “Pequena história da fotografia” (1994) que é singular que o debate tenha se debruçado sobre a estética da fotografia como arte, a partir da distinção entre técnica e fazer artístico, uma vez que poucos foram os olhares que se interessaram pela via contrária, ou seja, pela arte como fotografia (BENJAMIN, 1994, p.104). Para além, Benjamin (2012) complementa destacando que por meio da fotografia se pôde alcançar uma mudança no caráter global da arte, a partir de sua reprodução, do alcance das massas e da modernidade que possibili-

tou o surgimento de outras perspectivas, tais como o cinema.

Desde o advento até a atualidade, a fotografia acompanha o desenvolvimento do mundo a partir dos registros da história tecidos pela linguagem da imagem. A imagem fotográfica se fez parte de nossa prática de vida, quando fotografamos nossos familiares, momentos importantes e os não tão significativos assim, quando aprendemos a apreciar registros e os colecionamos em álbuns, expomos em porta-retratos, tecendo narrativas de nossa própria identidade. Contudo, apesar de a fotografia apresentar uma história múltipla, ela é responsável por lançar ao historiador o desafio de enxergar através da imagem (MAUAD, 1996, p.05).

Neste sentido, nos atentemos à produção de Maria Ribeiro, mulher, fotógrafa graduada em Audiovisual e especializada em Direção de Fotografia pela Academia Internacional de Cinema, em São Paulo. Ribeiro atuou no mercado publicitário e, nesta experiência, compreendeu como a figura feminina é representada na mídia. Instigada por esta inquietação, passou a pensar a fotografia como um instrumento de empoderamento feminino. Em sua arte, Ribeiro retrata corpos femininos em imagens naturais e por seu olhar constrói uma representatividade que estimula uma relação saudável da mulher com seu próprio corpo.

Ribeiro dá vida ao “Nós, Madalenas – Uma palavra pelo feminismo”, que reúne cem fotografias de diferentes corpos, cores e contextos femininos acompanhados de palavras que, para cada mulher fotografada, caracteriza os Feminismos. Em entrevista ao *Feel* (2021), Ribeiro destaca que seu projeto tinha duas premissas iniciais: a primeira delas foi representar corpos reais de mulheres e questionar os padrões estéticos impostos pela mídia; a segunda,

[...] era cada mulher se apropriar da sua narrativa saindo de um lugar de objeto para um lugar de protagonismo e autonomia dos corpos e histórias (2021, p. 03).

Caminhos para a libertação do corpo

Para este estudo, da obra *Nós, Madalenas: uma palavra pelo feminismo* (2016), selecionamos duas fotografias que para nós levantam reflexões sobre o corpo feminino. Para além, adicionamos a nossa leitura o depoimento das mulheres fotografadas por Ribeiro, que explicam o que motivou a escolha das palavras que para elas representam o Movimento Feminista. Assim, apresentamos aqui dois dos caminhos para a libertação do corpo feminino a partir da leitura das duas fotografias selecionadas.

O primeiro caminho é a emancipação do corpo por meio da Arte. Com o silen-

ciamento histórico feminino, discutido por Michele Perrot em *Minha história das mulheres* (2007), verificamos que a mulher encontrou na arte um lugar de insurreição, mas que, para alcançar visibilidade e valorização neste espaço, o processo cruzou séculos, sendo anterior ao Movimento Feminista. Recebida com hostilidade, a arte produzida por mulheres era inferiorizada, tendo em vista que sua capacidade intelectual foi constantemente questionada. Neste sentido, Ribeiro traz a “Arte” como um caminho para o rompimento deste silenciamento, retomando e reescrevendo a história da mulher.

A fotografia abaixo destaca a expressão do corpo:

Imagem 1 – Arte



Fonte: Nós, Madalenas: uma palavra pelo feminismo, de Maria Ribeiro.

Em um olhar inicial, o primeiro aspecto que chama nossa atenção é a escrita da palavra “Arte” em seu busto.

A proposta do projeto fotográfico, explica Ribeiro em entrevista ao *Blogueiras Feministas* (2015), era que as mulheres registrassem em seu corpo uma palavra que representasse o feminismo. Assim, a presença desta palavra se transforma em

[...] uma forma de expressar a vivência de cada uma das participantes. [...] cada uma está compartilhando uma parte de sua história, a qual reflete muitas outras histórias, trazendo assim um raio x de toda uma situação de gênero na nossa sociedade (RIBEIRO, 2015, p.02).

Nesta esteira, ao escolher a palavra “arte”, a mulher expressa o emprego do fazer artístico como um dos instrumentos possíveis de dar voz à história feminina. A Arte, então, se destaca como um dos caminhos identificados e utilizados pela mulher para sua insurreição e para o registro de sua história, caminhando contra a perspectiva que determina o fazer artístico como um lugar predominantemente masculino.

O segundo ponto destacado em nossa percepção é a presença dos pelos nas axilas da mulher, cuja presença carrega uma simbologia que contradiz fortemente o mito da beleza. Para Wolf (1992), o mito da beleza se encarrega de enquadrar o corpo dentro de um perfil qualificado como perfeito, e esta premissa possui raízes tão intrínsecas que, ao nos depararmos com uma figura contrária a este padrão sentimos um estranhamento. Assim, ao pensarmos nos corpos expostos nas mídias, encontramos

a depilação como uma das imposições ao corpo feminino. Em sua dissertação de mestrado, Maria Luiza Sangiorgi (2019) discute a depilação e afirma que “os meios de comunicação têm importante papel na criação e divulgação desse padrão de beleza feminina” (SANGIORGI, 2019, p.26). Segundo ela, o padrão que define os corpos depilados como femininos e limpos se fortaleceu ao longo do tempo especialmente no Ocidente, mas que esta concepção pode variar em diferentes culturas.

Desde os povos gregos e egípcios, a remoção dos pelos já ganhava destaque como marcador de civilização. Nesta época, a pele lisa sinalizava a limpeza e a cultura e desde então os pelos indesejados eram removidos com açúcar e cera de abelha, entre outras misturas. Já a partir da segunda metade do século XX, na sociedade ocidental, a remoção de pelos se torna uma atividade cada vez mais comum. Dentre as práticas mais populares, se destacam

[...] a depilação a cera quente ou fria, o corte de pelos com tesouras ou máquinas de cortar cabelos, o uso de lâminas de barbear, os cremes depilatórios, a depilação a *laser* e a eletrólise (SANGIORGI, 2019, p.27).

Neste cenário, corpos que não dialogam com esta premissa são ditos como sujos, masculinos e distantes do que se aceita como característica do ser feminino. Somando-se a isso, para desacreditar a mulher feminista, o patriarcado

associou a nós a imagem da mulher com pelos como tentativa de nos inferiorizar e rotular como “mulheres-macho”. Em contraposição a este estereótipo, sob olhar de Ribeiro se revela um corpo que se apropria da liberdade de se posicionar, revelando seus pelos ao espectador como símbolo de resistência.

A depilação nos conduz a pensar o mito da beleza como uma das formas de aprisionamento feminino que ainda se faz presente no século XXI. Nessa premissa, quanto mais difíceis, fortes e numerosos forem os obstáculos vencidos pela mulher na sociedade, mais rígidas se tornam as ferramentas encontradas pelo patriarcado e pelo capitalismo para reprimi-las. Além disso, é importante destacar que esses obstáculos são diferentes à mulher branca, preta e trans. O corpo, nesse contexto, torna-se refém de uma idealização, de uma ilustração perfeita, que não considera adequado um corpo dissemelhante à figura padronizada.

Para além disso, ao trazer em seu livro a união entre as fotografias e os depoimentos das mulheres retratadas, Ribeiro nos proporciona o olhar desse sujeito e sua compreensão sobre o feminismo. Bianca Garbelini, mulher retratada na *imagem 1*, destaca que na época desse registro estava montando uma peça de teatro “cuja temática era a vida das mulheres, suas tristezas, alegrias, o papel do feminismo nisso tudo...” (RIBEIRO,

2016, p.29). Neste sentido, destacamos a máscara utilizada em seu rosto como um dos elementos que fazem referência à arte, mas que também coloca em evidência as discussões sobre a identidade.

Relacionando arte, feminismo e corpo, a *imagem 1* levanta reflexão acerca da arte como instrumento de rompimento de estereótipos. Em “Os silêncios do corpo da mulher” (2003), Perrot aponta que as representações do corpo o aproximam de uma perspectiva fria, seca, onde jamais se germinaria, lugar em que se reproduz, mas não se cria, e esta visão de passividade, submissão e ociosidade leva-nos a crer que o corpo feminino “não produz acontecimento nem história e do qual, conseqüentemente, nada há a dizer” (2003, p.21). Em caminho oposto, Ribeiro registra o corpo da mulher e o evidencia como lugar de reflexão e de empoderamento. A *imagem 1* enlaça arte, feminismo e corpo, costurando-os a partir da ideia de que o corpo feminino encontra caminhos para se libertar por meio da arte.

O segundo caminho para a libertação do corpo feminino destacado por Ribeiro é a voz. Em suas produções, a fotógrafa destaca a voz feminina como uma forma de transgressão e que, apesar da hostilidade pela qual a produção artística feminina era – e por vezes ainda é – recebida, a mulher utiliza-se da voz para instigar outras mulheres a expressá-las. É por meio da voz que se delineiam as

denúncias às violências exercidas sob o corpo. Verificamos a presença da voz no registro e Maria Ribeiro:

Imagem 2 – Voz



Fonte: Nós, Madalenas: uma palavra pelo feminismo, de Maria Ribeiro.

Sob o signo da “voz”, Michele Santos, registra em seu corpo aquilo que para si representa o Movimento Feminista. A “voz” é lida sob nosso olhar como aquela que abre portas, desmistifica e possibilita a transgressão, assim como a Arte, lida anteriormente. A voz é uma constante dentro dos debates e escritos feministas, sendo um dos objetos de estímulo à mulher. É por meio da voz que a mulher denuncia a sua condição, podendo ser compreendida como a palavra dita, escrita, ilustrada, cantada, entre outras formas de manifestação.

Ao escolher a palavra “voz”, Michelle Santos, mulher representada na *imagem 2*, explica seu posicionamento. Para ela,

a “voz” construiu suas limitações desde a infância por meio das “correções” de sua mãe, e dentre as frases que ouviu, destaca: “cuidado com os meninos e homens, não fique sozinha com eles”; “não faça sexo”; “não beba, cu de bêbado não tem dono” (RIBEIRO, 2016, p.197). Apesar de dizer que as frases eram proferidas por sua mãe como forma de educá-la, destaca que essas frases são, na verdade, ditadas pelas vozes dos homens. De vozes que a reprimiam, Michelle passa a ouvir discursos femininos que a encorajaram, acolheram e a defenderam. Para ela, a escolha da palavra se justifica pela representação que o discurso feminino carrega, que traz consigo tantas mulheres que morreram antes que pudessem cuspi-las e que simboliza a chave da nossa liberdade (RIBEIRO, 2016, p.197).

Além do impacto da palavra “voz”, identificamos neste registro traços de representatividade da mulher negra. O corpo aqui evidenciado apresenta uma mulher de pele negra, que se apresenta em depoimento como tal, cujo papel dentro da história das mulheres carrega uma problemática maior do que identificamos quando simplesmente pensamos no feminismo de maneira ampla. O Feminismo Negro se constrói a partir das violências e do contexto que particulariza e intensifica a violência exercida no corpo da mulher a partir não somente da diferença de gênero, mas de sua raça. No ambiente profissional, as mulheres

negras possuem ainda menos garantias de direitos que a mulher branca, aspecto evidenciado na desigualdade racial mostrada na busca por empregos, nas disputas por espaços de poder, posições demarcadas por cargos superiores em empresas, entre outros.

A mulher negra está inserida em um contexto de desigualdades básicas provocadas pelo racismo e pelo patriarcalismo. Neste sentido, a filósofa, pesquisadora e ativista do Feminismo Negro, Djamila Ribeiro, destaca a importância de um movimento que aborde as especificidades dos preconceitos e discriminações que a mulher negra enfrenta. Para Djamila,

[...] pensar a interseccionalidade é perceber que não pode haver primazia de uma opressão sobre as outras e que, sendo estas estruturantes, é preciso romper com a estrutura (2016, p.101).

Assim, pensar a raça, a classe e o gênero de maneiras isoladas não abrange a realidade da mulher. Na verdade, para falar de Feminismo, precisamos pensar raça, classe e gênero de maneira indissociável. Dentre os nomes que levantam a bandeira do Feminismo Negro estão Angela Davis, Bell Hooks, Maya Angelou, Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo, Patrícia Hill Collins, Erica Malunguinho, a própria Djamila Ribeiro, entre outras vozes.

Para além da escrita da palavra “voz” e da representatividade negra presentes na fotografia elencada, destacamos a

presença da sua identidade. No registro anterior, verificamos que a mulher representada utilizava uma máscara em sua face, que tirava de nossa percepção a sua identidade. Na *imagem 2*, notamos que, além da expressão do sorriso, que nos remete à satisfação pela liberdade, está a identificação da identidade da mulher que desta vez não esconde seu rosto. Nesta interpretação, apontamos que a partir do usufruto de sua voz, a mulher liberta o corpo, mas também sua identidade silenciada.

Conclusão

Se tratando de um recorte da dissertação intitulada “Entre Literatura e Fotografia: representações do corpo feminino em Maria Teresa Horta e Maria Ribeiro” (2022), este fragmento nos conduziu ao apontamento de dois caminhos para a libertação do corpo feminino. Como primeiro caminho, a arte dialoga com a própria tessitura do fazer artístico de Maria Ribeiro, que dá visibilidade ao corpo feminino por meio de seu olhar, construindo um fazer artístico carregado de subjetividade, inspiração e insurreição. O segundo caminho trata-se da voz, que por sua vez é o veículo de denúncias às violências exercidas sob o corpo da mulher. É importante destacar que os caminhos para a libertação do corpo feminino não se encerram nos dois que se apresentam nesta pesquisa. Em

perspectiva ampliada, a dissertação da qual este recorte faz parte apresenta cinco caminhos, sendo estes: a arte, a voz, a liberdade, a desobjetificação e a revolução. Caminhos que se entrelaçam a poesias de Maria Teresa Horta, compondo um diálogo interartes acerca das representações do corpo feminino a partir do olhar da mulher.

Apesar de o silenciamento do corpo feminino ser o fio que conduz a pesquisa aqui apresentada, se faz importante salientar que, além das mulheres, outras vozes também são silenciadas. A discussão sobre os corpos também abrange outras vozes, tais como a dos homossexuais, transexuais, pansexuais, entre outros. Nos importa instigar esta abertura para que cada vez mais pesquisadoras e pesquisadores busquem as vozes silenciadas na ciência, na arte, na comunidade, para que, assim, estes olhares ganhem visibilidade, fomentando e instigando outros, como fazem Maria Teresa Horta e Maria Ribeiro. Analisar as representações do corpo como instrumento de insurreição reitera a importância do debate e fomenta tanto a busca pelo autoconhecimento, quanto a emancipação destas vozes nos âmbitos sociais e sexuais.

“Por isso que eu acredito, com muita
força, que nós mulheres somos
realmente a cura uma das outras”
(Maria Ribeiro)

Paths to the liberation of the female body in the photographs of Maria Ribeiro

Abstract

This study presents an excerpt from the dissertation entitled “Between Literature and Photography: representations of the female body in Maria Teresa Horta and Maria Ribeiro” (2022) and highlights the liberation of the female body through two paths: art and voice. To this end, two photographs by Maria Ribeiro are taken as a corpus of analysis and, based on them, the silencing of the body and its insurrection from the perspective of the woman are discussed.

Keywords: Feminine body; Art; Voice; Release; Maria Ribeiro;

Referências

ABREU, Jeane. **Igualdades e diferenças:** os sentidos simbólicos da dor e prazer nos corpos dos gêneros masculino e feminino. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia. Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/2292/1/JEANNE%20CHAVES%20DE%20ABREU.pdf>.

, Naomi. **O mito da beleza:** como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

RIBEIRO, Maria. **Nós, Madalenas:** uma palavra pelo feminismo. Entrevista concedida a equipe de Coordenação das Blogueiras Feministas. **Blogueiras Feministas.** 27 de abril de 2021. Disponível em: <https://blogueirasfeministas.com/2015/07/21/nos-madalenas-uma-palavra-pelo-feminismo/>. Acesso em: 2. dez. 2021.

RIBEIRO, Maria. **Nós, Madalenas:** uma palavra pelo feminismo. 1ª edição. São Paulo: Fonte Editorial, 2016.

RIBEIRO, Maria. Fell entrevista a fotógrafa Maria Ribeiro. Entrevista concedida ao time Fell. **Femtech Fell.** 27 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.feellube.com.br/blogs/news/feel-entrevista-a-fotografa-maria-ribeiro>. Acesso em: 2. dez. 2021.

ROCHA, Aline de Souza. **Entre literatura e fotografia:** representações do corpo feminino em Maria Teresa Horta e Maria Ribeiro. 110 páginas. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Universidade do Estado do Amazonas. Escola Superior de Artes e Turismo, Manaus, 2022. Disponível em: <https://pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/53-11.pdf>.

PERROT, Michelle. “Os silêncios do corpo da mulher”. In: **O corpo feminino em debate.** Org. Maria Izilda Santos de Matos, Rachel Soihet. São Paulo: editora UNESP, 2003.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** Tradução: Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

MAUAD, Ana Maria. “Através da imagem: fotografia e história interfaces”. **Revista: Tempo.** Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996, p. 73-98. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf. Acesso em: 15. jul. 2021.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Tradução: Marina Appenzeller. Coleção ofício de arte e forma. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre a literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rounet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 165-196.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** notas sobre a fotografia. Tradução: Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação:** sintoma da cultura. São Paulo: Paulus editora, 2008.

SANT'ANNA, D. B. "As infinitas descobertas do corpo". In: **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 14, p. 235–249, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635354>. Acesso em: 20. fev. 2021.

Discurso e Literatura surda: efeitos sobre o corpo poético negro e surdo

Heron Ferreira da Silva (UFPI)*

Maraisa Lopes (UFPI)**

Resumo

Esse trabalho justifica-se pela necessidade e pela importância de se analisar, pelo viés da Análise de Discurso Materialista (doravante, ADM), textos da esfera da Literatura Surda, em específico, produções poéticas autorais sinalizadas em gravações audiovisuais do artista surdo, negro e periférico Edvaldo Santos, morador da periferia de São Paulo – SP. Assumimos como objetivo central, compreender que efeitos de sentido são produzidos e circulados por essa materialidade significativa. Desse modo, o processo metodológico do nosso trabalho é de caráter qualitativo-descritivo-interpretativista. Essa pesquisa tem como escopo teórico as formulações de Pêcheux (1995; 1999; 2015), Orlandi (2003; 2005; 2010; 2012; 2017; 2019) e Lagazzi (2011) naquilo que se refere à ADM. A partir de nosso movimento analítico, compreendemos que sua posição enquanto sujeito surdo produtor de sua literatura o faz ocupar um lugar discursivo que gera furos no imaginário social, rompendo com discursos já estabilizados e inscritos em uma prática ideológica ouvintista.

Palavras-chave: Discurso; Literatura surda; Libras; Corpo poético.

Questões iniciais

O presente trabalho se justifica pela necessidade e importância de se estudar e analisar, pelo viés da Análise de Discurso Materialista (doravante ADM), textos¹ da esfera literária. Na perspectiva que trabalhamos, deslocamos a noção de texto analisada historicamente pela linguística, de modo que nesse movimen-

* Mestre em Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI), especialista em Libras com docência pela FAEME e graduado em Letras Libras pela UFPI. Membro efetivo do Núcleo de estudos e pesquisas em Análise do discurso (NEPAD). Servidor público da UFPI, lotado na coordenação do curso de Letras Libras (CCLL), atuando como tradutor intérprete de Libras/Português.

** Doutora e Mestre em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), especialista em Estudos da Linguagem pela Universidade de Mogi das Cruzes (UMC) e licenciada em Letras Português/Inglês pela Universidade de Mogi das Cruzes (UMC) e em Pedagogia pelo Centro Universitário Internacional (UNINTER). Líder do Núcleo de estudos e pesquisas em Análise do discurso (NEPAD) e do Grupo de Pesquisa em Análise de Discurso Materialista e História das Ideias Linguísticas (EntreRios). Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Curso de Licenciatura em Letras-Libras da UFPI.

to ultrapassamos a unidade verbal escrita e ocuparmos um lugar de produção de sentidos na ordem do visual-gestual. Desse modo, o corpo negro poético toma esse lugar para produzir sentidos e (se) significar, sob diferentes possibilidades de leitura, como um sujeito produtor de arte.

Como descrito por Lagazzi (2011), o trabalho de análise discursiva, é sobretudo, produzir efeitos a partir de diferentes materialidades. A propósito, “a imbricação material se dá pela incompletude constitutiva da linguagem, em suas diferentes formas materiais” (LAGAZZI, 2011, p. 276), essas materialidades se relacionam pela contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra.

Nesse meandro, o objetivo central desse trabalho é compreender, a partir de nossa inscrição teórico-metodológica, os efeitos de sentido produzidos em materiais de Literatura Surda, em específico, poemas autorais sinalizados em gravações pessoais do artista surdo² Edvaldo Santos, conhecido popularmente como Edinho Poesia, negro e morador da periferia de São Paulo – SP. Em meio a isso, se nos coloca a seguinte questão: que efeitos de sentidos são esses materializados na poesia de Edvaldo Santos em meio ao espaço de produção literária? Nessa conjuntura, nosso movimento de investigação se destina a um ponto mais específico: a Literatura Surda, pouco

pesquisada e investigada na perspectiva da ADM.

Sob esse viés de pesquisa, ainda há uma grande escassez de trabalhos que envolvem essa materialidade significativa. Em meio a essa lacuna de pesquisa, compreender, pela perspectiva discursiva materialista, os efeitos de sentidos da poesia em Libras se caracteriza por um rico potencial de análise. Nosso trabalho parte do pensamento de que é possível compreender, dentro do espaço de produção literária, o sujeito surdo discursivizando e ocupando posições ideológicas, constituindo-se na/pela história, pois as palavras não estão diretamente ligadas ao que se diz, elas têm sentidos inscritos pela historicidade e relacionam-se com o trabalho ideológico.

Em oposição à escassez de pesquisas por essa perspectiva teórica, temos um grande acervo analítico a ser investigado. Os sujeitos surdos estão cada vez mais ocupando os diferentes espaços de produção artísticos e culturais na sociedade. Temos, atualmente, uma grande quantidade de poetas surdos produzindo e se significando pela poesia surda. A produção autoral poética em língua de sinais tem grande valor para a construção da cultura e da identidade surda, já que é por meio da poesia surda como artefato cultural de um povo que os sujeitos surdos, um sujeito histórico e diverso³, representam suas lutas e militâncias ao longo das eras.

Diante do exposto, como diz Silva (2020), analisar produções dessa natureza possibilita-nos novas maneiras de ler, pois são poemas que, em sua constituição, gritam por sentidos e pela compreensão dos efeitos produzidos entre interlocutores.

A Análise de Discurso Materialista (ADM) e seus entremeios

Esse trabalho se inscreve na vertente teórica da Análise de Discurso Materialista, tendo como autor fundador o filósofo Michel Pêcheux. Nesse mesmo viés, tomamos como base os estudos propostos por Eni Orlandi, principal autora dessa vertente no Brasil. Em uma conjuntura histórica de institucionalização teórica, a Análise de Discurso vem historicamente ocupar um lugar de necessidade teórica dentro do campo da linguagem, um lugar que visa trabalhar a opacidade da linguagem e evidenciar na materialidade da linguagem a possibilidade para o simbólico, o político⁴, o ideológico. Essa disciplina

[...] ocupa assim esse lugar em que se reconhece a impossibilidade de um acesso direto ao sentido e que tem como característica considerar a interpretação como objeto de reflexão (ORLANDI, 2012, p. 21).

Isso significa que essa disciplina coloca a leitura em suspenso, a leitura não é mais tida como um caminho unívoco,

(de)codificável, mas sim como um gesto de construção teórica e analítica.

Sobre isso, Orlandi (2019, p. 41) destaca que a linha teórica de Michel Pêcheux é uma teoria que

[...] se constrói no entremeio é sujeita a formulações e reformulações contínuas [...] liga a linguagem a ideologia, colocando a questão da constituição do sujeito e da produção dos sentidos.

Essa produção se constitui pela ausência do dito no não dito, a ADM busca investigar na produção discursiva a presença dos sentidos materializados em uma determinada formulação que foram ditos de outra maneira, mas que significam e se (re) significam no espaço simbólico da linguagem.

A partir de determinadas condições de produção, pode-se compreender que não há sentido que não possa ser interpretado, não há sujeito sem ideologia. Ao dizermos algo, já estamos inscritos em um lugar social e histórico que determina o que se pode dizer. Diante disso,

[...] todo texto tem pontos de deriva possíveis, deslizamentos que indicam diferentes possibilidades de formulação. Há textos possíveis nas margens do texto (ORLANDI, 2012, p. 65).

Nessa esteira, Orlandi (2003, p. 17) destaca que “não há discurso sem sujeito, não há sujeito sem ideologia”. Em vista disso, não há como não interpretar, a ideologia se materializa, toma forma pela língua e pelas condições que a cons-

tituem. Logo, esse campo investiga como os sentidos são produzidos pela língua por/para os sujeitos. Desta maneira, por meio da explicação de Orlandi (2003), afirma-se que a ideologia produz

[...] evidências, colocando o homem na relação imaginária com suas condições materiais de existência [...] é condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer [...] não há aliás realidade sem ideologia. Enquanto prática significativa, a ideologia aparece como efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história para que haja sentido [...] pela interpelação ideológica do indivíduo em sujeito inaugura-se a discursividade (ORLANDI, 2003, p. 46).

Em virtude disso, a ADM tem em sua base o conceito de ideologia desenvolvido por Althusser, a partir do qual a linguagem é materializada pelas formações ideológicas, a ideologia é vista como prática de linguagem, não como ocultação. Logo, a ideologia é a relação necessária entre linguagem e mundo, que se materializa na/pela língua, nas palavras dos sujeitos, cabendo à materialidade discursiva possibilitar, pela historicidade, esse espaço de constituição, formulação, ruptura e deslocamento. Conforme Pêcheux (1995), o conceito de assujeitamento se conecta à noção de posição-sujeito no discurso. Ao nascermos já estamos inseridos em um processo discursivo em curso, desse modo, para nos tornarmos sujeitos da língua, precisamos nos submeter a ela para nos subjetivarmos.

Esse sujeito é atravessado por diversas formações discursivas e ideológicas, assim, em uma ambiguidade constitutiva dentro de um jogo simbólico, o sujeito está sujeito à (língua) para ser sujeito da (língua). Um sujeito ao se inscrever na história da língua é assujeitado, isto é, afetado pelos processos de significação sem controle sobre aquilo que diz ou que pensa. A memória discursiva atualiza os dizeres já ditos anteriormente, esse processo é retomando pela língua em um lugar que se faz pela circulação, pois a memória é “aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente” (ORLANDI, 2003, p. 31). Em vista disso, as palavras não significam nelas mesmas, elas apresentam significados esquecidos pelos sujeitos e novas possibilidades de significação, o que possibilita a constituição dos dizeres.

Para Pêcheux (2015), só é possível compreender o funcionamento ideológico em termos de contradição e no funcionamento da língua na luta ideológica, uma vez que a produção discursiva pela linguagem na perspectiva da ADM é entendida como um resultado do trabalho ideológico e não consciente. De acordo com Orlandi (2005), formações ideológicas são um conjunto complexo de atitudes e de representações, não individuais nem universais, que se relacionam às posições de classes em conflito umas com as outras. Na perspectiva da ADM, o sujeito é incluído no jogo de sentidos,

o sujeito que ocupa posições no espaço discursivo é interpelado pela ideologia a partir de conjunturas sócio-históricas diversas para produzir seus dizeres. Para Orlandi (2005, p. 20), o sujeito em ADM passa a ser visto como sujeito da/pela linguagem, “descentrado e afetado pelo real da língua, e pelo real da história, não tendo o controle sobre o modo como elas o afetam”.

É justamente pela língua que os processos de significações ideológicas se tornam possíveis, isto é, a língua da ordem material, da opacidade, da possibilidade do equívoco como fato estruturante, da marca da historicidade inscrita na língua. É a língua da indefinição, do direito e avesso, do dentro e fora, da presença e ausência (FERREIRA, 2010). Segundo Pêcheux (1995, p. 82), para esse domínio disciplinar “o discurso é efeito de sentidos entre locutores”, é prática de linguagem, objeto histórico-ideológico, o qual só pode ser compreendido a partir da análise dos processos de produção.

Conforme Orlandi (2017), o corpo da linguagem já vem significado ideologicamente, todo sujeito que ocupa um lugar social já vem investido de sentidos. Isso quer dizer, entre outras coisas, que o sujeito é social e ideológico, é pelo discurso histórico que ele produz sentidos, tendo sempre brechas, falhas, incompletudes, o possível.

Logo, o sujeito pela falha da língua é interpelado pela ideologia, essa ideologia

se forma por um conjunto complexo de representações que determinam o modo que o sujeito discursiviza. Essa formação ideológica interpela o sujeito enquanto sujeito ideológico, de tal modo que cada um seja “conduzido, sem se dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade, a ocupar o seu lugar em uma ou outra” (PÊCHEUX; FUCHS, 2014, p. 162). Desse modo, a ideologia é parte da constituição do sujeito, ela dá condição para a produção do discurso, em outras palavras, “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia” (ORLANDI, 2003, p. 17). Portanto, a proposta da AD é possibilitar o deslocamento da noção de homem - indivíduo para o de sujeito do discurso, afetado pelo real da língua e o real da história.

Da Literatura surda e do corpo poético surdo

A Literatura surda é uma possibilidade artística e cultural, não seguindo os padrões de uma literatura ligada à textualidade. Essa literatura é a literatura visual, uma literatura que trabalha e se constitui pela arte como artefato cultural do povo surdo. Dessa maneira, a linguagem literária em sinais, mais precisamente no tocante ao povo surdo, é, além de tudo, um processo de construção, um gesto artístico simbólico.

Seguindo esse pensamento, a literatura pode ser qualquer forma de

manifestação que produza sentidos em diversas condições específicas dentro das relações socioideológicas que o discurso possibilita, são corpos em produção que importam para uma determinada cultura e são aceitos por ela como formas de representação. Logo, o corpo pela arte como produção de sentidos da língua nem sempre foi compreendido da mesma maneira. Neckel (2019) explica que

Sendo a arte produção simbólica, a qual, na perspectiva discursiva, é sempre uma “tomada de posição”, marcam-se diferentes dizeres do e sobre o corpo ao longo da história da arte, diretamente ligados às questões sócio-históricas e ideológicas das sociedades e dos sujeitos (NECKEL, 2019, p. 65).

Por esse modo de produção, torna-se possível olhar para os processos discursivos instaurados nesse espaço significante. O corpo poético surdo é uma materialidade significante e produz efeitos. Sob esse mesmo ponto de vista, os sentidos se textualizam pelo corpo poético e se particularizam pelo modo que a língua de sinais se apresenta em um determinado espaço de produção artística no mundo. Pelo plano visual, esse corpo surdo constrói imaginários e retoma dizeres da memória, busca o já-dito, “um corpo se constitui de muitos outros corpos” (NECKEL, 2019, p. 68).

Os elementos pertencentes a esse novo modo de produção se particularizam pela ordem do corpo poético, que, no dizer de Dubatti (2010 *apud* QUEIROZ, 2017, p. 100), “possui uma matéria forma

denominada corpo poético, o qual difere o corpo da realidade cotidiana”. Entrelaçado a isso está o corpo do ator que passa por um trabalho corporal espacial que instala o surgimento da poesia e do corpo poético, transformando o corpo natural-social do ator e a estrutura de tempo-espço cotidianos na matéria-forma do ente poético.

As reflexões dos autores em torno do corpo poético se tornam relevantes para a esfera dos Estudos Culturais e Estudos Surdos⁵, sobretudo na produção de sentidos. Esses sentidos são atravessados por elementos poéticos inerentes ao corpo do sinalizante surdo, uma vez que são suas manifestações produzidas no espaço de sinalização que constituem e produzem sentidos. Diante disso, a poesia surda é apresentada pelo sinalizantes⁶ a partir de um plano visual espacial, diferindo das línguas orais, uma vez que se utiliza das mãos, da face e do corpo para produzir sentidos e se demanda a visão para percebê-los, isto é, necessita-se do outro corpo falante para acessar o conteúdo.

O corpo poético desse estudo é atravessado por diferentes questões, uma delas é a língua de sinais, uma imbricação material que produz sentidos possíveis no espaço de práticas ideológicas. Olhar para o corpo surdo como identidade diversa em meio a uma ordem social que tenta normatizá-lo é resistir e afirmar sua cultura, língua e identidade. É justamente por meio da língua de sinais

que o sujeito surdo se torna sujeito da língua e do discurso. Esse sujeito, para ser sujeito do discurso, precisa ser sujeito da/pela língua para se significar e subjetivar-se. Em uma conjuntura ideológica que o atravessa, sua construção se dá por meio da diversidade, da língua e da cultura surda.

Por outro lado, o modo de entender a língua de sinais como oposição às línguas orais de prestígio se constituía como uma prática de colonização e apagamento, pois como dizem Medeiros, Dos Santos e Santos (2021, p. 6955), o discurso defendido era de que

[...] a fala pura seria a mais adequada; assim, partiu-se da ideia de que existia uma relação mimética entre a selvageria e a gesticulação, em que a fala sem gesto equivale ao emblema de civilidade.

Desse mesmo modo, a formação ideológica pelo viés clínico e patológico entende que o sujeito surdo necessita ser curado e normalizado pelos aparelhos científicos. Nesse viés, a surdez é vista como falta, falha ou anormalidade, impondo, pelas relações de força e poder, o ato de normalizar, homogeneizar essas pessoas. A partir dessa constituição discursiva, a questão central de nossa pesquisa é o sujeito surdo e sua constituição enquanto sujeito do discurso pautado em processos discursivos ideológicos instaurados socialmente. Os discursos em torno dos textos literários possibilitam explorar os sentidos constituídos na língua e na

história, não pensada como cronologia, mas sim em sua historicidade, nos fatos significados pela exterioridade.

Esse é o caminho do nosso dispositivo teórico e analítico, observar como o Literatura Surda, mais especificamente, a poesia em Libras, se constitui nesse espaço de significação diverso. Nosso movimento de investigação é entender como a Literatura produzida pelo sujeito surdo, através da materialidade significativa poesia, significa discursivamente em um espaço de produção historicamente atravessado por diferentes formações ideológicas e imaginárias.

Aparato metodológico, arquivo e recorte discursivo

A presente pesquisa se inscreve no campo dos estudos da Análise de Discurso Materialista. Por esse viés, buscamos compreender os efeitos de sentido produzidos em materiais de Literatura Surda, em específico, poemas autorais sinalizados em gravações pessoais do artista surdo Edvaldo Santos. Desse modo, a abordagem de nosso trabalho é de caráter qualitativo-descritivo-interpretativista, considerando que não há aplicação, cada análise é uma análise, cada material demanda a constituição de um dispositivo analítico diferenciado. É por isso que na Análise de Discurso não se trabalha sob um viés quanti-

tativo de dados e tão pouco com uma leitura horizontal, automática e objetiva do arquivo.

Nesse meandro, compreendemos que o processo metodológico da ADM não se encontra pronto ou acabado, está sempre em processo de desenvolvimento. Em ADM, o dispositivo metodológico “está em constante reconfiguração, construindo e reconstruindo o seu dispositivo experimental” (PETRI, 2013, p. 41), não se limita apenas ao que está posto, dado na superfície material. Em nossa área, há um movimento peculiar do objeto com a teoria. O analista, em seu trabalho, ao mesmo tempo em que acessa o movimento teórico específico da ADM, alcança também o dispositivo metodológico, isso se dá pelo fato de teoria e metodologia serem elementos inseparáveis.

Para esta análise, nosso arquivo discursivo é constituído por 2 dois poemas gravados e publicados na mídia social intitulada @edinhopoesia⁷, na plataforma *Instagram*. Edvaldo Santos, conhecido popularmente como Edinho Poesia (surdo, negro e periférico), em sua conta pessoal, possui registro da primeira publicação em 17 de setembro de 2018 e atualmente tem 366 vídeos e imagens em seu *feed*⁸. Na figura (1) abaixo, podemos visualizar o perfil oficial com a foto, o nome de identificação, o número de publicações e o número de seguidores.

Figura 1 – Capa da página inicial da rede social *Instagram* de Edvaldo Santos



Fonte⁹: <https://instagram.com/edinhopoesia?igshid=hynuy-4ke7ztsx>

O grande número de seguidores (são aproximadamente 12.600 pessoas que acompanham o trabalho do artista surdo) corrobora nosso interesse em analisar discursivamente suas produções. Todas as suas produções poéticas têm caráter autoral, além de serem traduzidas para o português pelo próprio sujeito. É válido ressaltar que os vídeos possuem recursos visuais/sonoros e são gravados em diferentes ambientes e espaços urbanos /culturais da cena de São Paulo.

Edinho Poesia é surdo de nascença, cresceu em Cidade Ademar, distrito da zona sul de São Paulo. Nesse contexto, formou-se em Pedagogia, atualmente é arte-educador, ator e produtor cultural, além de trabalhar em projetos culturais que visam ao ensino da Literatura Surda como ferramenta de inclusão, de resistência e de transformação social. O poeta, com seu olhar expressivo e com mãos ágeis, é hoje uma referência na comunidade surda, sendo um dos grandes nomes da poesia surda negra no Brasil, principalmente, pelo fato de atuar na

produção e na organização e participação em eventos direcionados a surdos que sofrem pela marginalização e que ocupam espaços periféricos em nossa sociedade.

Os efeitos de sentido produzidos pelo corpo poético negro e surdo

Como sabemos, a ideologia é um ritual com falhas nos modos de individualização dos sujeitos, é o lugar do

possível. De acordo com Orlandi (2003, p. 19), “a língua não existe pois sob a forma de um bloco homogêneo de regras organizado à maneira de uma máquina lógica”. O sujeito é afetado por formas ideológicas que o individualizam e o tornam sujeito do discurso. E é, em meio a essas compreensões sobre o ser sujeito, que remontamos ao primeiro vídeo selecionado para nossa análise: “Muita originalidade com suas tranças”, publicado em agosto de 2018.

Poema 1 – Transcrição do poema “Muita originalidade com suas tranças” em língua portuguesa

“Tranças, tranças, tranças muita força.
Muita originalidade e força em todos
as pessoas com tranças, muita força!
Para todas as pessoas que valorizam a força da raça negra,
vivam aqui a negritude.
A minha negritude surda, resistência.”
(EDINHO, 2018).

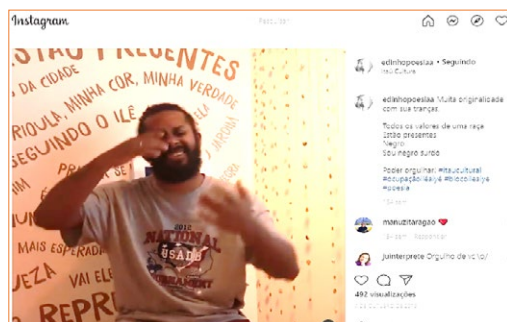
Nessa produção audiovisual, observamos que as formulações de Edinho se centram em questões relativas à negritude surda. No poema, há a retomada de questões próprias às de força e resistência do povo negro. O sujeito que enuncia se filia a uma formação discursiva que retoma a questão da força e da resistência simbolizada pelas tranças em *black power*, *tranças nagô*s, *box braids*, *dreadlocks* e outros penteados que fazem referência às diversas formas de tradição e cultura africana.

Esse corpo diverso que se organiza nessa ordem, significado ao romper com uma formação discursiva e ideológica

normatizadora, homogênea e pautada em princípios etnocêntricos e raciais, é historicamente depreciado e marginalizado pela sociedade. Entretanto, nessa materialidade significativa, esse sujeito é significado por sentidos que falam a partir de um lugar discursivo que defende e que reafirma sua cultura e identidade afro-brasileira. Em vista disso, os trechos sinalizados por Edinho materializam discursos já-ditos sobre a força que o povo negro e surdo possui em meio às opressões, aos castigos e às marginalizações sofridas ao longo das eras em diferentes partes do planeta.

Esse sujeito enunciando a partir dessa posição, materializa, pela poesia surda, discussões sobre a surdez e a negritude. Como diz Orlandi (2003), os sentidos das palavras não estão nelas mesmas, mas sim nas relações que elas estabelecem no mundo em que se inscrevem. O que há nesse processo de construção de sentidos é a repetição “*tranças*”, “*força*”, “*negro / negritude*”, “*resistência*”, que ressoa para novas possibilidades de leitura e interpretação. Esse sujeito se torna sujeito pela língua e os dizeres são retomados pelo discurso em um lugar da beleza negra e da forma como se apresenta a valorização e originalidade das tranças.

Figura 2 – Estrutura visual do poema “Muita originalidade com suas tranças”.



Fonte: Foto retirada do vídeo no endereço https://www.instagram.com/p/Bog5Np_na9Nu-qqUAK-LeDq4_pVZne1StfjYmQ0/?utm_medium=copy_link

Diferentemente do discurso produzido no espaço de competição em *Slam*¹⁰, nas batalhas de poesia, as condições que se apresentam para esse poema são diversas e não regradas como as de um espaço de disputa em batalhas como em outros em

que Edinho participa. Nesse vídeo autoral, o autor surdo, além de produzir efeitos de sentido sobre a negritude e a resistência, marca no fio discursivo a questão da língua de sinais e da surdez. Ao finalizar com “*A minha negritude surda, resistência...*”, o autor faz ressoar efeitos sobre o corpo surdo. Um corpo surdo que pode ser também ocupado pela identidade negra e não mais visto pelo olhar da anormalidade, da ausência da língua. Conforme Orlandi (2003, p. 67), “as palavras refletem sentidos de discursos já realizados, imaginados ou possíveis”.

Nesse recorte, o sujeito diverso desloca-se de dizeres pré-construídos para afirmar seu espaço, cultura e língua. Com isso, o autor, por meio de sua poesia no real da história, se identifica com a formação discursiva que fala sobre negritude e, ao mesmo tempo, no interior dessa formação, a identidade negra surda significa, abrindo para diversas possibilidades de sentido. Sobre esse lugar de prática ideológica, na contramão desse dizer,

[...] há outros que procuram associar sentidos positivos ao corpo negro, como forma de resistência e combate ao racismo dominante (BABI, 2017, p. 96).

Nesse lugar outro, tomado por um corpo negro surdo em um espaço simbólico, se vê a afirmação e busca pela valorização da sua diversidade étnica e linguística, seu discurso é constituído por sentidos que marcam positivamente a estética negra.

De modo semelhante às análises desenvolvidas anteriormente, nosso poema seguinte está no vídeo intitulado *Grita!! Negro Surdo*. O vídeo possui atualmente 2.335 visualizações e 263 curtidas. Produzido e publicado em 10 de novembro de

2020, no segundo ano de mandato do governo Bolsonaro, já num contexto pandêmico de *Covid-19*, o vídeo é mais extenso que os anteriores, com duração de 3 minutos e 57 segundos, dentre os quais selecionamos alguns trechos para nossas análises.

Poema 2 – Transcrição do poema “Grita!! Negro surdo” em língua portuguesa.

18 anos, apenas, que 18 anos, nossa 18 anos!

Não esperava nem os 8.

De repente uma voz na rua nos grita negro! negro! negro! negro!

Por acaso sou negro? Sim!

Que coisa é ser negro?

Eu não sabia a triste verdade que me escondia.

Negro, como eles diziam.

Negro! Como sou negro! Me grita de novo!

Negro! negro! Negro...

E daí se sou negro?

Amo meus cabelos e meus lábios grossos.

Minha pele pretinha. NEGRO!

Grita de novo! Em todos esses anos,
venho com um peso grande em minhas costas, como pesa.

Tentei ser branquelo.

Ninguém imaginava que não ouço.

Todos estranhavam e sempre levantavam minha cabeça.

Grita negro surdo!

Surdo! Surdo! Surdo!

Todos os dias nas ruas me chamam de negro.

Melhor não ouvir tantas merdas.

Ainda bem que sou surdo.

Grita de novo!

Surdo! Surdo! Surdo!

E daí? E daí? E daí?

Sim, surdo é uma coisa que sou!

Me grita, sou negro e surdo.

Me orgulho de ser negro e surdo.

Somos lindos, negros e surdos.

Vamos gritar nesse ritmo,

Nós avançamos seguramente com negros e surdos!

Sou Negro e surdo!

(EDINHO, 2020).

Focalizando o trecho “*Tinha 18 anos, apenas, que 18 anos, nossa 18 anos! Não esperava nem os 8*”, retomamos o diz Orlandi (2017, p. 94) sobre os imaginários sociais, atravessados pelo (pré) conceito que julga os sujeitos antes de seu conhecimento, marcam e produzem sentidos uma vez que esse processo “não é um processo consciente e o sujeito não tem acesso ao modo como os preconceitos se constituem nele”. Ao dizer “*Não esperava nem os 8*”, podemos notar que os sentidos próprios à marginalização, à exclusão é retomado. Como negro e surdo, em uma sociedade como a brasileira, esse sujeito se coloca como aquele que poderia, inclusive, já ter morrido, já que a cada dia assistimos a mais e

mais mortes de corpos negros e não normatizados.

Em seu poema, o sujeito olha para seu corpo e produz significados pela/na ordem do possível. No que se pensa um sujeito que pode, pela conjuntura social e histórica, não conseguir alcançar a vida adulta e vivê-la como qualquer outro sujeito. O imaginário discursivo, significado pela imbricação material da poesia surda apresentada pelo poeta, gera furos na linguagem, e sobretudo, atravessa a prática ideológica patriarcal, capitalista e branca que olha a negritude como demérito e a surdez como doença grave, significando-as na relação com a não possibilidade de viver, de crescer e de ter uma vida como a de um adulto branco ouvinte.

Figura 3 – Estrutura visual do poema "Grita!! Negro surdo"



Fonte: foto retirado do vídeo no endereço https://www.instagram.com/p/CHbZWVcp0n_WWz2JrbwynQGmGMOHOY2_dZYXDE0/

Quando falamos do “*não esperava*”, apontamos para a retomada de uma memória que significa a vida do negro e do sujeito com deficiência em nossa sociedade como uma não possibilidade. Tal impossibilidade geral tamanho efeito de

sentido que, em seu poema, Edinho afirma “*tentei ser branquelo*”. Parafraseando esse enunciado, tentar ser branquelo pode deslizar para *tentei ser civilizado*, *tentei ser mais aceitável visualmente*, *tentei ser um sujeito aceito pela socieda-*

de. Esse deslocamento de sentidos faz ressoar preconceitos já ditos em outros tempos e espaços. São discursos que tomam o corpo negro e surdo do poeta como sob diversas formas de exclusão e de negação no espaço da arte.

É pela memória discursiva que podemos compreender melhor os sentidos nesse recorte, pois

[...] o sujeito toma a beleza, tradicionalmente associada ao grupo social branco, e a vincula à própria imagem, em decorrência da formação discursiva (materialização da formação ideológica de resistência) em que produz seu discurso (BABI, 2017, p. 97).

O poeta, na produção em análise, reproduz sentidos negativos sobre o apagamento, silenciamento da cor negra, colocando sua identidade étnica em confronto com os padrões de outra ordem, da ordem do branco europeu.

No escopo teórico do discurso, compreende-se que os sujeitos e os sentidos pela linguagem não estacionam em si mesmos, assim, o preconceito

[...] implica em contradições, mais que isso, em um equívoco que se aloja na base da constituição da relação do sujeito consigo mesmo e com o outro (ORLANDI, 2017, p. 11).

Nesse objeto simbólico, a partir das relações de força e poder, o discurso que silencia a negritude pela tentativa histórica de apagar a cor negra é o mesmo discurso inscrito na formação discursiva favorável à normatização dos sujeitos surdos. Um lugar discursivo que busca

apagar o diverso, o distinto, colocando apenas o branco, o “normal” como focos de existência e significação possíveis. Em “*Grita! Negro surdo*”, rompe-se o silêncio sobre diversas questões que os circulam, cerceiam e significam.

Partindo do pensamento da teoria discursiva (PÊCHEUX, 2015) não há dominação sem resistência, pois o discurso de um negro periférico e surdo é marcado pelo discurso da resistência, pois, segundo Hashiguti (2008, p. 71), “não se é sujeito sem ser um corpo que se localiza num espaço e numa história de identificações, estabilizações e deslizos de sentido”. No recorte “*Nós avançamos seguramente com negros e surdos!*”, observamos que esse sujeito ousa, se revolta pela linguagem. Em meio ao processo sócio-histórico que o cerca e o violenta gravemente, o sujeito negro periférico caminha para o sentido da revolta, contra a prática ideológica capitalista opressora e segregadora. Nessa perspectiva, Orlandi (2003) descreve que somos atravessados pelo real da língua, e essa língua textualiza sentidos na ordem do repetível, do sempre já lá, marcando discursos estabilizados na história.

Assim, o sujeito poeta Edvaldo Santos fala de um lugar outro, é na relação com a memória discursiva, que esse sujeito produtor de sua própria literatura, se subjetiva na/pela língua, defendendo o povo negro e se identificando com tal formação ideológica. Sobre esse mesmo

olhar, os sujeitos inscritos em uma formação ideológica de resistência

[...] constitui[em] uma forma de expressar e (res)significar a própria história e identidade, tomando o corpo como espaço simbólico dessa construção (BABI, 2017, p. 97).

O sujeito poeta negro de nossas análises coloca o corpo poético como instrumento de combate ao racismo, encarando os confrontos e tensões históricas impostas ao seu povo.

Lendo Lagazzi (2011, p.100), podemos compreender que “os discursos se entrecruzam, se esbarram e as formulações se abrem em possibilidades de rearranjos significativos”. O sujeito, nesse lugar de (res)significação, produz sentidos, resiste na/pela língua. O sujeito de nossa pesquisa, a partir de nossos recortes, reconstrói a imagem do corpo poeta negro como um objeto simbólico da negritude e da cultura surda. Para resistir e romper com o imaginário discursivo que desloca o negro e o deprecia, esse sujeito necessita se/ser significar(do), não só pela língua, mas também pelas condições de produção, isto é, pelos sujeitos, o lugar e a materialidade significativa de que se apropria, nesse caso, a poesia em língua de sinais, uma materialidade significativa ainda é pouco visibilizada no espaço de produção artística.

Considerações finais

A partir de nosso movimento analítico, compreendemos como/porque Edinho,

em sua posição-sujeito negro e surdo produtor de sua literatura, ocupa um lugar discursivo que gera furos no imaginário social, rompendo com discursos já estabilizados e inscritos em uma prática ideológica ouvintista.

O presente trabalho nos fez perceber que os poemas de Edinho dialogam e são atravessados por imaginários e construções ideológico-discursivas que, somados à significação do corpo, produzem o lugar do possível para a significação dos sujeitos surdos, negros e periféricos como sujeitos de direito, e de direito, inclusive, a significar por meio da Literatura.

Há a projeção de uma imagem desse sujeito na relação com a constituição e reprodução de discursos do domínio da resistência, da luta por romper com aquele espaço negado historicamente, um espaço visto apenas como possível para aqueles que utilizam a língua oral-auditiva. Enunciando a partir da posição de poeta, o sujeito se reconhece enquanto surdo, além disso, se sujeita à língua para se tornar um sujeito discursivo, apontando que essa sujeição à Libras é o que lhe constitui como sujeito surdo e que é a partir dessa possibilidade linguística que se coloca em posição de formular ideológica e discursivamente acerca da língua, cultura e identidade surda.

Deaf Discourse and Literature: effects on the black and deaf poetic body

Abstract

This work justifies itself by the need and the importance of analyzing, through Materialist Discourse Analysis (hereinafter, ADM), texts from the Deaf Literature sphere, specifically, authorial poetic productions signaled in audiovisual recordings by the deaf, black and peripheral artist Edvaldo Santos, resident of the suburbs of São Paulo – SP. We assume as a central objective to understand what meaning effects are produced and circulated by this significant materiality. Thus, the methodological process of our work is qualitative-descriptive-interpretivist. This research has as its theoretical scope the formulations of Pêcheux (1995; 1999; 2015), Orlandi (2003; 2005; 2010; 2012; 2017; 2019) and Lagazzi (2011) regarding the ADM. From our analytical movement, we could understand that his position as a deaf subject who produces his literature makes him occupy a discursive place that generates holes in the social imaginary, breaking with discourses already stabilized and inscribed in a listening ideological practice.

Keywords: Discourse; Deaf Literature; Libras; Poetic body.

Notas

- 1 Como dizem Orlandi e Lagazzi (2017, p.19), a Análise de Discurso “tem como unidade o texto. O texto não visto como na análise de conteúdo, em que se o atravessa para encontrar atrás dele um sentido, mas discursivamente, enquanto o texto constitui discurso, sua materialidade [...] o texto se constitui em discurso e como este

pode ser compreendido em função das formações discursivas que se constituem em função da formação ideológica que as determina”.

- 2 De acordo com os estudos de Quadros (2019, p. 26), trata-se da forma “como se identifica a pessoa que é surda, identificação considerada mais apropriada entre os surdos que usam a língua de sinais”.
- 3 Segundo Lopes (2016, p. 119), o sujeito diverso é do domínio do diferente, é “o sujeito diverso, que rompe com os padrões estabelecidos por um imaginário social acerca do que seja normalidade, tem sido historicamente significado como a pária social, a partir do lugar de exclusão. [...] olhar para o diverso como uma posição possível/passível de subjetivação [...]”.
- 4 Político aqui não se refere estritamente ao campo partidário de um sistema de política democrática, o político, no viés da AD, é o jogo pelo qual as palavras se colocam sob os diferentes lugares e posições que os sujeitos se inscrevem nas formações ideológica e discursivas. Está no campo da produção de sentidos.
- 5 Perlin e Strobel (2009 p. 25) refletem e definem o conceito de Estudos Surdos que pode ser como “um espaço de investigações que avança em contato com as teorias que os impulsionam. [...] Os Estudos Culturais trazem presentes em educação as descobertas, os valores e mitos culturais surdos. Eles narram e celebram as criações e produções na forma do agir cultural. Assim se permite descrever de outro jeito as nossas posições, nossos procedimentos, nossos empenhos culturais como surdos. Isto, de tal forma que quando atuamos na educação dos surdos na forma como vai se constituindo, na forma como vai desenrolando, motivando a consciência e favorecendo a diferença cultural”.
- 6 De acordo com Quadros (2019, p. 26), sinalizante é um termo “análogo a ‘falante’, mas que ‘fala’ uma língua de sinais, ou seja, a pessoa que sinaliza uma língua de sinais”. Podendo ser surdos, ouvintes, familiares e profissionais que trabalham com a língua e com os sujeitos surdos.
- 7 Link de acesso a conta de Edvaldo Santos: <https://instagram.com/edinhopoesia?igshid=YmMyMTA2M2Y=>
- 8 O feed do Instagram “é o lugar em que você compartilha e se conecta com as pessoas e mostra aos seus seguidores o que é importante para você [...] é uma das primeiras coisas que um visitante vê quando entra no seu perfil”. Disponível em <https://www.mafiadomarketing.com.br/2019/05/01/instagram-o-lugar-em-que-voc%C3%A9-compartilha-e-se-conecta-com-as-pessoas-e-mostra-aos-seus-seguidores-o-que-%C3%A9-importante-para-voc%C3%A9/>

com.br/blog/feed-do-instagram/ Acesso em: 01/08/2022.

⁹ Print de nossa autoria registrado em 01 de outubro de 2022.

¹⁰ *Slam* é um modalidades de competição poética de rua, no qual se tem um plateia e uma banca de jurados avaliando a qualidade do poema, esses poemas precisam ser autorais e com um tempo de apresentação em até 3 minutos. Essa modalidade literária iniciou-se nos espaço periféricos da capital de São Paulo (BARBOSA, 2019).

Referências

BABI, Yanelys Abreu. **A cor da resistência:** os sentidos em torno da negritude no discurso do rap cubano e do rap brasileiro. Tese (doutorado em Estudos Linguísticos). Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto, 2017.

BARBOSA, Liége. Movimento Slam no Brasil e no RS: origens, características e dinâmicas das batalhas poéticas de juventude. In: **Anais do VIIIº Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação / Vº Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação**. Canoas: PPGEDU, 2019. Disponível em: <https://www.2019.sbecce.com.br/site/anais2?AREA=13>. Acesso em: 27 out. 2022.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **Análise do discurso e suas interfaces:** o lugar do sujeito na trama do discurso. Organon: Rio Grande do Sul, v.24, nº 48, Jan-Jun 2010.

HASHIGUTI, S. T. **Corpo de memória**. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas: Campinas-SP, 2008.

LAGAZZI, Susy R. O recorte e o Entremeio: condições para a materialidade significativa. In: RODRIGUES, E. A.; SANTOS, G. L. dos.; BRANCO, L. K. C. (org.). **Análise de Discurso no Brasil:** pensando o impensado sempre: uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas: RG, 2011.

LOPES, Maraisa. O sujeito surdo e a Literatura surda: sentidos possíveis. In: COSTA, G. C. da; CHIARETTI, P. (org.). **Arte e Diversidade**. Vol. 3. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.

MEDEIROS, Jonatas Rodrigues; DOS SANTOS, Silvana Aguiar; SANTOS, Edvaldo. O que a poesia surda periférica sinaliza para as políticas linguísticas direcionadas às comunidades surdas? **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v.1 8, n.4, (p. 6952 - 6969, out./dez. 2021). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/81229> Acesso em: 05 de out. de 2022.

NECKEL, N. Corpo imagem – corpo arte: materialidades discursivas. In: HASHIGUTI, S.T.(org), 1. ed. **O corpo e a imagem no discurso:** gêneros híbridos. Uberlândia: EDUFU, 2019, pp. 61-72. Linguística in focus collection, vol. 12. Disponível em: [www.edufu.ufu.br](http://dx.doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-503-9). DOI: <http://dx.doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-503-9> ISBN: 978-85-7078-503-9.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso:** Princípios e Procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 2003.

ORLANDI, E. P. **Discurso e Texto:** formulação e circulação dos sentidos. 2. Ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.

ORLANDI, E. P. **Discurso em Análise:** sujeito, sentido e ideologia. 3. Ed. Campinas, SP: Pontes Editoras, 2017.

ORLANDI, E. P. **Interpretação:** Autoria, Leitura e Efeitos do Trabalho Simbólico. 4.ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

ORLANDI, E. P. Prefácio da edição francesa. In: PÊCHEUX, M. **Análise Automática do discurso**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019. Tradução: Eni. P. Orlandi e Greciely Costa.

ORLANDI, E. P; LAGAZZI RODRIGUES, Susy (org.) **Introdução às Ciências da Linguagem:** Discurso e Textualidade. Pontes Editores, 2017: Campinas, SP. 3. Ed.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso: Estrutura ou Acontecimento**. Tradução: Eni. P. Orlandi. 7.ed. Campinas, SP: Pontes, 2015.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. Eni Orlandi *et al.* 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET, Françoise; HAK, Tony. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014. p. 159-250.

PERLIN, G; STROBEL, K. **Teorias da Educação e Estudos Surdos**. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Licenciatura e Bacharelado em Letras-Libras na Modalidade a Distância. Florianópolis 2009. Disponível em: http://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecificaca/teoriasDaEducacaoEEstudiosSurdos/assets/257/TEXTObaseTeoria_da_Educacao_e_Estudios_Surdos_pronta.pdf. Acesso em: 10 de out. 2022.

PETRI, Verli F. da S. O funcionamento do movimento pendular próprio às análises discursivas na construção do “dispositivo experimental” da Análise de Discurso. In: **Análise do Discurso em perspectiva: teoria, método e análise**. PETRI, Verli (org.); DIAS, Cristiane. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013. (p. 25-48).

QUADROS, R. M. de. **Linguística para o ensino superior**. Editores Científicos Tommaso Raso, Celso Ferrarezi Jr, - 1 ed.- São Paulo: Parábola, 2019.

QUEIROZ, D. L. **Performances do corpo: o corpo poético no espaço (auto) biográfico**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.

SILVA, H. F. da. Análise de Discurso e Literatura Surda: compreensões sobre a produção literária surda. **Cadernos de Linguística**, v. 1, n. 2, p. 01-15. (2020). Disponível em: <https://cadernos.abralin.org/index.php/cadernos/article/view/115> Acesso em 10 out. 2022.

Os sentidos de corpo e as relações com a identidade de licenciandos em artes visuais: o que dizem as cartas de uma *performance art*?

José Inacio Sperber*

Carla Carvalho**

Resumo

O artigo tem como tema o corpo e relações de identidade de um grupo de licenciandos de um curso de Artes visuais num processo de elaboração de uma *performance art*. Tem como objetivo: identificar os discursos presentes nos enunciados da *performance art* “Cartas a um Armário”. Discute a linguagem da *Performance Art* e as Artes do Corpo. Tem como aporte teórico os estudos de Bakhtin e o Círculo. Realiza uma análise do discurso de sete cartas escritas pelos licenciandos/performers. Evidenciou-se, na *performance*, relações acerca do corpo e violência sexual; corpo e gênero e sexualidade e o corpo e violência intrafamiliar. Observou-se que as identidades se constituem em movimentos de intensas relações com sujeitos e contextos familiares, religiosos e da sociedade de modo geral. Pode-se afirmar que estas esferas deixam marcas em suas identidades, modos de ver, ser e pensar o mundo.

Palavras-chave: Formação estética; Bakhtin e o círculo; Artes do corpo; *Performance art*.

Introdução



Registro da *Performance Art*
“Cartas a um Armário” (2019)
Fotografia: Vicente Adratt

* Mestrando em Educação (Bolsista de Demanda Social CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) e Licenciado em Artes Visuais, ambos pela Universidade Regional de Blumenau (FURB). Pesquisador no Grupo de Pesquisa Arte e Estética na Educação (PPGE/FURB). Artista Visual. E-mail: jooseinacio@gmail.com

** Doutora em educação pela Universidade Federal do Paraná-UFPR, Mestre em Educação pela Universidade do Vale do Itajaí- UNIVALI. Professora de arte no Departamento de arte e no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Regional de Blumenau-FURB. Líder do GP Arte na Educação. E-mail: carcarvalho@furb.br

Com uma vela em mãos, os pulsos entrelaçados por cordas de tecido e uma carta, faz-se a leitura de um relato diante do público. Esta é a descrição da imagem que compõem a epígrafe deste artigo e foi também a dinâmica que mobilizou a criação da *performance art* “Cartas a um Armário” (2019). A *performance* aqui apresentada foi criada em um percurso formativo com estudantes de um curso de licenciatura em Artes Visuais de uma Universidade do Sul do Brasil.

O componente curricular de História da Arte V, contexto em que a *performance* foi produzida, tinha como proposição as discussões acerca da arte moderna e contemporânea. Buscando mobilizar o seu coletivo de estudantes a criarem artisticamente, a docente do referido componente curricular propõe ao seu coletivo a criação de propostas artísticas a partir dos Temas da Arte Contemporânea elaborados por Katia Canton (2009).

O grupo de três estudantes, responsável pela criação da *performance art*, objeto de nossa investigação, tem como ponto de partida o tema *Da Política às Micropolíticas* (CANTON, 2009). A autora, ao problematizar este como um dos temas que mobiliza os artistas a criarem no nosso tempo, compreende os artistas contemporâneos como agentes políticos que podem mobilizar ações de transformação social. Nesse sentido, estes agentes políticos abordam, por meio de suas criações, temas que dizem respeito

às suas vidas. Nesse movimento, entram em debate questões que permeiam a sociedade contemporânea: gênero e sexualidade, fome, desemprego, meio ambiente, pautas raciais, para citar aqui alguns exemplos.

No fragmento de um registro, podemos observar parte de uma mensagem, enviada por um dos integrantes do grupo de licenciandos, em que este apresenta às colegas do grupo uma proposta para a criação artística a ser apresentada para a turma:

Cartas... preciso escrever cartas. Preciso me comunicar com este lugar que me prende, preciso sair, preciso me desprender das amarras, das correntes, das cordas que prendem!

A proposta apresentada pelo licenciando parte da sua vivência como homem gay e, é a partir desta ideia, de escrever cartas sobre vivências e sobre questões que marcaram seus corpos, que resulta a *performance art* “Cartas a um Armário” (2019). No dia em que apresentaram o trabalho artístico para a turma, dois dos três integrantes do grupo se propuseram a escrever cartas e a, efetivamente, disporem-se a estar em *performance*. A outra integrante do grupo auxiliou na produção e na organização do espaço para realização do trabalho.

No centro da sala de aula estava disposta uma panela de barro. Embaixo dela, cordas de tecido foram esticadas por todo o espaço. Velas iluminavam

a sala que se encontrava com as luzes apagadas. A *performance* se inicia com a exibição de um curto vídeo com reportagens de jornal que apresentavam manchetes de casos de violência contra pessoas LGBTI+ e mulheres em contextos internacionais, nacionais e locais.

Após a exibição do vídeo, como num ritual, o *performer* pegou uma das cordas, amarrou em seu corpo e, em seguida, fez a leitura de sua carta. Após a leitura, a carta foi rasgada e posta dentro de uma panela. Em movimentos intercalados, os dois licenciandos/ *performers* liam suas cartas e as depositavam no recipiente. Ao final, os registros escritos, já rasgados e fragmentados, foram queimados.

A proposta artística dos licenciandos, intensa e ao mesmo tempo sensível, mobilizou outros colegas de turma a perguntarem ao grupo se poderiam participar da *performance*. E a partir deste movimento dialógico, resultante da interação entre os licenciandos/ *performers* e o público, a *performance* foi reapresentada em outros três momentos, envolvendo um total de 14 pessoas.

Diante da forma como o grupo se reorganizou, compreendemos que outros temas poderiam se constituir durante a *performance*, nesse sentido, decidimos por organizar um outro formato de abertura para a *performance*, agora com pequenos fragmentos gravados a partir da leitura das cartas¹ escritas pelos colegas.

A partir do percurso aqui apresentado, temos por objetivo identificar os discursos presentes nos enunciados da *performance art* “Cartas a um Armário” (2019). Como já comentando anteriormente, a parte final da *performance* consistiu na queima das cartas, nesse sentido, tivemos casos em que os participantes fizeram apenas um arquivo, escrito à mão, que se perdeu no processo de execução do trabalho artístico. Outros optaram por escrever a carta em meio digital, resguardado assim o conteúdo escrito no percurso de criação.

Diante do movimento da *performance*, selecionamos o material que compõe essa pesquisa de abordagem qualitativa. Assim, o *corpus* de análise para esta investigação é composto por sete cartas, que aqui serão analisadas por meio da Análise Dialógica do Discurso (ADD), pensada por Bakhtin e pelo Círculo. As cartas coletadas foram produzidas para a *performance* e solicitamos permissão para uso desse material posterior ao processo artístico e tivemos a aprovação do projeto de pesquisa pelo comitê de ética².

As cartas foram selecionadas diante de uma solicitação livre aos participantes e todos que ainda tinham suas cartas, as disponibilizaram para a pesquisa. No entanto, parte do material foi queimado e descartado durante a *performance*.

Ao olhar para os movimentos da *performance* aqui investigada, percebemos um movimento dialógico no que diz

respeito à participação das pessoas que se propuseram a vivenciar este trabalho artístico. Discutiremos essa questão com mais profundidade na seção de análises deste artigo, mas marcamos este movimento pois, como afirma Freitas (1994, p. 137):

A experiência discursiva individual de cada pessoa se forma e se desenvolve em uma constante interação com os enunciados individuais alheios. Assim, o enunciado está cheio de matizes dialógicos e nosso próprio pensamento é constituído nessa interação dialógica com pensamentos alheios.

A autora nos auxilia a refletir sobre os movimentos de interação entre os enunciados discursivos que constituem as relações. Nesse caso, colocamo-nos aqui a pensar como se constituem estas relações na esfera artística de uma *performance art* com sujeitos que vivenciam um contexto acadêmico, de formação docente em arte. E, para aprofundar estas concepções no campo da arte e da *performance*, na seção seguinte, apresentaremos uma discussão acerca da *performance art* e sua relação com as Artes do Corpo.

A seção que antecede as análises apresenta alguns aspectos que constituem a visão de Bakhtin e do Círculo sobre a obra de arte e a estética, campos que dialogam com esta investigação. Por fim, apresentaremos nas análises relações com os sentidos de corpo presentes nas cartas, *corpus* escolhido para este artigo.

Performance Art e as Artes do Corpo

[...] toda a palavra é um pequeno palco em que as ênfases sociais multidirecionadas se confrontam e entram em debate. Uma palavra nos lábios de um único indivíduo é um produto da interação viva das forças sociais
(VOLÓCHINOV, 2017, p. 140).

Volóchinov (2017), na epígrafe que abre esta seção, afirma que a palavra, enquanto signo ideológico utilizado nas mais diversas esferas da comunicação, é palco das disputas existentes na sociedade. É também na palavra que podemos perceber as mudanças e transformação sociais que ocorrem em nosso meio, visto que esta é produto (signo) das relações e interações sociais que formam as nossas concepções ideológicas de mundo.

Deslocando aqui nosso olhar para a *performance art* enquanto linguagem, cabe destacar alguns elementos que constituem seu caráter híbrido, que se relaciona com as mais diversas linguagens artísticas e proporciona conexões outras para que possamos pensar o corpo de quem se propõe a estar neste lugar de *performer*. Destacamos o constante movimento entre arte e vida, as relações entre a presença e o efêmero (COHEN, 2002). O corpo como lugar que opera a arte e o

caráter interdisciplinar da *performance art*. (GLUSBERG, 2013)

Buscamos aqui discutir a linguagem da *Performance Art* junto ao campo das Artes do Corpo, considerando os estudos de Brait e Gonçalves e outros pesquisadores para pensar esse campo de estudos articulados com a teoria dialógica. Segundo Brait e Gonçalves (2021, p. 18) compreende-se por Artes do Corpo as

[...] investigações, experimentos e práticas, cujo foco abriga os campos de estudos em teatro, dança, *performance*, circo, dramaturgia e história, produção e tecnologias, ultrapassando os limites do campo da cena para estudar, por meio de diferentes correntes teórico-práticas e contextos de pesquisa, as potencialidades do corpo em processos experimentais, sejam eles artísticos *in situ* ou constituídos de elementos abarcados pelo universo das artes.

Para Brait e Gonçalves (2021, p. 18) o que está em foco é pensar o corpo a partir da arte, sendo essa uma das "urgências do campo da pesquisa em linguagem". Ainda, os autores acenam que a compreensão deste campo à luz dos estudos de Bakhtin e do Círculo pode se dar a partir de duas égides: a primeira se refere a como a temática "Artes do Corpo" converge nos escritos de Bakhtin (1895-1975), Volóchinov (1895-1936) e Medviédev (1882-1938) – integrantes do chamado Círculo – buscando compreender como essas artes se evidenciam nos escritos

[...] em diferentes possibilidades a partir das quais o teatro, a dança, a *performance*, o carnaval e as festas se constituem alvo de reflexão dos pensadores russos, mesmo quando as abordagens não se configuram de forma direta e pontual (BRAIT; GONÇALVES, 2021, p. 19).

A outra égide se refere a um caráter mais amplo e busca compreender as contribuições desses autores para análises das formas de

[...] comunicação e expressão nas Artes do Corpo, aí incluindo contextos e espaços-tempos envolvidos nos processos discursivo-enunciativo-artístico-corporal (BRAIT; GONÇALVES, 2021, p. 19).

Pensamos essa pesquisa a partir dessa segunda perspectiva, pois compreendemos a *performance*, aqui, foco desse estudo, como linguagem, que se constitui como enunciado e produz sentidos por meio de signos como as palavras e o corpo dos *performers*, possibilitando a nós, pesquisadores, tensionar as relações com as esferas de produção, circulação e recepção destes enunciados. Assim, compreendemos que nessa *performance* há uma relação entre o Corpo, a palavra, o jogo, a vida, que nos possibilitam pensar as relações entre arte e a educação a partir desse arcabouço teórico.

Partimos do entendimento de que os elementos que compõem a *performance art* "Cartas a um Armário" (2019) são diversos, pensando aqui signos como as cartas, os objetos que constituem o espaço, o cenário em que se desenvolve

a produção artística e as fotografias do percurso. Nesse sentido, enquanto pesquisadores da linguagem e das Artes do Corpo, compreendemos que

[...] o texto/enunciado em seu sentido amplo, abrangente e múltiplo, descolado da característica exclusivamente verbal, impõe ao analista/pesquisador uma abertura que implica o conhecimento e o reconhecimento de diferentes materialidades, de suas especificidades enunciativo-discursivas, de suas articulações. Esse é o caso das Artes do Corpo: campo artístico que abrange etapas de construção e recepção constituídas semiótica e discursivamente de maneira singular (BRAIT; GONÇALVES, 2021, p. 25).

Neste sentido, ao pensar, olhar e estabelecer relações dialógicas com a arte ou, aqui, em especial, com as Artes do Corpo, é possível compreender que o enunciado nunca está pronto e acabado com a atribuição de um único sentido, pois está na relação com o outro carregado de compreensões de mundo, do "lugar axiológico" que constituem os eventos de linguagem.

Retomando aqui que nosso contexto de produção da *performance art* se dá na academia, na universidade, não podemos deixar de abordar os percursos de formação estética e artística que se constituem neste movimento. Enquanto criam, estes licenciandos pesquisam arte e se constituem enquanto professores, pesquisadores e artistas.

Neste sentido, concordamos com Gonçalves *et al.* (2021) que, relacionar Artes do Corpo e Educação é uma tentativa diante de vários questionamentos.

É despir-se de qualquer indício de veracidade ou autoridade quanto às formas ou aos meios de produção, circulação e recepção de discursos e saberes sobre o tema. Colocamos, então, no lugar privilegiado daqueles que ainda querem aprender, daqueles que aceitam seu próprio amadorismo frente a essa viagem de aprendizado que é a vida. (GONÇALVES *et al.*, 2021, p. 256).

Na seção seguinte deste artigo, buscamos discutir alguns aspectos da teoria de Bakhtin e do Círculo acerca da arte e da estética. De forma mais específica, apresentaremos suas contribuições para a discussão sobre a relação com a obra de arte a partir do conceito de exotopia.

O excedente de visão: um movimento de exotopia "no armário"

Ao propor uma pesquisa no campo da educação que, por sua construção histórica no campo das ciências humanas, é interdisciplinar, agregando discussões que se relacionam com as mais diversas áreas do conhecimento, buscamos tecer relações entre a arte e a estética no campo educacional a partir da Filosofia da Linguagem, numa perspectiva histórico-cultural, dialogando com os textos de Bakhtin e do Círculo.

Nesse sentido, buscaremos apresentar, nesta seção, os conceitos acima mencionados em perspectiva dialógica, na tentativa de compreender e posteriormente tecer relações entre o que Bakhtin

concebe como Arte e Estética no seu tempo, no seu contexto histórico, social e cultural e discutir as relações entre estes conceitos para pensar a educação e, de forma mais específica, a formação estética e artística de licenciandos de arte.

Para iniciar este diálogo sobre a perspectiva de Bakhtin acerca da estética recorreremos ao que apresenta Faraco (2011), para enfatizar que o autor elabora sobre a atividade estética a partir da compreensão de que os sujeitos são situados histórico e socialmente em um determinado contexto, questão esta que é de extrema importância para entender de onde enuncia Bakhtin.

Nesse sentido, Bakhtin se afasta de uma tradição que assume o pressuposto da necessidade de se separar o estudo imanente da arte do estudo de sua história e de sua inserção social e cultural (FARACO, 2011, p. 21).

Em seus escritos sobre arte e estética, Bakhtin tem como principal objeto de investigação a literatura. Porém, outros autores já utilizaram de sua teoria e filosofia da linguagem para discutir outras linguagens da arte, como o teatro, a música, as artes visuais. Nesse contexto de produção científica acerca da arte e da educação, nos propomos a investigar uma *performance art* e os desdobramentos desse movimento de criação em arte num percurso de formação docente a partir de Bakhtin. Para iniciar este diálogo, é importante destacar que: “A concepção bakhtiniana do estético (...)

resulta de um processo que busca representar o mundo do ponto de vista da ação exotópica do autor, que está fundada no social e no histórico, nas relações sociais de que participa o autor (SOBRAL, 2020, p. 108).

A partir do que nos diz Sobral (2020), o olhar de Bakhtin para a estética considera não uma forma transcendental ou do sujeito por ele mesmo de compreender o mundo, mas a partir de uma visão histórica que é enxarcada pelo que vive o autor em seu contexto social e por meio de suas relações com os outros, que o constituem e habitam esse mesmo tempo histórico.

Utilizamos da metáfora do Armário na concepção da *performance art* aqui investigada para fazer uma referência a expressão “sair do armário”, muito utilizada pela comunidade LGBTI+ para indicar o movimento de assumir sua sexualidade ou identidade de gênero perante a família ou a sociedade. Nesse sentido, propomo-nos, a partir do título que abre esta seção, fazer um movimento de “exotopia no armário” ou como apresentado por Sobral (2020) uma “vista exotópica”. Colocamo-nos a olhar a obra, ou a materialidade que aqui restou dela (as cartas) a partir de um movimento exterior. Ao fazer este movimento, colocamo-nos a numa relação de alteridade com os licenciandos/ *performers* que, junto de nós, participaram da *performance*. Ao fazer o

movimento de exotopia, criamos diante do outro um excedente de visão, apresentado por como

[...] o broto, em que repousa a forma de onde ele desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado, sem perder a originalidade deste. Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente de minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento (BAKHTIN, 2011, p. 23).

Em síntese, esse movimento de olhar exterior, discutido por Bakhtin, proporciona-nos uma relação dialógica com o outro, em que eu o vejo e consigo, da minha visão exotópica, enxergar a completude deste outro, o seu todo, suas expressões, seu corpo, os elementos da paisagem que este não consegue observar numa relação de alteridade. Ao discutir esse movimento na relação com a estética, Amorim (2018) nos explica que

A criação estética expressa a diferença e a tensão entre dois olhares, entre dois pontos de vista. Se tomarmos o exemplo do retrato, em pintura, falamos do olhar do retratado e do olhar do retratista ou artista. O trabalho deste último consiste em dois movimentos (AMORIM, 2018, p. 96).

O primeiro movimento do qual fala a autora seria o de "[...] tentar captar o olhar do outro, de tentar entender o que o outro olha, como o outro vê". E o segundo consiste em

[...] retornar ao seu lugar, que é necessariamente exterior à vivência do retratado, para sintetizar ou totalizar o que vê, de acordo com seus valores, sua perspectiva, sua problemática (AMORIM, 2018, p. 96).

Nesse movimento de olhar para o outro e colocar-se no lugar de visão deste sujeito, o autor cria a partir de uma relação de alteridade, em que o olhar do outro constitui o seu olhar. E a partir do que elaboramos na relação com este outro, formamos nossa visão sobre a realidade. É nessa direção que a teoria dialógica nos evidencia que a

[...] imagem externa pode ser vivenciada como uma imagem que conclui e esgota o outro, mas eu não a vivencio como algo que me esgota e me conclui (BAKHTIN, 2011, p. 37).

Essa relação de co-dependência e, porque não dizer, de co-criação, se pesarmos aqui os movimentos da *performance art* investigada, será a linha que conduzirá nossas análises na seção seguinte, em que trazemos excertos das cartas dos performers para compreender o que estas escritas nos dizem sobre seus autores, sobre seus sentidos acerca do corpo e das relações com a identidade.

Da relação com o corpo e as identidades: o que revelam as cartas?

Na seção anterior deste artigo já discutíamos os aspectos que constituem o ponto de vista exotópico, o movimento do olhar exterior ao outro, que o observa e, na medida que olha da perspectiva deste outro, volta para si e o complementa com a sua visão. Esse movimento pensado por Bakhtin nos apresenta uma relação de alteridade, um *outro* que é reconhecido pelo *eu* (SILVA; ALVES, 2022).

Nessa seção, buscamos tecer um olhar para as cartas escritas pelos licenciandos/*performers*. Compreendemos essas cartas como enunciados que, segundo Volóchinov (2017, p. 182) são as “[...] unidades reais do fluxo discursivo”. Estes também podem ser compreendidos como produtos resultantes do ato discursivo. O importante a se ressaltar é que o enunciado tem sua natureza constituída no social, e não na formação psicoindividual dos sujeitos.

Iniciamos nossa análise pelo gênero: carta. Nesse caso, são cartas escritas no contexto de uma *performance*. Já na proposta inicial, que estimula a criação do enunciado, temos uma mudança no sentido original ao qual este modelo de escrita é condicionado, pois, existe aqui ainda alguém que escreve (o licenciando/*performer*), mas não há um interlocutor

concreto, que recebe este enunciado diretamente, pensando aqui no *modus operandi* comum do que um dia constituímos como sistema de comunicação por cartas.

Sobre essa não definição do receptor do enunciado, Volóchinov (2017, p. 182) infere que o

[...] enunciado se forma entre dois indivíduos socialmente organizados e na ausência de um interlocutor real, ele é ocupado, por assim dizer, pela imagem do representante médio daquele grupo social ao qual falante pertence.

Aqui neste caso, compreendemos o grupo e público da *performance*.

Ao olhar para as cartas aqui analisadas compreendemos que existem, sim, interlocutores reais aos quais estas cartas são direcionadas, porém, a ação de leitura – num movimento de *performance* – perante um público expectador, modifica a forma de apresentação deste enunciado. Sobre essa mudança entendemos que

Todas as características artísticas transferem a ação para outro plano, para outro contexto axiológico, no qual o sentido e o objetivo da ação se tornam imanentes ao acontecimento da sua realização, tornam-se apenas um elemento que assimila a expressividade externa da ação, isto é, elas transferem a ação do horizonte do agente para o horizonte do contemplador distanciado (BAKHTIN, 2011, p. 42).

Essa mudança não altera a possibilidade de relação entre os discursos, mas compreendemos que, na esfera artística,

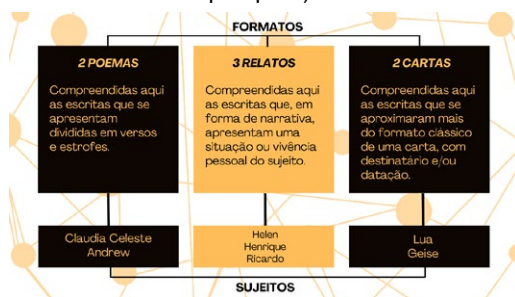
assim como nos apresenta Bakhtin (2011), essa relação acontece de outra forma.

Historicamente, a carta foi o único meio de comunicação à distância. A escolha por esse gênero na *performance* possibilitou um olhar íntimo para os segredos, narrativas pessoais e vivências dos integrantes. Ainda, a carta é carregada de marcas identitárias, indícios pessoais, de motivações íntimas e dirigidas a alguém, mesmo que não apresentadas de forma explícita.

Nas análises observamos que parte do *corpus* não se constitui no formato tradicional de uma escrita epistolar de carta pois, na forma, apresentou-se indicadores de um poema ou uma escrita de um texto mais poético, por vezes organizado em versos e frases curtas. No entanto, todos trazem em comum uma linguagem íntima, conteúdos singulares, marcados de pessoalidades e de relações com outras pessoas e contextos que deixam marcas de vozes que permeiam seus discursos. O *corpus* de análise é composto por 07 cartas de licenciandos/*performers*, pois estas foram as cartas cedidas para essa pesquisa.

Não é nosso objetivo aprofundar aqui análises sobre as formas de escrita no que diz respeito aos gêneros, mas observamos que o *corpus* dessa análise é composto nos seguintes formatos:

Figura 1 – Formatos das cartas e sujeitos (pseudônimos escolhidos pelos participantes da pesquisa)



Fonte: Dados da pesquisa

Nos ateremos agora às cartas que compõem o *corpus* de análise desta investigação. Mas antes de adentrar nas análises, é importante fazer um destaque acerca dos elementos que compõem este processo analítico. Para além dos discursos contidos nas cartas, compreendemos que, por termos participado da *performance*, existem elementos extraverbaís (ou extratextuais) que podem contribuir para este movimento de análise, e estes aparecerão no decorrer da escrita. Sobre essa questão, Bakhtin explica que

O texto - impresso, manuscrito ou oral (gravado) - não se equipara a toda a obra em seu conjunto (ou ao “objeto estético”). A obra é integrada também por seu necessário contexto extratextual. É como se ela fosse envolvida pela música do contexto axiológico-entonacional, no qual é interpretada e avaliada (é Claro que esse contexto muda conforme as épocas da percepção, o que cria uma nova vibração da obra) (BAKHTIN, 2017, p. 74, grifos do autor).

Diante do que foi exposto, buscamos tecer relações entre o nosso olhar para

os enunciados (Cartas) produzidos pelos licenciandos/ *performers* a partir da perspectiva dialógica de Bakhtin e o Círculo.

Evidenciamos em "Cartas a um armário" relações entre: o corpo e violência sexual. Nas duas cartas de Andrew e Henrique observamos aspectos que tensionam aspectos do corpo e a violência sexual. Aqui, entendendo a arte como refração da vida e neste caso, a performance como linguagem das artes do corpo, percebemos nessas cartas, potência e tensão nos corpos que a constituíram.

A carta de Andrew foi escrita em versos e estrofes, em que algumas apresentam rimas e outras não. A escrita dá forma a um poema. Alguns trechos deste poema nos levam a compreensão do tema central que forma o discurso: a violação do corpo por uma outra pessoa. “O entrelaço dos braços sobre seu corpo”; “A cada dia mais mãos eram colocadas”; “Implorava para não conhecer o sexo (órgãos) masculino”. Sendo este último excerto o que evidencia a forma como se dá essa violência: o abuso sexual.

A carta de Andrew ainda evidencia duas outras informações significativas, o gênero do abusador, um homem. E a faixa etária da vítima, uma criança (marcada no discurso pelo uso do termo “menino”, que dentro desse contexto nos remete a ideia de infância). Apenas pelo conjunto discursivo do poema, não é possível inferir que a vivência ali refratada

é do próprio Andrew. Neste sentido, sua escrita é quase um olhar externo ao que viveu, um olhar distante, mas também encharcado das marcas, pois se distancia, se priva.

Henrique³ apresenta um relato aberto, sem uma elaboração poética sobre uma experiência de abuso sexual. O seu discurso é muito marcado pelo sentimento de culpa em decorrência da violência

Talvez foi culpa minha, talvez eu tenha dado a entender, talvez minha facilidade em socializar tenham me feito de errada.

Algumas frases da carta nos permitem perceber como este lida com a violência que sofreu:

Os banhos não me limpavam, eu sentia nojo, nojo de mim, e do que eu permiti, saindo de casa, que fizessem comigo. Fiquei com ódio de mim, com desprezo.

Observa-se aqui uma relação dúbia acerca de como percebe o que viveu. A situação entre a vida, a dor e as marcas do abuso. Ainda, percebemos aqui, as vozes que constituem o discurso de culpa de uma pessoa abusada.

E para além da sua difícil relação com o ocorrido, a acarta ainda apresenta julgamentos de outros que questionam a sua posição de pessoas violentada. Nessa direção aparecem menções ao ambiente familiar, na relação com figura do pai, que questiona o vivido: “dói escutar do seu pai que foi culpa sua”, e menções ao processo de registro da violência no ambiente da delegacia: “dói os questio-

nários da polícia, do porque eu não tirei foto no ato, ou porque eu não os bati”, evidenciando aqui as dificuldades e constrangimentos que a vítima pode passar na esfera institucional que, em teoria, deveria acolher, e não revitimizar quem passa por um processo de violência como este. Ao final da carta, o sentimento de culpa retoma “Talvez meu maior erro seja a culpa, mas é ela que me mantém viva”.

Evidenciamos em "Cartas a um armário" relações entre: o corpo, gênero e sexualidade. Interessante observar como relações múltiplas se constituíram durante a *performance*. No contexto investigado, não foi solicitado que os licenciandos envolvidos escrevessem sobre esse ou aquele tema, no entanto, a recorrência dos temas, nos faz pensar sobre questões que são parte da vida, parte do contexto em que os jovens estão inseridos e neste sentido, como num contexto de formação docente, podemos pensar juntos sobre tais temas. O corpo, o gênero e sexualidade, são dimensões da vida e constituem nossas identidades, como tal, presentes no tempo e espaço em que os licenciandos vivem e tensionam cotidianamente. Sentem na pele, como nós e você, a forma com a qual o nosso contexto lida com a constituição humana.

A arte, na perspectiva de Bakhtin e o Círculo, proporciona ao artista um movimento de visão exterior ou excedente de visão, como já apresentamos na sessão

anterior. Ao escrever sobre seus corpos e suas experiências, os licenciandos elaboram um movimento de criação que, na relação com suas identidades, refrata o vivido e produz enunciados artísticos que tensionam a vida e a arte (BAKHTIN, 2011). É este movimento que também percebemos nos discursos de outra licencianda, apresentada na sequência.

“O que sou não cabe numa caixa”. A última frase do poema escrito por Claudia Celeste dá o tom da metáfora utilizada pela licencianda para apresentar ao(s) seu(s) interlocutor(es) uma relação de não aceitação, que é evidenciada pela tensão criada na escrita entre o estar presa ou forçada a estar numa caixa. “O que sou não cabe numa caixa. Caixa: objeto feito para carregar coisas. Queria sair, mas não me deixaram”. A relação com a metáfora da caixa evidencia alguma problemática existente entre a não aceitação da identidade da licencianda por um determinado grupo, exposto no discurso em partes como “[...] porém diziam eles “Você pode se adaptar”; “Elas diziam ‘Você pode se adaptar’”, “Tentam dizer quem ou o que sou, sem me perguntar”. Esses interlocutores são abstratos no discurso de Claudia.

O que também não fica evidente no enunciado é a questão pela qual existe a rejeição a sua identidade. O que nos confirma a problemática em questão é um relato (em formato de vídeo) da estudante, postado em suas redes sociais,

em que Claudia relata seu processo de transição de gênero, que perpassa seu processo de autoconhecimento em movimento de se descobrir, inicialmente, um homem gay; depois uma pessoa não binária e em seu mais recente processo, a autodeclaração como Travesti. As relações entre sua identidade de gênero também são expostas em obras de arte visual da artista.

Geise inicia sua carta se dirigindo a “sociedade”, seu destinatário. Retomaremos essa menção ao final, para tentar compreender sua relação com o conjunto do discurso. De forma abstrata, ela narra uma relação com este destinatário que não parece único, mas constituído de muitos outros, que na relação com ela, a coibiram de alguma forma, a não poder vivenciar sua identidade de forma plena. Essa relação é explicitada em frases como “Todos esses anos fui sugada, por seus padrões, seus limites, seus preconceitos e ideias”; “Descobri, através de uns amigos, que eu e você temos um relacionamento abusivo, francamente fiquei chocada ao perceber que era verdade”.

Na segunda parte do recorte que trazemos, Geise cita os “amigos”, que a alertam sobre o relacionamento abusivo e ao trazer a frase “[...] quando eu tive vontade de tirar a minha camisa e ouvi seus gritos. **VOCÊ NÃO PODE, O QUE OS OUTROS VÃO PENSAR DE VOCÊ! OS SEUS PEITOS NÃO PODEM APARECER EM PÚBLICO**” (no original

em caixa alta) parece-nos que aqui se materializa uma relação mais direta a alguém ou a algum grupo específico. Este público não é mencionado de forma explícita no decorrer da carta, mas, que pela relação existente entre um discurso que aborda a questão do corpo de uma mulher, podemos presumir, no contexto se refere a uma sociedade conservadora. Na sequência ela dá ênfase a questões machistas,

[...] notei o quanto o sexo masculino é superior, desde o primeiro dia em que ouvi minhas amigas falarem que no sexo entre lésbica precisa de penetração, afinal um dia uma delas sentiria falta, depois descobri que o índice de mulheres que gozam em relacionamento heteroafetivo é menor que homoafetivo.

Nesta frase, Geise explicita não apenas uma questão acerca de sua percepção sobre a desigualdade de gênero entre homens e mulheres, mas também uma outra relação que se estabelece com a sua sexualidade “Lésbica”.

Na sequência da escrita são feitas menções a “notei o quanto é desnecessário utilizarmos sacolas plásticas nos mercados”; “percebendo a quantidade de pessoas pobres sem comida, e entendendo que a quantidade de dinheiro das pessoas ricas era o suficiente para alimentar todos”; Não importa aonde eu vá, te vejo atrás desse mundo virtual, alimentando o seu ego com migalhas”; “Cansei de ouvir o seu barulho, de aceitar suas músicas maliciosas, cansei de

ouvir você falar que são somente músicas, mesmo sabendo que elas refletem no machismo que existe no mundo”. Estes recortes ampliam nosso entendimento de que este enunciado tem como destinatário não um sujeito, mas um grupo social, que nos parece aqui representado pelos homens, na medida em que percebemos que as tensões das relações de poder entre homens e mulheres são abordadas quando a autora cita o machismo em sua carta. Mas, de modo geral, os últimos recortes trazidos aqui evidenciam um desvelamento deste olhar de Geise para as contradições do sistema capitalista, quando cita a questão da fome, da pobreza e do meio ambiente. O conjunto discursivo nos leva a compreender que seu objetivo é fazer uma denúncia. De quem? Da sociedade, estruturada pelo machismo e pela desigualdade social, que se apresentam nas relações de Geise.

Ricardo começa sua carta falando sobre sua relação com o “Armário”, parte que se relaciona com o título da *performance*, dizendo que “Meu corpo não é um armário”. Na sequência, a relação com o corpo é abordada de forma mais metafórica, quando nos diz que “Há etapas a percorrer até que ele se torne de fato um lar aconchegante para a minha essência. O rapazinho que vive em mim põe todos os dias os pezinhos para fora de casa, mas permanece na varanda. Ele parece animado, com vontade de

dar “oi” para todos. Mas sua voz não sai. Essa não é minha voz!”. Para além da *performance*, nossa relação de convívio com Ricardo nos possibilita compreender que ao mencionar termos como “O rapazinho” e “Essa não é minha voz”, o locutor se refere a sua identidade de gênero, como homem trans que se encontra em processo de transição. Nesse sentido, o tema central do enunciado é sua identidade.

Na sequência, a carta nos apresentará outros sujeitos que aparecem nessa relação, quando o Ricardo apresenta seu pai, logo após fazer a pergunta: “Pai, você consegue me ouvir gritar? Não?”. Então, Ricardo o descreve: “Ex-militar evangélico e Bolsonarista”. No contexto pós-eleição presidencial, a menção de apoio do pai ao presidente da república nos remete a uma relação direta com o posicionamento contrário a pauta LGBTI+ do presidente, aliada a outras duas esferas ideológicas em que a mesma pauta é tratada com certa repulsa: a religião e o contexto militar. Ricardo apresenta na sequência uma fala que remete a bons momentos vividos com este pai:

Por que eu lembro da gente pescando, trocando fio de tomada ou rindo de alguma besteira e como em toda relação que se torna tóxica esses momentos bons me mantém preso.

Ainda, antes a menção a essa lembrança, diz que ainda o ama. No discurso de Ricardo percebemos a complexa rela-

ção que se firma no contexto familiar de não aceitação e rejeição das sexualidades e identidades de gênero, drama vivido por grande parte da população LGBTI+ do Brasil, que por treze anos consecutivos ocupa a liderança o ranking mundial de mortes desta comunidade⁴. Em sua carta, Ricardo relata uma violência sofrida dentro de sua própria casa e, ao final, uma frase encerra e sintetiza o relato de sua vivência: “A família devia ser seu porto seguro, mas normalmente ela é o seu primeiro armário”.

Evidenciamos em "Cartas a um armário" relações entre: o corpo e violência intrafamiliar. A Carta de Ricardo analisada anteriormente, nos dá indícios de que os temas se relacionam, a violência intrafamiliar está presente na frase do parágrafo anterior, mesmo que não explicitamente.

Lua inicia sua carta endereçando-a a seu pai. E já nas primeiras palavras explicita a sua intenção como uma “tentativa de esquecer minhas antigas mágoas, mágoas de minha infância e adolescência”. No início de seu relato, evidencia uma ruptura na relação com o pai, pois mesmo este não sabendo da escrita da carta, a carta é endereçada a ele e ficará guardada em seu “armário”, fazendo uma relação com a proposta da *performance art* da qual a produção de seu enunciado faz parte; e em seu coração, lugar afetivo ao qual seu pai não tem mais acesso.

Todo o discurso de Lua é marcado pela exposição de sentimentos que revelam a ausência desta figura paterna em períodos da infância de Lua. Na carta, esta ainda cita sua mãe, evidenciando seu papel fundamental na criação da filha, exercendo os dois papéis, de mãe e de pai. Ao final do relato, Lua ainda reforça ao pai, seu destinatário, o impacto da ausência paterna e das ações tomadas por este diante da sua família, apresentando seus desejos futuros para as suas relações de parentesco:

Obrigada por ser o exemplo do que eu não serei para meus futuros filhos, pois eu serei presente, eu serei afetuosa, eu irei parabenizar meu filho por qualquer pequena conquista dele, irei em sua formatura e irei apoiá-lo independente da profissão que ele decidir escolher, eu irei amá-lo e principalmente jamais abandoná-lo.

Helen, estrutura sua carta em um formato de escrita poética que remete a um poema, mas sua escrita ora se separa em estrofes, ora segue uma sequência linear, causando em nós uma dificuldade de localizar a sua proposta de carta dentro de um gênero específico, devido a isso, a compreendemos como um relato, que usa de uma escrita poética para dar forma ao discurso. Sua escrita inicia explicitando uma dúvida sobre estar ou não ali (na *performance*) para falar sobre sua vivência. Em seguida, já deixa claro que seu relato não discorre apenas sobre uma situação, mas várias: “[...] é um turbilhão que talvez não sairá apenas

de um resumo pautadas nesse grito, traduzido em apenas singelos cochichos”. Na estrofe que segue a composição do enunciado, Helen cita a Síndrome da Desordem de Identidade da Integridade Corporal (TIIC)⁵. A escrita não revela se a autora da carta em questão possui a TIIC, mas podemos presumir, a partir da questão trazida a tona que Helen possui alguma questão na relação com sua aparência ou com seu corpo. Na estrofe seguinte, o uso da frase “Esse berço que me ensinou no caminho” parece remeter à família. Na sequência “Raízes, vocês seguraram demais... Viram em mim o vosso próprio reflexo, então a culpa não era minha. Sufocou!”, pode indicar um complemento a esse lugar da instituição família e de uma relação entre pais e filhos em que mãe ou pai projetam na filha suas expectativas, que na carta, parecem evidenciar o não cumprimento desta expectativa, o que pode ter gerado conflitos no ambiente familiar. O questionamento “Por que eu podia crescer sendo eu e agora não mais? O que eu fiz? O que eu perdi?” nos remete a essa expectativa frustrada e a um conflito de identidade que se instaura nesse contexto, em que Helen não se reconhece nos desejos da família e então se questiona o que há de errado consigo. Por diversas vezes, sua escrita remete a termos que evidenciam uma relação com o ambiente religioso: “Templo...”; “Mandamentos”; “Culto”; “Crente”. No

contexto do enunciado aqui analisado, Helen se remete ao contexto da religião para evidenciar o papel desta na sua constituição enquanto artista, isso fica evidente no excerto: “Meus primeiros rabiscos foram no banco da congregação, meus primeiros sons afinados surgiram no louvor no momento da ministração”. Ao olhar para esta relação com a esfera religiosa, que no texto nos remete a um tempo passado em sua vida, Helen diz, em alguns momentos não se reconhece mais naquele “eu”. Ao final de sua escrita diz:

Ali, de longe quase não há vejo. Mas eu lembro também de em prece pedir a morte, pois sentia o que antes não sentia, eu queria o que era julgado pecado, sacrilégio, eu só queria sentir a graça que eu lia, seria mais fácil...

Neste momento da carta, não é possível inferir qual ação ou posição de Helen se relaciona com a visão de pecado ou sacrilégio que esta cita em seu enunciado. Porém, a participação na relação com o contexto extraverbal, de pessoalidade, que estabelecemos com ela, nos possibilita compreender que esta vive uma relação homoafetiva com outra mulher, o que poderia, de forma presumida nesta análise, evidenciar o conflito dentro da esfera religiosa.

Considerações finais

Por meio das análises, podemos afirmar que a arte refrata a vida e esta

se dá num campo entre temas, tempos, relações, tensões, impossíveis de serem categorizadas ou separadas. Aqui o fizemos, para entender os dados, e para tal, tecer um olhar analítico para as cartas que falam de corpo, de vida, de arte. No entanto, entendemos que se relacionam, que os temas emergem do que vivemos e experienciamos cotidianamente em tempos e espaços coletivos, mas significados singularmente.

Os fragmentos das cartas evidenciam relações com o corpo, relações íntimas, mas também sociais, temporais, espaciais que na *performance art* os artistas se desafiaram a olhar para si, para os outros em dinâmica dialógica e exotópica. Ao expor suas histórias com seus corpos, se perceberam conversando com outros corpos humanos e por tal motivo, em relação com sua humanidade que expande na relação com o outro.

Os Corpos que constituem a *performance art* são os nossos corpos, e de tantos outros que se identificaram, ou não, mas que por tal motivo se mobilizaram a partilhar a vida em processos que envolvem as artes do corpo. Lugar complexo, pois para tal é preciso expor-se para no processo compreender de si e do outro, numa relação de alteridade permanente, intensa e dialógica.

Evidenciamos em "Cartas a um armário" relações acerca do corpo e violência sexual; gênero e sexualidade e violência intrafamiliar. Diante do exposto pode-se

afirmar que as identidades se constituem em movimentos de intensa relação com familiares, grupos que os licenciandos frequentam e deixam marcas intensas em seus modos de ver e pensar o mundo. Por vezes entendemos que na arte é possível ressignificar ou mobilizar vozes que nos constituem e por tal motivo, nos possibilitam modos de viver, ser e de nos constituir. Compreendemos a complexidade desses movimentos, mas entendemos a relevância dos mesmos, com jovens em processo de formação estética e docente.

Ainda, acenamos a relevância de movimentos de poéticas com o corpo em processos de formação docente, pesquisando e investigando a arte contemporânea. Neste sentido, entendemos que mobilizamos os licenciandos a pensar a vida, o seu tempo considerando a constituição do artista/pesquisador/professor. A indissociabilidade desses conceitos, talvez possa ser um aspecto chave na formação docente considerando os desafios de nosso tempo, os desafios que mobilizam e refratam a vida na arte.

The senses of the body and the relations with the identity of undergraduate students of Visual Arts: what do the letters of a performance art say?

Abstract

The article has as its theme the body and identity relations of a group of undergraduate students of a Visual Arts course in a process of elaboration of a performance art. Its objective is: to identify the discourses present in the statements of the performance art “Letters to a Closet”. Discusses the language of Performance Art and the Arts of the Body. Its theoretical basis are the studies of Bakhtin and the Circle. It contains a discourse analysis of seven letters written by the undergraduates/performers. In the performance, relationships between the body and sexual violence; body and gender and sexuality and the body and intra-family violence are evidenced. Additionally, identities are constituted in movements of intense relationships between the subjects and their family, religious and society contexts in general. It can be argued that these spheres leave marks on their identities, ways of seeing, being and thinking about the world.

Keywords: Aesthetic education; Bakhtin and the Circle; Body Arts; Performance art.

Notas

- ¹ Acesse o áudio da performance “Cartas a um Armário” (2019): https://drive.google.com/file/d/1btHknQDq-y1OXy_7JX-xs4nsV6rX_eeu/view?usp=share_link.

- ² Parecer consubstanciado do Comitê de Ética na Pesquisa em Seres Humanos – CEPH, Nº 5.417.877.
- ³ No período em que participou da performance, Henrique ainda se identificava como uma mulher cis, por isso a escrita da carta é feita com pronomes femininos. No atual contexto da pesquisa, Henrique, já em processo de transição de gênero, se identifica como homem (trans), por isso a escolha do Pseudônimo com nome masculino, que aqui será utilizado para se referir ao sujeito da pesquisa.
- ⁴ Mortes e Violências contra LGBTI+ no Brasil (2021). Disponível em: < <https://www.carta-capital.com.br/wp-content/uploads/2022/05/Dossie-de-Mortes-e-Violencias-Contra-LGBTI-no-Brasil-2021-ACONTECE-ANTRA-ABGLT-1.pdf>> Acesso em 10 set 2022.
- ⁵ “Pelos padrões objetivos, pacientes com TIIC parecem ter corpos saudáveis. No entanto, eles têm uma sensação insaciável de incompletude: para se sentirem totalmente completos, devem remover ou amputar uma parte do corpo. Acredita-se que a condição seja motivada por uma incompatibilidade entre a imagem mental de alguém sobre o próprio corpo e o físico real” (PRIOR, 2021).

Referências

- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: outros conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018. Cap. 5. p. 95-114.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2011. 476 p. Tradução: Paulo Bezerra.
- BRAIT, Beth; GONÇALVES, Jean Carlos. Corpos espelhados nas dobras da arte e da vida: a desumanização. In: BRAIT, Beth; GONÇALVES, Jean Carlos (org.). **Bakhtin e as artes do corpo**. São Paulo: Hucitec, 2021. Cap. 1. p. 15-56.
- CANTON, Katia. **Da política as micropolíticas**: Temas da Arte Contemporânea. Programa de Ação Cultural. São Paulo, 2009.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um espaço-tempo de experimentação. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 176 p.

FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, v. 46, n. 1, p. 21-26, 20 jul. 2011.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção. **Vygotski e Bakhtin** - Psicologia e educação: um intertexto. São Paulo: Ática, 1994. 168 p.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. 152 p.

GONÇALVES, Jean Carlos et al. Artes do corpo e educação. **Revista Contrapontos**, [S.L.], v. 20, n. 2, p. 255-258, 7 mar. 2021. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/ctp/v20n2/1984-7114-ctp-20-02-00255.pdf>. Acesso em: 31 out. 2022.

PRIOR, Ryan. **Conheça o distúrbio raro que leva as pessoas a amputar os próprios membros**. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/conheca-o-disturbio-raro-que-leva-as-pessoas-a-amputar-os-proprios-membros/>. Acesso em: 10 set. 2022.

SILVA, Juan dos Santos; ALVES, Maria da Penha Casado. A identidade na vida e a identidade na arte: um panorama identitário nas obras de Bakhtin. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 56, n. 3, p. 497-511, dez. 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/40852>. Acesso em: 31 out. 2022.

SOBRAL, Adail. Ético e Estético: na arte e na pesquisa em Ciências Humanas. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2020. Cap. 6. p. 103-122.

VOLÓCHINOV, Valentin. (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Trad., notas e glossário Sheila Grillo e Ekaterina V. Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

Corp/o cartografia em TRANSgressão: educação por ruídos na produção de um corpo de gênero performativo

Victor Vihen*

Claudia Madruga Cunha**

Resumo

Dentre os discursos difundidos socialmente acerca das vivências LGBTQIA+, um dos que circula e que reitera perspectivas preconceituosas que autorizam violências contra esta população é de que tais vidas são erros, sejam eles genéticos, sociais ou de criação familiar. É com esses questionamentos que trabalho performático *TRANSgressão*, mote desta escrita, se constrói, questionando e assumindo o erro como potencialidade estética e prática existencial. Este artigo ensaia linguagens ruidosas corporificadas e propõe uma aproximação corp/o cartográfica de uma produção artística e social de um Corpo sem Órgãos (CsO) que traz correlações entre vivências LGBTQIA+ e a Teoria Queer, análises pós-estruturalistas e a estética do erro, advinda da *Glitch Art*, vista aqui como ferramenta fomentadora de provocações artísticas que levem à reflexão e transformação social, especialmente no que diz respeito às corporeidades dissidentes de gêneros e sexualidades.

Palavras-chave: Glitch Art; Estética do erro; Teoria Queer; Lgbtqia+; Corpo sem Órgãos.

* Mestrando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Paraná (UFPR), vinculada à linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LICORES). Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Criador-intérprete, artista do corpo transitando na contemporaneidade no âmbito das artes visuais, da dança, teatro e performance. Vinculada ao Grupo de Pesquisa RIZOMA: Laboratório de pesquisa em filosofia da diferença e arte educação. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9945687826054515>, email: victorvihen@gmail.com

** Pós-Doutora em Educação pela Universidade do Porto (UP), Doutora em Educação (UFRGS), Mestre em Filosofia (PUCRS), Licenciada em Filosofia (UFPEL). Docente no Departamento de Artes (UFPR) e docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Educação (UFPR) na Linha Linguagem, Corpo e Estética na Educação. Coordenadora do Grupo de Pesquisa RIZOMA: Laboratório de pesquisa em filosofia da diferença e arte educação. <http://lattes.cnpq.br/3002442586103574>; <https://orcid.org/0000-0002-2867-5566>; email: cmadrugacunha@gmail.com

Data de submissão: out. 2022 – Data de aceite: dez. 2022

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v18i3.13962>

Esta é uma escrita conjunta na qual optamos por utilizar a primeira pessoa, em algumas partes, por se tratar de um duplo olhar narrativo que se faz sobre vivências e práticas artísticas e performáticas que vêm sendo propostas por uma das pessoas autoras deste artigo. Para fins de problematizar o debate entre corpo e linguagem, trazemos as correlações entre vivências LGBTQIA+ e a Teoria Queer, análises pós-estruturalistas e *Glitch Art*.

Tendo por objetivo movimentar provocações vindas do que foi experienciado enquanto corpo fluidificado, transitante — corpo de pessoa artista, que atualmente desenvolve pesquisa de mestrado —, a narrativa que segue traz algumas experimentações que provocam o pensar quando tratam da relação entre pensamento e vida. Nelas, retomam-se experiências artísticas enquanto linguagens e expressões dissonantes, ações de resistência estética e política que vêm fazendo uso da arte da performance para potencializar digressões, convocar pautas, evocar movimentos e intensidades que se expressam como múltiplas formas de TRANSgressão.

Essa transgressão corresponde a um processo que assumiu vários formatos e modos de vivenciar questões que atravessam um corpo — que ora o expandem, ora o oprimem. Tais forças e afetos se tornaram ativismo artístico através da participação em alguns eventos nos

últimos anos, tais como: o movimento independente Ocupa Corpo (2016), o festival Conexão Dança em São Luís (MA) (2017), o 13º Mundos de Mulheres & 11º Fazendo Gênero, Florianópolis (SC) (2017) e a Feira de profissões da UFMA (2018). Ações essas que precederam um trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) no ano de 2020, intitulado “Glitch/Queer: processos criativos e narrativas mediadoras da exposição D3g3n3r4d?”.

A experiência em questão é a da performance cênica de um corpo que se entende já performatizado socialmente e em improvisação constante do fazer seu próprio gênero (BUTLER, 2022). Assim, quando evoca sua materialidade e as possibilidades do seu estar entre outros corpos, afectando e sendo afectado, ao mesmo tempo, evita se entender como um protagonista passivo das linguagens sociais e de seus padrões. (ESPINOSA apud DELEUZE, 2017).

Esse corpo como materialidade e extensão aberta, conectável a outros corpos conduz à proposição de uma corp/o cartografia. Essa metodologia permite observar processos de inter/ações e observações a respeito de um corpo dissonante, dos ruídos ou das sonoridades que escapam das linguagens tradicionais que esse corpo é capaz de produzir quando trata de expressar-se como potência e desejo.

Entretanto, há um processo de naturalização dos corpos em modelos padronizados socialmente, apoiado em uma biologização igualmente naturalizada pela linguagem. Conforme Butler, citada por Rolando Cassales e María Luisa Femenías (2009, P.16),

[...] la sociedad sostiene un conjunto de mandatos culturales y de funciones, esos mandatos, esa construcción social, general as distinciones, las divisiones, y las características que solemos llamar “naturales”.

Aí se encontra o ponto de torção, tensionar as categorizações fechadas que limitam a fluidez das experimentações de gênero.

Partindo do entendimento de que o “o discurso carrega o traço mnêmico do corpo na força que exercita” (BUTLER, 1997, p. 159), o tema do corpo, na sua relação com o gênero e com as sexualidades, tem sido abordado por um suposto viés natural que o caracteriza, o classifica e o codifica, como vimos anteriormente. Dessa forma, o corpo é traduzido em uma linguagem que o separa de si, o divide em partes, em órgãos, discursos e noções que ordenam e pressupõem suas formas de expressão para fins de evocar a diferença sexual e de gênero. Desse modo, recorreremos à sugestão de Judith Butler (2018): desnaturalizar a linguagem.

A autora nos convoca a desnaturalizar aquilo que, na linguagem, se funda em supostas noções vindas da natureza e

que prescrevem, ordenam e disciplinam o corpo, associando-o ao natural e à forte carga valorativa que se impõe nessa aproximação. É preciso romper com esse legado histórico e psicológico que funda nossa relação com o corpo e com suas intensidades afetivas, que chamamos “desejo”, criando um diálogo entre o conceito de *Corpo sem Órgãos* (CsO), vindo dos trabalhos desenvolvidos por Gilles Deleuze (2017) em conjunto com Félix Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, 1996), e o pós-estruturalismo estadunidense butleriano, que sugere romper com oposição binária entre sexo e gênero, entendendo sexo como dado que se associa à natureza e o gênero como o registro cultural e social.

Tanto o CsO (DELEUZE; GUATTARI, 1995, 1996) como a noção de sexo e gênero trazidos por Butler (2009, 2018), corroboram uma noção de corpo pré-discursivo ou pós-discursivo. Tal noção aponta para uma compreensão do corpo que pode ocorrer de outros modos quando se observa os efeitos das construções culturais que agem sobre ele e o tornam passivo em relação aos aparatos de poder manipulados sutilmente pela linguagem, que, tal como o sobre efeito, ocultam nessas discursividades a produção de modulações de gênero e de sexo. É nesse sentido que trazemos a arte da performance como linguagem artística que “procura transformar o corpo em signo” (GLUSBERG, 2013, p. 76).

O corpo da pessoa *performer* torna-se corpo-expressão e a presença, os gestos, os movimentos revertem seu corpo em signo, significações e significados culturais. Nessa reversão à linguagem e aos seus códigos, regras e normatizações, a língua que se inscreve no corpo pode ser recodificada, uma vez que a pessoa *performer* tem a potencialidade de movimentar enunciados, deslocando-os da cadeia estrutural na qual as linguagens discursiva e corporal adquirem sua forma naturalizada pela cultura (GLUSBERG, 2013).

Quando se trata de uma pessoa artista e *performer* transgênero, o discurso que seu corpo expressa, em relação ao entendimento estruturalista da linguagem, desloca os eixos do ato comunicacional com o qual expressões sobre o corpo se formam e são naturalizadas. Sua presença e suas gestualidades denotam modos de desviar os eixos paradigmático e sintático, produzidos por seleções e serrações, pois sua expressão não condiz ao sintagma, ou seja, não reflete as relações de ordem e dependência produzidas pela cadeia linguística.

Isto acontece porque a performatização do corpo TRANS se faz ao modo de uma sobreperformatização. Uma vez que entendemos, com Butler (2018), que o gênero é performativo, a estética TRANS faz ruir a linguagem, quebra com os acordos que se estabelecem no processo de comunicação, produz dissonâncias, estéticas erráticas, racha o discurso com o

qual o corpo se forma e informa performaticamente. Nesse sentido, a performance se mostra como “uma arte da fronteira que visa escapar as delimitações, ao mesmo tempo em que incorpora elementos de várias artes” (COHEN, 2013, p. 139).

Partindo do que foi levantado até aqui, este artigo compõe, também, um relato que abrevia uma cartografia em processo. Com ela se agrupam práticas e teorizações para tratar da sobreperformatização que a performance TRANSgressão apresenta enquanto elemento que escapa às fronteiras das construções culturais de linguagem, produzindo novas aproximações entre experimentar artisticamente, viver e pensar o corpo ruidoso, inadequado, TRANS.

O ponto de partida, que organiza outros percursos em um mapa que dá forma a um processo especulativo, traz uma rede seletiva ao querer tratar das seguintes reflexões que se adequam em quatro percursos para serem expressas em forma de um artigo: o que faz uma pessoa TRANSperformar ou (A)onde começa uma corp/o cartografia?; O que pode um Corpo sem Órgãos(?), estilizações de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995; 1996) sobre o conceito de corpo; do que tratam as *Inscrições corporais e subversões performativas* vindas de Butler (2018); *Glitch != erro (é diferente de)* indaga como a *glitch* pode servir como potencialidade para criações de novas estética experimentais que se aproximam da *Glitch Art* apresentada

por Iman Moradi (2004), Cleber Gazana (2015) e Rosa Menkman (2016); e, por final, as *(In)conclusões*.

(A)onde começa uma corp/o cartografia?

O acontecimento que dá origem à análise aqui desenvolvida é a performance *TRANSgressão*, que traz uma experimentação de produções de gênero e de inquietações muito particulares à pessoa artista que a concebe e executa. As ponderações desenvolvidas, que transversalizam a temática em debate, são preparadas também pelo contexto sociopolítico brasileiro vivenciado entre os anos de 2015 e 2016. Momento que foi caracterizado por inquietações políticas, ocupações de territórios e pela iminência de perdas dos poucos e insuficientes direitos até então conquistados no que tange as políticas LGBTQIA+. Tempo que movimentou, e ainda movimenta, as provocações que nos atravessam a todas nós, *corpas* transitantes.

Trazemos por aqui nessa corp/o cartografia as intensidades e afetos que perpassaram certo descortinamento de sentido vividos no corpo performativo, o dentro do fora da carne exposta que reverberou a profundidade da pele. Imagens de corpo, um corpo discursivo e dissonante, efeitos expurgados das palavras de ordem, das agressões e ódios explicitados no agenciamento moral em curso. Carne do avesso, discurso em cur-

so interpelativo, indagativo, dissonante. A ideia da performance era utilizar o gesto expressivo para comunicar a vinda do silenciamento, as agressões coextensivas ao momento político em questão.

Nesta escrita corp/o cartográfica se faz o começo de uma interpelação com a linha limite, com a borda de um corpo que performatiza suas questões; questões que funcionam como uma pré-condição expressiva para um reconhecimento que não se sabe ser pré-discursivo nem pós-discursivo. É a análise desse processo que propõe uma corp/o cartografia. Para Deleuze e Guattari (1995, p.16), a “cartografia é uma antigenealogia”, uma vez que nada do que se escreve se dirige a ser uma crença enraizada. Como disse Cláudia Cunha

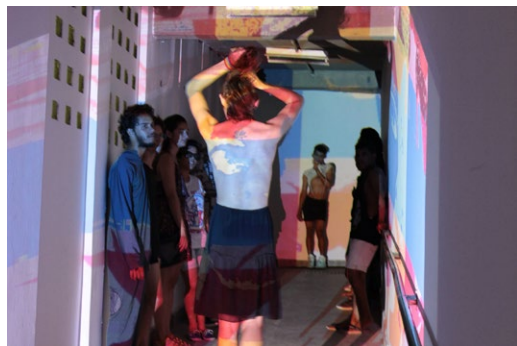
[...] a cartografia implica um plano de conexões em que pensamento e vida, indivíduo e grupo formam linhas paralelas e transversais; nas quais pensar produz significações que têm a ver com demarcar um território, ético, político, estético, filosófico, pedagógico, étnico, cultural. Pensar em Gilles Deleuze e Félix Guattari conduz o corpo a seus territórios de existir. (CUNHA, 2019, p.953).

Já Oliveira e Mossi entendem que a cartografia deleuze-guattariana

propõe aproximar-se de uma realidade complexa vista como abordagem não dualista (não há separações entre natureza/cultura, natural/artificial, objeto/sujeito, etc.), com uma postura sempre questionadora com relação às abordagens tradicionais de produção de conhecimento. Entendendo a palavra complexidade não como sinônimo de algo difícil ou incompreensível. (OLIVEIRA; MOSSI, 2014, p. 192)

Nesse sentido, por meio desta corp/o grafia se instaura uma pesquisa errante, um diagrama aberto para pensar a performatização do corpo TRANS, as sobreperformatizações, as estéticas errantes, os ruídos que esse corpo pode realizar quando movimentada linguagens artísticas com as quais, para além de dar conta de si mesmo, traduz os efeitos da sua inadequação aos sistemas binários de linguagem, naturalizados socialmente pela cultura.

Imagem 1 – Primeira apresentação da performance *TRANSgressão* na abertura do movimento independente Ocupa Corpo, com a participação de Neey Santos, Centro de Ciências Humanas, CCH/UFMA, 2016.



Fonte: fotografia de Doroti Martz, acervo pessoal.

A fotografia acima é de 2016, feita na cidade de São Luís, Maranhão. Havia sido consumado o golpe contra a então presidenta Dilma Rousseff, e a notícia da extinção do Ministério da Cultura/MinC movimentou um fluxo de ocupações pelo território brasileiro. Na ilha de São Luís,

sou um dos corpos que chegam e ocupam o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN, como ato de resistência. Para além disso, sou um dos corpos que expandem em ação e ocupam também o *hall* do Centro de Ciências Humanas (CCH) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), junto com Luciana Santos, funcionária da UFMA e Doroti Martz, na época graduanda em Teatro pela mesma instituição.

Esse espaço, até então, costumava ser pouco habitado por produções da própria comunidade acadêmica que o frequentava, mas, naquele momento, serviu para agregar propostas e experimentações artísticas vindas de um movimento estudantil independente que ficou conhecido como Ocupa Corpo.

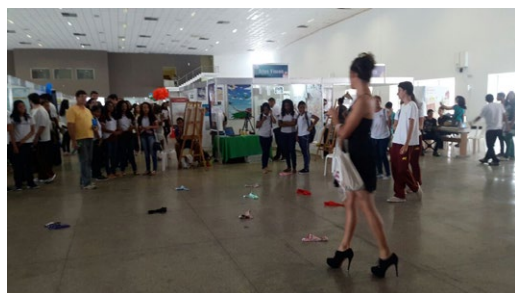
É nesse contexto que surgem os primeiros esboços do trabalho performático intitulado *TRANSgressão*. As provocações daquele momento sociopolítico, sua interferência explícita na esfera da cultura e as consequências do tratamento e da atenção dados à arte, educação, gênero, raça, meio ambiente, clima e outras questões que nos atravessam enquanto pessoa, corpo espacial e subjetivo, ocupando espaço na agência social brasileira, são tremores que nos acompanham até o momento desta escrita.

TRANSgressão, naquele momento, consistia em uma ação artística que explorava a arte da performance, tendo por objetivo levar o público ali presente

a tatear o espaço vazio deixado pelo pênis que se escondia entre as pernas, *aquendado*¹ em um corpo dissidente de gêneros, fluido e transitante, que misturava traços de masculinidades e feminilidades.

Por ser um trabalho dinâmico e que se constrói no fluxo de agenciamentos, alguns experimentos estéticos sucederam essa primeira formatação para depois conduzir a uma configuração mais próxima da seguinte descrição: um corpo abjeto, calcinhas espalhadas pelo chão, calcinhas prendendo as pernas impossibilitando o movimento fluido, um par de saltos fálicos, visualidade distorcida e sonoridade fragmentada, profusão imagética ruidosa. Ruídos!

Imagem 2 – Apresentação do TRANSgressão na Feira de Profissões da Universidade Federal do Maranhão, São Luís/MA, 2018.



Fonte: acervo pessoal.

Imagem 3 – Apresentação do TRANSgressão no Festival Conexão Dança 2017, com participação de Doroti Martz e Thayliana Leite; espaço Chão, São Luís/MA, 2017.



Fonte: acervo pessoal.

Os elementos simbólicos que caracterizam socialmente o masculino e o feminino aparecem em uma disruptiva conjunção, brincando com possibilidades e inscrições corporais que movimentavam subversões performativas (BUTLER, 2018). Desde então, ou quem sabe mesmo antes, o questionamento dos discursos naturalizados pela cultura e das condicionantes da linguagem, produtoras de binariedades fronteiriças, que reverberava no ato performativo de 2016, foi assumindo um caminho sem volta. A dimensão errática contranatural ou antinatural passa a ser demarcadora de uma linha limite que se potencializa na criação de uma arte performativa que opera com erro; ou seja, assume a borda TRANS como a língua que não se enquadra nos discursos ético/estéticos que se conformam nas esferas social e política atuais.

A expressão de um corpo TRANS, buscada desde a primeira performance, vem assumindo o embaralhamento dos códigos, o deslocamento dos gestos, a montagem da presença, a ocupação de território e o manuseio da instantaneidade do tempo como formas erráticas de expressar as possibilidades vivíveis de uma linguagem estética, porém potente para suscitar debates e discussões. Dessa forma, o erro emerge e clama por atenção, tanto nas imagens projetadas (artes digitais corrompidas e fragmentadas) quanto no próprio corpo que justifica e reitera sua condição existencial preestabelecida — equívoco social, erro de criação, erro genético —, para então questionar as perspectivas que normatizam e normalizam os corpos (FOUCAULT, 2008).

A corp/o cartografia aqui apresentada, diz de um processo de pesquisa experimental que se produz a partir das experiências vivenciadas e refletidas, que borra os limites entre criação e autoria, interpretação e memória, quando atua nos fluxos de aprendizagem vividos por um corpo TRANS: corpo ruído que agencia processos autoeducativos, que se educa pela desobediência, apreende novas possibilidades de viver, afeta e é afetado por toda uma conjuntura que o cerca, causando fissuras nas estruturas e nas normas condensadas que aparelham sua subjetividade. Exercendo-se dentro

das relações de poder, é um corpo palco de resistências plurais,

[...] possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder. (FOUCAULT, 1988, p. 91)

É um corpo que vive a transitoriedade de estar entre outros corpos e seus afetos ruidosos.

O que pode um Corpo sem Órgãos (?)

É nesse sentido de multiplicidade corpórea que só consegue ser um conjunto de coisas, pelos encontros e afecções, que se traz aqui a noção de um corpo-duração (BERGSON apud DELEUZE, 2005), corpo-memória (BERGSON, 1999) que se põe em sua potência (SPINOSA, 2009), que se expressa em constantes movimentos de idas e vindas, habita e escapa aos gêneros predeterminados.

Para além deste, é corpo que, em sua materialidade e subjetividade, se cria, se fabrica e se reinventa. Corpo do sentido, que agoniza e sufoca em seus modos de viver as lembranças de tantas violências diariamente sofridas. Antes de tudo, corpo desejanço que produz seus estados de presença no mundo, que reitera o lugar da experiência enquanto prática válida sem uma necessidade absoluta de

recorrer a caixas identitárias. Corpo que trans — transita, transforma, transcria.

Encontramos em Deleuze e Guattari (1996) o conceito artaudiano de *Corpo sem Órgãos* (CsO), influenciados pela Ética de Espinosa (2009), que nos ajuda aqui a pensar os limites e modos de des/re/configuração deste corpo plural. Através deste conceito, os autores exploram uma ética que questiona o que pode o corpo potencialmente, e respondem que não se sabe previamente sobre o que o corpo pode.

Isso inspira Deleuze e Guattari a dizer que o “CsO não se opõe aos órgãos, mas à organização dos órgãos que se chama organismo” (1996, p.21). Comentam que o “corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos” (1996, p.21). Os órgãos são extratos que se impõem sobre o corpo, como acumulação e coagulação; impõem formas, funções, ligações e organizações dominantes e hierárquicas, que despotencializam o CsO. Tiram-no do seu campo imanente no qual se movem as intensidades e os desejos e fluem as relações com as quais o corpo pode afetar e ser afetado.

O corpo que cria para si um CsO, corpo intensivo, é também um corpo limite ao qual nunca se termina de chegar (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Corpo como acontecimento, que se produz no agora a partir do contato com outros corpos (humanos ou não, animados ou inanimados), a partir das afecções com o mundo que o cerca. “A estrutura de um corpo é a

composição da sua conexão. O que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado” (DELEUZE, 2017, p. 240). A partir dessas noções, podemos questionar: como esse corpo que transita e performatiza gêneros plurais afeta e é afetado em suas relações com o derredor?

É nesse sentido, no cruzamento da corporeidade dissidente de gêneros e sexualidades com o entendimento do erro como potencialidade estética e prática existencial, que a performance em questão se faz. As estruturas do pensamento de uma tradicionalidade ortodoxa reservam o não lugar do erro a esse corpo de diversidades. Assumir o erro para si, convertendo-o em potencialidade, é elevá-lo a um CsO e também a um patamar de discurso que questiona e escancara as incongruências vigentes nos pressupostos normativos da tradição. É dessa forma que a performance *TRANSgressão* é construída.

Inscrições corporais e subversões performativas

Ao atualizarmos as questões que perpassam esta corp/o cartografia, retomam-se alguns processos. Embora o primeiro uso da performance *TRANSgressão* tenha produzido traços subjetivos ressignificados atualmente por um caráter individual, essa primeira experimentação — que convocou linguagem artística, gênero e sexualidades fluídas

em tempos de opressão — também se ramificou, se desdobrou nos diálogos que fizeram com que outras corporalidades e experimentações pudessem existir.

Para produzir alianças com outros corpos erráticos, foram feitos alguns convites para novos experimentos. Na apresentação inicial que se deu no movimento independente Ocupa Corpo (2016), se achegou Neey Santos, com a criação de um outro mapa potencial *feminin-andrógyn-erotic-drag*. No ano seguinte, para fins de apresentação no festival Conexão Dança (2017), Doroti Martz juntou-se, e passamos a questionar os tabus dos ciclos menstruais e o paradoxo de sangrar a vida, enquanto Thayliana Leitte explorava a potencialidade do corpo mulher gorda na capoeira.

Repensando as intensividades que se agrupam na nossa subjetividade, e formando redes com dinâmicas próprias, essas duas últimas performances relatadas foram agenciadas com a discursividade que vinha do feminino. O que havia de errático e se expressava nos nossos corpos remetia à estética feminista. As formas de ruído vinham dessa maquinaria e operavam de forma intensa tons, expressões, desejos, bordas e margens que compunham uma multiplicidade corporificada. Enquanto vivia a construção dessa feminilidade e me entendia no escopo da transitoriedade das performatizações de gênero, crescia também o medo de virar estatística.

Acada 26 horas um LGBT brasileiro morre de forma violenta, vítima de homicídio ou suicídio, o que faz do nosso país o campeão mundial de crimes contra as minorias sexuais (OLIVEIRA, 2020, p. 14).

Um processo que permitiu adentrar e experienciar tais feminilidades de maneira intensa foi a vivência em *drag queen* ocupando espaços do cotidiano, como os transportes públicos, as salas de aula e os demais espaços da universidade. Foi um tempo em que meu corpo experimentava processos de autocriação, se permitia derivas nas quais um sou-mutante me permitiu transitar entre estados de presença, brincar com as fronteiras de gênero, fabricar minha própria materialidade.

Como disse Guacira Lopes Louro (2016, p. 87), “a *drag* assume, explicitamente, que fabrica seu corpo; ela intervém, esconde, agrega, expõe”. Todo esse processo de experimentação e fabricação hiberbolizada de uma feminilidade levou-me a entender que, para além desse trânsito, havia em mim um desejo de estar mulher, e não de assumir uma caracterização ampliada e exagerada do que é ser mulher, como ocorre geralmente na figura da *drag*.

Foi nessas transitoriedades que encontrei o termo *glitch*, que comumente se refere a um resultado inesperado de um mau funcionamento digital, erro, *bug*, falha que, quando incorporado ao campo das artes, ganha espaço com características próprias. Apropriando-

-me das proposições de Cleber Gazana (2015), amplio as referências que o autor traz com relação à potencialidade estética do *glitch* e penso a potencialidade de desdobramento dessa concepção ao aproximá-la das temáticas de gêneros e sexualidades. Nesse processo, tenho problematizado o uso desse conceito estético para discutir questões referentes ao universo LGBTQIA+, especialmente entre a Teoria Queer e a *Glitch Art*, que recorto com objetivo de dar atenção a aproximações instigantes.

A glitch é um fenômeno que pode ser considerado de modo diferenciado no campo da estética, pois tudo que é tido como “ruim” na comunicação (ruído, erro, falha) tem a capacidade de se transformar em elemento estético, de estranhamento e admiração, com o objetivo de desautomatizar os nossos sentidos. (GAZANA, 2015, p. 1269)

De forma muito similar, a Teoria Queer, ou o próprio conceito de *queer*, se ocupa em dar expressão a o que alguns autores chamam de vidas mínimas, peculiaridades existenciais, provocativas, ligadas às sexualidades entendidas como desviantes, problemáticas e anormais (FOUCAULT, 2001).

“De certo modo o termo *glitch* sempre esteve associado à definição de um problema” (MORADI, 2004, p. 9, tradução nossa)². Do mesmo modo, o *queer* apropria-se de tudo que socialmente é considerado imoral, desviante, transgressor, indefinível no que refere a padrões de gênero. Com essa apropriação, desafia a norma e o po-

liticamente correto, pede a transformação dos padrões sociais vigentes no que tange às temáticas de gêneros e sexualidades, denota a exigência de novos direitos aos diferentes modos de ser, perceber, sentir, viver o próprio corpo. Como explica Guacira Lopes Louro (2016, p. 7-8):

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, o “entre lugares”, do indecível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina.

Na tentativa de conceituar e pensar a Teoria Queer enquanto política pós-identitária, Guacira (2016, p. 39) mostra ainda que o *queer* “pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário”. Uma palavra por muito tempo pejorativa e que, quando passa a ser assimilada por um percentual significativo de pessoas homossexuais, especialmente as que transitam no ambiente acadêmico das primeiras décadas do século XXI, assume uma carga política e de enfrentamento, caracterizando uma perspectiva tanto de oposição como de contestação. Já Judith Butler (2002, p. 58) diz que o “*queer* adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o

relaciona com acusações, patologias e insultos”. Ou seja, para a autora é possível associar a potência do *queer* àquilo que lhe é negado. A Teoria Queer abraça essas terminologias ofensivas, as ressignifica e as elege como meio potente para o debate e a discussão.

A expressão *queer*, utilizada como forma de autodesignação — repetindo e reiterando vozes homofóbicas que assinalam a abjeção daquele que é denominado *queer*, mas descontextualizando-as desse universo de enunciação, já que se atribui valores positivos ao termo transformando-o numa forma orgulhosa de manifestar a diferença —, pode ocasionar uma inversão da cadeia de repetição que confere poder às práticas autoritárias precedentes, uma inversão dessa historicidade constitutiva. Algo novo surgiria, então, desse processo, anunciando a irredutibilidade e expressando a incômoda e inassimilável diferença de corpos e almas que teimam em se fazer presentes. (PEREIRA, 2006, p. 469)

O fato é que tratar de gênero em qualquer contexto é abrir um leque de proposições e percepções que perpassam conhecimentos enraizados, e até dogmáticos, sobre feminilidades e masculinidades e os papéis de organicidade que cada um deve assumir no contexto social e culturalmente imposto. Há uma lógica hegemonicamente binária na política de controle dos corpos e das sexualidades que vem sendo rebatida e refutada; ainda assim, um “trabalho pedagógico contínuo, repetitivo e interminável é posto em ação para inscrever nos corpos o gênero e a sexualidade ‘legítimos’” (LOURO, 2016, p. 17).

Nesse contexto, o sujeito da sexualidade de desviante é, geralmente, marginalizado e relegado ao não lugar — uma falha, erro, um bug na matriz da heteronormatividade. Assim, faz-se necessária uma escuta ativa no que diz respeito aos comentários e ideias que ao mesmo tempo em que se mostram dispostas a acolher este novo modo de pensar, revelam suas limitações. “O limite estava na sexualidade ou, mais especificamente, esbarrava na homossexualidade” (LOURO, 2016, p. 58).

Ao se tensionar premissas consagradas socialmente que sugerem que o sexo biológico predeterminaria o gênero e, por consequência, a sexualidade e desejos voltados ao sexo imediatamente oposto, a própria heteronormatividade compulsória é afetada. Borram-se as fronteiras da inteligibilidade de gênero quando corpos dissidentes se colocam em cena e escancaram o caráter construtivo, movente e relacional dos gêneros e sexualidades.

Gêneros “inteligíveis”, são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual. (BUTLER, 2003, p. 38)

É justamente dessa tríade que se ocupa a Teoria Queer: sexo, gênero e

desejo sexual. Não de forma sistemática e estruturada, mas pós-estrutural, fragmentada e múltipla, apresentando uma quantidade exorbitante de inter-relações intelectuais entre esses conceitos e para além deles. “*Queer* é tudo que o discurso da sociedade transforma em anormal, em estranho, em abjeto, em subalterno” (MISKOLCI, 2016, p. 22). Tamsin Spargo, no livro *Foucault e a Teoria Queer*, apresenta algumas de suas ocupações:

Interpretações da representação do desejo entre pessoas do mesmo sexo em textos literários, filmes, músicas e imagens; análises das relações de poder sociais e políticas da sexualidade; críticas do sistema sexo-gênero; estudos sobre identificação transexual e transgênero, sobre sadomasoquismo e sobre desejos transgressivos. (SPARGO, 2017, p. 13)

Dessa forma, é interessante pensar nas pautas do movimento LGBT em contraposição à Teoria Queer. O movimento LGBT baseia suas lutas na conquista de direitos, mesmo que estes perpetuem os modelos normativos de sexualidade e acabem por reiterá-los, justificá-los como dominantes, abrindo espaço para se atribuir um caráter naturalizante à sexualidade. Esta é uma das principais problemáticas do movimento que, além de tudo, acaba por centralizar-se apenas na letra G da sigla, desconsiderando muitas vezes as pautas lésbicas e bissexuais, invisibilizando e marginalizando as questões intersexuais, transexuais, transgênero, travestis entre muitas outras perspec-

tivas de construção do corpo, do desejo e da sexualidade que fogem à higienização (hetero) normatizadora.

Glitch! = erro (é diferente de)

Ao procurar a palavra *glitch* nos dicionários, o que se percebe, no escopo deste estudo, é que as determinações expostas não dão conta da complexidade do termo. São elas:

1. Um defeito ou mau funcionamento de uma máquina; 2. Computadores. Qualquer erro, mau funcionamento ou problema; 3. Uma breve ou repentina interrupção ou aumento de tensão na voltagem de um circuito elétrico (DICTIONARY, 2020, tradução nossa)³.

Iman Moradi, um dos primeiros teóricos a escrever sobre o tema, identifica, através dos escritos de John Glenn, seu primeiro uso na língua inglesa durante o programa espacial americano de 1962, no qual encontra o termo *glitch* sendo

[...] usado para descrever os problemas que eles vinham enfrentando. [...] “É um pico ou mudança na voltagem de uma corrente elétrica” (GLENN, 2000 apud MORADI, 2004, p. 9, tradução nossa)⁴.

Ambas as informações tratam de aplicações restritas do vocábulo, voltadas comumente para computadores, máquinas e o ambiente digital, o que dificulta o entendimento de seu universo de possibilidades aplicacionais.

GLITCH != ERRO ((404)) > != não é igual a <

Não se pode reduzir a compreensão do termo *glitch* a um simples erro ou mau funcionamento, muito menos a algo restrito ao âmbito digital. Para além disso, é essencial refletir sob a ótica da perspectiva contextual que coloca um artefato (*glitch* ou não) em função de uma esfera social, ideológica, política, econômica e/ou cultural. De fato, torna-se quase impossível estabelecer uma definição fechada e limitante para algo que se expande para além de suas próprias fronteiras conceituais. Porém é possível aproximar-se de um entendimento do que possa vir a ser *glitch* a partir da compreensão do que não é:

[...] quando o conceito de ruído é abordado dentro de um contexto social, o ruído não existe independentemente, mas apenas em relação ao que não é (MENKMAN, 2011, p. 28, tradução nossa)⁵.

O artista Nick Briz argumenta que damos muito crédito à máquina ao dizermos que há um erro ou que o computador não funciona porque pessoas erram, máquinas, não. Então

[...] um *glitch* não é um erro no sentido de que o computador fez algo “por acidente”, a máquina fez exatamente o que deveria fazer [...], entretanto, o que foi feito é algo que não esperávamos (BRIZ, 2015, p. 3-4, tradução nossa)⁶.

Logo, o termo *glitch*

Glitch = = inesperado (ERROR 500) > = = é igual a <

Moradi credita a primeira aparição do termo *glitch art* ao artista Ant Scott em um artigo intitulado *Anti-Fractal*, de 2001, e a subdivide em *pure glitch* (“*glitch* puro”) e *glitch alike* (“semelhante ao *glitch*”). As principais diferenças entre um e outro residem em suas formas de produção. Enquanto o *pure glitch* se configura como o resultado de erros não intencionais, maus funcionamentos indesejados que acontecem ao acaso e

são apropriados pelos artistas, o *glitch alike* se refere aos erros programados e sintetizados nos meios digitais e não digitais (analógicos), são representações planejadas intencionalmente para se assemelharem à visualidade de um *pure glitch*.

Entretanto, ao pensar mais a fundo a *glitch art*, levando em conta sua complexidade, sua característica disruptiva, pós-estrutural, fragmentária e a

profusão conceitual que o termo *glitch* evidencia, pode-se dizer que conduz à

[...] criação de uma oposição binária na *glitch art* [que] parece não apenas muito simplória, mas também em conflito com um gênero que constantemente examina e visa violar oposições binárias (MENKMAN, 2011, p. 36, tradução nossa)⁷.

Dessa forma, ao invés de categorizar quaisquer outras formas diferentes do *pure glitch* enquanto reproduções ou mesmo imitações que se assemelham a ele, Rosa Menkman (2011) aponta o termo *post-procedural glitch* (“*glitch pós-processual*”) no lugar de *glitch alike*.

Em suma, a falha é um fenômeno a ser superado, enquanto uma falha é incorporada ainda mais nos processos tecnológicos ou interpretativos. Consequentemente, quando a falha se abre para o domínio das conotações simbólicas ou metafóricas, a interrupção passa de uma realidade estritamente informativa ou tecnológica para um fenômeno pós-processual mais complexo a ser considerado. (MENKMAN, 2011, p.27, tradução nossa)⁸

Além de tudo o que foi apontado, como acontece com grande parte das obras de arte, a subjetividade e a perspectiva situacional perpassam a obra que se coloca nesse âmbito estético, alterando as relações conceituais que lhes são inerentes.

O gênero Glitch e o papel que ele desempenha dentro de um quadro conceitual podem ser considerados como uma forma de arte (MORADI, 2004, p. 35, tradução nossa)⁹.

Se pensarmos em termos de elementos da linguagem visual e suas técnicas

de comunicação enquanto categorias conceituais, vemos que a *glitch* visual apresenta uma sintaxe específica que pode ser decodificada, lida e examinada. Verifica-se que sua sintaxe visual se assemelha a outros momentos da história da arte e que seus elementos podem ser até comparados a certas obras e movimentos artísticos que reverberaram no passado e no presente são atualizados.

Traçando um paralelo com as tecnologias que foram surgindo e ganhando espaço, tanto na arte quanto na sociedade como um todo, vemos que o pontilhismo de Seurat, por exemplo, assemelha-se aos ruídos dos televisores mais antigos, com a diferença de que os pontos que aparecem na tela, ao invés de pinceladas, são entendidos enquanto *pixels*, as menores unidades que compõem uma imagem digital. Já as obras do movimento cubista apresentam uma organização visual geométrica, dando a ideia de fragmentos. Para Iman Moradi (2004, p. 20, tradução nossa), o cubismo possivelmente influenciou “a maneira como podemos apreciar o estilo fragmentado aplicado a uma imagem digital nos dias de hoje”¹⁰.

Ao dar continuidade ao fluxo de pensamentos, foram identificadas muitas correntes, movimentos, artistas e obras específicas a partir das quais poderíamos fazer analogias ao *glitch* (futurismo, *op art*, fauvismo, abstracionismo etc.). Iman Moradi, a exemplo, trouxe que

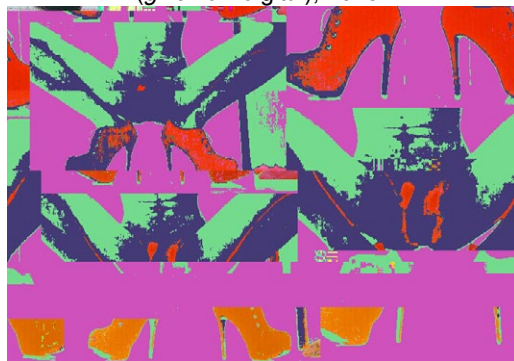
[...] a apreciação das imagens *glitch* pode ser rastreada até seus homólogos visuais muito admirados em toda uma série de disciplinas artísticas, e isso pode explicar nossa ampla aceitação da *Glitch Art* hoje (MORADI, 2004, p.27, tradução nossa).¹¹

Em termos gerais, é possível afirmar que, nas técnicas de comunicação e nos elementos visuais, conectam-se as semelhanças entre tais produções. Podemos citar como exemplos: fragmentação, replicação/repetição, linearidade, complexidade, alterações das paletas de cores, ruídos; e ainda uma gama de categorias visuais já estudadas por teóricos da *gestalt*, como segregação, continuidade, desarmonia, desordem, irregularidade, contraste, incoerência, transparência, redundância, aleatoriedade, diluição, distorção etc. Entretanto, vale ressaltar que tais elementos não devem ser generalizados como aplicáveis a todo e qualquer *glitch*. Mais que, como uma estética, a *Glitch Art* apresenta uma ética própria, não no sentido moralizante da palavra, mas “como um conjunto de princípios para uma prática e de acordo com algumas convenções” (BRIZ, 2015, p. 6, tradução nossa)¹².

Retomando os processos artísticos performáticos, problematizando o corpo, linguagem e estéticas que expressam, entre outras errâncias, aquelas que vêm do gênero e das sexualidades, dos corpos não organizados e dos CsOs, produzi uma série de 39 *glitches* digitais obtidas a partir de fotografias em dispositivo móvel

posteriormente editadas em *software* que corrompe automaticamente os dados. Os resultados, como aparece no exemplo da obra na imagem que segue, são estilhaços de um corpo, partes isoladas, mutiladas e espalhadas onde antes aparecia uma unidade. Na parte inferior, a imagem do salto é cortada, replicada, saturada, recolorida e subdivida até restar somente um traço em contraste de cores. O bloco visual do corpo agachado com salto se repete consecutivamente por toda a imagem, replicando suas partes, às vezes de forma idêntica, ou mesmo alterando algum elemento de sua composição, criando, assim, ciclos repetitivos.

Imagem 4 – TR4NSgressão_Glitch nº 1, V. Vihen (*glitch art* digital), 2015.



Fonte: Elaboração da autoria.

Às vezes, em um glitch, tudo está fragmentado a seus elementos individuais, ou então partes da imagem são deslocadas e traduzidas incorretamente (MORADI, 2004, p.28, tradução nossa)¹³.

Na maioria dos *glitches* visuais, pedaços da imagem deslocam-se, replicam-se e/ou se decompõem em unidades

menores. Os dados corrompidos por vezes geram *loops* infinitos e repetitivos, linearidades e saturações ou alterações das cores pela organização dos *pixels* na tela; a consecutiva fragmentação aparece em oposição à unidade que a precede.

O mesmo acontece com a sonoridade que produzi no EP Tr4N5//gL1tch&Z¹⁴: distorções, ruídos, falhas, frequências incômodas seguem o fluxo da agressividade visual projetada. A faixa Tr4n-

5V&rso[s] surge como uma brincadeira linguística com palavras do dicionário que carregam o prefixo “trans”. A própria palavra é assim descontextualizada, corrompida e reposicionada semântica e sonoramente. A linguagem aparece como um fluxo entre outros

[...] que entra em relação de corrente, contracorrente, de redemoinho com os fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política etc. (DELEUZE, 2013, p. 17).

Imagem 5 – Fragmento transcrito da obra sonora Tr4n5V&rso[s], V. Vihen, 2017

N^s-SUA TRANS/NÃO É SE TORNAR tran
 N^ÊSE TORNAR NÃO É SE TORNAR SUA [NatrNANANANA]
 N^{ÃO}É SE TORNAR//Ssua/NÃO É SE TORNAR/
 N^{ÃO}É SE-NÃO É SE TORNAR TRANS...
 S^{UA} TRANSFOBIA QUE É UM TRANSTOR
 N^{ÃO}É SE TORNAR TRANS - SUA TRANSFOBIA QUE É UM TRANSTORNO
 T^{RANS} TRANS TRANStorno/TRANSTORNO
 T^{RANS}/torno.

Fonte: Elaboração da autoria.

(In)concluindo

O corpo estranho e abjeto colocado em cena também é *glitch*, pois é socialmente configurado como um erro por não se comportar de acordo com o gênero designado nem se valer de atributos predefinidos que o conformem em caixas identitárias. É um corpo do tipo CsO, que carrega em si marcas e violações, que suscita memórias de árduas vivências ainda tão comuns a pessoas LGBTQIA+. Corpo que, por sua qualidade desejante, produz a si mesmo nas interrelações consigo mesmo e com mundo que o cerca.

O que foi trazido até aqui são reverberações das experiências artísticas vividas; performances e experimentos que atualizam modos de resistência através da arte, rememoram traumas e entraves construídos não somente em uma individualidade existencial e suas sombras psíquicas, mas que também tentam dar conta das relações, das forças e das intensidades que estas manifestam quando se realizam em uma sociedade ainda opressora.

Pensando a perspectiva aqui posta da performance *TRANSgressão*, é possível

encaminhar uma (in)conclusão aberta que convida as pessoas leitoras desta escrita a retomar as primeiras fotos desse trabalho e se imaginarem presentes naquele acontecimento, convidadas a vestir no meu corpo cada uma das calcinhas espalhadas pelo chão. Aos poucos elas se amontoam entre as pernas, *aquendam*, prendem e pressionam doloridamente o pênis, corpo estranho em um corpo estranho, sobreposições em uma sobreperformance de estética errática.

As sobreposições, tais como uma corp/o cartografia, expandem e multiplicam esse corpo, o tornam entre outras coisas escrita e expressão de vivências, mas também o sufocam, amarram, incomodam e reduzem a mobilidade levando a quedas consecutivas durante os percursos frenéticos traçados no espaço. É imprescindível pensar nessa perspectiva relacional na qual as pessoas, para além de expectadoras inertes, tornam-se agentes ativos na construção de significados e reflexões no decorrer de um trabalho artístico e no cotidiano da vida: tudo depende das relações que realizamos entre participações, eventos e acontecimentos.

Dessa forma, a pesquisa em andamento, trazida aqui para o debate, se constitui como uma experiência artística e performática fluida e dinâmica, demandando ações diferenciadas a cada atualização do que já se experimentou artisticamente e abertura a novas possi-

bilidades de expressão, tanto dos processos artísticos como da adequação destes à forma narrativa acadêmica. A corp/o cartografia adapta, modifica, adequa, fragmenta, reinventa demandas que vão se apresentando; sugere e provoca questões e autoquestionamentos que tangem as margens, as bordas de um Corpo sem Órgãos que busca movimentar as temáticas dos gêneros e sexualidades, principalmente dissidentes.

Extrapolando suas próprias fronteiras imagéticas, faço uso da arte da performance para recriar a linguagem por via de linguagens, exposições e proposições. Essa arte que é cênica, visual, sonora, tangível e imaterial; que por vezes provoca, agride e incomoda; noutras é sutil, toca e acaricia. Mostra-se aberta quando reúne pluralidades conceituais que perpassam o *glitch* e o *queer* e, sem se restringir a eles, revela outras sobreperformances, estéticas erráticas, intercorporeidades múltiplas, quando abraça diferenças e rechaça intolerâncias.

Corp/o cartography In TRANSgression: education through noise in the production of a performative gender body

Abstract

Among the socially disseminated discourses about LGBTQIA+ experiences, one that circulates and reiterates prejudiced perspectives that authorize violence against this population is that such lives are mistakes, whether genetic, social or family upbringing. It's with these questions that the performance work TRANSgression, theme of this writing, is built, questioning and assuming error as aesthetic potentiality and as an existential practice. This article rehearses embodied noisy languages and proposes a corp/o cartography approach to an artistic and social production of a Body without Organs (BwO) that brings correlations between LGBTQIA+ experiences and Queer Theory, post-structuralist analyzes and the error aesthetics, arising from Glitch Art, seen here as a tool to foster artistic provocations that lead to reflection and social transformation, especially regarding dissident corporeities of gender and sexualities.

Keywords: Glitch Art; Error aesthetic; Queer Theory; LGBTQIA+; Body without Organs.

Notas

- ¹ Termo comum na comunidade LGBTQIA+, principalmente nos circuitos trans, travestis e entre drag queens, utilizado para se referir ao ato de esconder/prender o pênis entre as pernas com o auxílio de fitas adesivas, calcinhas apertadas ou outros acessórios.
- ² “So in a sense the glitch has always been associated with the definition of a problem”.
- ³ “A defect or malfunction in a machine or plan./ 2.Computers. any error, malfunction, or problem./ 3. a brief or sudden interruption or surge in voltage in an electric circuit.”
- ⁴ “[...] used to ‘describe the problems’ they were having. [...] a glitch is a spike or change in voltage in an electrical current”.
- ⁵ “When the concept of noise is approached within a social context, noise does not exist independently, but only in relation to what it is not”.
- ⁶ “[...] but computers don’t make mistakes, people do”; / “So a glitch isn’t an error in the sense that the computer has done something “by accident,” the machine has done exactly what it’s supposed to do given all the factors at play, however, what it’s done is something we didn’t expect”.
- ⁷ “The creation of a binary opposition within glitch art seems not only too simple, but also in conflict with a genre that so often scrutinizes and aims to violate binary oppositions”.
- ⁸ “In short, failure is a phenomenon to overcome, while a glitch is incorporated further into technological or interpretive processes. Accordingly, when the glitch opens up to the realm of symbolic or metaphorical connotations, the interruption shifts from being a strictly informational or technological actuality, into a more complex post-procedural phenomenon to be reckoned with”.
- ⁹ “The genre of the glitch and its role in a conceptual framework can be considered as an art form”.
- ¹⁰ “[...] the way we can appreciate a fragmented style being applied to a digital image today”.
- ¹¹ “[...] the appreciation of the glitch imagery can be traced back to its much-admired visually similar counterparts, across a whole range of artistic disciplines, and this may explain our wide acceptance of glitch art today”.
- ¹² “as a set of principles for practice in accordance with some convention[s]”.
- ¹³ “Sometimes in a glitch everything is broken down either to its individual elements, or parts of the image are shifted and incorrectly translated”.
- ¹⁴ Link para áudios: <https://soundcloud.com/victor-vihen/sets/tr4n5gl1tchz>

Referências

- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRIZ, Nick. **Thoughts on glitch[art]v.2.0**. 2015. Disponível em: <http://nickbriz.com/thoughtsonglitchart/>. Acesso em: 12/09/2020.
- BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In: JIMENEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**: uma antologia de estudos queer. Barcelona: Icària editorial, 2002. p. 55- 81.
- BUTLER, Judith. **Desfazendo Gênero**. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero** – feminismo e subversão da identidade. 16ª ed. Tradução Renato Aguiar. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e Subversão da Identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CASALE, Rolando; FEMINÍAS, Maria Luísa. Breve recorrido por el pensamiento de Judith Butler. In. CASALE, Rolando; CHIACHIO, Cecilia. **Mascaras del deseo** – uma lectura del deseo em Judith Butler. Buenos Aires: Catálogo, 2009.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem** – criação de um tempo espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CUNHA, Claudia Madruga. Princípios da cartografia e o pensamento da diferença em Deleuze – o que quer a pesquisa cartográfica? **Atos de Pesquisa em Educação** - ISSN 1809-0354, Blumenau, v.14, n.3, p.934-959, set./dez. 2019 DOI: <http://dx.doi.org/10.7867/1809-0354.2019v14n3>.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Espinoza e o problema da expressão**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. A. Guerra Neto e C. P. Costa. São Paulo: Editora 34, 1995a. v.1.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. A. Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Claudia Leão e Suely Rolnik. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Varela, J.M; Carrilho, M. Lisboa: Asísrio & Alvim, 1995.
- DICTIONARY.COM. Unabridged Based on The Random House Unabridged Dictionary, © Random House, Inc. 2020. Disponível em: <https://www.dictionary.com/browse/glitch?s=t>. Acesso em: 12/09/2020.
- FOUCAULT, Michel. **Os Anormais**: curso dado no Collège de France (1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Segurança, território e população**: curso dado no Collège de France (1977-1978). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GAZANA, Cleber. **Glitch Art**: estética do erro digital. In: SANTOS, Nara Cristina et al. (orgs). Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Santa Maria: Anpap; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015, p. 1261 a 1271.
- GLUSBER, Jorge. **A arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MENKMAN, Rosa. **The Glitch Moment(um)**. Amsterdam, The Netherlands: Network Notebooks 04, 2011.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças (2012). 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MORADI, Iman. **Glitch Aesthetics**. 2004. 84 f. Dissertação (Bacharel em Multimedia Design) - School of Design Technology, The University of Huddersfield, Huddersfield, Inglaterra, 2004.

OLIVEIRA, José Marcelo Domingos de. **Mortes violentas de LGBT+ no Brasil – 2019**: Relatório do Grupo Gay da Bahia/ José Marcelo Domingos de Oliveira; Luiz Mott. – 1. ed. – Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 2020.

OLIVEIRA, Marilda O. de; MOSSI, Cristian P. Cartografia como estratégia metodológica: inflexões para pesquisas em educação. **Conjectura: Filos. Educ.**, Caxias do Sul, v. 19, n. 3, p. 185-198, set./dez. 2014.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. A teoria queer e a reinvenção do corpo. **Cadernos Pagu**, n. 27, p. 469-477, 2006.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer: seguido de ágape e êxtase: orientações pós-seculares**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SPINOSA, Benedictus de. **Ética**. Tradução Tomaz Tadeu – Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

Pablo é pop, então *Pop-se!*: diálogos sobre identidades, discurso e performances

Jhonatan Thiago Beniquio Perotto*
Divanize Carbonieri**

Resumo

De acordo com Hall (2005), a construção das identidades na pós-modernidade é um processo dinâmico e contínuo que seria melhor designado por “identificação”. Para Moita Lopes (2002), as relações de poder influenciam tais processos, estabelecendo os discursos dominantes e as suas dissidências. O Brasil atual tem visto nascer discursos essencialistas e autoritários a respeito das identidades de gênero que provêm frequentemente das esferas mais altas do poder. Em contrapartida, discursos dissidentes se inserem em muitas outras esferas, como a mídia, por exemplo. O objetivo deste artigo é analisar discursivamente a capa da revista *POP-SE* de outubro de 2019, que traz Pablo Vittar como modelo, demonstrando como o seu projeto gráfico e concepção se apresentam como um contradiscurso contra o binarismo heteronormativo. Além disso, busca-se explicitar os atravessamentos de discursos que perpassam o corpo/performances de Vittar, tornando-o um sujeito-corpo-discurso, tal como o entende Navarro (2020).

Palavras-chave: Identidades de gênero; Binarismo; Contradiscurso; Sujeito-corpo-discurso; Pablo Vittar.

Introdução

Em outubro de 2019, a revista *POP-SE*, que já entrevistou vários artistas importantes, como Elza Soares, Erika Januza, Reynaldo Gianecchini, Iza, Vera Fisher dentre outros, posicionou seus holofotes sobre o mais novo ícone da música pop brasileira, Pablo Vittar. Essa publicação é editada pelos jornalistas e diretores de criação Alex Colantonio e André Rodrigues desde julho de 2019, apresentando, de acordo com o que aparece em seu site, cinco números até o momento na forma impressa e digital. A coordenação e a administração são da

* Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso. Mestre em Ensino pelo Programa de Pós-graduação em Ensino (IFMT/UNIC). Professor da Secretaria de Educação do Estado de Mato Grosso. E-mail: jhonatanperotto@gmail.com

** Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora-associada do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem e do Departamento de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso. E-mail: divacarbo@hotmail.com

quando estão em crise. Tal instabilidade é provocada pelo conjunto de transformações que vêm atingindo a humanidade, sobretudo da segunda metade do século XX em diante, com o desenvolvimento de meios de transporte e comunicação cada vez mais rápidos, o que esfacela as antigas noções de distância, isolamento e incomunicabilidade. Além disso, o século XX foi palco de conflitos mundiais de grande magnitude, que, pelo seu poder de mobilizar praticamente todo o planeta e causar destruição em massa, ajudaram a estilhaçar as certezas e perspectivas dos seres humanos. Segundo Hall, em face desses fenômenos, os sujeitos passam a questionar o que antes consideravam como realidades fixas, inclusive suas próprias identidades.

Para o teórico, no período em que floresceu o Iluminismo (aproximadamente no século XVIII), havia a noção de que a identidade de uma pessoa se mantinha praticamente inalterada do nascimento até a sua morte, pois se considerava o sujeito humano como uma entidade centrada e unificada. No século XIX, essa noção foi substituída por uma visão mais dinâmica, originando o que Hall denomina como sujeito sociológico, cuja identidade era entendida como sendo o resultado da interação entre o indivíduo e sua sociedade. Apesar de ser mais aberta que a anterior, tal concepção também pressupunha certa estabilidade do sujeito, ainda visto como o portador de um

Editora C4, sendo que a direção de arte fica a cargo de Anderson Miguel e Christian Toledo. E o projeto gráfico, de acordo com o expediente da revista, é assinado por Zé Renato Maia e Richard Kovács.

O presente estudo se volta para a análise discursiva da capa da edição centrada em Vittar, ancorando-se em autores como Hall (2005), Bhabha (1990), Foucault (2004), Moita Lopes (2010, 2013a, 2013b), Silva (2014), Woodward (2014), Butler (2003) e Navarro (2020), os quais contribuem para os estudos sobre identidades, discurso e gênero. O objetivo é demonstrar que a proposta do projeto gráfico da capa interroga o binarismo heteronormativo, colocando-se como um discurso de resistência face à imposição autoritária de discursos essencialistas. Além disso, também apresentamos uma breve discussão a respeito dos atravessamentos discursivos e fluidez que perpassam o corpo/performance de Pablllo Vittar.

Antes de tudo, algumas contribuições teóricas

Em um mundo globalizado, surgem variadas preocupações que demandam novas epistemes e métodos. Hall (2005, p. 7) afirma que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades”. Para ele, as identidades são colocadas em questão

núcleo ou essência interior, que apenas se adaptaria, o melhor que pudesse, aos valores e comportamentos do mundo em que vivia.

Contudo, na contemporaneidade, as coisas não se dão da mesma forma. Hall entende que o sujeito desse período é uma figura descentralizada, ou seja, uma instância móvel, fragmentária, passível de mudanças, transformações, influências e envolta em conflitos constantes, organizando-se sempre de formas provisórias e instáveis. A esse tipo de configuração subjetiva Hall vai dar o nome de sujeito pós-moderno, entendendo que ele pode assumir até mesmo identidades divergentes ou contraditórias, conforme os diferentes contextos em que se insere. Sendo assim, o desenvolvimento identitário na atualidade se dá de forma contínua, por toda a vida:

[...] em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento (HALL, 2005, p. 42).

Ademais, Hall delineia o cenário dessas inúmeras possibilidades de metamorfose e identificação, intitulando-o de “modernidade tardia” ou “pós-modernidade”, em que a “diferença” perpassa constantemente os antagonismos sociais que formam os sujeitos, ou seja, suas identidades. Em outras palavras, por mais que as sociedades busquem uma homogeneização, estão sempre presentes nelas diferentes hierarquias (sociais,

raciais, políticas, econômicas, de gênero etc.). Nesse contexto, podemos vislumbrar uma relação entre o conceito de identificação de Hall e as transformações que vêm ocorrendo, principalmente nas últimas décadas, em relação ao gênero, compreendido aqui como os valores e comportamentos que são esperados de homens e mulheres numa determinada sociedade. Discursos emergentes a respeito de identidades de gênero novas ou dissidentes, que antes eram silenciadas pela vigência de um padrão cisheteronormativo, começam a compor as perspectivas sociais a partir de diferentes eixos, como o midiático, o institucional, o político e o científico.

No campo acadêmico-científico, por exemplo, inúmeras pesquisas vêm sendo realizadas, sob o viés dos estudos de gênero, sobre sujeitos, identidades e discursos, apresentando novas possibilidades de se pensar a constituição da subjetividade humana. Porém, como declara Moita Lopes (2015), em uma palestra ministrada na Unicamp, ainda existem algumas dificuldades frente a essas pesquisas, uma vez que, para o rigor fundamentalista dos métodos tradicionais, muitas delas não apresentam dados quantitativos suficientes para sustentar conclusões precisas. Entretanto, para ele, no mundo em que vivemos, em que as relações são instáveis, móveis e, lembrando Bauman (2001), liquefeitas, fenômenos estatisticamente insignifi-

cantes podem ser altamente relevantes. Moita Lopes (2015) ainda defende que a inovação na pesquisa científica só vai acontecer justamente quando ela se voltar para o que está ocorrendo nas margens e entrelugares da política e dos discursos emergentes.

Podemos acrescentar que refletir sobre as identidades nunca deve ser um exercício realizado no singular, mas sempre no plural, uma vez que elas são construídas no intercâmbio entre o eu e os inúmeros outros. Por esse caráter relacional, as identidades são construídas e reconstruídas de acordo com as práticas discursivas. Moita Lopes (2002, pp. 30-4) ainda ressalta que:

o que é típico do discurso é a sua natureza social; [...] uma forma de co-participação social. Os participantes discursivos constroem o significado ao se envolverem e ao envolverem outros no discurso em circunstâncias culturais, históricas e institucionais particulares. Isso quer dizer que alteridade e contexto são categorias básicas para compreender como o significado é elaborado na sociedade [...].

[...]

Nessa visão do discurso como construção social por meio da qual os participantes constroem a realidade e a si mesmos através do discurso [...], a construção da identidade social é vista como estando sempre em processo, pois é dependente da realização discursiva em circunstâncias particulares: os significados que os participantes dão a si mesmos e aos outros engajados no discurso.

Em virtude de seu caráter social, as identidades seriam sempre múltiplas,

fragmentadas, multifacetadas e efêmeras. Contudo, Moita Lopes (2002, pp. 34-5) chama a atenção para o fato de que a construção das identidades acontece dentro das estruturas hierárquicas de uma determinada sociedade, em que

[...] [o]s que ocupam posições de maior poder nas relações assimétricas são, consequentemente, mais aptos a serem os produtores culturais de outros seres.

Assim, a dissidência ou diferença no campo das identidades pode sofrer uma demarcação de estigma pelo padrão dominante, mas existem também as práticas discursivas de resistência, que buscam minar essa estereotipia.

As migrações constantes e as alterações territoriais dentro e fora de países são fenômenos que têm tido grande influência na construção de tais contradiscursos. Machado (2008) trata da expansão territorial ocorrida em Mato Grosso desde o século XVIII e que se intensificou da segunda metade do século XX em diante. A autora afirma que sucessivos deslocamentos provocaram mudanças dramáticas nas condições de existência de várias regiões dentro do estado, uma vez que eram inevitáveis os confrontos entre códigos culturais e práticas sociais antagônicas. Essa situação causou alterações nas relações de poder entre gêneros, gerações e posições sociais. Assim, foi possível vivenciar (re)construções de identidades nesses territórios.

Houve, por exemplo, um redesenho das hierarquias sociais com o massivo afluxo de sulistas para o interior de Mato Grosso nos últimos cinquenta ou sessenta anos. Responsáveis, em grande parte, pelo cultivo e exportação de grãos em grande escala, eles concentraram poder econômico e, a partir disso, tornaram-se peças-chave nas disputas por poder político, rivalizando com as antigas elites. Isso acabou acarretando uma revalorização das identidades locais, a exemplo do que ocorreu na capital, com o fortalecimento da cuiabania (valores e tradições culturais típicas de Cuiabá). Portanto, nesse embate de forças sociais, houve a criação de discursos de resistência e novos processos de identificação.

De acordo com Machado, as populações que afluíram para o estado, diante da necessidade de se reconfigurar em um novo cenário, também experimentaram a (re)construção das próprias identidades. A autora define a identidade como sendo formada pela visão que temos de nós mesmos e pela perspectiva que os outros têm de nós. Por um lado, então, há a identidade autodefinida ou, em outras palavras, individual; por outro, a atribuída pelo contexto social, pelo outro do discurso. Nesse sentido, Machado ainda ressalta a dinamicidade existente nessa (re)construção, visto que as identidades são constituídas e transformadas na interação de grupos sociais através de processos de exclusão e inclusão, os

quais, por sua vez, acabam contribuindo para a criação de estigmas, que geram novos discursos de resistência.

Entretanto, importa saber que o discurso é repleto de historicidade, havendo a necessidade de se ter o cuidado de não o deslocar de seu tempo. Segundo Foucault (2004), cada discurso é dotado de verdades que dependem da formação discursiva da qual emanam, conservando-se num determinado período histórico. Assim, as formações discursivas, que são o conjunto de verdades que se apresentam socialmente e que definem o que pensamos, instauram-se também entre os sujeitos oprimidos em uma espécie de micropoder, fazendo oscilar a relação entre opressores e oprimidos e suscitando novas práticas de inclusão e exclusão. Tais práticas discursivas são materializadas em enunciados, os quais geram efeitos de sentido ou efeitos de verdade.

Com relação a esses efeitos, Moita Lopes (2010, 2013a, 2013b) alerta que a todo momento somos convidados ou mesmo intimados a repensar nossas posições sociais. Diante de diferentes alteridades, estamos inseridos num processo contínuo de reconstrução identitária. Ele ainda destaca a fluidez como uma das principais características da relação entre o sujeito e as suas alteridades, uma vez que as experiências identitárias são obtidas na lógica dos fluxos, ou seja, são construídas e reconstruídas sempre que

se questionam as formações discursivas. Examinando as formações discursivas conservadoras em relação às questões de gênero que se propagam no Brasil atual, o autor traça um panorama de embates.

Se, de um lado, há as atitudes extremistas de grupos religiosos e as ações violentas da cisheteronormatividade contra identidades de gênero e sexualidades dissidentes, de outro, existe a incessante tematização, em diversas mídias e instituições, de questões relativas a elas. Esse enfrentamento deixa transparecer que, em um mundo repleto de reivindicações por direitos civis, como a luta contra o machismo e a lgbtfobia, por exemplo, o binarismo que paira como discurso hegemônico parece não dar mais conta de se sustentar. Assim, no sentido de abrir espaço e de possibilitar novos discursos, aqueles que já foram diferenciados, estigmatizados e excluídos passam a exigir o seu direito de falar e existir.

Para Moita Lopes (2013a), também é importante compreender como as identidades dissidentes foram historicamente entendidas como ilegítimas ou, quando muito, sob a égide liberal do multiculturalismo celebratório, toleráveis. A heterossexualidade, a masculinidade e a branquitude, tidas como centrais, hegemônicas, dadas e não marcadas em processos discursivos, construíram o diferente da norma; em outras palavras, marcaram a feminilidade, a

homossexualidade e a negritude como alteridades. Por essa razão, ele destaca que ainda é preciso operar em muitos contextos estrategicamente, traçando políticas de diferenças, construindo o futuro em outras bases e defendendo o direito daqueles que foram massacrados por conta de racismo, lgbtfobia e misoginia, até sairmos do binarismo para chegarmos a um caminho de mão única: o da lógica queer.

Butler (2003), dialogando com a filosofia da linguagem de Austin, entende que a linguagem, além de designar/descrever objetos ou seres, também indica a realização de ações, a exemplo dos verbos performativos. Isso acontece com o verbo “jurar”, por exemplo, o que faz da frase “eu juro” tanto um ato de linguagem como um ato de fala. Quem a pronuncia já está executando a ação designada pela palavra, ou seja, já está jurando. Nesse contexto, uma vez que sujeitos podem realizar coisas por intermédio da linguagem, Butler compreende que há uma relação entre gênero e essa linguagem performática.

Afirmar que o gênero é performance, segundo Butler, implica compreendê-lo como a repetição de atos e gestos corporais estilizados, cujo principal efeito seria forjar uma aparência de naturalidade. Contudo, tais atos e gestos performativos sofrem alterações no decorrer do tempo. Algo que performamos hoje pode não funcionar amanhã. Sendo assim, o

processo de identificação de gênero é algo fluido, sem cristalização ou essência, em transformação constante. E, para Butler, as identidades de gênero podem ser instituídas e abandonadas de acordo com as necessidades e as finalidades que as pessoas têm diante de si.

Pablo é pop, então POP-SE!

Você precisa se libertar de posturas
culturais e ser você mesmo,
livre sem qualquer amarra.
Pablo Vittar

Como dissemos, a edição de outubro de 2019 da revista *POP-SE* traz na capa Pablo Vittar. Segundo o site da revista, as fotos da capa e do ensaio são de Salvador Cordaro, e a arte digital das imagens é da Fujocka Creative Images e de Marcelo Calenda. As palavras de Vittar acima estão em destaque como uma das epígrafes que acompanham o ensaio da revista. Compõem uma máxima que chama a atenção para uma experiência maior de liberdade. Além da entrevista realizada, a seção de fotos traz uma combinação de elementos que também proporciona uma discussão interessante acerca de identidades, discurso e gênero. Neste estudo, enfocaremos, principalmente, a capa dessa edição, eventualmente lançando mão de outros elementos para complementar nossa discussão.

Segundo o editorial da *POP-SE*, o ensaio seria realizado por Vittar e por outra celebridade youtuber, “X”, que, devido a um problema pessoal, acabou cancelando sua participação menos de uma hora antes do horário marcado para a sessão de fotos. Com isso, foi necessário replanejar, às pressas, a ideia da capa. Nas palavras da revista:

A capa dessa edição, pra variar, demandava uma operação de guerra – estúdio super equipado, luz de cinema, quase 50 looks de moda, tapadeiras para sobreposição de cenas nas cores rosa e azul, num manifesto contra o depoimento da ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. “Menino veste azul, menina veste rosa”. Damares também afirmou, em abril de 2019, que, “dentro de sua concepção”, a mulher deve viver submissa ao homem. “O homem é o líder”, estabeleceu. Fica definido para quem aí elegeu esse governo: mulheres, curvem-se aos homens (COLONTONIO; RODRIGUES, 2019).¹

Assim, nessa edição (Figura 1), segundo a revista, “um dos cometas mais cintilantes que já rasgou o céu do cenário artístico nacional suplanta fronteiras ideológicas, incorpora/amplifica a discussão sobre gêneros” (COLONTONIO; RODRIGUES, 2019) e faz tudo isso hibridizando o rosa e o azul com pítadas de resistência contra o binarismo conservador.

Figura 1 – Capa da *POP-SE* de outubro de 2019



Fotografia: Salvador Cordaro

Arte digital: Fужocka Creative Images e Marcelo Calenda

Fonte: <https://pop-se.com/>

A proposta da capa apresenta Vittar, simultaneamente, nas suas duas versões, ou melhor, como entende Butler (2003), em duas performances de gênero: o Pabllo e a Pabllo (questionando, inclusive, a gramática normativa tradicional). Talvez essa abordagem possa criar algumas dúvidas no imaginário popular: afinal, Pabllo é homem ou mulher, masculino ou feminino? É uma coisa ou outra? E as respostas podem variar desde o essencialismo e a visão biologizante do sexo até a atual perspectiva acadêmico-científica sobre gênero e performances.

Na capa, a mulher Pabllo abraça o homem Pabllo, não lado a lado, mas a partir de trás. Esse abraço permite visualizar a profunda conexão que há entre seu lado masculino e feminino, formando um entrelaçado nada fixo. Além da desconstrução da fronteira binária que realizam, a posição e o destaque proporcional entre as figuras ilustram, de certa forma, a expressão bastante difundida e já gasta de que, “por trás de um grande homem, há sempre uma grande mulher”. Porém, também nesse caso é operada uma desconstrução, uma vez que a mulher Pabllo e o homem Pabllo são, na realidade, a mesma pessoa. A releitura irônica da máxima em questão a desvincula da intencionalidade com a qual ela foi construída no passado, que era provavelmente a de propor uma hierarquização entre homens e mulheres, colocando a mulher atrás do homem, portanto, num papel secundário.

Além disso, a escolha das cores rosa e azul para o pano de fundo e figurino no projeto gráfico revisita e questiona o comentário da então ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, Damares Alves, que declarou publicamente que “menino veste azul e menina veste rosa”.¹ A fala da ministra não pode ser tomada como uma afirmação pueril e descompromissada. Na verdade, ela é endereçada aos grupos que se opõem aos estudos de gênero, chamando-os equivocadamente de “ideologia de gênero”,

que fazem parte da base que sustenta o governo que Alves integra. Essa frase espelha uma outra que também surge recorrentemente toda vez que são propostas discussões a respeito de gênero nas esferas públicas de decisão: “homem nasce homem e mulher nasce mulher”. O obscurantismo dessa sentença torna-se ainda mais evidente quando pensamos que o discurso científico a considera falaciosa pelo menos desde a primeira publicação de *O segundo sexo* em 1949.

Beauvoir (1970) defende que tornar-se mulher não é o destino imutável das pessoas que nascem com vagina, mas sim o resultado de um processo de socialização nos valores, comportamentos e normas que uma cultura estabelece a respeito dos papéis de gênero em uma determinada época. Provavelmente o oposto também seja verdadeiro: aqueles que se tornam homens só o podem fazer porque passaram por uma dinâmica semelhante. Butler ainda estende o sentido da frase de Beauvoir, pontuando que esses processos são contínuos, ou seja, não têm fim durante a vida do indivíduo. Isso acontece não apenas porque o processo individual de identificação é dinâmico e mutável, mas também porque a própria sociedade sofre alterações na sua concepção dos papéis de gênero ao longo do tempo.

Então, a seleção das cores no fundo da capa e as duas figuras em primeiro plano já estabelecem um contradiscurso ou

discurso de resistência, tal como é entendido por Moita Lopes (2002). Dentro de uma estrutura de poder em que a ponta da pirâmide privilegia o essencialismo e o anticientificismo, colocam-se não apenas como dissidência, mas também como detentores de poder ao ocupar a primeira página de uma revista de circulação nacional. O sucesso de Vittar como artista pop também a coloca em uma posição privilegiada de formadora de opinião, sobretudo entre os jovens, que podem se identificar não apenas com a sua música, mas também com a sua concepção e performance de gênero. Não é algo que se possa desprezar num cenário de reconfigurações políticas, uma vez que, segundo a pesquisa do Datafolha de julho de 2022, o atual presidente e o seu governo perderam terreno entre as intenções de voto dos eleitores entre 15 e 29 anos.³

A combinação entre as cores rosa e azul assume ainda mais significados quando são levadas em consideração outras fotos do ensaio (Figura 2), em que parece ter havido uma mescla entre elas, com o surgimento de uma tonalidade mais próxima do lilás. Tal tratamento cromático nos remete às concepções entre torno dos processos de hibridação cultural. Bhabha (1990), por exemplo, toma essa noção não como uma mistura homogênea, mas como a convivência tensa entre sistemas culturais diferentes que daria lugar ao que ele chama de

“terceiro espaço”, um espaço criativo em que novos valores podem surgir, distintos daqueles que o originaram. Talvez assim também possamos compreender a dinâmica das cores nessa edição da revista: o conflito entre os papéis de gênero, vistos dentro de uma ótica essencialista ou binária, possibilitaria o surgimento de posicionamentos que esfacelam tal binarismo. Nesse processo, as identidades de gênero poderiam assumir atributos tradicionalmente considerados masculinos ou femininos (como vestimentas, cabelos, maquiagem etc.) alternada ou simultaneamente, conforme suas necessidades ou desejos.

Figura 2 – Fotos do ensaio da *POP-SE* de outubro de 2019



Fotografia: Salvador Cordaro

Arte digital: Fujocka Creative Images e Marcelo Calenda

Fonte: <https://pop-se.com/>

A capa, de certa forma, espelha o modo como Vittar concebeu a própria carreira em contraponto ou, melhor dizendo, combinação com sua vida pessoal,

sobretudo mais recentemente. A ideia não é a de que haveria uma separação estanque entre sua personalidade artística e a pessoa física que apresenta no mundo civil. Entre as duas parece haver intercâmbios e fluxos. Sobre sua identidade de gênero, a artista se manifestou, na entrevista para a *POP-SE*, da seguinte forma:

Hoje batalho por igualdade e pela liberdade de ser quem eu sou. E sabe o que eu sou? Um homem gay, que faz uma drag queen. Não sou uma mulher, mas quando me visto como uma, me enxergo como tal. Não ligo se me chamarem de ele ou ela, quando estou vestida com roupas do meu dia a dia. Mas, quando me monto, só aceito e respondo por ela. Todo trabalho que tenho para ficar produzida e me chamam de ele? Não dá né? Rs (VITTAR *apud* COLONTONIO; RODRIGUES, 2019).

Assim, reconhece-se como um homem gay que, em suas performances artísticas, apresenta-se como uma *drag queen*. A princípio, poderia parecer que há uma dicotomia entre as duas coisas, com Vittar estabelecendo uma rígida distinção entre elas (quem eu sou na vida civil e quem eu sou no palco). Porém, essa impressão desaparece porque, mesmo em suas roupas de dia a dia, aceita a designação por ambos os pronomes (ele ou ela), o que indica que sua identificação de gênero não é excludente. E isso não é pouca coisa. A ideia de que um nome próprio tradicionalmente visto como masculino possa também ser entendido como feminino parece ser ainda mais

difícil de assimilar, para a sociedade em geral, do que o fenômeno da transgeneridade. Geralmente se espera que uma pessoa trans, por exemplo, assuma um nome “condizente” com a identidade de gênero com a qual se reconhece.

Vittar não é trans, reconhecendo-se como homem cis, mas desassocia o seu nome da obrigatoriedade dos gêneros masculinos ou femininos da linguagem. Porém, apresenta uma exceção. Quando está pronta para realizar seu show, portanto, “montada” como *drag queen*, exige ser tratada apenas como ela, ou seja, no feminino, justificando-se ao enfatizar todo o trabalho que tem para se produzir dessa maneira. A *persona* artística está, assim, mais identificada com o feminino, no entanto, o destaque no processo de “montar-se” (ou tornar-se) também corrói cristalizações. Além disso, ainda que a *persona* artística não se confunda com o “eu” cotidiano, talvez possamos pensar que a permissibilidade do tratamento tanto no feminino quanto no masculino na vida civil seja a consequência dos intercâmbios entre uma identidade e outra.

Em momento mais recente, Vittar acrescentou mais elementos a essa dinâmica:

Sou gay, mas no decorrer do tempo eu me enxergo muito mais como um gênero fluido. [...] Gosto de ser menino, fazer *drag* e me vestir da maneira que esteja confortável. Não necessariamente isso vai ser um *dress-code* totalmente masculino nem feminino (VITTAR apud ALOI, 2022).⁴

É realmente por meio da fluidez que Vittar vivencia seus processos de identificação de gênero. Reconhecer-se como homem e performar como *drag* não são vistos como excludentes ou mesmo opostos porque a identidade não está sendo tomada a partir de um ponto de vista unívoco. Doonan (2019) lembra que os próprios conceitos em torno do fenômeno *drag* também estão mudando, já sendo uma ideia defasada associá-lo apenas a homens cis que “se vestem de mulher” em momentos específicos. De acordo com ele,

[u]ma nova geração de almas criativas [...] está reescrevendo o livro de regras do *drag*, mesclando gêneros e obliterando noções pré-concebidas (DOONAN, 2010, p. 10).

Isso significa que diversas identidades de gênero podem performar o *drag*, e de fato o estão fazendo na atualidade.

Ademais, Vittar afirma querer se vestir e se expressar de acordo com as próprias vontades, buscando o conforto e o bem-estar e não a adequação aos estereótipos binários de gênero. O seu “código de vestimenta” pode reunir elementos tradicionalmente considerados masculinos e femininos, conforme seja o seu desejo na ocasião. O importante é libertar-se “das amarras”, como sua fala (na epígrafe) já explicita. Afinal, são apenas convenções as decisões em torno de que roupa deve ser considerada “de homem” ou “de mulher”. E essas

convenções podem ser questionadas e transformadas.

Portanto, não apenas a capa da revista *POP-SE* se apresenta como um contradiscurso a respeito das identidades de gênero, mas também outros elementos em torno da pessoa/artista Pablo Vittar: seus pronunciamentos, concepções, músicas, fotos e, sobretudo, seu corpo, tanto nas performances artísticas quanto em sua vida de pessoa física. O seu é um corpo formado por atravessamentos discursivos que se contrapõem aos discursos essencialistas que partem de posições conservadoras e autoritárias. Nesse sentido, o modo como Vittar faz uso do próprio corpo vai ao encontro da noção de sujeito-corpo-discurso defendida por Navarro (2020).

Essa é uma formulação que entende o corpo como lugar estratégico de luta para o sujeito diante das representações e discursos sociais, históricos e políticos que tentam condicionar e moldar a sua subjetivação e identificação. Para Navarro, o corpo pode, assim, ser visto como o enunciado de uma prática de resistência ou de desobediência contra, por exemplo, as formas hegemônicas de se conceberem as masculinidades. Em confronto com a noção de uma masculinidade tóxica, reprimida e repressora, o sujeito-corpo-discurso de Navarro exerceria, então, novas masculinidades, mais inclusivas e menos estanques. É antes de tudo um posicionamento político. Contradiscurso

e contraconduta enfeixariam o corpo concebido dessa forma, tal como acontece na vivência de Vittar.

Até o momento, as últimas considerações

De um lado, os que pendem ao binarismo podem vir a entender a capa da *POP-SE* como uma degenerescência do ser – além de representar uma forma de ataque à moral e aos bons costumes – ao subverter os papéis hegemonicamente pré-estabelecidos para o que se entende por homens e mulheres. E, quando consideram essa manifestação um ataque, parecem estar enxergando Vittar como um diferente, um outro, portanto, passível de estigmas. É nesse contexto que Moita Lopes (2002, 2010, 2013a, 2013b, 2015) e outros, como Silva (2014) e Woodward (2014), atentam para o fato de que identidade e diferença sempre estiveram ligadas às construções sociais. Ademais, a diferença desempenha o papel de um sistema de classificação, hierarquização e valoração de sujeitos, que, numa fronteira simbólica, serão considerados diferentes, anormais e estigmatizados.

Todas essas premissas conservadoras podem ser entendidas numa alusão aos efeitos de verdade de Foucault (2004). Se, para ele, cada discurso é dotado de verdades, que dependem da formação discursiva da qual emana, conservando-se em um determinado período históri-

co, ele acaba definindo o pensamento de uma forma macroestrutural, resultando em práticas de inclusão e exclusão, as quais se (re)produzem e são, muitas vezes, materializadas em enunciados.

Logo, ao ouvirmos ou lermos enunciados como “homem tem que ser macho”, “homem que é homem não chora”, “quem chora é mulherzinha”, “lugar de mulher é atrás de um fogão”, “nada contra, pois até tenho amigos gays” ou, ainda, “é só não dar em cima de mim que está tudo bem”, fica mais fácil compreender como esses enunciados se materializam, correspondendo ao que se entende por efeitos de verdade ou de sentido. E é numa direção contrária a essas verdades que a capa de *POP-SE* busca se posicionar.

Por outro lado, aqueles que se enquadraram nas características de um sujeito descentralizado, como quer Hall (2005), veriam provavelmente a capa com mais naturalidade. É claro que uma boa parte das novas gerações pode não compreender mais o binarismo de gênero como o único caminho a seguir, mas há também uma parcela que provavelmente é influenciada pelos efeitos de sentido heteronormativos. Por isso, é sempre bom deixar uma ressalva de que as coisas estão mudando para um maior respeito às diferenças, mas não de forma homogênea ou total.

Porém, a partir de uma perspectiva otimista, apresenta-se a necessidade de tomar rumos positivos para que a luta

contra o conservadorismo hegemônico ganhe, progressivamente, mais força. A presença dessa capa e da própria figura de Pablo Vittar confirma que ela – e quem mais assim o desejar – pode ser quem quiser, na hora que achar melhor, corroborando também a leitura de Moita Lopes (2010) sobre a não fixidez das identidades. Para esse teórico, é preciso entender que, em um mundo global como este em que vivemos, tudo, o tempo todo, é questionado; logo, as verdades instituídas pelos discursos binários precisam ser – e são – contestadas, uma vez que não sobra espaço para dividir as pessoas exclusivamente em dois grandes grupos de identidades de gênero.

O trabalho de Vittar, nesse ensaio e mesmo fora dele, possibilita ver o gênero como performance, o que não deve ser entendido como algo fixo só porque a hegemonia assim o deseja. Ademais, lembrando Moita Lopes (2010), as identidades são sempre plurais e, na lógica dos fluxos, são construídas e reconstruídas sempre que se questionam as formações discursivas. Em relação à análise da capa, a ideia da performance ressoa evidente a partir de um enlace entre ele e ela, destacando a não fixidez como uma possibilidade a ser vivenciada a qualquer momento do dia, afinal, trata-se de performances. Aliás, o Pop é um ambiente de performances. A capa da *POP-SE* demonstra para o público que Vittar foi a escolha mais acertada para a proposta de

resistência ao binarismo, com pitadas de rosa, azul e sua mistura: o lilás, como se nos mostrasse que mulheres e homens, cis ou trans, sendo seres performáticos, podem transitar por entre as cores, ou melhor, pelos gêneros.

Todavia, ainda se sabe que nem todos do corpo social estão, de fato, compreendendo corretamente as discussões que cercam o debate sobre identidades, discurso e gênero. Dessa maneira, urge ampliar as discussões nos mais diversos meios sociais, sobretudo das instituições de saúde e educação, uma vez que os estigmas, originados das diferenciações de gênero, sexo, raça, classe, são reflexos sérios que afetam não apenas nossa sociabilidade como a nossa saúde.

Pablo is pop, so *Pop-se* (pop yourself)!: dialogues on identity, discourse and performance

Abstract

According to Hall (2005), the construction of identities in postmodernity is a dynamic and continuous process that would be better called 'identification'. For Moita Lopes (2002), power relations influence such processes, establishing dominant discourses and their dissidences. Present-day Brazil has seen the rise of authoritarian and essentialist discourses on gender identities often coming from the highest spheres of power. Conversely, dissident discourses emerge in many other spheres, such as the media, for example.

This paper aims to discursively analyze the cover of the October 2019 issue of POP-SE magazine, which features Pablo Vittar as a model, seeking to demonstrate how its conception and graphic design function as a counter-discourse against heteronormative binarism. In addition, discursive crossings that permeate Vittar's body/performance are highlighted, showing how they turn it into a subject-body-discourse, as understood by Navarro (2020).

Keywords: Gender identity; Binarism; Counter-discourse; Subject-body-discourse; Pablo Vittar.

Notas

- ¹ Estamos nos baseando na edição dessa revista conforme apresentada em seu site, por isso, não há números de página.
- ² Conforme reportagem da *Folha de São Paulo* de 4 de janeiro de 2019.
- ³ Conforme reportagem da *Folha de São Paulo* de 28 de julho de 2022.
- ⁴ Estamos nos baseando na edição dessa revista conforme apresentada em seu site, por isso, não há números de página.

Referências

ALOI, André. Pablo Vittar: 'Eu me enxergo muito mais como um gênero fluido'. *Harper's Bazaar*, Brasil, 6 jun. 2022. Disponível em: <<https://harpersbazaar.uol.com.br/estilo-de-vida/pablo-vittar-eu-me-enxergo-muito-mais-como-um-genero-fluido/>>. Acesso em: 21 set. 2022.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução: Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BHABHA, Homi. The third space. In: RUTHERFORD, Jonathan (Ed.). *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990, p. 207-221.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COLONTONIO, Alex; RODRIGUES, André (ed.). *POP-SE*, n. 2, outubro, 2019. Disponível em: <<https://pop-se.com/2019/10/16/pablo-e-pop/>>. Acesso em: 21 set. 2022.

DOONAN, Simon. *Drag, the complete story*. Londres: Laurence King Publishing, 2019. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LULA tem 51% entre jovens, contra 20% de Bolsonaro. *Folha de São Paulo* [online], São Paulo, 28 jul. 2022. Datafolha. Pesquisa eleitoral. Disponível em <<https://datafolha.folha.uol.com.br/eleicoes/2022/07/lula-tem-51-entre-jovens-contr-20-de-bolsonaro.shtml>>. Acesso em: 21 set. 2022.

MACHADO, Maria Fátima Roberto. Do norte, do sul, do além-mar, de Mato Grosso. In: MACHADO, Maria Fátima Roberto (org.). *Diversidade sociocultural em Mato Grosso*. Cuiabá: Entrelinhas, 2008, pp. 92-135.

‘MENINO veste azul e menina veste rosa’, diz Damares Alves. *Folha de São Paulo* [online], São Paulo, ano 99, n. 32.783, 4 jan. 2019. Poder, p. A8. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/01/menino-veste-azul-e-menina-veste-rosa-diz-damares.shtml>>. Acesso em: 21 set. 2022.

MOITA LOPES, Luiz Paulo. *Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula*. Campinas: Mercado de Letras, 2002.

MOITA LOPES, Luiz Paulo. A experiência identitária na lógica dos fluxos: uma lente para se compreender a vida social. In: MOI-

TA LOPES, Luiz Paulo; BASTOS, Liliana Cabral (orgs.). *Para além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2010, pp. 9-24.

MOITA LOPES, Luiz Paulo. Gênero, sexualidade, raça em contextos de letramentos escolares. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo (org.). *Linguística Aplicada na modernidade recente: festschrift para Antonieta Celani*. São Paulo: Parábola, 2013a, pp. 227-247.

MOITA LOPES, Luiz Paulo. Socioconstrucionismo: discurso e identidades sociais. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da (org.). *Linguística Aplicada na modernidade recente: festschrift para Antonieta Celani*. São Paulo: Parábola, 2013b, pp. 13-28.

MOITA LOPES, Luiz Paulo. Pesquisa em Linguística Aplicada: entre lugares/margens, discursos emergentes e política. II Ciclo de Diálogos em Linguística Aplicada. In: *Conversas, questões de linguagem* (Youtube). 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bWFAkLwTMM8>>. Acesso em: 21 set. 2022 (vídeo).

NAVARRO, Pedro. Masculinidades em disputa no campo enunciativo: corpo, poder e contracondutas. In: BRAGA, Joaquim; FERNANDES, Rafael de Souza Bento; TASSO, Ismara (orgs.). *Michel Foucault e os discursos do corpo*. Campinas: Pontes Editores, 2020, p. 219-248.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014, pp. 73-102.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014, pp. 7-72.

Educação, linguagens e o corpo que [nunca] sai de cena¹

Cristiane do Rocio Wosniak*

Resumo

Este texto se constitui em uma resenha do livro *Corpo(s): linguagem, comunicação, educação*, organizado por Jean Carlos Gonçalves. O volume contém um prefácio elaborado por Sonia Machado de Azevedo, seguido de doze capítulos que aproximam os campos da Educação, Linguagem e Comunicação na discussão sobre questões envolvidas nas Artes do Corpo. É a interdisciplinaridade que impregna os resultados destas pesquisas dedicadas aos estudos do corpo, da cena, do ensino, das aprendizagens múltiplas, pedagogias da performance, presença e ubiquidade no século XXI, a partir de inusitadas perspectivas, discursos e abordagens metodológicas.

Palavras-chaves: Linguagens; Educação; Corpo; Discursos pedagógicos; Performance.

Resenha da obra:

GONÇALVES, Jean Carlos (Org.). *Corpo(s): linguagem, comunicação, educação*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022, 253p.



* É doutora em Comunicação e Linguagens - linha de pesquisa em Estudos de Cinema e Audiovisual (UTP). Mestre em Comunicação e Linguagens - linha de Cibermídia e Meios Digitais (UTP). Especialista em Artes-Dança (FAP-PR). Docente adjunta da Unespar (Bacharelado em Cinema e Audiovisual). Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/Unespar/FAP). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Educação da UFPR. Coreógrafa da Têssera Companhia de Dança da UFPR. Líder do GP CINECRIARE – Cinema: criação e reflexão (PPG-CINEAV/CNPq) e membro do GP Labelit – Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades (PPGE/CNPq). E-mail: cristiane_wosniak@yahoo.com.br

Data de submissão: out. 2022 – Data de aceite: dez. 2022

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v18i3.13943>

Introdução

O livro *Corpo(s): linguagem, comunicação, educação*, organizado por Jean Carlos Gonçalves, publicado em 2022 pela Editora Pimenta Cultural e contendo 253 páginas, constitui-se como uma coletânea de artigos e ensaios poéticos que refletem sobre as artes do corpo, compreendidas e desveladas sob variados enfoques metodológicos. O claro intento da publicação é se ancorar nos singulares encontros interdisciplinares provenientes das áreas da Linguagem, da Educação e da Comunicação. Desta forma, as temáticas, os sujeitos e objetos das autoras e autores aqui reunidos encontram reverberação, subsídios e fundamentações teóricas singulares.

O organizador da presente coletânea possui um explícito percurso de docência, pesquisa e publicações nas áreas da Educação e Linguagem, percurso este atravessado pelo viés dos estudos bakhtinianos. Gonçalves é docente permanente vinculado à linha de pesquisa LiCorEs (Linguagem, Corpo e Estética na Educação) do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde também leciona no Setor de Educação Profissional e Tecnológica. Atualmente é docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande (PPGLetras/FURG). É

bacharel e licenciado em Teatro-Interpretação pela Universidade Regional de Blumenau (FURB), Mestre em Educação também pela FURB e Doutor em Educação pela UFPR. Possui estágios pós-doutorais em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, realizados na PUC-SP, e em Educação na Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI). É membro pesquisador do GP/CNPq/PUC-SP *Linguagem, Identidade e Memória* (Coordenação: Beth Brait), do *Núcleo de Pesquisa da Presença - Escola Superior de Artes Célia Helena/SP* (Coordenação: Sônia Machado de Azevedo) e do *Observatório Cultural* da UTPL - Equador. Coordenador (Biênio 2018-2020) e vice-coordenador (Biênio 2020- 2022) do GT Nacional Estudos Bakhtinianos da ANPOLL. Autor do livro *Teatro e Universidade: Cena. Pedagogia. [Dialogismo]*, publicado na Coleção *Teatro*, Série *Pedagogia do Teatro* da Hucitec Editora em 2019. Em parceria com a professora doutora Michelle Bocchi Gonçalves, é líder do Grupo de Pesquisa Labelit (Laboratório de estudos em educação, linguagens e teatralidades) da UFPR. Atualmente é bolsista de produtividade em pesquisa (CNPq).

Gonçalves logra êxito ao organizar um livro composto por 12 trabalhos – incluindo um texto de sua autoria –, resultantes de pesquisas provenientes das áreas anteriormente mencionadas. É na confluência dessas áreas, portanto, que

eclodem os variados estudos e investigações de e sobre o corpo contemporâneo.

Em seu texto de apresentação da coletânea, intitulado “Como se fossem mil corpos num só corpo em si mesmo encerrado”, Sonia Machado de Azevedo é enfática ao destacar para futuros leitores da obra o fato de que a reunião dos textos pode convocá-los a diferentes tipos de conversa, ora duras, mais herméticas e acadêmicas, e ora doces e mais afetuosas. Segundo a autora do prefácio, o livro, em si, dedica-se a refletir e exemplificar possibilidades em que a

[...] linguagem, a comunicação e a educação tentam dar conta, cada uma a seu meio, dessa extraordinária capacidade humana de ser/ter um corpo capaz de expandir-se para muito além de seus limites físicos e materiais criando novos possíveis (AZEVEDO, 2022, p. 16).

Os *novos possíveis* não deixam de ser aludidos por Azevedo ao contextualizar brevemente os ajustes e as adaptações dos corpos às situações de isolamento social, condicionadas à pandemia do coronavírus. Corpos inertes frente às telas, restritos a espaços privados e expostos continuamente à comunidade virtual, aos vídeos, áudios, filmes, webconferências e atividades remotas em situação de educação. Corpos hiperconectados e (des)atentos fazendo tensionar a questão da presença e da telepresença o tempo todo. Tempo e espaço colidindo em ações performativas com mediação tecnológica.

Uma pergunta (co)movente ressoa no texto introdutório da obra:

Como contar depois e ao longo dos anos que virão tudo que nos aconteceu? É preciso registrar o que foi suportado, lembrar e guardar e tornar a falar, e sobretudo escrever para que haja essa conversa inacabável, bem como seu registro perene (AZEVEDO, 2022, p. 14).

Se a pergunta crucial faz mover o corpo, certamente os textos aqui reunidos são a garantia de que o movimento encadeado pelas escritas inquietas pode trazer respostas provisórias e, talvez, alicerçar novas perguntas. Afinal, o que nos move é querer ir além dos limites e conhecimentos já estabelecidos. E é neste sentido que se questiona: o que há para além da tela?

Discursos do corpo como linguagem na Educação e na Comunicação

É o próprio organizador da coletânea que assina o primeiro capítulo, denominado “O corpo recortado e(m) tela: *skate cruiser* entre educação e estética”. O texto, de caráter ensaístico, está vinculado a dois projetos de pesquisa do autor ainda em vigor: “O discurso teatral em perspectiva dialógica: potencialidades, urgências e demandas” (PQ/CNPq) e “Bakhtin e as Artes do Corpo” (PDS/CNPq). No ensaio constituído por 14 páginas e três seções argumentativas,

Gonçalves partilha suas experiências pedagógicas e estéticas a partir de dois níveis educacionais distintos – graduação e pós-graduação – em tempos de pandemia de Covid-19. Fazendo uso da Análise Dialógica do Discurso (ADD), proveniente dos postulados de Bakhtin e o Círculo, as discussões travadas em relação à performance docente frente à tela do computador e(m) sua interação pedagógica com os alunos, por via remota, elegem uma metáfora inusitada para se reportar ao raciocínio semiótico e analítico empreendido: o *skate*.

A primeira seção – “Subindo no *skate*” – apresenta o discernimento de uma escrita teatralizada/perfomática balizada pelos estudos de Bakhtin e o Círculo com vistas a adentrar no campo da formação estética e focalizar a (im)permanência da posição exotópica com que o autor se percebe imerso na relação professoral, buscando pistas para compreender a alteridade na lida com os corpos na/em tela, situação gerada pelo decurso dos anos 2020 e 2021 em tempos de completo isolamento social.

“Corpos e(m) tela, educação e estética: entre deslizar, remar e manobrar” é o título alegórico da segunda seção do referido ensaio em que são delineados os objetivos do trabalho e apresentado o conceito de *corpo recortado*. Em suas movências interdisciplinares, Gonçalves traz para a cena do debate conceitual Bakhtin – *Para uma Filosofia do Ato*

Responsável, escrito provavelmente entre 1919-1924 –, e Pina Bausch – “O que me move”, discurso preferido em 2017 ao receber um prêmio em Kyoto –, com a finalidade de extrair zonas de contacto e fricção ao se lidar com situações inesperadas e surpreendentes, como as experienciadas rumo a desconhecidas possibilidades de (re)existências pedagógicas.

Aulas presenciais e/ou remotas? Negações, desistências ou insistências telepresenciais? Corpo, presença e fisicalidade no espaço-tempo da sala de aula concreta ou recortes e fragmentos de corpos vislumbrados por entretelas abertas ou predominantemente fechadas?

Movências pedagógicas significativas tiveram que tomar curso e (um outro) corpo em tela como recorte de possibilidades alternativas mediadas por artefatos tais como *notebooks* e *smartphones*. No que se refere ao campo estético, a reflexão de Gonçalves aponta uma interrogação: o corpo docente do autor, recortado e espelhado na tela, pode não se considerar inteiro na presença, embora sua inteireza esteja ali, diante da turma de estudantes em sua(s) aula(s)? Pergunta complexa.

No encerramento das considerações empreendidas em seu ensaio reflexivo, Gonçalves novamente coloca em evidência a mola propulsora que move tal percurso investigativo:

[...] como pode o professor, em tempos pandêmicos, que aparece para os outros e espelhado para si na forma de um corpo recortado e constrangido pela ausência da imagem corporal dos seus estudantes (característica mais recorrente no nível de graduação mas também presente no contexto de pós-graduação), comunicar-se de forma que seja possível manter a qualidade do ensino e da aprendizagem, não necessariamente nessa ordem, e também preservar a sua própria felicidade no que tange ao ato de lecionar? (GONÇALVES, 2022, p. 29).

Embora o intuito do texto não tenha sido o destramar das perguntas formuladas *a priori*, mas sim amplificar as reflexões em torno do tema discutido, apresentando considerações para estudos futuros, ainda assim, as questões de identidade, alteridade, presença, telepresença encontram pistas sólidas para possíveis respostas se considerarmos as relações entre professores e alunos como corpos moventes, instáveis em busca de equilíbrio, enquanto ensaiam as primeiras manobras mediadas por aparatos tecnológicos. Tais aparatos podem ser projetados como telas de dispositivos digitais ou como uma simples/complexa prancha com rodinhas. Em quaisquer dos casos a movência dos *corpos recortados* envolvidos no processo educacional com mediação tecnológica requer a urgência de se acessar e (re)conhecer outras formas de linguagem que possam deslizar – sobre a metáfora de um *skate* virtual – rumo a inusitadas e ubíquas corporeidades de (re)existência.

“O vídeo e o corpo em modelos experimentais de educação durante a pandemia de Covid-19” é o texto de autoria de Gláucio Henrique Matsushita Moro. O autor é Professor Doutor e Pesquisador da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). É Mestre em Tecnologias da Inteligência e *Design Digital* pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Doutor em Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Em seu rigoroso artigo, Moro tem como intento discutir a educação nos meios digitais e, sobretudo, no campo do audiovisual, explanando sobre o impacto da mediação/conexão ou extensão do vídeo sobre o corpo durante o período da pandemia de Covid-19. O autor traz para a cena as metáforas de presencialidade física – relação entre professores e alunos –, demonstrando ações efetivas produzidas neste contexto em que a potência constitutiva da sala de aula presencial foi substituída pelo fenômeno pedagógico composto pelas audiovisualidades contemporâneas – elementos extraídos do cinema e da TV como linguagem, comunicação e educação – nos espaços de aulas virtualizadas ou telepresenciais.

O constructo teórico para tal empreitada discursiva encontra-se assentado em autores como Stuart Hall, Raymond Williams, Henry Jenkins, Paulo Freire, Sergei Eisenstein e Arlindo Machado. Em tela, ocorre a discussão e os debates

provenientes das linguagens do vídeo e do corpo quando imersos em ambientes de comunicação, informação e educação.

Em um texto que contém 18 páginas e que se divide em seis partes, o autor apresenta considerações sobre adaptações comportamentais e culturais, convergências midiáticas e construções de novos espaços de ensino, aprendizagem e consumo informacional, a partir de um estudo de caso pautado em suas vivências em três cursos de graduação nos quais leciona numa universidade brasileira. É possível deduzir que a interdependência dos sistemas de acesso à comunicação foi uma questão decisiva para o campo da educação em todo o período de isolamento social.

Na seção denominada “A sala de aula digital e a metáfora na plataforma”, observa-se uma preocupação constante de Moro no sentido de esclarecer as diferenças entre aulas remotas síncronas e aulas de educação à distância (EAD). A seguir, o autor dedica-se a descrever as etapas que o levaram a constituir um espaço simulado de sala de aula física quando transposta para a esfera digital. Dentre as plataformas disponíveis para alocar tal sala virtual, optou-se pelo *Discord*, em virtude da popularidade de tal plataforma entre o corpo discente em questão, que frequentemente o utilizava como ferramenta de socialização virtual. Tal preferência pelo *Discord* em detrimento de plataformas como *Micro-*

soft Teams, *Google Meet* ou *Zoom*, por exemplo, pode se justificar pelo fato de que estas últimas possuem características mais conectadas à sisuda ideia de reunião virtual e/ou empresarial.

Duas seções específicas: “O corpo e o movimento nos espaços digitais” e “Aulas, a linguagem do vídeo e as metáforas televisivas”, apresentam a execução dos espaços pedagógicos virtuais, demonstrando – com auxílio de textos imagéticos – os principais canais elaborados como apoio à cultura educacional em ambientes virtualizados. Moro explicita claramente as condições que o fizeram optar pela criação de aulas virtuais pautadas pelo formato de programação televisiva, sobretudo os programas ao vivo, utilizando inclusive elementos figurativos como os aportes das vinhetas, blocos e fluxo contínuo de um programa qualquer em TV aberta. A experiência dessas aulas foi baseada nos modelos da TV Educativa e da TV como educação, porém com a diferença de a transmissão ser ao vivo para uma plateia virtual, consumindo a informação em telas abertas ou fechadas na relação com o docente.

Na seção “Presencialidade, expressão corpórea e personificação”, convocam-se os pressupostos do teórico e cineasta Sergei Eisenstein para falar de montagem, edição, linguagem e comunicação a partir da ideia do cinema com a finalidade de compreender e demonstrar como age a tela, o tempo, o ritmo e a própria

dinâmica narrativa de uma aula remota. Com tal (re)conhecimento tácito, é possível (re)pensar o conhecimento a ser trabalhado nas sessões/aulas virtuais de forma mais lúdica enquanto a exposição teórica do conteúdo ganhava corpo e consistência. Nas considerações finais o autor acaba por admitir que talvez a presencialidade não seja necessariamente estar presente. Talvez seja ser presente sem estar.

Cristiane Marques de Sousa e Michelle Bocchi Gonçalves, por sua vez, são as autoras do artigo “A educação performativa desvelando o cotidiano escolar integral de tempo ampliado”, o terceiro capítulo da obra, que busca compreender os sentidos e as experiências dos estudantes na escola integral de tempo ampliado, vivenciadas em/com seus corpos, em uma tentativa de esclarecer quais seriam as potencialidades e fragilidades desse ambiente educativo. O aporte teórico-metodológico do estudo parte da Educação Performativa em uma tentativa de endossar as discussões acerca da experiência, infância e sociologia do corpo.

Cristiane Marques de Souza é Mestra em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Graduada em Pedagogia pela Universidade do Oeste do Paraná (Unioeste – *campus* Foz do Iguaçu), Licenciada em Música pelo Parfor (UFPR) e Psicopedagoga e Arteterapeuta pelo ITECNE. Atualmente,

exerce a função de professora e pedagoga da Secretaria Municipal de Educação de Curitiba (SME).

Michelle Bocchi Gonçalves é Doutora em Educação (UFPR) e docente do Departamento de Teoria e Prática de Ensino, Setor de Educação (UFPR). É docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE-UFPR), vinculada à linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LiCorEs) e líder, com Jean Carlos Gonçalves, do Grupo de Pesquisa Labelit – Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (UFPR/CNPq).

Ao longo de 21 páginas, divididas em duas seções argumentativas acrescidas de uma Introdução e uma Conclusão provisória, as autoras adentram ao contexto de uma pesquisa etnográfica, aprofundando-se na observação do corpo da criança nos espaços e ambientes escolares. O objeto de interesse em pauta são os desenhos performáticos produzidos e os registros fotográficos da rotina diária das referidas crianças. Recortando como foco da investigação a experiência corporal, gestual e do discurso como caminho para o desenvolvimento integral desses alunos, as reflexões geradas ao longo da investigação são evidentemente pautadas pelos pressupostos dos estudos sobre Performance na Educação, com a finalidade de elucidar a perspectiva de observação de um cotidiano escolar específico a partir das materialidades

produzidas pelos estudantes do 4º ano do nível fundamental I. O texto problematiza, portanto, as fragilidades existentes nas relações de ensino e aprendizagem nesse contexto específico, focalizando alguns papéis sociais e rituais escolares.

A seção “A educação performativa como embasamento teórico-metodológico” clarifica conceitos pedagógicos tratados na abordagem da pesquisa e apresenta os Estudos da Performance em suas formas metodológicas e ontológicas. Desta forma, tanto autores como Richard Schechner, quanto Elyse Lahnn Pineau desfilam por entre os parágrafos, edificando, com suas premissas, as teorias da Performance e colaborando com possíveis confluências e caminhos metodológicos para as interações educacionais elencadas pelas autoras, que se baseiam nas leituras dos Estudos da Performance e da Pedagogia Crítico-Performativa para identificar uma demanda potente e emergente que vai além dos papéis incorporados na sala de aula.

É na seção denominada “Uma pesquisa performática e etnográfica” que ambas as autoras descrevem, de fato, o percurso de pesquisa performática e etnográfica que buscou compreender as expressividades que emergem das relações entre os corpos em um ambiente de educação integral em tempo ampliado de Curitiba.

Ao término do percurso investigativo, as autoras concluem que colocar sob a

forma de escrita acadêmica o que emerge de experiências interativas e performativas no cotidiano de uma escola integral de tempo ampliado, pelo viés dos estudos e das práticas do corpo, foi certamente um desafio, mas que pode contribuir para diversificar nossos posicionamentos no mundo, ampliando nosso entendimento sobre os papéis sociais, mormente no campo da educação, que se misturam a todo instante.

“Discurso na vida e discurso pedagógico: a arte e a responsabilidade de um ‘pé de chinelo’” é o trabalho que compõe o quarto capítulo assinado por Adriana Teles de Souza. A autora é Mestra e Doutora em Educação (PPGE-UFPR), vinculada à linha de pesquisa LiCorEs. É artista-docente e membro do quadro permanente de docentes (QPM) da Secretaria Estadual de Educação do Paraná (SEED), lotada no Colégio Estadual do Paraná (CEP), onde atua especificamente com o Grupo de Dança Contemporânea (DANCEP).

Ao longo de 18 páginas e duas seções de natureza conceitual, a autora empreende uma escrita ensaística com o firme propósito de compreender como se dá o processo dos discursos na vida e no campo pedagógico, a partir de uma experiência/acontecimento vivenciado em um contexto de sala de aula de uma escola pública. É a partir dos pressupostos advindos dos estudos de Bakhtin e o Círculo, assim como, dos estudos sobre/

de linguagem, corpo e estética na educação que a dimensão teórica do ensaio se apoia ao examinar um recorte de um curso de formação continuada para professoras e professores da educação básica, em um centro estadual de capacitação em arte, na cidade de Curitiba, Paraná, Brasil. A partir do referido curso, denominado “Formação da Espectadora e do Espectador: processos de análise de peças teatrais”, ministrado pela autora do ensaio, em 2017, houve um momento de análise de signos teatrais, utilizando-se a ferramenta de registros fotográficos de peças teatrais e a programação visual de cartazes para teatro. Tais registros, foram voltados para a realidade de atuação das professoras e professores participantes do curso em pauta que, no processo de formação, também preparavam conteúdos para a transposição didática/ formação estética com seus respectivos grupos de estudantes.

A partir dessas materialidades analisadas, foi possível discutir alguns aspectos da vida vivida, das limitações impostas no cotidiano escolar, que estão para além dos conteúdos sistematizados e que às vezes atravessam de diferentes modos os processos pedagógicos.

Imbuída do interesse na formação docente, a autora empreende um estudo investigativo atestando que os mesmos corpos que ensinam também aprendem e vice-versa e, nesta relação em movimento contínuo, interativo e espirala-

do, eclodem pressupostos e ancoragens teóricas a partir da ideia de *cocriação* proposta por Bakhtin (2017). Considera-se, ao término da proposta ensaística, que o preparo da atualização acadêmica constante necessita urgentemente estar inter-relacionado com a vida vivida, a fim de se considerar a identidade de quem ensina e de quem aprende nos processos de construção de pesquisas e proposições em sala de aula.

O quinto capítulo, denominado “O discurso hegemônico escancarado de corpo e gênero na publicidade da cerveja ‘A Outra’” tem autoria de Andrio Robert Lecheta, que é produtor cênico, diretor teatral, Mestre e Doutorando (PPGE-UFPR), vinculado à linha de pesquisa LiCorEs e ao grupo de pesquisa Labelit – Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (UFPR/CNPq), com interesse de pesquisa voltado às discussões sobre corpo, masculinidades e teatro.

Afeito ao campo da comunicação e da linguagem, o texto procura compreender a representação do corpo feminino em uma peça publicitária – formato de *banner* digital – da cerveja *A Outra*, a partir de uma perspectiva dialógica bakhtiniana, ancorada nos estudos da verbo-visualidade oriundos de Beth Brait, com o foco de interesse centrado especificamente no debate escancarado acerca do discurso hegemônico sobre corpo, gênero e possíveis propostas de

escape. Ao longo de 18 páginas, o texto aposta em uma noção de inacabamento bakhtiniano com a finalidade de “produzir potencialidades analíticas que podem nos apontar estratégias políticas e éticas para o enfrentamento dos desafios das questões de gênero” (LECHETA, 2022, p. 94). Tais questões são apresentadas em relação ao contexto histórico-social reverberando noções de corpo, anatomia, sexo, gênero, colonialismo, publicidade, desejo e consumo. Em um exercício descritivo, analítico e interpretativo apurado e rigoroso, Lecheta conclui que frequentemente – e, em particular, na publicidade em pauta – a objetificação do corpo feminino é evidente, o que deixa relevos, pistas e exemplos de sua frequente desumanização, quando associada a produtos a serem adquiridos e consumidos.

Elmir Henrique Silva Andrade e Priscilla Pinto Costa da Silva são os autores do texto “O corpo cego e o esporte: analisando as representações sociais por meio da abordagem estrutural”, em que delineiam as representações sociais que o corpo cego, que pratica esporte, tem dele próprio. Ambos os autores apresentam em suas trajetórias acadêmicas uma firme aderência à questão dos estudos do esporte pelo viés sociocultural. Andrade é Mestre em Educação Física pelo Programa de Pós-Graduação em Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e membro do

Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura de Movimento (GEPEC/UFRN/CNPq). Silva, por sua vez, é Doutora e Mestra em Educação Física pela Universidade de Pernambuco (UPE). Atua como docente da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e do Programa de Pós-Graduação em Educação Física (PP-GEF). É membro do Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura de Movimento (GEPEC/UFRN/CNPq).

O texto é concebido em 19 páginas e conta com quatro seções, acrescidas das seções de Introdução e Conclusão. O aprofundamento teórico e a revisão de literatura são extensíveis às seções “O corpo cego e sua inserção no esporte” e “Conceituando as representações sociais e a abordagem estrutural”. A pesquisa de natureza empírica é apresentada nas subseções de análise de núcleo central e periférico, a partir dos quais somos introduzidos às especificidades do estudo que parte de uma amostragem de participantes – atores sociais –, composta por 17 corpos cegos praticantes de esporte, vinculados ao Instituto de Educação e Reabilitação de Cegos do RN (IERC/RN), situado na capital potiguar. As conclusões possibilitam verificar a existência de quatro eixos – que se interrelacionam – a partir dos quais os referidos atores sociais da investigação divisaram possíveis categorias de inserção ou representação de si, a saber: a) o corpo fragmentado; b) o dualismo corpo/

mente, no qual a mente é uma entidade externa e superior ao corpo; c) o corpo que pratica esporte com vias à manutenção da saúde; d) o corpo performático, que encontra na prática esportiva os meios de inclusão social.

A partir do recorte aplicado ao estudo, foi possível inferir que os corpos cegos que praticam esportes são capazes de reconhecer suas potencialidades performativas indo em sentido contrário ao estigma social que os percebe, muitas vezes, unicamente em suas limitações.

O sétimo capítulo, “A poética da semente: uma performance de jogos teatrais, resultante de uma experiência cênica com corpos privados de liberdade”, tem autoria coletiva de dois estudantes de Artes Plásticas, Design e Artes Cênicas e que atualmente são investigadores do grupo Teatro *tras las rejas* (Loja, Equador): Juan Diego Burneo Ordoñez e Frankz Marlon Ramón Silva, além de Carla Saul Garcia Marcelino – que é Licenciada em Pedagogia e Doutoranda em Educação. Marcelino trabalha como docente de teatro, arte e cultura e dirige a Companhia de Teatro UTPL, além de coordenar o curso superior de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Técnica Particular de Loja, no Equador (UTPL).

O artigo apresenta os resultados de uma experiência teatral e educativa que traz para o debate o corpo adolescente privado de liberdade. Trata-se da elaboração de uma performance – *A Poética*

da Semente – a partir do encontro entre os participantes de um grupo teatral denominado *Companhia de Teatro UTPL*, formado por integrantes provenientes de diversos cursos superiores, sobretudo em Artes Cênicas, na cidade de Loja, sul do Equador, sob orientação da docente Carla Saul Garcia Marcelino, com os jovens enclausurados no Centro de Adolescentes em Conflito com a Lei (CACL).

A base do artigo, composto por 17 páginas, contextualiza a ideia de espaço e problematiza o processo de aplicação de um conjunto de distintos jogos teatrais, em diálogo com a poesia e a natureza, a partir da ideia de poética performativa de artes vivas.

Uma partitura desencadeada, a partir da horta por eles cultivada, na figura específica da semente, representante do nascer soterrado que proporcionou experimentar através da manipulação de marionetes, da capoeira, do *play black theater* e do teatro físico corporal, uma sequência artística, consequência também, de um processo educativo que provocou o corpo privado (MARCELINO; ORDOÑEZ; SILVA, 2022, p. 132).

As seções são nomeadas de forma metafórica em alusão ao espaço de livre confluência trazida para os experimentos performativos e educativos: a horta aos fundos do local de detenção dos jovens. Assim, a seção “Semeadura” norteia teoricamente o projeto, suas bases, ideologias e metodologias de criação processual. A seção “Germinação” traz para o foco a questão das artes vivas,

da performance e do teatro na prisão. Seguem-se descrições pormenorizadas acerca dos jogos teatrais, dos exercícios corporais e das variadas estratégias propostas em contexto de criação. A seção “Floração”, por sua vez, reflete sobre o cultivo do trabalho cênico em que o corpo aflora como um texto social em construção performativa. A seção conclusiva, denominada “Colheita”, deixa implícito que as relações e práticas estabelecidas ao longo de um ano de duração da proposta educativa e artística partilhadas com os adolescentes no (IERC/RN) vão muito além do teatro e da cena. Foi possível observar que o corpo pode ser resgatado pelo(s) sentidos(s) da arte que, ao contrário do espaço de detenção, não conhece limites territoriais.

Iáscara Oara de Jesus é a autora do texto “Corpo depois do corpo: o corpo que sai de cena” que se constitui no oitavo capítulo da obra. Doutoranda em Educação, Mestre em Ciências da Linguagem e especialista em Produção e Criação de Moda, a autora já atuou como professora/coordenadora em cursos técnicos, graduação e pós-graduação na FIESC-SENAI-SC/ UNIFEFE/UNIASSELVI/ UNIVILLE/IFES/UNIVALI, tendo experiência na área da Moda, *Design*, Artes e Desenvolvimento de Produto.

Sob a forma de um ensaio crítico, com 15 páginas distribuídas em três seções, o texto traz para a discussão a objetivação e a subjetivação do corpo pelo viés das

pedagogias culturais de formação no teatro, sobretudo em espaços informais de educação. A autora encontra ancoragem sólida a partir dos pressupostos do teórico Michel Foucault como fio condutor de sua investigação, para pensar um corpo que encena, experimenta limites e se materializa em espaços e tempos de representação, fazendo articular um raciocínio teórico aliado às vivências do cotidiano.

A seção introdutória tem o título/pergunta “Corpos instalados: espaços de ninguém?” As reflexões neste percurso apresentam noções de técnicas, corpos-instrumentos, corpos-sujeitos e modelos de subjetivação. A seção “Mercado de Singularidades” aborda o mercado civilizatório, as conformações de/para corpo sujeito e objeto na contemporaneidade, além das práticas culturais, sobretudo aquelas existentes nos espaços informais de educação e que se ocupam com o teatro. Atenta-se para os saberes e fazeres próprios do corpo em meio às lógicas de um mercado, das tecnologias invasivas e de um suposto modelo existencial a ser seguido. A seção final é designada como “Teóricos, resultados e considerações finais: dos pedaços fiz meu corpo”. Excertos de postulados teóricos advindos de Foucault e Baudrillard são trazidos à cena para alicerçar uma discussão entendida ao longo do ensaio e que envolve espaços concretos, lugares/territórios que propiciam a encenação da noção de

corpo envolto e que são modelados por dispositivos de poder-saber.

A pergunta que encerra o texto é: o teatro enquanto espaço de educação informal possibilita, pelo viés artístico, repensar práticas naturalizadas em diferentes contextos? A autora conclui que, se tal espaço puder ser considerado como ambiente de experimentação e liberdade, então a resposta é positiva, ou seja, é possível, sim, refletir sobre os efeitos e resultados que se relacionam a um discurso que se traduz em enunciados expandidos e que perpassam o corpo.

O capítulo 9 intitula-se “O corpo chove, às vezes. Dita, Benedita: um breve relato-experiência nas artes do corpo”. O autor, Pedro José de Freitas Zirolto, é ator, diretor de teatro, educador e psicólogo. É também Mestre em Artes da Cena pela Escola Superior de Artes Célia Helena e Doutorando em Educação (PPGE/UFPR), com vinculação à linha de pesquisa LiCorEs e ao grupo de pesquisa Labelit (UFPR/CNPq).

O texto é um convite para adentrarmos à experiência relatada, em primeira pessoa, acerca da oficina continuada de Teatro, Dança e Educação Somática denominada *Dita, Benedita!* É a partir de uma educação comprometida com a ética e a estética conjugadas que o corpo-experiência é pensado como protagonista ao valorizar as poéticas do encontro, da presença e da recriação de discursos e sentidos abertos aos (re)encontros.

A partir de um tom explicitamente poético, o texto configura-se num total de 19 páginas, cujos tópicos se interseccionam nos (des)caminhos propostos para se repensar ações e experiências repletas de memórias de corpo, movimento, teatro, dança e vida. Já na seção introdutória – “Pé, caminhada, caminhar, (des)caminhos” – o autor nos convoca sinestesticamente a ler o texto com os pés descalços no chão. Convite provocativo e pleno de sentido, visto que é nesta ação que se concentram as zonas fronteiriças entre o pensar e o sentir, o real e o imaginário, o mental e o somático, o eu e o mundo do autor, ao narrar o seu experimento na seção *Dita, Benedita!* A referida seção narra com pormenores e figuras metafóricas o processo de condução de uma oficina continuada de Teatro, Dança e Educação Somática, para mulheres em processo de envelhecimento, no ano de 2016, no Município de Arapongas, Paraná, e que atualmente se realiza no Município de Ribeirão Claro, também no Paraná. Os pressupostos dos encontros eram pautados em exercícios, jogos e propostas diversas que levassem as participantes a narrarem as suas memórias e encenarem suas existências por meio das suas corporeidades e teatralidades potentes a partir de suas percepções sobre o fenómeno envelhecer.

Na seção “Corpo-experiência: a poética da presença e do encontro”, Zirolto

discorre sobre processos de educação pautados nas artes do corpo, elenca e discute alguns autores de base e se dedica a extrair hipóteses acerca da problemática sobre subjetividade e educação estética como campos ampliados da presença e do encontro. Fala-se de educação e(m) alteridade. Atesta-se, após a explanação da experiência vivenciada na referida oficina, que a subjetividade, antes afastada da sua dimensão corpórea, ganha uma nova e ampliada significação ou “experienci-ção” [como enuncia o autor].

É neste sentido que o texto, em si, assentado em um percurso de pés descalços no chão nos faz acreditar que uma educação a partir do corpo-experiência pode se traduzir em um compromisso com a formação total do ser humano.

“Laban, Bakhtin e Ballet Clássico: um *pas de trois* no ensino superior em artes cênicas” é o título do capítulo 10, de autoria de Thaís Castilho, que é Doutora e Mestra em Educação (PPGE-UFPR), vinculada à linha de pesquisa LiCorEs e ao Grupo de Pesquisa Labelit (UFPR/CNPq). Atualmente, é professora colaboradora do curso de Educação Física da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e docente credenciada no programa de Pós-Graduação em Residência Multiprofissional em Saúde da Mulher (HU/UEL).

A partir de um recorte de sua tese de doutorado em Educação, Castilho reflete, neste artigo de 23 páginas, dividido em

quatro seções, sobre o exercício docente no curso de Bacharelado em Artes Cênicas (UEL) com base em suas aulas de balé clássico associadas ao pensamento/teorias do movimento extraídas de Rudolf von Laban. É na confluência da abordagem artístico-pedagógica com a Teoria Dialógica de Bakhtin e o Círculo que a reflexão coloca na práxis a teorização ao solicitar aos participantes da pesquisa – atores sociais/corpo discente da disciplina de Expressão Corporal I, para a turma do primeiro ano de um curso de Bacharelado em Artes Cênicas, de uma universidade pública no interior do Paraná – a produção de Protocolos Verbo-Visuais de/em Dança. Tais materialidades – uma amostragem de sete protocolos verbo-visuais, segundo a autora – foram analisadas por meio da Análise Dialógica do Discurso (ADD), oriunda dos postulados de Bakhtin e o Círculo, com a finalidade de compreender que produções de sentidos poderiam aflorar e reverberar com as vivências pedagógicas e artística de/em dança.

Castilho se detém com detalhes no processo de aplicação dos laboratórios/aulas de balé clássico aos discentes que, por sua vez, foram instigados a explorar algumas ações específicas dessa modalidade de dança, analisando-as a partir das premissas de três Categorias do Sistema Laban/Bartenieff: Corpo, Expressividade e Forma. Ao término de seu estudo analítico, conclui a autora que

Laban, Bakhtin e o balé clássico não sofrem hierarquias ou sobreposições, e sim ajustes, acordos e contaminações, como se dançassem um *pas de trois*.

Rogério Machado Rosa, Doutor em Educação e Professor do Departamento de Metodologia de Ensino (MEN) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e coordenador do Núcleo Vida e Cuidado: estudos e pesquisas sobre violências (NUVIC) é o autor do capítulo 11 denominado “A infância e a dança como potência de pensamento de corpos docentes em construção: um inventário da diferenciação na pesquisa educacional”.

O estudo de Rosa se reporta à dança, mas o faz a partir de uma escrita cartográfica acerca da potência criacional do seu próprio encontro com os estudos da infância e com a experimentação conceitual (e empírica) desta linguagem. Ao longo de 16 páginas de um texto carregado de afetos narrativos reais atravessados pela ficção, o autor reflete sobre possíveis derivas do seu corpo-docente-pesquisador em estado de (des) construção na experiência de pesquisar e escrever de corpo inteiro sobre a infância. O referido *ensaio-experimentação* investe em um modo diverso de conhecer/ subjetivar o desenvolvimento de seu tema de pesquisa imerso na Filosofia da Infância, a partir do encontro com 12 sujeitos docentes que se tornaram interlocutores de sua pesquisa com estratégias cartográficas no doutorado. Ao

longo das cinco seções que constituem o trabalho, Rosa empreende uma escrita memorialística na intenção de urdir um corpo-dançarino-docente-pesquisador que percebe em *Zaratustra* (NIETZSCHE, 2011) uma visão filosófica de dança para operacionalizar conceitos em busca de uma ontologia e de uma verdade de potência nos estudos entre a vida, a dança e a infância.

O capítulo que encerra a obra, “O corpo como enunciador e produtor de sentidos no teatro: reflexões bakhtinianas sobre treinamento corporal de atores”, tem autoria de Alaor de Carvalho, que é Doutor e Mestre em Educação (PPGE/UFPR), com vinculação à linha de pesquisa LiCorEs, e atua como docente no Curso de Licenciatura em Artes da UFPR, Setor Litoral (SL/UFPR).

O artigo, contendo 20 páginas e quatro seções é resultante de um rigoroso estudo levado a termo no decurso de doutoramento do autor, a partir da reflexão sobre enunciados que constituem o sujeito/ator em suas práticas corporais imerso em um processo criativo/montagem da peça teatral *Chá das Cinco - uma peça para jardins*, concebida, produzida e apresentada pela PalavrAção Cia de Teatro da UFPR (2003-2004).

Ao lado de teóricos reconhecidamente pertencentes ao campo das artes cênicas, Carvalho ainda utiliza como escopo teórico e metodológico a perspectiva dialógica de Bakhtin e o Círculo para a sua

Análise Dialógica do Discurso (ADD), por meio da qual constata que os sentidos do [seu] corpo que enuncia para a vida cotidiana – sujeito vivido – também podem ser enunciados no teatro. A partir deste corolário-chave, Carvalho propõe uma questão retórica: “se meu corpo tem a capacidade de produzir sentido para minha existência, por que não teria essa mesma capacidade na produção de sentido para a existência de minhas personagens no teatro?” (CARVALHO, 2022, p. 243). Os possíveis resultados desta investigação, portanto, apontam para o corpo como enunciator e produtor de sentidos, tanto para o sujeito/ator na vida, quanto para o sujeito/ator/personagem no espetáculo.

Em síntese, a obra *Corpo(s): linguagem, comunicação, educação* repercute o valor intrínseco das linguagens artísticas – das artes do corpo, em particular – em seus variados modos de expressão. A presente publicação traz ao alcance dos leitores distintas abordagens que só se tornam viáveis pela lente da interdisciplinaridade situada nas zonas de interface entre a Linguagem, a Comunicação e a Educação.

Education, languages and the body that [never] leaves the scene

Abstract

This text is a review of the book *Corpo(s): Língua, Comunicação, Educação*, edited by Jean Carlos Gonçalves. The volume opens with a preface by Sonia Machado de Azevedo, followed by twelve chapters that bring together the fields of Education, Language and Communication to contribute to the discussion of issues involving the Arts of the Body. Interdisciplinarity pervades the research results of the works presented here that are dedicated to the studies of the body, scene, teaching, multiple learning, pedagogies of performance, presence and ubiquity in the 21st century from unusual perspectives, discourses and methodological approaches.

Keywords: Languages; Education; Body; Pedagogical discourses; Performance.

Notas

- ¹ Trabalho realizado com o apoio da CAPES (PROEX – Programas 6 e 7) – PPGE/UFPR.

Referências

AZEVEDO, Sonia Machado de. Prefácio – Como se fossem mil corpos num só corpo em si mesmo encerrado. In: GONÇALVES, Jean Carlos (Org.). *Corpo(s): linguagem, comunicação, educação*. 1ª Ed. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. (12-16).

BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra;

notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAUSCH, Pina. O que me move. In: TAVARES, Renata (Org). *O que me move e outros textos sobre dança-teatro*. São Paulo: LiberdadeArs, 2017.

CARVALHO, Alaor de. O corpo como enunciador e produtor de sentidos no teatro: reflexões bakhtinianas sobre treinamento corporal de atores. In: GONÇALVES, Jean Carlos (Org.). *Corpo(s): linguagem, comunicação, educação*. 1ª Ed. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. (226-246).

GONÇALVES, Jean Carlos. O corpo recordado e(m) tela: skate cruiser entre educação e estética. In: GONÇALVES, Jean Carlos (Org.). *Corpo(s): linguagem, comunicação, educação*. 1ª Ed. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. (17-31).

LECHETA, Andrio Robert. O discurso hegemônico escancarado de corpo e gênero na publicidade da cerveja “A Outra”. In: GONÇALVES, Jean Carlos (Org.). *Corpo(s): linguagem, comunicação, educação*. 1ª Ed. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. (92-110).

MARCELINO, Carla Saul Garcia; ORDÓÑEZ, Juan Diego Burneo; SILVA, Ramón Marlon. A poética da semente: uma performance de jogos teatrais, resultante de uma experiência cênica com corpos privados de liberdade. In: GONÇALVES, Jean Carlos (Org.). *Corpo(s): linguagem, comunicação, educação*. 1ª Ed. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. (131-148).

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Um olhar sobre a (re)construção de objetos de discurso no texto dissertativo-argumentativo

Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva*
Wellington Barbosa Silva**

Resumo

Este artigo objetiva investigar a (re) construção de objetos de discurso, isto é, referências textuais que podem ser construídas, reativadas e retomadas ao longo de um texto, em redações produzidas por alunos do Programa Pré-Enem, projeto de extensão da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL), em que alunos da graduação ministram aulas voltadas ao Exame Nacional do Ensino Médio – ENEM. Por se tratar de uma atividade inteiramente dinâmica e construída na esfera social, os interactantes participam do processo comunicativo de forma a introduzir, reativar ou recategorizar referentes e ideias construídas em seus textos. Os passos metodológicos são voltados à revisão da literatura linguística no que diz respeito à referência, seleção do *corpus* da pesquisa, leitura crítica das redações e seleção de textos para amostragem e análise das redações escolhidas. Assim, compreendemos que nas redações estudadas, os sujeitos constroem seus textos com propósitos argumentativos nada inocentes por meio de processos de negociação.

Palavras-chave: Referenciação; Redação; Objetos de discurso.

Introdução

O texto dissertativo-argumentativo é a modalidade de texto adotada para a redação do Exame Nacional do Ensino Médio – ENEM. Com o peso de um quinto da nota de toda a prova, a redação exige do candidato a defesa de um determinado ponto de vista por meio de argumentos consistentes e uma proposta de intervenção social. Embora a redação do Enem seja discutida frequentemente por pesquisadores, professores e alunos da educação básica, os estudos voltados à (re)construção de objetos de discurso no texto dissertativo-argumentativo ainda são escassos.

* Mestrando em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pós-graduando em Linguagem e Práticas Sociais pelo Instituto Federal de Alagoas (IFAL) e licenciado em Letras pela Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL). E-mail: veps3@aluno.ifal.edu.br

** Professor do Instituto Federal de Alagoas (IFAL). Doutor em Linguística pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). E-mail: wellington.barbosa@ifal.edu.br

Se o texto é visto como um verdadeiro lugar de interação de sujeitos sociais (KOCH, ELIAS, 2013), os interactantes são partícipes ativos do processo comunicativo que envolve um emissor (autor) e um receptor (o leitor) que realizam negociações dentro do texto. A referência, nesse sentido, estuda as trocas textual-discursivas realizadas através da linguagem e de objetos de discurso recategorizados e (re)ativados por meio de expressões referenciais. Na linguagem, nenhuma atividade é considerada inocente, pois possui um propósito argumentativo voltado aos outros sujeitos.

É importante compreender que a referência não oferece privilégios para a relação entre as palavras e o mundo, mas sim para as versões de mundo transmitidas por meio de expressões referenciais que são (re)construídas por meio de objetos de discurso entre os sujeitos (MONDADA, 1994). Dessa forma, o papel da coesão e da coerência para a construção de sentidos é essencial, pois é através do texto que podemos assimilar objetos introduzidos, retomados e reativados ao longo da produção textual.

Sendo assim, este trabalho objetiva investigar a (re)construção de objetos de discurso em redações produzidas por alunos do Programa Pré-Enem, projeto de extensão da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL), em que alunos da graduação ministram aulas voltadas

ao Exame Nacional do Ensino Médio – ENEM. Para a pesquisa, foram escolhidas aleatoriamente duas redações (para análise) de um *corpus* composto por 15 redações sobre o tema “O desastre em Brumadinho e a gravidade da reincidência dos crimes ambientais”, produzidas durante o simulado que antecedeu a prova do Enem 2019.

O fenômeno da referência

A (re)construção de objetos de discurso é um processo decisivo para a produção e compreensão de sentidos em um texto, pois permite ao enunciador estabelecer relações de negociação entre o texto e o leitor por meio de estratégias textual-discursivas que ascendem a partir do uso adequado e bem-sucedido dos processos referenciais (CAVALCANTE, CUSTÓDIO FILHO, BRITO, 2014).

A referência surgiu junto aos estudos da Linguística Textual e por lá caminhou, em sentido classificatório, por um bom tempo. Com o passar dos anos, a evolução da língua não permitiu que o estudo da reativação de referentes em um texto se mantivesse apenas no âmbito de classificação. De modo que a referência ganhou asas para além dos estudos do texto e hoje caminha sozinha, com direito a espaço em grupos de pesquisa, publicações e eventos. Isso não quer dizer que a referência caminha sem o

texto, ao contrário, trata justamente das construções desses referentes em textos.

A língua atesta identidades na memória coletiva como um ponto de encontro onde é possível dialogar com antepassados e aqueles que continuam a compor a história da humanidade (ANTUNES, 2009). Se antes a visão de língua estava voltada à estrutura, ao instrumento e à atividade (exclusivamente) cognitiva, agora adotamos a perspectiva de uma atividade sociointeracionista, com repercussões diretas nas relações de sujeitos sociais.

Para Koch (2015), a língua não existe fora da interação. É por meio dessa interação que existe a possibilidade de mobilizar percepções, conhecimentos e modelos de mundo. Se a língua é construída através da interação, os textos também ganham espaço para evoluir dentro das relações sociais.

Na visão sociointeracionista que adotamos, o texto é (re)conhecido como “um lugar de interação de sujeitos sociais” (KOCH, ELIAS, 2013, p. 7). Nessa concepção, os textos se constituem e são constituídos por meio de interações linguísticas e sociocognitivas construídas por meio de objetos de discurso escolhidos e disponíveis através da língua. Antunes (2014) reitera a noção de interação, ao explicitar a possibilidade de compressão por meio da composição da palavra: uma inter-ação pela linguagem que tem como resultado os textos que

encontramos no cotidiano e que fazem parte da vida diária.

Em suas produções textuais, o leitor é levado a trabalhar com uma série de estratégias de ordem linguística e cognitivo-discursiva, bem como procura construir seu texto com base em hipóteses que serão ou não confirmadas. Dessa forma, “autor e leitor devem ser vistos como ‘estrategistas’ na interação pela linguagem” (KOCH, ELIAS, 2013, p. 7, aspas das autoras). Por conseguinte, o texto nada mais é do que uma manifestação verbal:

[...] constituída de elementos linguísticos de diversas ordens, selecionados e dispostos de acordo com as virtualidades que cada língua põe à disposição dos falantes no curso de uma atividade verbal, de modo a facultar aos interactantes não apenas a produção de sentidos, como fundear a própria interação como prática sociocultural. (KOCH, 2002, p. 31)

O texto também depende de uma unidade de sentido, de uma unidade de comunicação e de uma intenção por parte de um enunciador (CUSTÓDIO FILHO, 2011). O texto é a materialização da interação entre dois ou mais indivíduos, logo, depende de uma situação de interlocução.

Mesmo que a classificação tenha sido abominada pelos estudos textuais ao longo dos anos, ainda é necessário conhecer e identificar o vocabulário e a organização sintática para compreender os sentidos atribuídos às frases. Obviamente, não depende apenas de

uma mera classificação, mas também dos conhecimentos de mundo, ou seja, saberes generalizados sobre o mundo que partem de uma educação não-formal. A (re)ativação de objetos de discurso, como ainda discutiremos, depende do processo de interação para a sua composição. Se não há interação, não há texto.

A referenciação, como temos discutido, surgiu nos estudos textuais, especificamente com a proposta fundadora de Halliday e Hasan, autores norte-americanos; e, posteriormente, com Ingedore Villaça Koch e Luiz Antônio Marcuschi, responsáveis por investigar o fenômeno da referenciação. É interessante notar que a visão norte-americana dizia respeito mais à coesão textual, enquanto a coerência ganhou severo destaque no Brasil. Nesse sentido, uma das formas de ligar as partes de um texto acontece por meio da introdução, da (re)ativação e da retomada de elementos textuais através de objetos de discurso (ou referentes) e expressões nominais (ou expressões referenciais) (CAVALCANTE, CUSTÓDIO FILHO, BRITO, 2014).

A referenciação é o resultado de diversos processos e acontece por meio de textos em interação. Para compreender melhor tal fenômeno, o conceito de referenciação é fragmentado em três ideias e explicados separadamente: a) uma (re) elaboração da realidade; b) resultado de uma negociação; e c) um processo sociocognitivo. Os três âmbitos, quando

unidos, resultam na melhor compreensão do fenômeno que estudamos.

A primeira ideia diz respeito à “constatação de que a função primordial da linguagem é prover uma forma de acesso a uma dada realidade” (CAVALCANTE, CUSTÓDIO FILHO, BRITO, 2014, p. 29). Nesse sentido, a referenciação compartilha de uma das especificidades da língua: não é imutável e é construída de acordo com uma situação de comunicação e suas respectivas intenções.

Frequentemente somos partícipes de processos de (re)elaboração e (re) interpretação. A recategorização de um referente depende do domínio textual-discursivo. Dessa forma, o estudo da referenciação contribui para a expansão do fenômeno da coesão, pois o que se constrói em um texto não abarca somente a reativação ou a recuperação de referentes em um texto, mas também implica a representação ligada diretamente ao posicionamento e direcionamento argumentativo de seu enunciador.

A segunda proposição, voltada à negociação, aproxima o processo comunicativo de um jogo entre os participantes da ação verbal. Ao produzir e compreender textos, participam ativamente da interação ao negociar os sentidos construídos, além de configurar qualquer construção referencial como o resultado desse processo de negociação.

A terceira proposição enxerga a referenciação como um processo sociocog-

nitivo, que procura estabelecer relações entre o processo de conhecer e as experiências culturais acumuladas e compartilhadas socialmente (CAVALCANTE, CUSTÓDIO FILHO, BRITO, 2014). Dessa forma, a natureza sociocultural e os conhecimentos de mundo são necessários para o processo sociocognitivo.

As três proposições fazem ainda mais sentido unidas: a referenciação é a

[...] construção sociocognitivo-discursiva de objetos de discurso reveladores de versões da realidade e estabelecidos mediante processos de negociação (CAVALCANTE, CUSTÓDIO FILHO e BRITO, 2014, p.41-42).

Sendo assim, tal fenômeno ultrapassa a definição de que acontece apenas por meio da introdução e da manutenção de referentes de um texto. A referenciação é uma área que valoriza o caráter sociocognitivo-discursivo:

[...] o conjunto de operações dinâmicas, sociocognitivamente motivadas, efetuadas pelos sujeitos à medida que o discurso se desenvolve, com o intuito de elaborar as experiências vividas e percebidas, a partir da construção compartilhada dos objetos de discurso que garantirão a construção de sentido(s). (CUSTÓDIO FILHO, 2011, p. 121)

Koch e Elias (2013) ainda explicitam que as formas como os indivíduos utilizam a referenciação são escolhas feitas a partir da interação com outros sujeitos. Assim, os referentes não são confundidos com a realidade, pois possuem a capacidade de (re)construí-la por meio do ato comunicativo. A importância da

referenciação se dá por meio dos estudos textuais voltados à sala de aula, pois a (re)construção de referentes se trata de uma atividade compartilhada, conjunta.

Na sala de aula, o professor deve mostrar ao aluno que a linguagem traz poder, mas como via de mão dupla, pois o aluno também deve ser estimulado a utilizar esse poder com responsabilidade e certa preocupação com a coletividade (CAVALCANTE, CUSTÓDIO FILHO, BRITO, 2014).

A produção de sentidos sempre implica construir propostas de compreensão sobre alguma coisa presente no mundo, seja algo (in)visível, concreto ou abstrato que circunda as relações sociais. Assim, a referenciação tem a função de investigar as relações entre a linguagem e os sentidos atribuídos aos textos pelos interactantes da ação verbal.

A linguística textual, com Mondada & Dubois (2003), trouxe os estudos da referenciação em cinco ideias principais, complementando as três proposições de Cavalcante, Custódio Filho e Brito (2014). Por tratar do fenômeno da representação, a referenciação possui características como: a) os objetos são instáveis e reelaborados pela linguagem; b) o mesmo referente pode passar por recategorizações ao longo do texto; c) a construção de referentes é o resultado de uma negociação; d) a referenciação surge a partir do trabalho sociocognitivo; e e) a construção de objetos de discurso

também participa de processos de estabilização nos textos.

O caráter dinâmico, semelhantemente, mostra a diversidade de referentes em um texto. Ao ser recategorizado, o objeto de discurso mostra seu caráter dinâmico, pois não continua com a mesma expressão referencial ao longo do texto e possuem a capacidade de ser modificados ou expandidos. A (re)ativação de referentes, como temos discutido, não acontece de maneira inocente, pois participa sempre de um jogo na/pela linguagem.

A construção negociada mostra que a atividade de (re)elaboração do real por meio de expressões referenciais é justamente o resultado de um processo audacioso de negociação. É importante notar que a construção de referentes acontece em interação e trabalham de maneira colaborativa. A colaboração (ou a negociação) parte do princípio de que a interação acontece através de um ou mais sujeitos. Assim, qualquer situação comunicativa é o resultado desse processo de negociação (CUSTÓDIO FILHO, 2011).

A construção de referentes, nesse sentido, é um processo inteiramente sociocognitivo. O aspecto social, nessa visão, é necessário por dispor um olhar ligado aos fatores sociais que interferem na construção textual e que precisam de um olhar para além da linguística; já o aspecto cognitivo mostra que a referência é uma atividade cognitivamente mo-

tivada, negociada, além de possibilitar o poder de escolha para a atuação sobre os textos utilizando conhecimentos em níveis diversos.

Como temos discutido, o tratamento da referência nas abordagens contemporâneas privilegia o caráter multifuncional da referência, fortalecendo o poder de construções textuais historicamente, culturalmente e socialmente situadas dentro das relações sociais (CUSTÓDIO FILHO, 2011). Assim, a (re)construção de objetos de discurso em textos, além de compor uma atividade extremamente dinâmica, atua em favor da integralização das partes que compõem os textos e, consequentemente, seus sentidos.

Os gêneros textuais

O estudo dos gêneros textuais não é recente e tem atraído pesquisadores ao redor do mundo devido à diversidade de temas e fontes para sua análise (MARCUSCHI, 2012). Nos últimos trinta anos, pesquisadores diversos buscaram revolucionar a forma como os gêneros são conhecidos, alguns com abordagens complexas e contribuições importantes; outros de forma rasa, ao deixar de lado seu contexto de ação social. Hoje, os gêneros são definidos como formas de reconhecer, responder e agir em situações do cotidiano, de forma a reproduzir e participar do processo comunicativo

de maneira eficaz, conforme Bawarshi e Reiff (2013).

Se antes os gêneros eram ferramentas classificatórias ou formas de organizar tipologias textuais, hoje deixou de ser apenas uma espécie de organizador e passou a ser um “poderoso formador de textos, sentidos e ações sociais, ideologicamente ativo” (BAWARSHI, REIFF, 2013, p. 16). Em outras palavras, os gêneros são compreendidos também como modos ligados ao conhecimento cultural que possuem a capacidade de emoldurar e mediar a forma como os sujeitos interagem em situações diversas.

Os gêneros também participam ativamente da comunicação em sala de aula. Marcuschi (2008) reconhece que o gênero é uma das bases do ensino de línguas, mas também admite que não pode ser feito inocentemente. Qualquer uso do gênero na sala de aula requer uma análise de textos que busque compreender a natureza sociocultural da língua. Nesse sentido, o gênero é reconhecido como um artefato cultural e uma forma de ação social.

Bawarshi e Reiff (2013) explicam que os gêneros não só organizam como também são capazes de gerar textos à medida em que os sujeitos participam de interações entre o mundo e as ações sociais complexas e recíprocas. Consequentemente, é necessário compreender que os gêneros não dizem respeito apenas aos traços formais, isto é, aos

conhecimentos de mundo que possibilitam relações diversas, mas também ao caráter questionador dos gêneros quando falamos de teses como os propósitos, de quem são tais propósitos, a quem os gêneros servem, o processo de negociação de intenções, os porquês, as relações entre leitor/escritor e as relações com outros gêneros. Nesse sentido, os gêneros textuais:

[...] são os textos que encontramos em nossa vida diária e que apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas. (MARCUSCHI, 2008, p. 155)

Marcuschi (2008) adota a tese de que é impossível se comunicar verbalmente sem o apoio de um gênero ou de um texto. Sendo assim, os gêneros são frequentemente confundidos com tipologias ou tipos textuais. Silva (2018) explica que o tipo textual é reconhecido como uma construção teórica formada pela sua natureza linguística, o que abarca categorias diversas, como a narração, a argumentação, a exposição, a descrição e a injunção, tipos também já exemplificados por Marcuschi (2008; 2012). Nesse sentido, as sequências tipológicas formam o gênero, sendo possível encontrar mais de uma tipologia em um único gênero textual.

O estudo do gênero também revela o funcionamento da sociedade (MAR-

CUSCHI, 2008; 2012), pois cada gênero mostra uma forma, uma função e um propósito. Nitidamente, possuem características intrínsecas à sua composição, ou seja, apresentam formas, funções e propósitos diferenciados quando comparados até com gêneros semelhantes. Como resultado, os gêneros são “entidades dinâmicas, cujos limites e demarcação se tornaram fluidos” (MARCUSCHI, 2008, p. 151).

Como temos discutido, os gêneros foram abordados de maneiras diversas ao longo da história, como as tradições literária, linguística e retórica/sociológica de gêneros. As investigações realizadas durante esses períodos revolucionaram os estudos voltados à compreensão e sintetização do gênero com severas implicações para o ensino da escrita.

Os teóricos desistiram de tentar classificar os gêneros – e com razão. Koch e Elias (2013) corroboram com o pensamento de Bawarshi e Reiff (2013) ao destacar que os gêneros são dinâmicos e reveladores de práticas sociocomunicativas. Além disso, são capazes de gerar outros textos e novos gêneros, pois não seguem padrões específicos. A composição de um gênero textual depende de sua estrutura, organização e distribuição de elementos verbais e não verbais (KOCH, ELIAS, 2013).

Texto em análise

As redações a seguir foram escolhidas de a partir de um *corpus* composto por quinze redações cedidas pelo Programa Pré-Enem da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL), em 2019. “O desastre em Brumadinho e a gravidade da reincidência dos crimes ambientais” serviu como o tema da redação e foi realizada durante a aplicação de um simulado que seguiu os mesmos parâmetros do Enem.

Um dos elementos que nos propomos analisar diz respeito à introdução referencial, reconhecida como um processo referencial, ao lado da anáfora e da dêixis. Nosso trabalho, no entanto, não tem a intenção de analisar todos os processos referenciais. Tem como foco, além da introdução referencial, o processo de reativação e recategorização referencial, ou seja, a (re)construção de objetos de discurso no texto dissertativo-argumentativo.

Os passos metodológicos foram: a) revisão da literatura linguística que diz respeito ao fenômeno da referenciação, aos gêneros textuais e à (breve) explanação sobre o texto dissertativo-argumentativo; b) seleção aleatória do *corpus* da pesquisa, em diálogo com a coordenação e equipe do Programa Pré-Enem 2019; c) leitura crítica das redações e escolha de dois textos para amostragem e análise; e d) análise das redações escolhidas.

A tragédia e desastre em Brumadinho não é considerada totalmente algo *ambiental*, foi um *crime* realizado por pessoas que ocasionalmente já sabiam do risco e já haviam sido alertados, mas, infelizmente, a sociedade moderna é composta por pessoas que valorizam mais o *dinheiro e status sociais*, do que a vida de outras pessoas.

Sabe-se que, não é de hoje a ocorrência desses *crimes ambientais*, e não é de hoje que *isso* vai acabar. Não é apenas a falta de senso, mas a falta de respeito a sociedade, e principalmente, ao seu lugar. Inúmeras vítimas, *verdadeiro homicídio*, que deixaram marcas eternas nos sobreviventes. É comum se perguntar o ‘porquê’, por quê as pessoas são assim, ou até onde o dinheiro pode levar alguém a fazer *algo ‘não humano’* que a beneficia, ou *aquilo mais fácil*. Foi fácil para eles verem aquelas pessoas ali, mortas ou marcadas, ou foi apenas o caminho mais simples a seguir.

Pode-se concluir que os autores e responsáveis paguem pelo que fizeram, nada apagará o *que aconteceu*, mas, o governo pode interferir, ajudando a reconstruir a cidade. Mahatma Gandhi disse que ‘você é a mudança que quer ver no mundo’, mostrando assim, que a reconstrução e a conscientização deve-se começar por cada um. Porque sozinho, o mundo não cresce, sozinho o mundo não muda; mas, também, que a justiça possa ser justa e punir os verdadeiros culpados do *crime ambiental*.

Fonte: excerto do *corpus* da pesquisa (2019).

A redação acima foi digitada de acordo com o que foi escrito à mão pelo candidato em sua folha de redação. O texto é iniciado por meio da introdução referencial “a tragédia e desastre em Brumadinho”, que estreia uma nova informação, ou seja, um novo referente no texto. Cavalcante, Custódio Filho e Brito (2014)

esclarecem que a introdução referencial não deve ser confundida com a introdução de um texto, pois diz respeito a todas as vezes que uma informação nova estreia no texto por meio de expressões referenciais. Essa introdução pode ou não ser reativada ao longo da produção textual, bem como recategorizada.

Ao afirmar que não é algo totalmente “ambiental”, o autor reativa o referente “a tragédia e desastre em Brumadinho” em uma retomada na mente dos interlocutores. A seguir, recategoriza o mesmo objeto de discurso, ao afirmar que foi um “crime”. É interessante notar que o referente foi totalmente recategorizado, pois passou de “tragédia e desastre em Brumadinho” para simplesmente “crime”, revelando sua visão de mundo acerca do tema do texto dissertativo-argumentativo. Esse tipo de recategorização é amplamente utilizado em textos devido ao seu caráter de força: o segundo argumento geralmente será o mais forte. Então, ao recategorizá-lo, o autor imagina que sua argumentação se dará de forma mais consistente.

A expressão referencial “o dinheiro e status sociais”, embora não reative o referente anterior, apresenta uma nova introdução referencial, pois apresenta novas informações sobre os bastidores do objeto de discurso “tragédia e desastre em Brumadinho”. Para o autor, as pessoas envolvidas no desastre ambiental (ou crime) realizaram tal ação com o

objetivo de obter dinheiro e status social. Nesse momento, existe também a preocupação por parte do autor de mostrar um lado mais social acerca do problema que está em discussão. Assim, a tese inicial do autor se baseia na ideia de que o “desastre” na verdade foi um “crime”. Tal tese não seria possível sem o uso da referenciação.

No segundo parágrafo, uma nova informação é adicionada ao texto. O referente “crimes ambientais” reativa o objeto “crime” acrescentando a ideia de que o crime citado anteriormente foi também um crime ambiental. Aqui, tem-se uma reativação de referente e uma recategorização, pois o crime passou a ter um caráter ambiental. A palavra “isso” também faz referência aos “crimes ambientais” citados anteriormente. Esse objeto de discurso referencia os crimes ambientais de forma a evitar repetições de informações já ditas.

Em “verdadeiro homicídio”, mais uma vez, o objeto de discurso “crimes ambientais” é recategorizado, pois tem-se a afirmação de que não foi um crime qualquer elaborado por alguém, mas um homicídio, ou seja, a verdadeira materialização de um crime na mente dos interactantes, pois traz a ideia de morte e sangue, elementos presentes no tema da redação. “Algo ‘não humano’”, por outro viés, retoma o referente “o dinheiro e status sociais” ao afirmar que o dinheiro seria a causa desse ato não-humano. O

objeto de discurso deixa de ser apenas um crime, um homicídio e passa a ser algo não humano. Em outras palavras, um ato em que um ser humano de verdade jamais seria capaz de realizar.

“Aquilo mais fácil”, mais uma vez, retoma o primeiro objeto de discurso introduzido no texto: “a tragédia e desastre em Brumadinho”, como uma alternativa para “algo não humano”. Assim, o candidato constrói seus argumentos por meio de um jogo de acusação por meio da referenciação. Primeiro, ao explicitar que foi uma tragédia e um desastre ambiental e, adiante, ao recategorizar tal referente como crime, crime ambiental e verdadeiro homicídio. Se nada na língua é por acaso, o texto acima apresenta pouca inocência em relação ao dito e grandes objetivos quando se trata de persuasão, pois esse tipo de texto requer técnicas argumentativas para a sua composição a partir do texto e da referenciação.

No último parágrafo, “o que aconteceu” reativa na memória discursiva dos interlocutores o referente principal do texto, todavia, o que aconteceu, para o candidato, não diz respeito apenas ao desastre ou crime, mas também às mortes e às consequências para a cidade. Ao final, o “crime ambiental” retoma a proposta do candidato, que é defender que o desastre em Brumadinho não foi acidental, mas sim um crime ambiental.

Dinheiro. Crime. Segurança. Essas palavras descrevem bem o cenário do desastre em Brumadinho e a gravidade da reincidência dos crimes ambientais no Brasil. Diante disso questiona-se quais são as causas e quais as consequência que contribuem para perpetuação dessa realidade.

A educação é o fator principal no desenvolvimento de um país. Hodiernamente, ocupando a nova economia mundial, seria fácil acreditar que o Brasil possui um sistema público de ensino eficiente. Contudo, a realidade é justamente o oposto, e o resultado desse contraste está claramente refletido nos crimes ambientais. Seguindo os últimos dados relacionado a esse problema. Diante do exposto, os crimes causados pela barragem em Brumadinho, tem afetado a população local e o rio.

Da mesma forma evidencia-se, a falta de fiscalização como impulsionador do problema. Segundo Michel de Montaigne a mais honrosa das ocupações é servir o público e ser útil as pessoas.

A fim de conter os crimes ambientais, a ação legal encontra-se distante da efetivação, uma vez que os problemas deixados tenha afetado o rio da população local. Dessa forma o governo estadual deve alerta a população sobre o consumo dessa água, aliado a isso o ministério do meio ambiente deve elaborar palestras para deter a sociedade sobre o problema garantindo uma sociedade mais justa as pessoas.

Fonte: excerto do corpus da pesquisa (2019).

A segunda produção textual que analisamos tem início com a exemplificação de três substantivos. O juízo de valor atribuído às palavras citadas, em conexão direta com a temática da redação, apresenta o ponto de vista do candidato por meio da introdução referencial “o cenário do desastre em Brumadinho e

a gravidade da reincidência dos crimes ambientais no Brasil”. A introdução referencial serve para apresentar a tese de que, assim como na redação anterior, o desastre em Brumadinho foi um crime. Ao mesmo tempo, “o cenário do desastre em Brumadinho” expõe a ideia informativa de um ambiente devastado, enquanto “a gravidade da reincidência dos crimes ambientais no Brasil” tem seu sentido voltado aos crimes ambientais.

Ainda no primeiro parágrafo, a reativação de referentes acontece por meio do pronome “isso”, utilizado para reativar na mente dos interlocutores o referente anterior e evitar a repetição. Estruturalmente, a introdução de um texto dissertativo-argumentativo também serve para apresentar um esboço dos argumentos que defenderão o ponto de vista apresentado pelo candidato. Na redação que analisamos, espera-se, a partir da introdução, que os argumentos defendidos tenham relação com as causas e as consequências para a perpetuação “dessa realidade”, mais uma vez, a reativação acontece por meio do referente citado.

O segundo parágrafo introduz o referente “educação”. Aparentemente, o objeto de discurso foi utilizado para discorrer acerca da situação do Brasil enquanto “nova economia mundial”. Todavia, tal relação torna-se ineficaz, visto que o candidato não conseguiu estabelecer conexão coerente entre os referentes “educação” e “crimes ambientais”. Embo-

ra utilizado de maneira rasa, este último retoma o substantivo “crime”, citado na introdução do texto dissertativo-argumentativo, bem como reativa a tese de que o desastre em Brumadinho foi um crime ambiental.

O referente “a população local e o rio” também é introduzido no segundo parágrafo e possui ligação com o referente “... a gravidade da reincidência dos crimes ambientais no Brasil”. Para o candidato, o primeiro referente tem sido afetado pelas consequências do segundo. Em outras palavras, a gravidade citada no segundo referente está voltada à qualidade de vida das pessoas atingidas pelo desastre. Interessante notar também que o referente “crimes” recategoriza o sentido atribuído em “crimes ambientais”, pois cita que foram “causados pela barragem em Brumadinho”, ou seja, o candidato afirma que os crimes não foram causados pela ação do homem, mas sim “pela barragem...”. Entendemos que seu posicionamento argumentativo está voltado à tese de que o acontecido em Brumadinho se trata de um crime ambiental, no entanto, esta última frase mostra certa confusão e discrepância em sua argumentação. O referente “problema” reativa os objetos de discurso “... desastre em Brumadinho” e “crimes ambientais”.

No parágrafo final, momento em que a proposta de intervenção social é apresentada pelo candidato, o referente “cri-

mes ambientais” é citado em uma relação com “os problemas deixados”, que reativa na mente dos leitores as consequências do referido desastre. Os referentes “o rio e a população local” e “o problema” aparecem também com o objetivo de reforçar o que já foi mencionado, mas de forma ineficaz, visto que apenas repetem referentes já introduzidos no texto, sem o devido trabalho de reativação por meio de expressões referenciais diversificadas.

Considerações finais

Após a análise, compreendemos que os candidatos utilizaram a referenciação como estratégia textual-discursiva em seus textos. Às vezes de forma coerente, como pudemos observar no primeiro parágrafo do primeiro texto de nossa análise; e às vezes de forma incoerente, como no último parágrafo do primeiro texto e no segundo e terceiro parágrafos do segundo, em que as informações desconexas entram em conflito e causam confusão em quem as aprecia. É importante esclarecer que os textos que analisamos possuem caráter dinâmico, mas ainda assim apresentam ideias clichês e voltadas aos esquemas ensinados em cursos com o objetivo de alcançar a nota máxima, como o uso de frases de pensadores clássicos e contemporâneos que nem sempre possuem ligação com o assunto abordado.

Ressaltamos a importância de compreender que a introdução referencial

não diz respeito (somente) aos elementos presentes em uma introdução. Obviamente, se um referente estreia em uma introdução, ele passa a ser também referencial, mas tal fenômeno pode ocorrer durante todo o texto, entre a introdução, o desenvolvimento e a conclusão. Destacamos também as propostas de intervenção social construídas de forma rasa, sendo insuficientes para a construção de soluções convincentes para o problema, além da confusão de informações graças à frase de Gandhi utilizada de forma incorreta, no primeiro texto, pois não diz respeito ao tema da redação; e à frase de Michel de Montaigne, utilizada no segundo.

Assim, compreendemos que nas redações estudadas, os sujeitos constroem seus textos com propósitos argumentativos nada inocentes por meio de processos de negociação. A referenciação, na construção do texto dissertativo-argumentativo, trabalha ativamente na busca por sentidos e (re)construções íntimas de objetos de discurso socialmente localizados e utilizados diariamente pelos interactantes. Por se tratar de uma breve análise, não nos atemos aos processos referenciais dêixis e anáfora, pois se tratam de categorias que necessitariam de uma discussão maior. A introdução, a reativação, a retomada e a recategorização referencial trabalham juntas em textos com o objetivo de fortalecer a coesão e a coerência textuais, retomando a ideia de que o aluno, em sala de aula,

precisa reconhecer que a linguagem traz poder, mas deve, ao mesmo tempo, ser estimulado a utilizar esse poder com responsabilidade e sempre apresentar um olhar ao coletivo.

A view about the reconstruction of discourse objects in the argumentative dissertation

Abstract

This article aims to investigate the (re) construction of discourse objects, that is, textual references that can be built, reactivated and resumed throughout a text, in essays produced by students from the Programa Pré-Enem, an extension project at the Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL), in which undergraduate students teach classes focused on the Exame Nacional do Ensino Médio – ENEM. As it is an entirely dynamic activity and built in the social sphere, the interactants participate in the communicative process in order to introduce, reactivate or recategorize references and ideas built in their texts. The methodological steps are aimed at reviewing the linguistic literature with regard to referencing, selection of the research corpus, critical reading of the essays and selection of texts for sampling and analysis of the chosen essays. Thus, we understand that in the studied newsrooms, the subjects build their texts with non-innocent argumentative purposes through negotiation processes.

Keywords: Referenciation; Dissertation; Discourse objects.

Referências

ANTUNES, Irandé. *Gramática contextualizada*: limpando “o pó das ideias simples”. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

_____. *Língua, texto e ensino*: outra escola possível. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

BAWARSHI, Anis S.; REIFF, Mary Jo. *Gênero*: história, teoria, pesquisa, ensino. Tradução: Benedito Gomes Bezerra. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). *A redação no Enem 2020*: cartilha do participante. Brasília, 2020.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães; CUSTÓDIO FILHO, Valdinar; BRITO, Mariza Angélica Paiva. *Coerência, referência e ensino*. São Paulo: Cortez Editora, 2014.

CUSTÓDIO FILHO, Valdinar. *Múltiplos fatores, distintas interações*: esmiuçando o caráter heterogêneo da referência. 330p. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2011.

_____. *Expressões referenciais em textos escolares*: a questão da (in)adequação. 187p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2006.

KOCH, Ingedore Villaça. *Introdução à linguística textual*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

_____; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender*: os sentidos do texto. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2002.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Linguística de texto*: o que é e como se faz?. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

_____. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MONDADA, L.; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referência. Tradução: Mônica Magalhães Cavalcante. In: CAVALCANTE, M. M.; BIASI-RODRIGUES, B.; CIULLA e SILVA, A. (Org.). *Referência*. São Paulo: Contexto, 2003.

_____. *Verbalisation de l'espace et fabrication du savoir*: approche linguistique de la construction des objets du discours. Lausanne: Université de Lausanne, 1994.

SILVA, Márcio Leandro. *Referência, argumentatividade e interação discursiva*: uma experiência didática com o texto dissertativo-argumentativo no 9º ano. 164p. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras em Rede Nacional) – Universidade Estadual de Paraíba. Guarabira, 2018.

A representação *queer* de Narciso: ressonâncias da estética de Oscar Wilde em *Dorian, An Imitation*, releitura de *The Picture of Dorian Gray*

Andrio Santos*

Resumo

No romance *Dorian, An Imitation* (2002), Will Self relê *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, explorando questões como homoafetividade, crise da AIDS e ansiedades sociais relativas a projeções do desejo e temor da morte. Essas questões são articuladas nas discussões estéticas sobre arte, centradas na figura de Narciso, representada na instalação de arte contemporânea *Cathode Narcissus*. Assim como o Dorian de Self, o Dorian de Wilde é diversas vezes comparado a Narciso. Existe uma relação entre a figura de Narciso e a representação de identidades *queer* e a figura de Narciso representa a imagem sobre a qual a sociedade heteronormativa projeta seus temores de morte e dissolução. Assim, o texto de Self articula recursos retóricos do gótico e da ficção *queer* contemporânea, possibilitando uma leitura *queer* do gótico. Neste ensaio, proponho-me a discutir as ressonâncias da estética *queer* do romance de Wilde no texto de Self.

Palavras-chave: Queer gótico; Estudos queer; Narciso; Identidade queer.

Introdução

“I am the love that dare not speak its name”, afirma um dos belos jovens no poema “Two Loves” (1892), de Alfred Douglas, amante de Oscar Wilde. Michael Warner (2004) comenta que o termo “sodomia” já foi visto como um pecado inominado, como uma perversão sem nome, associada, em particular, à consumação do amor homossexual. Essa concepção permitiu que o verso de Alfred Douglas fosse usado como evidência no afamado julgamento de Wilde sobre *The Picture of Dorian Gray* (1890), que acabou condenando-o a dois anos de prisão

* Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), trabalha com ficção gótica. Atualmente está vinculado ao estágio pós-doutoral do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFSM, Bolsa PNPd/CAPES, sob supervisão do prof. Dr. Anselmo Peres Alós. E-mail: andriosantoscontato@hotmail.com

e trabalhos forçados. É interessante notar que “o amor que não ousa dizer o próprio nome” remete à obscuridade a que desejos dissidentes estavam – e em dados contextos ainda estão – relegados. Em *Dorian, An Imitation* (2002), de Will Self, Baz comenta que homens gays são “the sex that will not shut up” (SELF, 2002, p. 86), algo que espelha o verso de Alfred Douglas. A relação por contraste denota não apenas um diálogo com a estética *queer* de Wilde, como também a continuidade e pertinência dessa estética.

Ao discutir a historicidade do termo *queer*, Max Fincher define Oscar Wilde como uma figura divisora de águas: “[t]he risk of the charge of anachronism in using queer is a risk anyone must confront who reads fiction queerly before the most widely recognized queer, Oscar Wilde” (FINCHER, 2007, p. 8). A persistência da fama e relevância de Wilde funda-se, em parte, na contínua e extraordinária ressonância simbólica de sua personalidade, sua vida e seu trágico destino. A persistência e pertinência da estética wildeana pode ser identificada em obras contemporâneas, como *Dorian, An Imitation* (2002), de Will Self, romance que relê *The Picture of Dorian Gray* (1990) no contexto dos anos 1980 e 1990, abordando questões como cultura gay, homoafetividade, crise da AIDS e ansiedades sociais relativas a projeções do desejo e ao temor da morte. Essas

questões são articuladas nas discussões estéticas sobre arte, centradas na figura de Narciso, representada na obra de arte contemporânea *Cathode Narcissus*.

A imagem de Narciso serve como linha condutora ao presente ensaio. O *Dorian* de Wilde é diversas vezes comparado a Narciso, assim como o de Self. Além disso, existe uma relação entre a figura de Narciso e a representação de identidades *queer*, algo que também pretendo explorar. Na obra de Self, a instalação *Cathode Narcissus* parece exercer sobre o protagonista o mesmo efeito que o retrato no texto de Wilde, tornando-o imortal e incólume às intempéries, algo significativo, uma vez que o romance de Self também trata da emergência da crise da AIDS nos anos 1980. Além disso, a figura de Narciso representa a imagem sobre a qual a sociedade heteronormativa projeta seus temores de morte e dissolução no intuito de manter-se incólume. Nessa instância, o texto de Self articula recursos retóricos do gótico e da ficção *queer* contemporânea, possibilitando uma leitura *queer* do gótico. Tendo isso em vista, este ensaio visa discutir as ressonâncias da estética *queer* de Wilde em *Dorian, An Imitation* (2002), de Will Self, obra que relê *The Picture of Dorian Gray* (1890) através de matizes contemporâneos.

Narciso e sua imagem *queer*: beleza, morte e homoerotismo em *Dorian*, *An Imitation*

Dorian, An Imitation (2002), de Will Self, apresenta-se como uma releitura de *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, ambientada durante os anos 1980 e 1990, tratando sobre cultura gay e a crise da AIDS. O Henry Wotton contemporâneo apresenta-se como uma figura aristocrática que, ao lado do artista conceitual Baz Hallwood, disputa as atenções do ingênuo Dorian Gray, um jovem recém-graduado em Oxford que vive em Londres. Dorian foi aparentemente imortalizado através de uma obra de arte contemporânea criada por Hallwood, uma instalação em vídeo intitulada *Cathode Narcissus*, que o tem como modelo. Como no romance de Wilde, a obra parece oferecer um tipo de liberdade a Dorian, permitindo que se entregue a todos os tipos de excessos, prazeres autoindulgentes e supostas perversões sexuais. Assim como em Wilde, o Dorian de Self também é responsável pela morte do artista Hallwood. No entanto, no epílogo, essa narrativa revela-se como um registro ficcional da vida de Dorian escrito por Wotton, que acaba perecendo devido à AIDS. O epílogo denuncia, de certa forma, os próprios limites do texto ficcional e instala-nos uma dúvida sobre

o caráter estético-hedonista de Dorian. A reconstrução da narrativa de Wilde através do ponto de vista de Wotton indica uma relação a noções narrativas pós-modernas, representadas no romance através das críticas à arte contemporânea e discussões estéticas.

O romance também trabalha temáticas relativas ao medo da morte e ao retorno dos mortos, questões que se reportam à ausência de sentido ou dissolução de sentido, algo que comumente permeia as narrativas góticas. Essas questões são articuladas através de um modo narrativo ostensivamente *queer*, tornando o gótico *queer*, ainda que, nesse romance, essa característica *queer* esteja associada a processos de dissolução de sentido e de abjeção, concebidos como aspectos constitutivos da pós-modernidade, uma vez que o romance representa a crise da AIDS como o projeto de um exercício de abjeção. Abordar *Dorian* dessa maneira permite discutir como esse projeto de abjeção resguarda em sua estrutura um tipo de homofobia não articulada, ou não resolvida, um processo que identifica na morte, ou apagamento do sentido, uma estratégia de proteção da cultura heteronormativa contra dissidências sexuais e de gênero. Em *Dorian*, o temor da morte é fragmentado em camadas, em imagens que se sobrepõe, mas que são irrevogavelmente projetadas sobre a figura de Narciso, representada tanto pela obra *Cathode Narcissus* quanto

pela personagem Dorian Gray, vista como um Narciso hedonista, um epíteto que o Dorian de Wilde também recebe.

Os mais difundidos discursos teóricos dos estudos do gótico fundamentam-se, em parte, na ansiedade a respeito da morte ou do retorno dos mortos. Na *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), de Edmund Burke, e no ensaio “O Estranho” (1919)¹, de Freud, dois textos fundamentais aos estudos do gótico, a morte se apresenta como uma questão central. Tanto em Burke quanto em Freud, a morte não representa apenas o medo visceral do fim da existência, como também o ponto a partir do qual o sentido se esvai e se estingue do sujeito. Em última instância, nem Burke nem Freud são capazes de elucidar de maneira sistemática o terror sublime ou a estranheza, pois essas experiências frustram suas tentativas de representação. Assim, também frustram suas tentativas de interpretar essa radical dissolução de sentido, produto implícito da morte.

Terry Castle (1995) desenvolve essa questão em seus estudos sobre fantasmagoria em *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe. Castle (1995) defende que alguns personagens são tornados fantasmas por outros personagens, algo que se assemelha ao processo de abjeção definido por Julia Kristeva (1985). Personagens tornados espectrais passam a significar algo limítrofe e a

ocupar espaços limítrofes. Eles se transformam em objetos de angústia, uma vez que não se tem mais certeza se estão vivos ou mortos. Para Castle (1995), esse processo sugere a redefinição da ideia de morte no século XVIII, noção que implica que o fantasma, a projeção de uma ausência, daria sentido a tudo que está presente. Para o autor, esse processo representa uma negação da mortalidade e sugere que essa espectralidade aponta para a noção de uma essência espiritual perfeita e imutável. Nessa lógica, os mortos jamais morreriam de fato, mas passariam a evocar um ideal de identidade “espectral” quase platônico que assombra aqueles ao seu redor. Essa identidade, para Freud, afirma-se nos momentos da manifestação do estranho:

[...] [m]uitas pessoas experimentam a sensação, em seu mais alto grau, em relação à morte e aos cadáveres, ao retorno dos mortos e a espíritos e fantasmas (FREUD, 1919, p. 269).

A noção da imagem do fantasma como uma projeção de identidade nos indaga sobre o tipo de sentido restaurado através dessa espectralidade. Diana Fuss (1991) comenta que questionar a maneira como se dá essa projeção de sentido e que tipo de sentido é projetado fornece-nos algumas sugestões sobre como a noção de morte e suas configurações culturais são formuladas. Nesse caso, existe uma relação intrínseca entre abjeção e morte. Ou melhor, o processo de

abjeção conduz à morte. É nesses termos que Castle (1995) concebe o processo de articulação de ansiedades sociais. Os mortos, moribundos e fantasmas não se caracterizam apenas como parte de uma metafísica gótica, mas também se articulam a um complexo processo de deslocamento cultural que implica homofobia como uma estratégia para manter o corpo, compreendido como mortal e corruptível, preservado, dentro dos padrões sancionados, afastado dos “prazeres perversos”, desejos subversivos e identidades dissidentes.

Em *Dorian*, a representação da crise da AIDS como projeto de abjeção da cultura gay sugere que, na cultura heteronormativa, é sempre o outro quem deve morrer (SHOWALTER, 1990). No caso do romance, o outro é representado pela imagem de Narciso. Como essa discussão se estabelece também no nível estilístico e estético da arte contemporânea, seria inescapável levantar certos questionamentos sobre a relação da obra com concepções pós-modernas. David Alderson (2005) defende que *Dorian* desenvolve uma concepção de pós-modernismo anti-essencialista. Para o autor, *Dorian* representa um exercício de narrativa pós-moderna, assim como um comentário crítico desse mesmo tipo de literatura, algo sugerido estilisticamente na revelação de que a história principal seria uma expressão escrita das memórias de Henry Wotton, que representa Dorian

como um hedonista autodestrutivo. De fato, é Wotton quem produz um discurso pós-moderno concebido em termos *queer*, um discurso demasiadamente marcado por questões relativas à sexualidade e por uma tensão ambivalente em relação a desejos dissidentes. Essa questão está implícita em controvérsias como:

[...] [f]or much of the time Henry Wotton wasn't altogether sure which human gender he preferred, or even if he liked sex with his own species at all. Pudenda? Pricks? Petals? What now? (SELF, 2002, p. 39).

Essa caracterização de Wotton como alguém aberto a diferentes experiências sugere que práticas sexuais poderiam, assim como gênero, serem concebidas como performance (BUTLER, 1990). Essa noção está expressa na máxima: “the chameleon is the most significant of modern types” (SELF, 2002, p. 39).

Os desejos multiformes de Wotton estão diretamente relacionados a uma noção incoerente e desordenada de história, uma vez que as imagens do passado aparecem sempre sobrepostas:

In Henry Wotton's childhood the years were inseparable and their events were confused. JFK stood trial in a glass booth in Tel Aviv and was sentenced to orbit the moon (SELF, 2002, 53).

A infância de Wotton representa o fim de uma era: o julgamento do oficial nazista Adolf Eichmann confunde-se com a emergência da corrida espacial. O mesmo sentido pode ser reconhecido em

jantares e festas, quando Dorian afirma que “[...] of course, the Gulf War never *really* happened” (SELF, 2002, p. 143), oração que sublinha a afirmação anterior de que “television is so much *realer* then reality” (SELF, 2002, p. 66).

O discurso de Dorian e Wotton objetiva representar um deslocamento histórico, pois as personagens veem a si mesmas como sujeitos despolitizados. Essa questão é elucidada no jantar em que a esposa de Wotton, uma historiadora e professora acadêmica, discute política com um ministro e outras figuras proeminentes: “[t]heir talk was earnest, full of the names of people not personally known to them – Yeltsin, Gorbachev and Rajiv Gandhi” (SELF, 2002, p. 147). Ao mesmo tempo, outro grupo congrega na extremidade da mesa, um grupo que consiste em Wotton, Dorian e convidados de disposição semelhante. Diferente do primeiro grupo, “their chatter was perverse, cynical and brittle, incorporating the names of people they knew only too intimately” (SELF, 2002, p. 147). Os dois grupos se assentam nas extremidades opostas da mesa porque haviam repellido um ao outro. A partir dessa comparação, a narrativa localiza Wotton na história, uma história cujas potências agem sobre a personagem e minam seus intentos de agência irônica. Andrew Smith (2002) comenta que, para a esposa da personagem, o mundo adquire um aspecto gótico frente à crise nas Balcãs e à Guerra Fria,

ao passo que o que assombra a vida de Wotton, Dorian e seus companheiros seria o “espectro” da crise da AIDS.

Wotton acaba contaminado com HIV, embora Dorian pareça imune à doença, uma vez que seu corpo teria sido imortalizado pela instalação artística de Baz Hallwood. O romance apresenta a devastação causada pela AIDS através de um discurso que relê imagens relativas à segunda Guerra Mundial, como a lembrança imprecisa de Wotton sobre o julgamento de Eichmann. A descrição da ala hospitalar reservada aos pacientes com AIDS, uma ala carregada de estigma e tornada abjeta, reporta-se à imagens de segregação e violências perpetradas durante da Segunda Guerra, o que cria uma representação multiforme fundada em uma panóplia de imagens sobrepostas:

[...] in the Broderip Ward on that day in 1991, there were whole squadrons of young men with Bomber Command moustaches who had been targeted with the incendiary disease. Their radiator-grille ribcages and concentration-camp eyes telegraphed the dispatch that this was less a place for the mending of civilian injuries and quotidian wounds than a casualty station near the front line with Death (SELF, 2002, p. 78).

Além disso, ao comentar sobre a própria saúde, Wotton menciona a catedral de Cologne, uma das notórias construções sobreviventes aos bombardeios dos Aliados: “I fell gothic with disease – as if Cologne Cathedral were being shoved

up my fundament” (SELF, 2002, p. 236). Essa passagem também se reporta aos pacientes de “Bomber Command moustaches”. Ou seja, a catedral e a ala hospitalar representam não a possibilidade de sobrevivência dos pacientes, e sim uma imagem de dor e enfermidade que se alinha a sobreposição de imagens entre vítimas e perpetradores da violência. As imagens sobrepostas da guerra e das vítimas da AIDS se estabelecem como uma articulação narrativa da crise da AIDS entre 1980 e 1990 e representam a inevitabilidade da história, apesar dos deliberados esforços de Wotton em apartar-se de todo e qualquer tipo de posição de cunho político. A questão é que Wotton é incapaz de transcender as forças políticas que contextualizam sua vida. O pós-modernismo explícito do romance se mostra, então, propositalmente desafiado pelas grandes narrativas da história: a guerra, as crises políticas e sanitárias; isso indica que o emprego do discurso pós-moderno no romance, construído de maneira autoconsciente, visa desafiar justamente um tipo de dissolução escapista pós-moderna. Essa crítica à pós-modernidade se articula, em particular, através das discussões sobre arte, especialmente arte contemporânea, centradas na figura de Narciso.

A instalação *Cathode Narcissus* cumpre o mesmo papel narrativo que o retrato no romance de Wilde. Assim como em *The Picture of Dorian Gray*, o

Dorian de Self assimila inúmeras ideias de Wotton e é descrito como tendo se tornado um “social chameleon” (SELF, 2002, p. 107). Inicialmente, Dorian é caracterizado como facilmente influenciável e corruptível, mas ele se torna cada vez mais hedonista conforme a narrativa avança. Ao menos, segundo a narrativa de Wotton. Em Wilde, Dorian é descrito diversas vezes como Narciso, cuja expressão mais interessante está permeada pela angústia do declínio da pintura:

[...] [a] feeling of pain came over him as he thought of the desecration that was in store for the fair face on the canvas. Once, in boyish mockery of Narcissus, he had kissed, or feigned to kiss, those painted lips (WILDE, 1890, p. 135).

Steven Bruhm comenta que uma das características mais consistentes do mito de Narciso seria seu aspecto *queer*. Para o autor:

[...] from the most arcane of poststructuralist theories to the most popular Gothic best-sellers, Narcissus comes to figure stably as an emblem of instability; he occupies both sides of those familiar binaries structuring our culture: self/other, surface/depth, active/passive, masculine/feminine, soul/body, inside/outside, sanity/ psychosis. And in that figuration he comes to look like the rather predictable product of another historically specific intellectual moment: the postmodern. Narcissus as I have traced him here is the trope of undecidability. [...] Narcissus always brings us to the abyss of meaning; if we're straight, he throws us over the edge; if we're queer, he offers his hand for a dance along the precipice (BRUHM, 2000, p. 174).

De acordo com Bruhm, a figura de Narciso apresenta uma ambiguidade radical capaz de subverter noções íntegras de subjetividade e concepções essencialistas de identidade. O autor compara essa noção a um resquício gótico que identifica na cultura contemporânea, uma vez que

[...] [t]he Gothicism of our culture is terrifying because it threatens to destroy certain constructions of the self. The narcissism of our culture is promising for exactly the same reason (BRUHM, 2000, p. 173).

Em certo sentido, as raízes dessa ambiguidade radical podem ser identificadas no *camp*. Em *Dorian*, a associação de Wotton com o *camp*, assim como sua disposição aristocrática, evoca um comentário de Susan Sontag: “the history of Camp taste is part of the history of snob taste” (SONTAG, 2014, p. 117). Esse *snob taste* seria uma das características do *camp*. Thomas King (1994) argumenta que o sentido de *camp* foi atribuído à aristocracia por uma classe média em ascensão que a considerava improdutiva. O autor retraza essa noção até o século XVII, mas o mais pertinente aqui seria notar que esse antagonismo de classes esclarece por que figuras como Wotton intentam despolitizar sua experiência de mundo. King (1994) comenta que diante da emergência e desenvolvimento substancial de diversas questões políticas

[...] the bourgeoisie interpreted the continued promulgation of aristocratic legitimacy through spectacular self-display and conspicuous consumption as empty gesturing, mere appearance with no underlying being (KING, 1994, p. 24).

King (1994) também defende que a concepção de *camp* como algo vazio releva-se um mecanismo que visa tornar a homossexualidade invisível, uma vez que implica um projeto de negação da cultura gay. Ainda assim, o *camp* mostra-se ambivalente, o que ecoa os comentários de Bruhm (2000) sobre Narciso, pois sugere que os modelos do eu são performativos e, assim, promovem uma reafirmação da “primacy of performance beyond the epistemological prejudice of identity” (KING, 1994, p. 24).

Performance, aqui, é compreendida nos termos da teoria desenvolvida por Judith Butler (1990), expoente nos estudos de gênero e nos estudos *queer*. Butler concebe o gênero como o produto de um ato performativo, o que confronta e contraria definições de gênero essencialistas. Para a autora, “gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância” (BUTLER, 2019, p. 69). O discurso seria a estrutura reguladora do processo, e o que garante ao gênero seu valor de verdade seria a mencionada aparência de substância. Ou seja, não existiria uma

verdade interna referente ao gênero, ele seria artifício, estilização ininterrupta, sempre um devir, ato performativo que se realiza a partir de um desejo sempre em mudança. Tendo isso em vista,

[...] os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2010, p. 195).

No romance, tanto o *camp* quanto a figura de Narciso representam formas de negação. A estética *camp* nega a ideia de uma subjetividade essencial. Por outro lado, de maneira intrincada, também nega qualquer tentativa de o designarmos como algo “superficial”, referindo-se à superfície das coisas, pois o *camp* contém em si mesmo a possibilidade de propiciar o desenvolvimento de identidades subversivas. Essa concepção intrincada sugere um movimento de criação de sentido que vai do exterior ao interior e que se fixa a partir de um ato performativo (BUTLER, 2019). Em *Dorian*, esse processo se manifesta na articulação do discurso pós-moderno com uma estética *queer*, uma estética wildeana, sugerindo que a identidade é multiforme, uma noção que dissolve qualquer noção de identidade essencial, ideia esta que auxilia na manutenção a cultura heteronormativa. Por outro lado, *Dorian* também se ocupa de discutir a pós-modernidade e, nesse sentido, revela-se como uma crítica a tal discurso,

realizando um tipo de “goticização” do discurso narrativo pós-moderno. Ou seja, embora *Dorian* subverta diversas convenções formais do gótico, o romance realiza um tipo de negação da negação. Esse processo complexo que torna *queer* certas identidades e subjetividades relaciona-se às discussões sobre arte, em particular à crítica à arte conceitual.

É significativo que Dorian esteja ciente do complicado conjunto de olhares implicados na instalação *Cathode Narcissus*. A obra consiste em nove monitores que exibem Dorian dançando nu. Esse modelo múltiplo de Narciso torna-se matéria de zombaria quando Baz pergunta a Dorian o que ele acha da instalação:

[...] [t]o tell you the truth, Baz, looking at myself looking at myself looking at myself isn't exactly my idea of a turn-on, even if it's yours (SELF, 2002, p. 51).

Baz responde que Dorian não pegou o ponto, afirmando que o tema da obra seria transcendência. No entanto, ele admite que a instalação não seria uma obra tão despolitizada quanto pretendido: “[...] but I did try and say a true thing in all this.... 'bout you, me, 'bout bein' gay, 'bout... stuff” (SELF, 2002, p. 51). De fato, *Cathode Narcissus* parece conceder um tipo de transcendência a Dorian, algo que exerce sobre ele o mesmo efeito que o pacto mefistofélico firmando com a pintura no romance de Wilde. Em *The Picture of Dorian Gray*, Dorian contempla o próprio

retrato e sente-se angustiado diante da consciência da morte:

I shall grow old, and horrid, and dreadful.
But this picture will remain always young.
It will never be older than this particular
day of June... If it was only the other way!
If it was I who were to be always young, and
the picture that were to grow old! For this –
for this – I would give everything (WILDE,
1890, p. 82).

A angústia produzida pela consciência de morte escala em um tipo ciumento e amargurado de desespero, pois Dorian afirma que

I am jealous of everything whose beauty
does not die. I am jealous of the portrait
you have painted of me. Why should it keep
what I must lose? (WILDE, 1890, p. 83).

O jovem então reitera que daria qualquer coisa para que o quadro envelhecesse em seu lugar. O curioso é que não existe nada na pintura ou na cena que pressuponha algo sobrenatural. De certa forma, o pacto de Dorian Gray é firmado com sua própria imagem, como se de alguma maneira Narciso houvesse conseguido negociar com a fantasmagoria no lago, alcançando um tipo de imortalidade. No romance de Self, Dorian não reage da mesma forma hiperbólica que no romance de Wilde. Pelo contrário, ele primeiro torna-se um tanto seco e apenas momentos depois admite sentir inveja:

Dorian's whole tone had hardened since he'd
seen the installation. 'Personally I'm jealous
of the bloody thing – it's already hours
younger than me' (SELF, 2002, p. 23).

Otto Rank, em *The Double* (1971)², discute representações da figura do duplo na literatura e a associa ao mito de narciso. Para o autor, o duplo refere-se a uma representação do eu capaz de assumir diversas formas, como a sombra, o gêmeo, o reflexo, o fantasma e a narcisista. Conflitos mentais criam o duplo, que encarna, por projeção, uma representação de angústias internas. A presença do duplo oferece libertação dessas angústias, mesmo ao custo do temido encontro com o duplo (e, nessa lógica, com o outro, o que também implica o reconhecimento do outro). Rank comenta sobre uma variante do mito de Narciso:

[...] there is a late but psychologically valid
version which reports that the handsome
youth thought he saw his beloved twin
sister (his sweetheart) in the water (1971,
p. 70).

O autor concebe a relação entre Narciso e seu reflexo através de uma matriz binária, a partir da qual a figura que olha, concebida como masculina, só poderia ser contraposta por uma imagem compreendida como feminina. No entanto, a relação de oposição revela uma clara indefinição de gênero na mencionada versão do mito, o que denota o caráter *queer* desse Narciso andrógino. Para Rank (1971), o mito de narciso mascara a consciência de morte através da implicação de um amor autocentrado. A partir disso, diversas substituições encobririam a consciência de morte:

One motif which reveals a certain connection between the fear of death and the narcissistic attitude is the wish to remain forever young. On the one hand, this wish represents the libidinous fixation of the individual onto a definite developmental stage of the ego; and on the other, it expresses the fear of becoming old, a fear which is really the fear of death (RANK, 1971, p. 77).

Segundo o autor, esse outro narcísico seria criado a partir de um pacto diabólico, algo visto em Wilde, mas apenas pressuposto em Self. É interessante notar que em ambos os romances os duplos resguardam um sentido punitivo. O Dorian de Wilde realiza todos os seus desejos, mas a pintura, sempre que questionada de maneira muda, revela os pecados e excessos da personagem, exaltando sua culpa. O Dorian de Self apenas mais tarde dedica-se a contemplar a obra que o retrata. Todavia, assim como no texto de Wilde, ele decide destruir a instalação, o que, como Freud (1919) e Rank (1971) mencionam, também o destrói.

Depois desse momento de autorreconhecimento e de consciência de morte, tanto o Dorian de Wilde quanto o Dorian de Self deixam de envelhecer. Mais do que isso, as personagens não sofrem mais as consequências de seus atos, não adoecem, ferimentos não deixam marcas, e a percepção da situação não apenas os liberta do medo da morte, como também os impulsiona na direção de todo o tipo de excessos. No caso do Dorian de Wilde, é interessante comentar a representação do duplo como o acesso

a uma “vida dupla”. Elaine Showalter (1990) comenta que na década de 1880 o mundo homossexual vitoriano havia se configurado como uma subcultura secreta e ativa, contando com os próprios códigos de linguagem, estilos, práticas e lugares de encontro:

[f]or most middle-class inhabitants of this world, homosexuality represented a double life, in which a respectable daytime world often involving marriage and family, existed alongside a night world of homoeroticism (SHOWALTER, 1990, p. 106).

Para a autora, “the *fin de siècle* was the golden age of literary and sexual doubles (1990, p. 107), o que compreendia o questionamento de papéis hegemônicos de gênero e de práticas sexuais, produzindo “a dialect and a dialectic, for the love that dared not speak its name” (1990, p. 106). A articulação literária dessas questões, além da menção ao já comentado verso de Alfred Douglas, pode ser identificada nas representações literárias de narcisismo: “the Other that has made the mirror an obsessive symbol in homosexual literature” (SHOWALTER, 1990, p. 111).

No caso do Dorian de Self, a personagem adentra um ciclo envolvendo sexo desprotegido, drogas e álcool, o que poderia tê-lo destruído se o pacto sobrenatural não o resguardasse de todas as consequências. Assim como no texto de Wilde, as pessoas em seu círculo notam a mudança em seu caráter, embora o

rosto permaneça inalterado. Além disso, os efeitos do pacto são particularmente marcantes em meio ao contexto da crise da AIDS, uma vez que diversos amigos e conhecidos passam a perecer devido ao vírus:

[...] [w]hile he might not have been able to acknowledge this at any conscious or rational level, Baz sensed that Dorian had not only escaped the clutches of the virus, he had also freed himself from all the dreary claims of the body (SELF, 2002, p. 141).

A instalação *Cathode Narcissus* encontra-se no cerne das discussões sobre arte contemporânea. Wotton traça diversos comentários a respeito da arte de Baz, que também se estendem a arte contemporânea Britânica como um todo. Wotton afirma que

[...] his work remains that bizarre mixture of stupid execution and clever intentions that always entitles someone to be called a representative British artist (SELF, 2002, p. 202).

Dorian já havia comentado de maneira um tanto jocosa que gostaria que seu corpo fosse preservado depois da morte. Seu amigo Gavin sugere que Dorian deveria pedir ao artista Damien Hirst que preservasse seu corpo em formaldeído – Hirst é conhecido por suas obras controversas de animais preservados nesse composto. Esse parece ser o tipo de abstração que Baz procura alcançar em sua obra, uma vez que *Cathode Narcissus* representaria a transcendência do corpo e, de forma paradoxal, também

sua preservação. Nos termos de Baz, a arte contemporânea parece garantir um tipo de imortalidade abstrata, ou transcendência, uma vez que substitui do corpo material por uma representação abstrata. Os ataques que Wotton empreende contra a arte contemporânea centram-se justamente nas abstrações que substituem o corpo material por sentidos abstratos:

I loathe the so-called ‘art’ of the twentieth century with a particularly rare and hearty passion. Would that all that paint, canvas, plaster, stone and bronze could be balled up and tossed into that fraud Duchamp’s pissoir. With a few notable exceptions – Balthus, Bacon, Modigliani – the artists of this era have been in headlong flight from beauty or any meaningful representation of the human form (SELF, 2002, p. 220).

No epílogo, a narrativa demonstra particular interesse nas atividades profissionais de Dorian, que atende a uma reunião na Royal Academy para discutir uma ação publicitária para “an audacious exhibition of the most controversial contemporary British artists” (SELF, 2002, p. 267). Nesse ponto, Dorian se descobre assombrado pela voz de Wotton, que lhe sussurra ao pé do ouvido, sempre de maneira provocadora:

Conceptual art has degenerated to the level of crude autobiography, a global-village sale of shoddy, personal memorabilia for which video installations are the TV adverts. [...] I wonder if the Royal Academy gift shop is doing special offers on bottled piss, canned shit and vacuum-packed blood (SELF, 2002, p. 267).

Essa visão da arte contemporânea sugere que a arte abstrata pode ser lida nos termos da concepção de abjeção cunhada por Kristeva (1985). As menções da voz de Wotton a secreções e excreções do corpo se reportam àquilo que uma cultura necessita expelir de seu meio. A abjeção pressupõe esse processo de rejeição, algo que visa manter os sentidos da morte, o temor da antecipação e a experiência de dissolução, distantes da realidade quotidiana antisséptica da sociedade heteronormativa. Para Kristeva,

[...] [t]hese body fluids, this defilement, this shit are what withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border (1985, p. 3).

Kristeva concede especial atenção ao caráter limítrofe do processo de abjeção, o que sugere que essa ambivalência, essa dubiedade e dissolução dos limites entre vida e morte seria justamente a principal fonte desse mesmo processo. Assim, um cadáver seria a figura que melhor exemplificaria um objeto de abjeção, uma vez que denota que a morte a tudo apaga, corpo e consciência, e nada a ela escapa. Ou seja, a crítica de Wotton à arte contemporânea, ironicamente, relaciona o corpo e seus subprodutos a um contexto estético que identifica essa arte como um lugar de projeção de ansiedades sociais. Essa projeção representa a mortalidade do corpo como um processo culturalmen-

te excluído do seio social, algo que está além de qualquer representação coerente, manifesto apenas através de imagens fragmentadas: sangue, excreções etc.

Em *Dorian*, essas imagens de abjeção se mostram irrevogavelmente associadas à figura de Narciso, pois Narciso, uma vez lido como uma representação *queer*, revela-se uma criatura sobre a qual a cultura heteronormativa abjeta, através dessas projeções, tudo aquilo que deseja expelir de seu meio. Em *Sexual Anarchy* (1990), Elaine Showalter discute mitos, metáforas e imagens das crises relativas à sexualidade que marcaram o fim dos séculos XIX e XX. A autora comenta que, nesses períodos, as convenções que regiam identidades e práticas sexuais foram questionadas, o que representava, para a sociedade hegemônica, um período de “sexual anarchy”. Nesse contexto, epidemias de doenças sexualmente transmissíveis representam a face apocalíptica dessa anarquia. Para a autora, a sífilis e a AIDS ocupam posições similares ao final dos séculos XIX e XX, uma vez que ambas eram consideradas como produto de transgressão sexual, causando pânico mortal e diversas campanhas reacionárias contra liberdade sexual. A pandemia de AIDS emergiu na década de 1980, depois de um período de mudanças drásticas nos costumes sociais e sexuais, mudanças que parte da sociedade hegemônica considerava comportamentos imorais ou perversos.

Entre essas mudanças, estava uma atitude mais positiva em relação à homossexualidade. É interessante notar que

[...] at the height of periods of sexual anarchy, both syphilis and AIDS have been interpreted as the inevitable outcome of the violation of “natural” sexual laws (SHOWALTER, 1990, p. 190).

Nesse contexto,

[...] [t]he response to AIDS has been shaped less by medical knowledge than by its association with a threatening sexuality, and with the gay movement that emerged around that threatening sexuality, and with other despised and marginalized groups in our culture (SHOWALTER, 1990, p. 200).

Assim como a imagem *queer* de Narciso representada no romance de Self, “gay men have been chosen as the sacrificial victims of the sexual anarchy of the *fin de siècle*” (SHOWALTER, 1990, p. 203), sendo frequentemente vistos tanto como a causa quanto como uma corporificação da doença. Dessa maneira, no contexto do romance, a imagem de Narciso na obra *Cathode Narcissus* representa o que a cultura heteronormativa necessita tornar abjeto: o medo da morte, do processo de dissolução do corpo e de sentido; um medo que é sintomaticamente imbuído no “outro” homossexual que existe em meio à crise da AIDS. Como Anselmo Alós comenta,

[...] [o]lhava-se com suspeita para todos os sujeitos classificáveis como pertencentes aos ‘grupos de risco’: homossexuais (especialmente os homens homossexuais), hemofílicos, usuários de drogas injetáveis e profissionais do sexo (ALÓS, 2019, p. 1).

De certa maneira, *Dorian* articula uma ambição transcendental em sua busca por um tipo de imortalidade que oculta a realidade da morte. O modelo de uma identidade *queer*, portanto, fornece a superfície sobre a qual se registram ansiedades sociais sobre morte e dissolução. Essa questão torna-se mais clara quando os televisores da instalação passam a representar

[...] an anguished figure, his face, neck and hands covered with Kaposi’s, his mouth wet with bile, his eyes tortured by death and madness, his bald pate erupting with some vile fungus (SELF, 2002, p. 163).

O romance enfatiza insistentemente a presença da carne, da materialidade do corpo, alocando-o com um espaço de trauma, uma vez que a materialidade tangível dos corpos esquiva-se de qualquer transcendência real, além de remeter à mortalidade. Dorian é representado na obra de Baz como “a fleshy bonbon, or titillating titbit, wholly unaware of the ravaging mouth of the camera” (SELF, 2002, p. 12). Wotton acusa Dorian de ter infectado Octavia com HIV, e ela questiona: “[a]re we all simply skin suits stuffed with meat?” (SELF, 2002, p. 104). A narrativa descreve que Dorian procura por parceiros em lugares que contam com uma “variety of flesh on offer” (SELF, 2002, p. 227). Dorian seduz Helen, uma antiga colega de faculdade, mas a corpulência da garota o repele:

[...] [h]er underwear was flesh-coloured, but alas, it wasn't the same colour as her flesh, which, he noted fastidiously, had the alarming, greasy hue of uncooked veal, to go with the kitchen smell of her favours (SELF, 2002, p. 231).

Essa aversão à carne passa a ser transferida para Dorian quando, em meio às tragédias causadas pela AIDS, ele permanece imutável. Trata-se do mesmo sentido de estranheza que a juventude eterna do Dorian de Wilde causa em seu círculo social. Em Wilde, na última visita de Basil a Dorian, o pintor admite sua preocupação em relação aos rumores que tem ouvido sobre o jovem, aconselhando-o a zelar por sua reputação, pois “[y]ou don't want people to talk of you as something vile and degraded” (WILDE, 1890, p. 182). No romance de Self, Helen diz a ele que, de início, sentia-se atraída por sua beleza, mas, 15 anos depois, a beleza de Dorian

[...] give me the creeps now. In part it's because I know you're putting it about everywhere you can, but I also find your baby body revolting in itself (SELF, 2002, p. 246).

Dorian vê-se tão afetado pela opinião de Helen que se torna um recluso, vivendo apenas da companhia de uma fita da *Cathode Narcissus*, o que inicia seu processo de declínio:

He sat and stared, sinking down deeper and deeper into the mineshaft of his own insanity, where flesh slapped against flesh and the cloacal air was rent by the groans of the abandoned. He was left alone with the last of the Narcissi whose magical lives

had guaranteed his charmed one. [...] From somewhere the Narcissus had got hold of a grey cardigan, which he wore over his hollow chest and swollen joints. He sat cross-legged and stared at Dorian staring at him (SELF, 2002, p. 252).

Aqui, Dorian reproduz o mito de Narciso ao encarar sua própria imagem na gravação usada na instalação, uma filmagem que registra seu “outro eu” elétrico, múltiplo, encapsulado em uma tela, condenado a uma eterna dança esquizofrênica. A imagem na gravação então cessa a dança, envolve-se em um cardigã e senta-se para assistir a Dorian que o assistia. Esse movimento parece indicar o fim do pacto sobrenatural, o que o conduz à morte. O Dorian de Self acaba destruindo a fita, assim com o Dorian de Wilde destrói a pintura, o que os mata.

Considerações Finais

Dorian se mostra menos uma narrativa de gótico *queer* do que uma leitura do gótico *queer*. O medo da morte em uma cultura secular se define como uma das principais questões tratadas no romance. No entanto, não se trata apenas do temor diante do fim da vida, mas também da angústia diante da dissolução dos sentidos. O corpo, seus prazeres inerentes e susceptibilidade ao declínio, assim como as maneiras de representar o corpo na pós-modernidade, constituem uma das questões centrais da obra, mesmo quando o deslocamento dessas ansiedades

para a cultura gay denuncia a homofobia dominante na sociedade.

No romance, ansiedades sociais relativas a corpo, gênero e sexualidade são articuladas a questões caras ao gótico, como o temor da morte e do retorno dos mortos. Essas articulações, associadas à figura de Narciso e discussões sobre arte, relacionam-se ao processo de abjeção imposto a sujeitos *queer*, principalmente em relação à crise da AIDS representada no romance. A figura de Narciso tem destaque, uma vez que tanto o Dorian de Self quanto o Dorian de Wilde são associados a ela.

A insistência no corpo material sugere que Narciso poderia representar o desejo por uma presença individual em um mundo condicionado pela ausência pós-moderna, mesmo quando a própria imagem de Narciso sugere a impossibilidade dessa mesma presença. Tais tensões entre presença e ausência repetem-se através do desenvolvimento do romance. Além disso, ao mesmo tempo em que Narciso se apresenta como uma imagem sobre a qual a sociedade heteronormativa projeta aquilo que necessita expurgar de seu meio, Narciso também representa concepções wieldeanas de beleza e homoerotismo. Narciso, assim, pode ser concebido como uma imagem *queer* marcada por uma tensão indissolúvel.

A queer depicting of Narcissus: the resonances of Oscar Wilde's aesthetic in the rereading *Dorian, An Imitation*, a retelling of *The Picture of Dorian Gray*

Abstract

Will Self in his novel *Dorian, An Imitation* (2002) rereads Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* (1890) discussing issues such as homoaffectivity, AIDS crisis, and social anxieties related to projections of desire and fear of death. Such issues are articulated with the aesthetic discussions concerning art centered on the figure of Narcissus, represented by the contemporary art installation *Cathode Narcissus*. Like Self's Dorian, Wilde's Dorian is often compared to Narcissus. There's a relation between the figure of Narcissus and queer identity representations, and the figure of Narcissus functions as an image upon which heteronormative society projects its fears of death and dissolution. Self's novel articulates rhetorical elements of Gothic and contemporary queer fiction, enabling a queer reading of the Gothic. In this essay, I intend to discuss the resonances of Wilde's novel queer aesthetic towards Self's text.

Keywords: Queer gothic; Queer studies; Narcissus; Queer identity.

Notas

- ¹ Muito já se discutiu sobre a tradução do termo empregado no ensaio *Das Unheimliche* (1919). As primeiras traduções empregam “estranho” para dar conta do conceito dual discutido por Freud. Mais tarde, também se emprega “in-

quietante” e “desfamiliar” (SOARES, 2019). Apesar de “desfamiliar” estar mais próximo da ideia discutida no ensaio, é interessante notar que “unheimliche” recebeu inicialmente a mesma tradução comum de “queer”: estranho. Pensando na psicanálise fundada por Freud e na sua insistência em complexos da libido, não deixa de ser sintomática essa coincidência de tradução entre inquietante/estranho/queer. Essa é a razão, um tanto irônica, de fato, pela qual escolhi utilizar “estranho”.

- 2 O estudo de Rank é clássico, mas precisa ser abordado com parcimônia, considerando a patologização da homossexualidade. O autor comenta que o Dorian Gray de Wilde leva uma “abnormal sexual life” (p. 71) e que “[t]he intimate friendships with young men [...] are attempts to realize the erotic infatuation with his own youthful image” (RANK, 1971, p. 71), o que reduz o desejo *queer* à uma forma de compensação, pois Rank compreende homossexualidade como neurose. Para o autor, homossexualidade está associada ao narcisismo, compreendido como um mecanismo de defesa do homossexual reprimido que o impede de ceder à paranoia. Esse processo funciona como projeção, pois o indivíduo projeta seu desejo reprimido na própria imagem narcísica. Considerando que a patologização de homossexualidade parte da pressuposição da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2019), o que a análise do autor de fato sugere é que, na verdade, seria a própria sociedade heteronormativa que projeta suas angústias sobre a figura Narciso no intuito de garantir a manutenção do *status quo* – conforme desenvolvo em seguida.

Referências

- ALDERSON, D. “Not Everyone Knows Fuck All about Foucault”: Will Self’s *Dorian* and Post-Gay Culture. *Textual Practice*, v. 19, n. 3 (2005), p. 309–329. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502360500196284>>. Acesso em: 15/10/2021.
- ALÓS, A. P. Corpo infectado/corpus infectado: aids, narrativa e metáforas oportunistas. In: *Estudos Feministas*, vol.27, nº 3, e57771, set./2019. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n357771>>. Acesso em 05 de agosto de 2020.
- BRUHM, S. *Reflecting Narcissus: A Queer Aesthetic*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757). Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão de identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CASTLE, T. *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- DOUGLAS, Alfred,
- FINCHER, M. *Queering Gothic in the Romantic Age: The Penetrating Eye*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- FREUD, S. “O Estranho” (1919). In: _____. *História de uma neurose infantil*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- FUSS, D. Introduction. In: FUSS, Diana (Ed.). *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York: Routledge, 1991, p. 6-16.
- KING, T. Performing “Akimbo”: Queer Pride And Epistemological Prejudice. In: MEYER, Moe Meyer (Ed.). *The Politics and Poetics of Camp*. London: Routledge, 1994, p. 23–50.
- KRISTEVA, J. *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1980). Trad: Leon Roudiez. New York: Columbia University Press, 1985.
- RANK, O. Narcissism and the Double. In: _____. *The Double – A Psychoanalytic Study*. Tradução de Harry Tucker Jr. Chapel hill: University of North Carolina Press, 1971, p. 69-86.
- SELF, Will. *Dorian, an Imitation*. Nova Iorque: Viking Penguin, 2002.

SHOWALTER, E. *Sexual Anarchy – Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Nova Iorque: Viking Penguin, 1990.

SMITH, A. *Death, art, and bodies: queering the queer Gothic in Will Self's Dorian*. In: HUGHES, William; SMITH, Andrew Lloyd. *Queering the Gothic*. Manchester: Manchester University Press, 2009, p. 177-192.

SONTAG, S. Notes on Camp. In: _____. *A Susan Sontag Reader* (1983). Nova Iorque: Vintage Books, 2014, p. 105-119.

WARNER, M. (Ed.). *Fear of a Queer Planet – Queer Politics and Social Theory* (1993). University of Minnesota Press: Minneapolis, 2004.

WILDE, O. The Picture of Dorian Gray (1890). In: FRANKEL, N. (Ed.). In: *The Uncensored Picture of Dorian Gray*. Londres: Cambridge University Press, 2012, p. 55-235.

Oralidade, escrita e ensino de língua portuguesa: um trabalho colaborativo na perspectiva dialógica

Silvio Nunes da Silva Júnior*

Rita Maria Diniz Zozzoli**

Resumo

Propomos, neste estudo, investigar as relações entre oralidade e escrita no trabalho colaborativo com a língua portuguesa numa perspectiva dialógica. Os pressupostos teóricos articulam discussões que versam sobre temas como: oralidade, escrita, gêneros discursivos, responsividade e relações dialógicas. A metodologia é de abordagem qualitativa, de cunho etnográfico e colaborativo. Verificamos, com as análises, que práticas dialógicas de ensino, nas modalidades oral e escrita, contribuem de modo satisfatório para o aprimoramento de práticas linguístico-discursivas. No plano da formação do professor e do pesquisador, a interação discursiva nas práticas pedagógicas favoreceu atitudes responsivas na construção de saberes.

Palavras-chave: Produção Oral; Produção Escrita; Gêneros Discursivos; Responsividade.

* Doutorando e mestre em Linguística pelo Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas (PPGLL/UFAL), especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, pela Universidade Cândido Mendes (UCAM), em Linguagens e Educação a Distância, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Formação em Educação a Distância, pela Universidade Paulista (UNIP), e em Gestão Escolar (Administração, Supervisão, Orientação e Inspeção), pela Faculdade da Região Serrana (FARESE). É licenciado em Letras/Português e Literaturas, pela Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL), em Pedagogia, pela Faculdade IBRA de Brasília (FABRAS), e em Artes, pelo Centro Universitário FAVENI (UNIFAVENI). É professor efetivo da Secretaria Municipal de Educação de Palmeira dos Índios/AL. Atua, também, como professor Substituto de Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas (FALE/UFAL) e do curso de Letras da Universidade de Pernambuco (UPE/Garanhuns). Pesquisador do Grupo de Estudos Discurso, Ensino e Aprendizagem de Línguas e Literaturas (GEDEALL/CNPq/UFAL), estando vinculado ao projeto: Vivências de professores/as de línguas responsivos/as e responsáveis. É um dos líderes do Grupo de Estudo das Narrativas Alagoanas (GENA/CNPq/UNEAL). E-mail: junnyornunes@hotmail.com

** Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Alagoas (1973), graduação em Lettres - Université de Franche Comté Besançon (1974) e doutorado em Linguistique et Enseignement du Français - Université de Franche Comté Besançon (1985). Tem estágio pós-doutoral no Departamento de Linguística Aplicada do IEL da UNICAMP. Efetuou Estágio Pós-Doutoral na Universidade de Paris III/Sorbonne Nouvelle de junho de 2011 a junho de 2012. É líder, desde 1995, do grupo de pesquisa interdisciplinar e interinstitucional "Discurso, ensino e aprendizagem de línguas e literaturas", com sede na UFAL; pesquisadora do grupo de estudos "Práticas discursivas na contemporaneidade", da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) ambos cadastrados no diretório de grupos do CNPq. Participou, no quadro do Convênio CAPES/COFECUB, do projeto intitulado Representação do Discurso Outro e discursividade escrita: estudo comparativo em francês, espanhol e português brasileiro, com a coordenação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e da Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. E-mail: ritazoz@gmail.com

Data de submissão: out. 2022 – Data de aceite: dez. 2022

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v18i3.12441>

Considerações iniciais

Dentre os diferentes debates que vêm sendo efetuados em variadas linhas de pesquisa sobre o ensino de língua portuguesa, alguns autores indicam a ausência de atividades didáticas com foco nas práticas orais (MARCUSCHI, 2001, CARVALHO; FERRAREZI JR., 2018; NEGREIROS; VITORINO, 2019), que as articulem com os outros eixos do ensino, principalmente com a escrita, o que nos interessa neste estudo. A favor da inter-relação entre as modalidades oral e escrita no ensino, recorremos, primeiramente, a Volóchinov (2017), para o qual falante e ouvinte percebem a língua a partir de enunciados vivos, na sua realização prática, e não a partir de visões formalizadoras e sistematizadoras. Logo, a visão do oral e do escrito como sistemas distintos não é compatível com a compreensão viva e histórica da língua.

Observamos que, para o desenvolvimento de práticas de ensino que articulem as modalidades oral e escrita, é preciso considerar a complexidade que as envolve.

Assim, partimos do princípio de que o ensino de língua portuguesa precisa se voltar para a noção de atividade, a qual

[...] se efetua como uma prática que envolve não apenas questões concernentes a procedimentos técnico-metodológicos, enquanto elementos facilitadores de aprendizagem, mas também fatores voltados para alguma forma de compreender a relação entre a escola e a sociedade [e não de exercício]. (CERQUEIRA, 2010, p. 132).

A noção de atividade, por ser mais ampla, pode ser um relevante veículo para o combate ao silenciamento que norteia alguns contextos de ensino de língua portuguesa, em que diversos alunos são excluídos de participar ativamente de seus processos de aprendizagem.

Compartilhando dessa preocupação, Ferrarezi Jr. (2014) trata da Pedagogia do Silenciamento afirmando que o silêncio só é belo quando não é consequência de um constrangimento. Com um olhar abrangente para as práticas de linguagem, o autor não se detém apenas nas práticas orais, mas, também, nos momentos de produção escrita nos quais os alunos ficam impedidos de participar da definição de temas e gêneros discursivos posteriormente produzidos. Por essa razão, mais do que nunca, precisamos de olhares para as práticas escolares de ensino e de aprendizagem de língua portuguesa, defendendo, sobretudo, a pertinência da perspectiva dialógica, que prima pela produção de pensamentos participativos (BAKHTIN, 2012) pelos sujeitos da linguagem.

As atividades didáticas desenvolvidas no contexto de sala de aula são meios pelos quais as modalidades de linguagem se inter cruzam nos diálogos sociais travados por sujeitos da linguagem, promovendo a construção conjunta de conhecimentos, caso as práticas planejadas e efetuadas numa perspectiva processual sejam favoráveis ao caráter colaborativo e refletivo

direcionado ao trabalho com a língua portuguesa na escola. Considerando os desafios que permeiam toda e qualquer reflexão e ação que se efetua em contextos de ensino e aprendizagem de língua portuguesa, as discussões mais atuais, mesmo que não de modo explícito, remetem esse tema à compreensão de língua viva, tal como advoga Volóchinov (2017), devido à ênfase dada à necessidade de não se primar somente por conhecimentos linguísticos, mas, também, discursivos, e à relevância de o ensino levar em consideração o papel ativo do aluno, bem como do professor como um contínuo problematizador de sua própria prática.

Diante disso, este estudo tem o objetivo de discutir sobre as relações entre produção oral e produção escrita num contexto de ensino e aprendizagem de língua portuguesa. Dentro do campo da Linguística Aplicada, trazemos os resultados de uma pesquisa qualitativa, de cunho etnográfico e colaborativo, efetuada em uma turma de 9º ano do ensino fundamental numa escola pública situada no município de Maribondo-AL, na qual os pesquisadores trabalharam em conjunto com uma professora colaboradora. Para tanto, o estudo está estruturado em alguns tópicos, além das considerações iniciais e finais, a saber: oralidade, escrita e ensino na perspectiva dialógica; pressupostos metodológicos: a abordagem, o contexto e os sujeitos; e reflexões sobre a prática.

Oralidade, escrita e ensino na perspectiva dialógica

Para abordarmos as relações entre oralidade e escrita na ampla área da Linguística Aplicada e, em especial, voltada ao ensino e à aprendizagem de língua portuguesa, é pertinente deixarmos clara a visão de língua/linguagem que norteia os posicionamentos construídos no decorrer deste estudo. Optamos pela Teoria Dialógica da Linguagem por concordarmos que a língua/linguagem é um aspecto vivo, concreto e dinâmico (BAKHTIN, 2011) que circunda toda e qualquer prática social. Assim, “todas as esferas da atividade humana estão sempre relacionadas com a utilização da língua” (BAKHTIN, 2011, p. 289) e os diálogos que dão corpo às interações discursivas, nas mais variadas atividades sociais, devem ser levados em conta quando se propõe pensar a complexidade que envolve as ações de ensinar e aprender uma língua materna ou estrangeira.

Há aproximadamente três décadas, dadas as implicações das teorias linguísticas nas escolas de educação básica, que o ensino de língua portuguesa no Brasil vem sendo embasado em estudos que defendem o trabalho com textos de diferentes gêneros. Tal modo de se pensar o ensino está geralmente pautado nas reflexões da Linguística Textual, que tem por tarefa

[...] incorporar as aquisições dos trabalhos de linguística transfrástica numa teoria dos agenciamentos de enunciados/frases nos textos (ADAM, 2010, p. 8).

Diversamente, defendemos a noção de gênero discursivo formulada nos escritos do chamado Círculo de Bakhtin. No dizer de Bakhtin (2011, p. 262, grifo do autor), os gêneros são “*tipos relativamente estáveis de enunciados*”, realizados na plasticidade da língua e constituídos por três elementos, “indissolivelmente ligados no todo do enunciado” (BAKHTIN, 2011, p. 262), a saber: a construção composicional, o estilo e o conteúdo temático, determinados pela multiforme atividade humana.

A construção composicional se refere aos elementos linguísticos que compõem os gêneros na linguagem, o estilo corresponde às possibilidades de representação e de expressão das formas da língua (BAKHTIN, 2013) e o conteúdo temático seriam as considerações semântico-objetais (BAKHTIN, 2011, p. 282). Como complemento ao conceito de conteúdo temático, agregado à noção de gênero discursivo, Autor 2 (2016, p. 115-116) destaca que “os temas são muito frequentemente intrincados uns aos outros no diálogo social”, não pertencendo a um domínio preciso, a lugares precisos, a culturas ou a épocas precisas, oscilando com as tendências sócio-histórica e situando-se ora num plano local, ora nacional, ora global.

No que diz respeito ao ensino de língua portuguesa, práticas de produção discursivas precisam estar vinculadas a temas de relevância social nos planos local e global, para que, nas interações de sala de aula, o diálogo social seja significativo. De acordo com Bakhtin (2011), toda compreensão do sujeito é ativamente responsiva. Esse sujeito não espera uma compreensão passiva, mas uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução etc. Com isso, as práticas de sala de aula precisam favorecer a compreensão do aluno a respeito do que é abordado, o que pode ser observado por meio da produção responsiva ativa, caracterizada pela

[...] continuidade da atitude responsiva ativa que se inicia na compreensão e se desenvolve para além de um novo texto produzido, considerado, dessa forma, não como produto, mas como parte de um processo que se estabelece na interação verbal e não verbal e que não se conclui na materialidade dos textos (AUTOR 2, 2012, p. 263).

Dessa maneira, a questão da produção responsiva ativa, que se desenvolve após a compreensão e a atitude do sujeito, pode ser fundamental para as abordagens de ensino de língua portuguesa, visto que a aprendizagem da língua se dá numa perspectiva concreta no âmbito das relações dialógicas. A esse respeito, Bakhtin (2010, p. 182) afirma que as relações dialógicas acontecem entre enunciados integrais e não entre textos, vistos

num enfoque rigorosamente linguístico. Essas relações são

[...] extralinguísticas e não podem ser separadas do campo do discurso, ou seja, da língua enquanto fenômeno social concreto (BAKHTIN, 2010, p. 183).

Isso significa que as práticas pedagógicas não podem nem devem girar em torno de abstrações da língua, ou seja, de conhecimentos linguísticos ou normativo-prescritivos. A concepção dialógica de linguagem, que remete ao caráter plástico da língua, gira em torno do que Autor 2 (2014) conceitua como conhecimentos linguístico-discursivos. A articulação entre o plano linguístico e o domínio discursivo pode promover o aprendizado efetivo e dinâmico da língua viva, o qual não se revela somente nas atividades escolares, mas em toda e qualquer interação social.

Ao defendermos uma visão de língua a partir de sua realização prática, compreendemos que

As atividades ligadas à oralidade têm de se revestir sempre de alguma utilidade reconhecível, além do “ganhar nota”, e devem ter relação com as atividades orais do cotidiano (CARVALHO e FERRAREZI JR., 2018, p. 35).

Sob essa ótica, Marcuschi (2001) destaca que, nas atividades cotidianas, o sujeito opera com a língua nas mais variadas condições e, por essa razão, ele passa do oral para o escrito e do escrito para o oral com naturalidade. Apesar

disso, Autor 1 (2018), ao observar alguns contextos de ensino e aprendizagem de língua portuguesa no ensino fundamental, chegou à conclusão de que a oralidade ficou ausente nas atividades didáticas efetuadas por docentes observados. No mesmo trabalho, o autor, a partir dos dados coletados, identificou que as atividades que predominavam nos contextos observados focalizavam o estudo da estrutura da língua a partir de sentenças aleatórias e isso acarretava discursos desestimulantes por parte dos alunos, quando a grande maioria não gostava das aulas. Essas problemáticas estimulam o desenvolvimento de novos estudos e pesquisas que evidenciem o potencial do trabalho com as práticas orais na sala de aula de língua portuguesa, vislumbrando, sobretudo, a pertinência de se recorrer a pesquisas antigas e recentes para mapear o modo com o qual a temática vem sendo abordada.

Nesse contexto, não há como distanciar uma modalidade de linguagem da outra quando os alunos se apropriam de ambas na naturalidade da vida social, pois, como infere Rojo (1995), quando observadas como dois polos extremos de diferenciação formal ou processual, oralidade e escrita se inserem numa concepção de letramento autônomo. Tal afirmação difere do tratamento da oralidade e da escrita na concepção ideológica de letramento, na qual, segundo Kleiman (2002), ocorre a articulação

entre as modalidades oral e escrita para o estudo efetivo da linguagem na sala de aula. Com essa afirmação, fica nítido que

[...] as diferenças entre fala e escrita se dão dentro do continuum tipológico das práticas sociais de produção textual e não na relação dicotômica de dois polos opostos (MARCUSCHI, 2001, p. 37).

Essa posição desconstrói as já conhecidas distinções dicotômicas entre oralidade e escrita (a escrita é formal e a oralidade é informal, por exemplo).

Acrescentamos que, para tanto, é necessário um planejamento pedagógico coerente com essa visão para que a tentativa de articulação entre as modalidades não se insira no que Costa-Macieli e Barbosa (2017) denominam oralização da escrita. Essa configuração, a escrita ocupa uma posição privilegiada nas práticas de ensino e aprendizagem da língua, quando na verdade o trabalho com a oralidade deve ser entendido como uma proposta integrada às práticas de leitura, escrita e reflexão gramatical visando a construção de conhecimentos linguístico-discursivos para a vida cidadã (MAGALHÃES; CRISTOVÃO, 2017). Há de se ressaltar que essa não

[...] é uma tarefa tão simples, tendo em vista as condições educacionais brasileiras, marcadas, sobretudo, pelo excesso de carga horária atribuída aos docentes, pela formação docente muitas vezes deficitária e pela falta de materiais didáticos adequados (NEGREIROS; VITORINO, 2019, p. 44).

Além da concepção de oralização da escrita, Marcuschi (2001) critica o conceito de escrita como representação da fala, no qual a escrita é tida como código que se caracteriza como um espelho idêntico ao da fala. Defendemos, assim como o autor citado, uma posição contrária a essas polarizações por não enxergarmos uma hierarquia entre essas duas modalidades, além de percebermos que cada uma tem particularidades distintas que precisam ser estudadas visando um trabalho eficaz no ensino.

Segundo linguistas como Lefevvre e Parussa (2020, p. 9), “numerosos estudos chamaram a atenção para a fragilidade e instabilidade dessa oposição [entre oralidade e escrita]”¹. Esses autores afirmam que existe uma tendência na contemporaneidade para distinguir oralidade espontânea e oralidade representada na escrita. Para nós, essa distinção é útil no ensino e aprendizagem, para diferenciar o tratamento de gêneros utilizados em sala de aula, como, por exemplo, entre a transcrição escrita de uma entrevista oral (oralidade representada) e uma conversa gravada (oralidade espontânea).

No plano do ensino e da aprendizagem, como já foi argumentado, a ausência do trabalho efetivo com as modalidades de linguagem pode acarretar resultados insatisfatórios no que diz respeito aos processos de aprendizagem. Nesse sentido, observamos que é importante se considerar que a língua só se configura

e se constitui no interior de diferentes práticas que incluam diferentes gêneros discursivos e modalidades. Por defendermos que a articulação entre oralidade e escrita não se limita às teorias e pode ser concretizada no plano prático, seguiremos com considerações metodológicas sobre a pesquisa que foi desenvolvida, para que, após isso, possamos trazer uma discussão a partir de dados produzidos em duas experiências numa sala de aula de ensino fundamental.

Pressupostos metodológicos: a abordagem, o contexto e os sujeitos

A pesquisa numa área de estudos como a Linguística Aplicada, por ser transdisciplinar, atribui espaço para diferentes abordagens e

[...] reconhece a necessidade de não se constituir como uma disciplina, mas como uma área mestiça e nômade, e principalmente porque deseja ousar pensar de forma diferente (MOITA LOPES, 2009, p. 19).

Para este fim, em investigações sobre os processos educativos, recorreremos, também, aos pressupostos de pesquisa qualitativa para direcionar os nossos enfoques.

A investigação qualitativa, segundo Chizzotti (2003), é fundamentalmente interpretativista e, de modo bastante ousado, é considerada realista por considerar

relevante a apresentação de dados positivos ou negativos. Aliando essa abordagem a uma perspectiva dialógica, Rohling (2014) afirma que essa visão coloca o pesquisador num lugar ético-responsivo no ato de se fazer pesquisa, um lugar de não-álibi em que ele não pode não dizer/calar e, ao mesmo tempo, não pode fragilizar o campo e desqualificar ou silenciar os sujeitos implicados na pesquisa. Nesse sentido, não se defende a neutralidade do pesquisador, pois, na interpretação dos dados, ele precisa trazer à tona as suas vivências no intuito de complementar e deixar a sua análise mais fiável.

Para este estudo, utilizamos, dentro da abordagem qualitativa, duas vertentes que direcionam as ações que foram efetuadas no transcorrer da produção dos dados, a saber: a vertente etnográfica e a vertente colaborativa. No que diz respeito à vertente etnográfica, Paiva (2019, p. 80) assinala que ela

[...] não tem como ponto de partida questões e hipóteses predeterminadas. O pesquisador até pode ter algumas perguntas antes de entrar em campo, mas é no contexto de pesquisa que hipóteses e questões emergem e, em um processo dinâmico, são revisadas ou substituídas.

Foram realizadas, nesse sentido, observações etnográficas de interações de sala de aula. Além disso, as aulas observadas não eram ministradas somente pela professora colaboradora, mas, também, pelo pesquisador colaborador (pós-graduando).

A pesquisa colaborativa vem

[...] contribuindo para a elaboração de novas compreensões acerca dos trabalhos realizados na instituição escolar, estabelecendo um compromisso da academia de também se engajar na busca das soluções para as problemáticas [...] apresentadas (HORIKAWA, 2008, p. 27).

Em diálogo com Ibiapina (2008), pontuamos algumas particularidades mais específicas da pesquisa colaborativa, como: a propiciação de ciclos de reflexão; a objetivação de melhorias para a prática dos sujeitos envolvidos; a execução do projeto pautado no processo, explorando a relação entre os níveis individual e social; a relação entre colaboração e prática na pesquisa; o desenvolvimento da criticidade, almejando ajudar pessoas a se libertarem ou recuperarem-se de limitações estruturais; e a realização de uma pesquisa que se conceba como um veículo que estimule a reflexão.

Os dados coletados para este estudo foram frutos de experiências efetuadas em uma turma de 9º ano de uma escola de esfera pública do município de Maribondo – AL, durante aulas de Língua Portuguesa, as quais ocorreram no período de fevereiro a junho de 2018, conforme autorização do Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Alagoas (CEP/UFAL), com processo de número 75527317.0.0000.5013. Tais dados foram obtidos através dos seguintes instrumentos: gravações de áudio das interações de sala de aula e de

entrevistas com os sujeitos de pesquisa, produções de textos escritos e diários de campo do pesquisador. Para este artigo, recortamos duas experiências, entre as que foram desenvolvidas no referido período.

Com a nossa inserção no contexto de pesquisa, procuramos, junto a uma professora colaboradora, introduzir possibilidades de desenvolvimento de práticas orais em atividades que anteriormente estariam direcionadas somente à produção escrita. A turma era composta por 32 (trinta e dois) alunos, sendo 12 (doze) homens e 20 (vinte) mulheres, com faixa etária de 13 (treze) a 17 (dezessete) anos e todos eles aceitaram participar da pesquisa, mediante assinatura de termos de ética por eles e seus respectivos responsáveis. A professora colaboradora que, por questões éticas, não terá seu nome revelado, atua na rede municipal há 23 (vinte e três) anos. Possui licenciatura plena em Letras: Português/Inglês, especialização em Língua Portuguesa e leciona língua portuguesa e inglesa com carga horária semanal de 45 horas. Com ela, desenvolvemos planejamentos pedagógicos semanais, e além desses, quando necessário, quinzenais. Poucos dias após esses momentos, eram realizadas as atividades didáticas na sala de aula, sempre no turno vespertino e numa turma específica.

Os pesquisadores colaboradores, com formação na área de Linguística Apli-

cada, eram: um pós-graduando – com experiência de 3 (três) anos de docência no ensino fundamental - e uma docente orientadora – com mais de 30 (trinta) anos de atuação no ensino fundamental, na graduação e na pós-graduação, ambos vinculados a um programa de pós-graduação de uma universidade pública. As atividades de sala de aula foram acompanhadas pelo pós-graduando, ficando a orientadora responsável por colaborar com os momentos de planejamento e auxiliar no processo de análise dos dados.

Reflexões sobre a prática

As atividades descritas neste espaço foram desenvolvidas com o objetivo de trazer contribuições para a aprendizagem dos alunos do 9º ano da escola mencionada no contexto das aulas de língua portuguesa, bem como para a formação continuada da professora colaboradora e dos pesquisadores colaboradores da pesquisa contextualizada anteriormente. Assim, como pesquisadores colaboradores, vale esclarecer que não objetivamos, em momento algum, desmerecer a prática da docente, nem tampouco sugerir que ela saísse das diretrizes que a escola considerava adequadas para o ensino de língua portuguesa. A pesquisa realizada procurou promover a reflexão docente para que a professora tivesse mais autonomia para a constituição de alternativas que pudessem favorecer

as produções orais e escritas dentro de relações dialógicas (BAKHTIN, 2010) estabelecidas em processos interlocutivos.

Ancoramo-nos em Pimenta (2009) quando a autora destaca a necessária articulação entre teoria e prática na pesquisa sobre os processos educativos, conjugada às “necessidades e possibilidades materiais para fazer da educação (práxis educativa) o processo de humanização” (PIMENTA, 2009. p. 98) do sujeito. Dessa maneira, as ações efetuadas em sala de aula, no quadro da investigação em foco, se apoiaram em discussões entre pesquisadores colaboradores e professora colaboradora sobre atividades que estimulassem a produção oral dos alunos em sala de aula e, a partir disso, perceber as múltiplas facetas que isso possibilita para diversos tipos de práticas próprias do ensino da língua portuguesa, como a produção escrita, trabalhos com a grafia de palavras e com a gramática normativa (obrigatórios no plano de ensino da escola).

Os depoimentos da turma, nos quais os alunos responderam ativamente (BAKHTIN, 2011) acerca de particularidades de suas formações, conduziram a orientação da pesquisa em torno das atividades orais e eixos como a escrita e a gramática, evitando, assim, fragmentar os conhecimentos sobre a língua, tornando-os ao mesmo tempo abstratos, conforme já foi discutido. No primeiro contato com a professora colaboradora,

ao considerar a entrevista inicial com os alunos, o quadro se apresenta com problematizações mais específicas sobre a prática de ensino:

Quadro 1 – Entrevista inicial com os alunos.

Pesquisador: O que você menos gosta nas aulas de português?

Fábio²: Eu... do que eu menos gosto ---- dessas redação que a professora passa e... manda a pessoa fazer sem a pessoa ter... ter... o entendimento do assunto?

Ricardo: Não gosto dos muitos textos que a professora passa... só isso!

Sávio: Produzir texto...

Danilo: Eu não gosto é só da gramática...---- eu não consigo lembrar de tanta coisa!

Percebemos, então, que a intenção em se relacionar a produção oral com outros eixos do ensino de língua portuguesa foi reforçada pelas declarações dos alunos que direcionam a discussão sobre o caráter dinâmico da língua (VOLÓCHINOV, 2017), a julgar pelo modo com o qual esses sujeitos respondem ativamente ao questionamento e produzem pensamentos participativos³ (BAKHTIN, 2012). Além disso, os alunos entrevistados mostraram, em seus discursos, que havia esperança de ressignificar o ensino de língua portuguesa a partir das questões que eles estavam relatando. Essas considerações ficam evidenciadas, também, na entrevista com a professora colaboradora.

Quadro 2 – Entrevista inicial com a professora colaboradora.

Pesquisador: Professora, como está a participação dos alunos de todas as turmas de um modo geral, envolvendo a turma que iremos pesquisar?

Professora: Então... quando se fala em participação (é complicado)... lembro logo do estímulo deles em estudar e do tanto que se queixam dos conteúdos que sou cobrada a levar pra eles... Alguns são bem ativos... buscam estudar mesmo... outros não... isso acaba levando alguns que querem aprender a não se importar tanto como antes. O que me intriga muito é... a falta de vontade que eles têm em estudar gramática e de produzir textos... É muito cansativo pra mim.

A partir da fala da professora, ficou perceptível uma responsabilidade maior em tentar contribuir ao mesmo tempo para a sua formação através das práticas colaborativas que estavam sendo propostas desde o início, nas quais foi dada ênfase ao trabalho com a produção oral espontânea (LEFEUVRE; PARUS-SA, 2020). Reiteramos, ainda, que as atividades, elaboradas pelos pesquisadores colaboradores e a professora colaboradora, não deixaram de considerar outras questões que envolvem a prática de ensino de língua portuguesa, como o trabalho com materiais audiovisuais, por exemplo, uma vez que defendemos que se leve em conta a dimensão do fazer pedagógico, além das perspectivas teóricas em discussão.

Nesse sentido, a atividade de produção oral espontânea condiz com a visão de língua concreta, vivida, já apresenta-

da antes. As duas experiências que descrevemos neste trabalho foram efetuadas nos momentos iniciais da pesquisa. Na primeira, relacionamos os gêneros debate oral e relato de experiência, e na segunda, aproveitamos os resultados da primeira para criar situações de produção escrita do gênero crônica. Esses gêneros foram escolhidos no momento de planejamento dos pesquisadores e da professora. Nesse encontro, a docente mencionou que via a necessidade de um trabalho pedagógico em que os alunos pudessem expor os seus posicionamentos sobre algum tema. Considerando que as atividades de sala de aula precisam levar em conta temas que, como explica Autor 2 (2016), estejam intrincados nos diálogos estabelecidos num dado contexto, a identificação de um tema relevante foi algo pensado com bastante cuidado, principalmente porque a prática pedagógica deve estimular a produção de diferentes gêneros discursivos, em que sejam interligados tema, construção composicional e estilo (BAKHTIN, 2011).

Dessa maneira, levando em conta essa concepção de gêneros discursivos e a noção de tema a que se refere Autor 2 (2016), observamos a necessidade de introduzir a parte prática da pesquisa com o gênero debate oral, o qual, na qualidade de produção oral espontânea, favorece uma participação menos formal dos alunos, promovendo

a reflexão conjunta. No que diz respeito ao debate, como destacam Dolz, Schneuwly e De Pietro (2004), esse gênero discursivo desempenha um papel importante em nossa sociedade, tornando-se necessário para a escola atual, uma vez que pode ser inserido nas práticas escolares em diferentes níveis de ensino, bem como nas práticas cotidianas, aproximando-se, no contínuo tipológico de Marcuschi (2001) da conversa espontânea do dia a dia, envolvendo diferentes estilos.

O trabalho com o gênero debate oral se deu logo após o primeiro contato com a turma e a preparação junto com a professora colaboradora para o início da pesquisa. Muitos alunos estranharam a presença de outro professor na sala, mesmo que soubessem que a presença do pesquisador não seria tão atuante como a da professora. Esse estranhamento, inicialmente, foi preocupante, visto que, como a pesquisa atribui ênfase à produção oral, a participação dos alunos seria de fundamental importância para que as atividades pudessem ser satisfatórias para a aprendizagem deles e para os interesses dos pesquisadores e da professora, uma vez que a concepção dialógica adotada nesta pesquisa gira em torno de uma noção de aprendizagem como um processo constituído por diálogos estabelecidos por todos os sujeitos inseridos na sala de aula.

No momento de planejamento da atividade, procuramos escolher um tema que os alunos tivessem interesse em debater e que os estimulasse a expor seus pontos de vista e conhecimentos gerais no momento do debate. Naquele momento, o município de Maribondo estava em festejo, comemorando os seus 55 anos de emancipação política. Na escola, em todos os anos letivos, solicita-se que os professores procurem relacionar os conhecimentos sobre os aspectos históricos, sociais, culturais, geográficos etc. do município com os componentes curriculares que ministram. Essa solicitação é feita a todos os professores da rede municipal, incluindo as séries iniciais e finais do ensino fundamental. No ensino médio, oferecido por uma escola estadual, essa abordagem é sugerida, mas não obrigatória. Visando o engajamento dos alunos como reais participantes do diálogo social (BAKHTIN, 2010), buscamos provocar o compartilhamento de saberes relacionados aos aspectos sócio-históricos e culturais do município, como mostra o Quadro 3.

Quadro 3 – Interação em sala de aula

Professora: Gente, o que vocês sabem sobre a história da nossa cidade?

Marcos: minha mãe disse que antes o nome daqui era... (silêncio)... Poço... Poço da Caatinga... É assim?

Professora: Sim! Isso antes de ser município, certo?... Vocês acham que nosso município avançou?

Gabriela: Eu não moro aqui desde sempre... Mas acho que aqui avançou... Antes aqui nem tinha lugar pra ir lanchar.

Marcos: hoje tem até demais (RISOS)

Fabiana: O que é chato é os políticos que deixam se investir nas coisas... Por isso meu pai diz pra gente ou votar em quem presta ou nem ir lá votar.

Professora: Isso, gente!... A discussão é muito importante para que vocês conheçam todas essas coisas.

Os alunos demonstraram um envolvimento significativo com o tema escolhido para o diálogo que se estabeleceu em sala de aula. Tal acontecimento retoma a relevância de se trabalhar em sala de aula com outros saberes (AUTOR 2, 2016) vinculados ao tema central da história do Município, pois eles podem expandir os horizontes de práticas pedagógicas mediadas por diferentes gêneros discursivos. O tema, quando conhecido pelos alunos, promove uma construção de conhecimentos sobre a língua numa perspectiva viva, atribuindo possibilidades de compartilhamento de ideologias diversas, como propõe Street (2014) ao definir o letramento ideológico.

Segundo a professora colaboradora, após o planejamento, nos anos anterior-

res os professores vinham solicitando pesquisas escritas dos alunos sobre a história do município. Essa tarefa já estava se tornando repetitiva não somente naquela escola, uma vez que os alunos do ensino fundamental, quando não estimulados, acabavam perdendo o interesse em se dedicar mais efetivamente às práticas de ensino e aprendizagem, principalmente quando se tratava do ensino de língua portuguesa que, de acordo com as entrevistas iniciais com os alunos e a professora, é tido por muitos como complexo e difícil de ser compreendido.

Concordando com Carpintéro e Cerasoli (2009), entendemos que uma abordagem histórica da cidade pode trazer para o contexto uma pluralidade de saberes e dimensões. Dessa maneira, considerar a história do município poderia ser algo bastante produtivo, porém essa abordagem não precisaria se limitar a meras produções escritas como de hábito, nem aos subtemas já conhecidos e tornados fastidiosos. Na aula previamente planejada em que se efetuariam o debate, a professora dividiu a discussão em duas etapas: as características específicas do Município naquele momento e, posteriormente, os pontos que precisam melhorar na cidade, bem como o questionamento de como se poderia melhorar, focalizando ações governamentais e populacionais. Já estava previsto no plano de aula que, em seguida, seriam solicitadas produções escritas dos alunos em forma de relatos

de experiência. Essa previsão não quis defender que o trabalho com a oralidade precisa ser acompanhado de atividades de produção escrita para ter valia no ensino de língua portuguesa. Esse planejamento foi feito para mostrar como as duas modalidades já mencionadas se inter cruzam no trabalho pedagógico num continuum (MARCUSCHI, 2001).

Após o debate, foi apresentado um vídeo produzido por alunos de outra instituição da cidade, o qual relatava a história do município de Maribondo, retomando as principais raízes históricas da cidade⁴. Os alunos ficaram muito interessados em apreciar o material audiovisual, achando-o pertinente, principalmente no que dizia respeito ao trabalho realizado pelos estudantes que elaboraram todo o material, fruto de suas atividades. Durante a explanação do vídeo, a professora e os pesquisadores, ao observarem a atenção e a interação dos alunos naquele momento, pensaram em levar uma proposta semelhante para a turma, neste caso, com a produção de documentários especificando os setores sociais do município de Maribondo-AL, incentivando os alunos a realizarem atividades de campo. Entretanto, nessa aula, não se tratou dessa ideia, pois ela precisava de uma preparação posteriormente, como mostra o diário de campo:

Quadro 4 – Diário de campo.

Alguns alunos ficaram por muito tempo em silêncio e aos poucos foram se soltando, acredito que por terem mais segurança sobre as informações que estavam trazendo ao debate. Em seguida, apresentamos uma poesia feita por uma poetiza da cidade que foi transformada em música.

O momento em que se apresentou uma música que já era fruto de uma produção literária de uma artista da terra propiciou que os alunos tivessem contato com alguns materiais dos quais nem sabiam a existência, abrangendo, assim, o contato com a produção artística e cultural de outros sujeitos que habitam no lugar. Com essa exploração de modalidades multissemióticas, os alunos perceberam o quão múltipla e variada é a linguagem, e que o amplo conjunto de elementos apresentados e discutidos podem e devem estar presentes em contextos de ensino da língua portuguesa.

Em seguida, foi solicitada aos alunos uma produção escrita de relato de experiência, frisando que eles poderiam utilizar, para essas produções, as discussões efetuadas durante o debate, como uma maneira de destacar a proximidade da oralidade com a escrita numa perspectiva em que essas modalidades devem estar articuladas na busca pela construção de conhecimentos linguístico-discursivos. O relato de experiência proporciona ao aluno o levantamento dessas informações sem que o foco sejam

as normas da língua escrita padrão, mas a responsividade na produção, e a crônica pode ser proveitosa para o desenvolvimento de atitudes responsivas ativas (BAKHTIN, 2011) dos alunos, uma vez que nela o saber do autor é relevante para a qualidade do texto escrito, o qual tem influências das práticas orais antecedentes. Nos textos, os alunos discutiram os temas referentes ao debate, apresentando os pontos de vista relacionados às características e às possíveis melhorias no/do município, como no trecho apresentado no Quadro 5.

Quadro 5 – Produção escrita pelo aluno Ricardo⁵

Os professores de português colocaram um vídeo falando sobre a história de Maribondo depois de assistirmos. Os professores perguntaram o que melhorou em Maribondo depois da emancipação. Então nós começamos a debater sobre o que melhorou em Maribondo: melhorou os transportes, as ruas que antes era barro agora é calçamento, as escolas e o trabalho. Depois debatemos do que precisar melhorar, precisa de mais atendimento no posto de saúde, médico, mais policiais nas ruas cuidando das pessoas nas ruas e trabalho pra as pessoas que precisam, e terminar de calçar as ruas e as praças de Maribondo.

Mesmo com inadequações em relação à forma, percebemos que o aluno apresenta seus próprios conhecimentos linguístico-discursivos e sociais na produção escrita, o que foi fruto da sua compreensão responsiva ativa sobre o lugar onde vive e as suas respectivas necessi-

dades. Dessa maneira, há uma descrição pertinente a respeito do que foi abordado na aula, o que demonstra a compreensão responsiva ativa (BAKHTIN, 2011) do aluno acerca da experiência vivenciada no debate oral que ocorreu antes da produção escrita dos relatos de experiência. Com isso, percebemos uma interligação de um gênero oral com um gênero escrito, sem que houvesse uma escrita como representação da oralidade, mas como uma construção de conhecimento pela oralidade que dá subsídios temáticos para uma produção escrita, concebendo, assim, uma perspectiva dialógica que desmistifica o silenciamento, tratado por Ferrarezi Jr. (2014).

Observamos que o trabalho com a história e as características do município em que os alunos vivem pode contribuir para que os professores tenham condições de seguir uma linha que articule os eixos do ensino de língua portuguesa (leitura, oralidade, escrita e gramática) com elementos socio-locais, explorando determinadas práticas sociais em sala de aula. Com o acompanhamento dos pesquisadores, a professora colaboradora teve a possibilidade de articular saberes teóricos e práticos de forma que desenvolveu as atividades mobilizando fundamentações teóricas com a prática pedagógica no ensino de língua portuguesa. Esse avanço dado pela professora revela um aspecto de relevância da vertente colaborativa (HORIKAWA, 2008)

seguida no estudo em tela, pois, como as práticas de ensino são ressignificadas de alguma maneira, a formação continuada da colaboradora segue a mesma linha processual de aprimoramento contínuo.

O pensamento participativo, mencionado por Bakhtin (2012), diz respeito a não passividade que o sujeito precisa ter em suas atividades de linguagem, justamente pela responsabilidade do seu existir na unicidade concreta por meio de atitudes responsivas. Os contextos de ensino devem promover essa atitude do sujeito para que a sala de aula não seja permeada por uma perspectiva hierárquica, mas que se consiga instigar os alunos a responderem ativamente às demandas apresentadas pela mediação pedagógica do professor. Tal mediação deve ser efetuada de modo que o professor tenha consciência das ações que estão sendo desenvolvidas, sem seguir modelos prontos e, conforme defende Geraldi (2016), tendo uma assinatura própria.

Dessa maneira, os alunos retomam informações anteriores e relacionam-nas com a realidade vivenciada no período da pesquisa, tornando-se ativamente responsivos. Ao integrar a organização do diálogo e compreender a pertinência das práticas de ensino de língua portuguesa, os alunos percebem, ao mesmo tempo, o potencial das suas experiências de vida para as abordagens de sala de aula e, assim, entendem a responsabilidade da escola com as suas formações e os seus

papeis ativos no processo de aprendizagem, os quais não competem somente ao professor.

Nas relações dialógicas permeadas pelos gêneros debate e relato de experiência, os alunos também mostraram interesse em expor mais efetivamente as discussões sobre as características do município, tanto as que já conheciam como as que passaram a conhecer por meio do debate oral. Nessa perspectiva, os alunos, com a experiência relatada, tiveram a oportunidade de conhecer e utilizar um novo gênero que não circulava constantemente em suas atividades sociais, mas que possui uma proposta pertinente para aquele momento de estímulo ao pensamento participativo e à responsividade ativa: a crônica. A escolha desse gênero foi feita, ainda, mediante uma exigência do plano de ensino da escola, o qual determinava o trabalho com a produção de crônicas com o tema “O lugar onde vivo”. Tal tema pertence à proposta nacional da Olimpíada Brasileira de Língua Portuguesa⁶.

Diante disso, fizemos uma breve discussão sobre as particularidades do gênero crônica e do tema que seria abordado, o que já era de conhecimento dos alunos. Portanto, a maioria se mostrou empenhada em conhecer um novo gênero e participar do processo de produção. O caráter processual, como quer a Linguística Aplicada, existente no desenvolvimento das atividades pla-

nejadas chamou a atenção da professora, que, no planejamento, deu o depoimento que consta no Quadro 6.

Quadro 6 – Interação entre professora e pesquisadores no planejamento de aula.

Professora: Tás vendo como uma coisa complementa a outra?

Pesquisador: É... é verdade!

Professora: Acho que se não tivéssemos feito aquele debate eu recorrería a outras coisas: como a pesquisa deles em casa.

Pesquisador: Percebe que assim não saberíamos se foram realmente eles que fizeram?

Professora: Com certeza!... Na maioria das vezes vejo o pessoal reclamando na sala dos professores... justamente sobre essa questão deles levarem os trabalhos e não saberem nem o que está nele.

Quando foi apresentado o tema sobre o qual as crônicas deveriam abordar, muitos alunos ficaram animados com a adaptação que teria de ser feita. Tal adaptação iria retomar tanto questões relacionadas à construção composicional como ao estilo. Na crônica, os alunos puderam se expressar apontando os seus posicionamentos sobre o que haviam estudado, podendo utilizar elementos humorísticos e ultrapassarem os limites do real. A produção da crônica serviu, também, para que se observassem os efeitos do debate em outro texto que não fosse o relato de experiência, e, no caso da crônica, sua plasticidade⁷ deixa ver a “heterogeneidade funcional” (BAKHTIN, 2011, p. 262) dos gêneros

discursivos, no lugar de apresentá-los como padrões monolíticos e rígidos, como costuma acontecer em muitas abordagens de livros didáticos e de sala de aula. Essa heterogeneidade funcional propicia que a produção escrita do aluno apresente suas concepções e reflexões acerca de um determinado tema, o que fica evidenciado na produção de Ricardo, no Quadro 7.

Quadro 7 – Trecho de produção escrita pelo aluno Ricardo.

Nas eleições de Maribondo alguns cidadãos vão para casa da gente pedir um voto, eles falam coisas tão interessantes que dá vontade de votar⁸ neles. Há muitos anos votei em um que por acaso foi eleito. 4 meses se passaram e que maravilha, após o quarto mês me arrependi tanto de ter votado nesse homem, que se arrependimento matasse eu já estaria enterrado.

As características da crônica, que permitem o uso da primeira pessoa e a problematização social, possibilitaram que o aluno tratasse de algo que o inquietava a partir do uso da escrita na língua portuguesa. Cabe destacar que as relações dialógicas (BAKHTIN, 2010) de sala de aula foram salutares para o desempenho das respostas ativas dadas pelos alunos nas práticas de escrita. Essa experiência em sala de aula trouxe a possibilidade de os alunos compreenderem as perspectivas socioculturais que permeiam o lugar onde vivem e de observarem como a atividade oral se tornou significativa

para que eles tivessem conhecimento suficiente para escrever sobre o tema.

Diante disso, ressaltamos que o desenvolvimento das citadas práticas de ensino não foi relevante apenas para a aprendizagem dos alunos que participaram das atividades, mas, também, na formação da professora colaboradora da pesquisa. Na entrevista inicial com a docente, ao questioná-la sobre quais as contribuições que ela esperava da pesquisa, identificamos alguns interesses próprios que impulsionaram o andamento da pesquisa em sala de aula, conforme apresenta o Quadro 8.

Quadro 8 – Entrevista inicial com a professora colaboradora

Espero que a minha participação no teu estudo sirva de complemento para a minha formação. Estou há algum tempo sem estudar e preciso dessa atualização. Com a proposta de focar na oralidade tenho curiosidade em saber como aplicar o trabalho com o oral em atividades que já exerço em sala de aula.

O interesse da colaboradora em participar da pesquisa, na teoria e na prática, foi um ponto fundamental para a realização do estudo. O desenvolvimento das práticas de sala de aula desvelou o comprometimento da professora colaboradora em planejar, observar, ler e refletir junto aos pesquisadores sobre o que estava sendo efetuado, cumprindo de modo satisfatório o que quer uma pesquisa de vertente colaborativa (HORIKA-

WA, 2008). Sobre esse comprometimento, Medrado (2006, p. 112) assinala que é no seio da formação continuada que o professor descreve, compreende e transforma a sua prática. Depreendemos que tal processo não ocorre somente numa situação de pesquisa, como foi o caso que relatamos neste trabalho, mas é algo que precisa ser constantemente presente nos contextos de ensino e aprendizagem.

Com o término do período de produção de dados, que foi decidido em comum acordo entre os pesquisadores e a professora colaboradora, vimos a necessidade de realizar entrevistas finais com os alunos e a docente. Destacamos, no Quadro 9, o trecho da entrevista com a professora colaboradora que mais chamou atenção pela articulação das leituras feitas por ela com as práticas efetuadas colaborativamente.

Quadro 9 – Entrevista final com a professora colaboradora.

Posso dizer que a participação nesse trabalho me instigou a voltar aos estudos. Estou há um tempo bom parada e vejo que essas teorias podem contribuir muito para as minhas atividades, mesmo que eu tenha que lidar com muitas turmas. Isso faz parte do nosso ofício. Enfim, vou tentar o mestrado para seguir buscando aprimoramentos para a minha vida profissional. Estou animada!

Com base nesse discurso, observamos que os horizontes da investigação colaborativa no ensino de língua portuguesa vão além da interação entre pesquisado-

res e professores no contexto de pesquisa. A investigação realizada trouxe até mais resultados do que esperávamos com o estudo efetuado: a professora decidiu, após muitos anos parada, prosseguir com sua formação, estudar mais.

Esse fato nos faz recorrer a Libâneo (1998) quando o autor argumenta que a formação continuada é um caminho de transformação das práticas docentes, as quais só se efetivam na medida em que o professor amplia sua consciência sobre a própria prática, a da sala de aula e a da escola como um todo, o que pressupõe os conhecimentos teóricos e reflexões sobre a realidade. A realidade, nessa perspectiva, comporta variados sujeitos, aprendizagens e práticas locais, que revelam temas e gêneros a serem explorados dentro de uma perspectiva dialógica de linguagem, que acrescenta pilares significativos para o ensino, a aprendizagem e a formação de professores de língua portuguesa.

É necessário, ainda, esclarecer que esta pesquisa não apresenta propostas prontas a serem reproduzidas em outras situações, nem tampouco afirma que isso seja possível, pois as salas de aula comportam ideologias, valores, sujeitos e necessidades de aprendizagem distintas, mesmo que, em alguns casos, sejam semelhantes em alguns aspectos.

Considerações finais

Há algum tempo vem sendo constante o interesse de professores e pesquisadores em investigar como se desenvolve o trabalho com a oralidade em articulação com a escrita em contextos de ensino e de aprendizagem de língua portuguesa. Os avanços que vêm sendo dados por áreas de estudo como a Linguística Aplicada são bastante significativos para que outros olhares para práticas de ensino situadas possam provocar mudanças. Neste trabalho, procuramos articular reflexões teóricas diversas, tendo como base uma perspectiva dialógica de linguagem no ensino e na aprendizagem em sala de aula de língua portuguesa, visando, também, contribuir para a formação de uma professora que colaborou prontamente com a proposta inicial, bem como para a formação dos pesquisadores engajados na colaboração.

Um dos mais interessantes desafios por nós enfrentados foi o primeiro contato com os alunos, os quais, como pontuamos nas reflexões sobre a prática, demonstraram um breve estranhamento com a presença de outro sujeito na sala de aula. As dificuldades foram superadas e os resultados, assim como explanamos, foram favoráveis à proposta de articular a oralidade com atividades didáticas de escrita em contexto de ensino e aprendizagem de alguns alunos de uma

turma de 9º ano de uma escola pública municipal.

No que toca à formação da professora colaboradora, a pesquisa contribuiu principalmente para que ela pudesse observar reflexivamente as práticas efetuadas na turma em que desenvolvemos a pesquisa e em outras nas quais ela atua como regente de língua portuguesa, conforme ela nos informou, e ainda para estimular a vontade de dar continuidade a sua formação, segundo depoimento coletado. Esse fato mostrou que a observação da realidade, possibilitada pela vertente etnográfica (PAIVA, 2019), e a perspectiva de colaboração (HORIKAWA, 2008) foram fundamentais para o andamento e a finalização deste estudo.

Todo o trabalho, com o conjunto teórico e metodológico constantemente retomado, suscita ações em outras salas de aula, que possam vir a ser novos quadros de atividades elaboradas e efetuadas numa perspectiva processual e dialógica, o que proporciona oportunidades para o aprofundamento da formação do professor, a qual não se limita à preparação que o docente tem durante um curso de licenciatura, por exemplo. Ficou evidenciada, nesse sentido, a necessidade de o professor, tomando seu papel como mediador de diferentes processos de aprendizagem, permear o trabalho pedagógico com reflexões, ações e (auto) avaliações interdependentes. Para os pesquisadores, a reflexão na perspectiva

de formadores de educadores nos deixa a percepção de que o trabalho colaborativo desenvolvido pode ser ampliado no quadro geral da instituição e da sociedade, multiplicando-se em trabalhos coletivos com focos diversos.

Orality, writing and portuguese language teaching: a collaborative work from a dialogical perspective

Abstract

In this study, we propose to investigate the relationship between orality and writing in collaborative work with the Portuguese language in a dialogical perspective. The theoretical assumptions articulate discussions that deal with topics such as: orality, writing, discourse genres, responsiveness and dialogical relations. The methodology is qualitative, ethnographic and collaborative. We verified, with the analyzes, that dialogical teaching practices, in the oral and written modalities, contribute satisfactorily to the improvement of linguistic-discursive practices. In terms of teacher and researcher training, discursive interaction in pedagogical practices favored responsive attitudes in the construction of knowledge.

Keywords: Oral production; Written production; Discursive Genres; Responsiveness.

Notas

- ¹ Tradução nossa: De nombreuses études ont toutefois rappelé la fragilité et l'instabilité de cette opposition [...]
- ² Os nomes dos alunos são fictícios.
- ³ “O pensamento participativo é uma concepção emocional e volitiva do ser enquanto evento em sua unicidade concreta, sobre a base de um não-álibi no ser, quer dizer, se trata de um pensamento performativo, no sentido de remeter ao eu enquanto ator singularmente responsável pelo ato” (BAKHTIN, 2012, p. 52).
- ⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vcxotUZTZQ8>.
- ⁵ Os textos escritos ou orais produzidos pelos alunos são aqui apresentados sem correção.
- ⁶ A Olimpíada de Língua Portuguesa Escrevendo o Futuro é um concurso de produção de textos para alunos e professores de escolas públicas brasileiras, do 5º ano do Ensino Fundamental ao 3º ano do Ensino Médio. Fonte: <https://www.escrevendoofuturo.org.br/>
- ⁷ A esse respeito, salientamos que o gênero crônica “tanto reúne características da esfera jornalística quanto da literária. Em alguns textos, acentuam-se mais as características de uma ou de outra” (SANTOS, 2008, p. 69).
- ⁸ Na turma em que a pesquisa foi realizada existiam apenas dois alunos com idade suficiente para votar. As crônicas não precisam contar histórias verídicas da vida do autor. Assim, o aluno Ricardo criou uma situação que não corresponde à sua vida social.

Referências

- ADAM, J.-M. A Análise Textual dos Discursos: entre Gramáticas de Texto e Análise do Discurso. Trad. de Michelle Valois e Dóris de Arruda C. da Cunha. *Revista Eutomia*, v. 1, n. 6, 2010.
- BAKHTIN, M. M. *Questões de estilística no ensino de línguas*. Tradução, posfácio e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BAKHTIN, M. M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

- BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Trad. P. Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- CARPINTÉRO, M. V. T; CERASOLI, J. F. A cidade como história. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 50, p. 61-101, jan./jun., 2009.
- CARVALHO, R. S; FERRAREZI JR., C. *Oralidade na educação básica: o que saber, como ensinar*. São Paulo: Parábola, 2018.
- CERQUEIRA, M. S. Atividade versus exercício: concepções teóricas e a prática da produção textual no ensino de língua portuguesa. *EntreLetras (Online)*, v. 49, p. 129-143, 2010.
- CHIZZOTTI, A. A pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais: evolução e desafios. *Revista Portuguesa de Educação*, v. 16, n. 2, p. 221-236, 2003.
- COSTA-MACIEL, D. A. G; BABORSA, M. L. F. Gêneros orais e suas dimensões ensináveis: escolhas e proposições docentes no trato com a oralidade. In: MAGALHÃES, T. G; GARCIA-REIS, A. R; FERREIRA, H. M (Orgs.) *Concepção discursiva de linguagem: ensino e formação docente*. Campinas, SP : Pontes Editores, 2017. p. 41-60.
- DOLZ, L; SCHNEUWLY, B; DE PIETRO, J. Relato da elaboração de uma sequência: o debate público. In: DOLZ, J; SCHENEUWLY, B (Orgs.). *Gêneros orais e escritos na escola*. São Paulo: Mercado das Letras, 2004.
- FERRAREZI JR., C. *Pedagogia do silenciamento: a escola brasileira e o ensino de língua materna*. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.
- GERALDI, J. W. Dialogia: do discursivo à estrutura sintática. In: RODRIGUES, R. H; PEREIRA, R. A (Orgs.) *Estudos dialógicos da linguagem e pesquisas em Linguística Aplicada*. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2016. p. 179-190.
- HORIKAWA, A. Y. Pesquisa colaborativa: uma construção compartilhada de instrumentos. *Revista Intercâmbio*, São Paulo, v. 18, p. 22-42, 2008.
- IBIAPINA, I. M. L. M. *Pesquisa colaborativa: investigação, formação e produção de conhecimentos*. Brasília: Líber Livro Editora, 2008.
- KLEIMAN, A. B. Alfabetização e Letramento: implicações para o ensino. *Revista FACED*, n. 6, p. 99-112, 2002.
- LEFEUVRE, F ; PARUSSA, G. L'oral représenté en diachronie et en synchronie. Une voie d'accès à l'oral spontané? *Revue Langues*, Paris, n. 217, p. 9-21, 2020.
- LIBÂNEO, J. C. *Adeus professor, adeus professora? Novas exigências educacionais e profissão docente*. São Paulo: Cortez, 1998.
- MAGALHÃES, T. G; CRISTOVÃO, V. L. L. Análise do eixo da oralidade do programa nacional do livro didático de língua portuguesa (anos 2005 a 2014) - 6º ao 9º anos. In: MAGALHÃES, T. G; GARCIA-REIS, A. R; FERREIRA, H. M (Orgs.) *Concepção discursiva de linguagem: ensino e formação docente*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017. p. 61-84.
- MARCUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita: atividades de Retextualização*. São Paulo: Cortez, 2001.
- MEDRADO, B. P. *ESPELHO, ESPELHO MEU: um estudo sóciocognitivo sobre a conceptualização do fazer pedagógico em narrativas de professoras*. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, 2006.
- MOITALOPES, L. P. Da aplicação linguística à Linguística Aplicada Indisciplinar. In: PEREIRA, R. C; ROCA, P. *Linguística Aplicada: um caminho com diferentes acessos*. São Paulo: Contexto, 2009.
- NEGREIROS, G. R. C; VITORINO, L. G. Oralidade e ensino: o trabalho com o gênero oral no debate público regrado em oficinas de

Língua Portuguesa. *DESENREDO (PPGL / UPF)*, v. 15, p. 43-61, 2019.

PAIVA, V. L. M. O. *Manual de pesquisa em estudos linguísticos*. São Paulo: Parábola, 2019.

PIMENTA, S. G. *O estágio na formação de professores: unidade teoria e prática?* 5.ed. São Paulo: Cortez, 2009.

ROHLING, N. As bases epistêmicas da análise dialógica do discurso na pesquisa qualitativa em linguística aplicada. *L&S Cadernos de Linguagem e Sociedade*, v. 15, p. 44-60, 2014.

ROJO, R. H. R. Concepções não valorizadas de escrita: a escrita como "um outro modo de falar". In: KLEIMAN, A. B (Org.). *Os significados do Letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

SANTOS, L. F. A formação inicial dos professores de Letras. *Leitura*, Maceió, n. 42, p. 105-137, jul-dez., 2008.

AUTOR 1

STREET, B. *Letramentos sociais: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2014.

VOLOCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUTOR 2, 2016.

AUTOR 2, 2014.

AUTOR 2, 2012.

Diretrizes para autores

Normas para apresentação dos originais

Observação

Desenredo publica trabalhos inéditos de professores e pesquisadores, vinculados a programas de pós-graduação em Letras e áreas afins, de instituições de ensino e pesquisa nacionais ou internacionais. No caso de trabalhos em coautoria, mesmo que haja autor(es) que esteja(m) cursando o doutorado ou o mestrado, um dos autores, necessariamente, deve possuir o título de doutor e estar vinculado a um programa de pós-graduação *stricto sensu* na área.

Os artigos deverão ser inéditos e conter entre 15 e 20 páginas. O autor deve informar, nos campos adequados da submissão no sistema, uma breve nota biográfica indicando seu nome completo, local onde leciona e/ou pesquisa, sua área de atuação e um e-mail, bem como demais dados de identificação presentes no formulário. A fim de garantir uma avaliação imparcial e cega pelos pares, o texto não deve conter nenhum tipo de identificação de autoria, nem em seu texto nem em suas informações de arquivo. Utilizar o sistema SEER da Revista para submeter o artigo. Os trabalhos encaminhados serão

submetidos a uma pré-seleção, por parte da equipe editorial da revista *Desenredo*, e submetidos à avaliação dos membros da Comissão Editorial e/ou do Conselho Editorial e, então, encaminhados à avaliação cega pelos pareceristas externos à revista. Os conceitos emitidos nos artigos serão de inteira responsabilidade dos autores, não refletindo, obrigatoriamente, a opinião dos pareceristas que integram a Comissão e o referido Conselho. Uma vez aceito artigo submetido, o autor não pode publicar novamente texto na Revista sem que tenha passado o período de um ano desde sua última publicação, nem submeter dois artigos, ainda que em co-autoria, na mesma edição. Mesmo os artigos que tenham sido aprovados para a publicação com ressalva ou inteiramente, podem vir a não ser publicados em função do volume de textos recebidos e do número limite de textos em cada edição. As provas com ajustes para a preparação da versão final para publicação serão enviadas ao(s) autor(es) correspondente(s) e deverão ser devolvidas dentro de um prazo máximo de 72 horas através da área do usuário da plataforma Seer.

Apresentação do texto

Para efeito de padronização gráfica, os trabalhos deverão seguir, rigorosamente, as normas abaixo especificadas, sob o risco de não serem aceitos, independentemente da adequação do conteúdo.

1. O trabalho deverá ser apresentado na seguinte sequência: título; resumo; palavras-chave; texto (seções obrigatórias: introdução; fundamentação teórica: (títulos e subtítulos), metodologia/procedimentos metodológicos, resultados e análise; considerações finais/conclusão; título abstract ou résumé; título do artigo na língua estrangeira escolhida; texto do abstract ou résumé; keywords ou mots-clé; notas; referências.
2. A primeira página deve incluir o título, centralizado, em negrito, corpo 16, somente a primeira letra maiúscula; resumo (a palavra Resumo em itálico, três linhas abaixo do nome do autor, seguida do resumo propriamente dito, duas linhas abaixo da palavra Resumo, corpo 10, espaço simples, apresentado num único parágrafo de, no mínimo, 7 linhas e, no máximo, 10 linhas); palavras-chave (Palavras-chave em itálico, seguida de dois pontos, duas linhas abaixo do fim do resumo; devem ser separadas entre si por ponto; mínimo de três e máximo de cinco palavras-chave, corpo 10).
3. Tipo de letra corpo do texto: Times New Roman, corpo 12.
4. Espaçamento: espaço 1,5 entrelinhas e parágrafos; espaço duplo entre partes, tabelas, ilustrações, etc.
5. Adentramento: 1 cm para assinalar parágrafos.
6. Citações textuais:
 - a) até 3 linhas: marcadas entre aspas no corpo do texto;
 - b) com mais de 3 linhas: justificadas e recuadas em 1 cm, sem aspas, corpo 10.
7. Subtítulos: centralizados, em negrito, somente a primeira letra maiúscula; sem numeração, corpo 14; introdução, conclusão, notas e referências seguem o mesmo padrão.
8. A palavra Abstract ou Résumé em itálico, duas linhas abaixo do final do texto. Duas linhas abaixo da palavra Abstract ou Résumé deve constar a versão em inglês ou francês do título do artigo. O corpo do Abstract ou Résumé segue a mesma formatação do resumo: corpo 10, mínimo de sete e máximo de dez linhas; as palavras Keywords ou Mots-clé, duas linhas abaixo do final do texto do Abstract ou Résumé, em itálico, seguidas de dois pontos, mínimo de três e máximo de cinco palavras.
9. Ilustrações, tabelas e outros recursos visuais: deverão ter identificação completa (títulos - espaçamento simples, fonte 12, alinhamento justificado; legendas e fontes - espaçamento simples, fonte 10, alinhamento justificado) e ser numeradas consecutivamente, inseridas o mais próximo possível da menção no texto. Por se tratar de publicação em preto e branco, recomenda-se, na elaboração de gráficos, uso de texturas no lugar de cores. Em caso de fotos ou ilustrações mais elaboradas, deverá ser enviado arquivo anexo com os originais. Tabelas e quadros deverão estar no formato de texto, não como figura. Imagens e/ou ilustrações deverão ser enviadas como “Documentos suplementares” em arquivo à parte, no formato JPG, ou TIF, em alta resolução (no mínimo 300 dpi). O autor é responsável pela autorização de publicação da imagens, bem como pelas referências correspondentes.
10. Siglas: na primeira vez em que forem mencionadas, devem, antes de constar entre parênteses, ser escritas por extenso, conforme exemplo: Universidade de Passo Fundo (UPF).

11. Notas: deverão ser utilizadas apenas as de caráter explicativo e/ou aditivo. Não serão aceitas notas de rodapé (converter em notas de fim).
12. Anexos: caso existam, devem ser colocados antes das referências, precedidos da palavra ANEXO, sem adentramento e sem numeração.
13. Destaques: deverá ser usado itálico para palavras estrangeiras com emprego não convencional, neologismos e títulos de obras/periódicos.
14. Citações: deverão obedecer à forma (SOBRENOME DO AUTOR, ANO) ou (SOBRENOME DO AUTOR, ANO, p. xx). Diferentes títulos do mesmo autor, publicados no mesmo ano, deverão ser diferenciados adicionando-se uma letra depois da data (SOBRENOME DO AUTOR, ANOa, p. xx) e (SOBRENOME DO AUTOR, ANOb). As citações com mais de três linhas devem constar sempre em novo parágrafo, em corpo 10, sem aspas, com espaçamento entrelinhas simples e recuo de 1 cm na margem esquerda. Deverá ser adotado uso de aspas duplas para citações diretas no corpo de texto (trechos com até três linhas). No caso de mais de três autores, indicar sobrenome do primeiro seguido da expressão latina et al. (sem itálico). A referência reduzida deverá ser incluída após a citação, e não ao lado do nome do autor, conforme exemplo: De acordo com Freire, “[...] o educador problematizador (re)faz, constantemente, seu ato cognoscente, na cognoscitividade dos educandos” (1987, p. 69).
15. Referências: deverão constar, exclusivamente, os textos citados, em ordem alfabética pelo nome do autor, seguindo as normas da ABNT. Deverá ser adotado o mesmo padrão em todas as referências: logo após o sobrenome, que será grafado em caixa-alta, apresentar o nome completo ou apenas as iniciais, sem misturar os dois tipos de registro (FREIRE, Paulo ou FREIRE, P.).

Exemplos de referências mais recorrentes:

Livros:

SOBRENOME, Nome. *Título do livro*: subtítulo. Número de edição. Cidade: Editora, ano.

Capítulos de Livros:

SOBRENOME, Nome. Título do capítulo. *In*: SOBRENOME, Nome (org.). *Título do livro*: subtítulo. Número de edição. Cidade: Editora, ano. p. xx-yy. (página inicial – final do capítulo).

Artigos em periódicos:

SOBRENOME, Nome. Título do artigo. *Nome do Periódico*, Cidade, v. ____ e/ou ano (ex.: ano 1), n. ____, p. xx-yy (página inicial - final do artigo), mês abreviado. ano.

Textos de publicações em eventos:

SOBRENOME, Nome. Título. *In*: NOME DO EVENTO, número da edição do evento em arábico, ano em que o evento ocorreu, cidade de realização do evento. *Tipo de publicação* (anais, resumos, relatórios). Cidade: Editora, ano. p. xx-yy (página inicial - final do trabalho).

Dissertações/Teses:

SOBRENOME, Nome. *Título da D/T*: subtítulo. Ano. Número folhas. Dissertação/Tese (Mestrado em.../Doutorado em...) – Nome do Programa de Pós-Graduação ou Faculdade, Nome da IES, Cidade, Ano.

Sites:

AUTOR(ES). *Título* (da página, do programa, do serviço, etc.). Versão (se houver). Descrição física do meio. Disponível em: <http://...>. Acesso em: dd(dia). mês abreviado. aaaa(ano).

Endereço para envio de correspondências

Universidade de Passo Fundo
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
(IFCH)
Programa de Pós-Graduação em Letras
(PPGL)
Prédio B3 – Sala 106 – *Campus I*
Bairro São José – BR 285 – Km 292
Caixa Postal 611 – CEP 99052-900
Passo Fundo - RS
Fax: (54) 3316-8125
E-mail: ppgletras@upf.br

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

1. A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, justificar em "Comentários ao Editor".
2. Os arquivos para submissão estão em formato Microsoft Word, OpenOffice ou RTF (desde que não ultrapasse os 2MB).
3. Todos os endereços de URLs no texto (ex.: <http://www.ibict.br>) estão ativos e prontos para clicar.
4. O texto está em espaço 1,5 entrelinhas; usa uma fonte de 12-pontos; emprega itálico ao invés de sublinhar (exceto em endereços URL); com figuras e tabelas inseridas no texto, e não em seu final.
5. O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em Diretrizes para autores, na seção Sobre a Revista.

6. A identificação de autoria deste trabalho foi removida do arquivo e da opção Propriedades no Word, garantindo desta forma o critério de sigilo da revista, para avaliação por pares (ex.: artigos). Em caso de citação de autores, "Autor" e ano são usados na bibliografia e notas de rodapé, ao invés de Nome do autor, título do documento, etc.

Declaração de Direito Autoral

Declaro que o presente artigo é original, não tendo sido submetido à publicação em qualquer outro periódico nacional ou internacional, quer seja em parte ou em sua totalidade. Declaro, ainda, que uma vez publicado na revista DESENREDO, editada pela Universidade de Passo Fundo, o artigo jamais será submetido por mim ou por qualquer um dos demais coautores a qualquer outro periódico. Através deste instrumento, em meu nome e em nome dos demais coautores, porventura existentes, cedo os direitos autorais do referido artigo à Universidade de Passo Fundo e declaro estar ciente de que a não observância deste compromisso submeterá o infrator a sanções e penas previstas na Lei de Proteção de Direitos Autorais (Nº 9609, de 19/02/98).

Política de Privacidade

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.