

Capítulo 4 - Corpo imagem – corpo arte materialidades discursivas

Nádia Neckel

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

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



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Corpo imagem – corpo arte: materialidades discursivas

Nádia Neckel (Unisul)
nadia.neckel@unisul.br

Território teórico

Um exercício de análise é sempre um exercício de formulação, como nos ensina Orlandi. Sabemos, igualmente, que o dispositivo analítico se constrói no batimento do dispositivo teórico – *corpus* – e na posição do analista que, por sua vez, recorta no/do *corpus* suas questões analítico-discursivas. Dessa maneira, entendo que a volta a Michel Pêcheux é sempre imprescindível e incontornável, pois compreender o dispositivo teórico proposto em suas formulações, longe de ser apenas citação bibliográfica, é, de fato, um procedimento necessário à análise pretendida. Essa necessidade demonstra a constante atualização de uma teoria. É isso que confere à Análise de Discurso sua dinamicidade. Trabalhamos com uma disciplina viva, uma disciplina de interpretação. Como nos diz Orlandi (1999): “Somos condenados a significar!”.

Busco, nos textos fundadores da AD, “garimpar”, principalmente em Pêcheux, formulações a respeito das diferentes materialidades significantes, embora, em alguns textos mais recentes, o autor tenha, de forma mais contundente, pensado as relações entre imagem e memória, por exemplo em *O papel da memória* (Pêcheux, 1999), ou, ainda, em *Estrutura ou acontecimento* (Pêcheux, 2006), quando analisa o enunciado “*On a gagné*”, no qual o mestre se refere também ao ritmo, à melodia e à gestualidade produzindo sentidos. Suas questões a respeito das diferentes materialidades significantes aparecem já em *Análise Automática – AD 69*:

Existe, por outro lado, um sistema de signos não linguísticos tais como, no caso do discurso parlamentar, os aplausos, o riso, o tumulto, os assobios, os ‘movimentos diversos’, que tornam possíveis as intervenções indiretas do auditório sobre o orador; esses comportamentos são, na maior parte das vezes, *gestos* (atos no nível simbólico), mas podem transbordar para intervenções físicas diretas; infelizmente, faz falta uma teoria do *gesto como ato simbólico* no estado atual da teoria do significante, o que deixa muitos problemas sem resolução: quando, por exemplo, os “anarquistas” lançavam bombas no meio das Assembleias, qual era o elemento dominante: o gesto simbólico significando a *interrupção a mais brutal que seja*, ou a *tentativa de destruição física* visando tal ou tal personagem política considerada nociva? (Pêcheux, 1997, p. 78).¹

É nessa relação imagem-corpo, considerando o *gesto como ato simbólico*, que pretendo delinear esta análise a qual toma a arte como espaço de significação e atravessamentos discursivos.

Interessa-me pensar as materialidades inscritas no Discurso Artístico (DA). Reconheço, nessa forma de discurso, um campo profícuo para o funcionamento de diferentes materialidades significantes e suas imbricações. É preciso ressaltar que tomar tais imbricações de natureza material, como nos ensina Lagazzi (2011, p. 402), não significa “analisarmos a imagem e a fala e a musicalidade, por exemplo, como acréscimo uma da outra”, e, sim, “analisarmos uma no entremeio da outra”. Tal relação de imbricação acentua-se nas produções contemporâneas em sua multiplicidade de suportes expressivos. Esse é o meu lugar de reflexão e formulação a respeito do DA: compreender os diferentes funcionamentos desses dizeres da arte diante de sua diversidade material, tanto na forma quanto em suas extensões sócio-históricas e ideológicas que, para mim, determinam-se mutuamente.

¹ Ao tempo da escrita deste texto, que pretende pensar o corpo imagem na arte, ocorre o atentado (Janeiro 2015) à revista francesa Charlie Hebdo, que me fez pensar sobre o enunciado propagado “Je suis Charlie” ao redor do mundo e nas caminhadas de luto e apoio aos jornalistas assassinados. Tais gestos poderiam ser marcados quase como um ato narcisístico. O mundo identifica-se como Charlie. Caberia, com certeza, uma análise desse acontecimento, partindo das formulações de Michel Pêcheux do gesto como ato simbólico. Porém, para este artigo, minha visada vai por outro caminho. Fica, no entanto, o registro da contemporaneidade de nosso mestre em suas formulações.

Por exemplo, um videoarte exposto em uma Bienal – como no caso da análise que pretendo delinear em seguida² – é uma instalação sonoro-visual em um espaço sujeito à intervenção do público que por ali transita. O tempo do vídeo já não é mais o determinado pelo cineasta/idealizador/produtor, e sim o daquele que passa pelo espaço, observa e sai, o do espectador/visitante da exposição. A cada movimento/leitura do espectador, um novo <<texto/obra>> se produz. Assim, temos: o tempo, o espaço, a gestualidade, a sonoridade, a visualidade significada e significando no movimento do espectador.

É possível adiantar que o funcionamento da discursividade artística contemporânea desloca a relação artista-espectador e acentua o jogo polissêmico dos sentidos. Esse intercambiar de posições pode ser chamado, pela perspectiva discursiva, de assunção de autoria ou, como diria Gallo (2001), da produção de um efeito-autor que se produz de um “efeito fecho”³.

Por isso mesmo que, diante de uma produção artística contemporânea como as instalações, intervenções ou vídeos-arte, intensifica-se a relação função/efeito autor, o que nos possibilita pensar na fruição como movimento de *textualização*, conforme nos propôs Gallo (2001).

Se, por um lado, temos a função-autor como sendo de todo e qualquer sujeito, por outro, temos o artista e o espectador, e, no caso do videoarte, ambos decidem quando ele começa e quando acaba, mesmo que não seja no mesmo ponto de início e de final, com diferentes “fechos” para o mesmo/outro texto. Assim, a textualização é sempre um processo dinâmico que possui apenas efeitos de fechamento sempre provisórios. É ancorada nessa base teórica que apresento em seguida o *corpus* de análise.

² É partindo desse aporte teórico que proponho uma análise de um vídeo-arte produzido e exposto na 9ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre, em 2013: “Ano Branco”, de Luiz Roque. Roteiro de Luiz Roque e Josefina Trotta. Com a participação de Glamour Garcia.

³ Segundo a autora, na AD a autoria pode ser marcada em dois níveis: o enunciativo e o discursivo. No primeiro caso, trata-se da “função-autor, que tem relação com a heterogeneidade enunciativa que é a condição de todo o sujeito” (Gallo, 2001, p. 69). Já no segundo nível, que é o nível discursivo, trata-se do “efeito-autor, e que diz respeito ao confronto de formações discursivas” (Gallo, 2001, p. 69). A esse movimento a autora nomeia de TEXTUALIZAÇÃO.

Pensando o corpo-arte no cenário estético contemporâneo

Em termos de cenário estético, é possível inferir do contemporâneo um deslocamento que não seria nem da ordem da égide do artista (gênio) do grego clássico nem da ordem do surgimento do “homem de gosto”, como queria Kant. Nesse sentido, Agamben (2012) nos traz uma importante reflexão pautada nas críticas que Nietzsche faz a Kant, nas quais aponta que este, ao meditar sobre o belo pela via do espectador, e não mais do artista, desloca ao formulável (à linguagem) o que é da ordem do sentir (nem sempre formulável).

A arte- para aquele que a cria – torna-se uma experiência cada vez mais inquietante, a respeito da qual falar de interesse é, para dizer o mínimo, um eufemismo, porque aquilo que está em jogo não parece ser de modo algum a produção de uma obra bela, mas a vida ou a morte do autor, ou, ao menos, a sua saúde espiritual. À crescente inocência da experiência do espectador frente ao objeto belo, corresponde a crescente periculosidade da experiência do artista, para o qual a *promesse de bonheur* da arte torna-se o veneno que contamina e destrói a sua existência. Impõe-se a ideia de que um risco extremo esteja implícito na atividade do artista (...) uma espécie de duelo até a morte. (Agamben, 2012, p. 23).

Ainda segundo a leitura de Agamben, o surgimento do homem de gosto de Kant teria relegado a arte aos museus, e a contemplação passaria a ser uma expertise. Tal movimento geraria uma produção de duas faces: uma voltada para o artista em sua promessa de felicidade e duelo até a morte, e outra voltada ao espectador e ao seu juízo estético. Esse último não chegaria a se meter com a matéria, a sofrer os efeitos dela, não teria a capacidade da catarse ou do sentimento de sublimação.

A espetação do contemporâneo desloca, de certa maneira, as formas de espetação próprias do moderno na medida em que, para produzir um “efeito-fecho”, necessita-se da intervenção do espectador na produção, sem apagar por completo a dualidade, mas “negociando” *tecedura*⁴ de sentidos (estético/estésico) e, ao mesmo tempo, exacerbando

⁴ Tecedura e tessitura são formulações que me ajudaram a compreender o funcionamento do artístico em sua imbricação material. Tecedura então estaria para ordem do interdiscurso – rede de memórias imagéticas, sonoras, gestuais etc.,

a “contradição vital”, sendo a apreensão sensível tanto da ordem da criação quanto da ordem da fruição. É no movimento discursivo de *tecedura* (rede de memória sensível/cognitiva), ancorada nas múltiplas materialidades, que os sentidos circulam e se produzem.

Na perspectiva da AD, podemos dizer que a heterogeneidade é constitutiva do artístico, daí que o DA é predominantemente lúdico, polissêmico (Neckel, 2004). Cabe ressaltar que, quando pensamos na materialidade significativa do artístico, não nos referimos apenas às questões da forma (pictórica, escultural, gestual, sonora, fílmica etc.), e sim à implicação material sócio-histórica de determinada produção artística, o que, por sua vez, também pode determinar o uso de um suporte (fílmico/fotográfico) e não de outro.

Quando pensamos nas linguagens artísticas e em suas imbricações, é preciso pensar em seus diferentes funcionamentos. É nesse ponto que a noção de *tecedura* encontra a noção de *tessitura*, conforme Neckel (2010), o que é da ordem da memória e o que é da ordem da forma/funcionamento dos suportes expressivos das linguagens.

As textualizações do corpo em ano branco

Cenas iniciais, a primeira sequência discursiva

O corpo não foi compreendido na arte sempre da mesma forma. 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.

Na cena introdutória do filme “Ano Branco”, há uma palestra, “*Gender & copyLeft*”, de Beatriz Preciado (na verdade, uma atriz que interpreta a filósofa hispânica), trazendo para o contexto do filme questões a respeito da “Teoria Queer”. É impossível iniciar um gesto analítico desse vídeo sem passar pelas discussões de gênero, ou, como referência mais recente, pelas políticas da diversidade, pois o vídeo inicia com uma fala de *expert* sobre gênero e sexualidade. Toda a sequência fílmica inicial é uma remissão direta à verdadeira Beatriz Preciado, cujas publicações discutem as questões

que atravessam aquele dizer estético produzindo reações estésicas. Já a *tessitura* diz respeito ao funcionamento específico de cada estrutura de linguagem: sonora, visual, gestual, etc. Estaria, então, para a ordem do intradiscursivo. (Neckel 2010)

do corpo nacional *versus* corpo incapacitado – corpo patológico –, corpo improdutivo *versus* corpo heterossexual normatizado e produtivo, corpo de “interesse nacional”. Segundo Preciado, os dispositivos de interdição do corpo são de ordem econômica e política, balizados pela discursividade clínica (científica) que determina o que é da ordem da normalidade e o que é da ordem da patologia.

Nas cenas iniciais de “Ano Branco”, a personagem diz: “*lo que interesa de la testosterona es utilizarlo como una droga política*”⁵. Essa é a primeira fala do filme. A relação entre as formulações das teorias Queer e do campo da linguagem são constitutivas, pois “queer” parte justamente da nomeação, em tom pejorativo, dada aos homossexuais como sinônimo de esquisito, estranho etc. A expressão queer torna-se ali prática languageira, e da prática languageira passa a campo teórico.

Butler, por sua vez, parte de conceitos como a performatividade de Austin (1955) e seus “atos de fala”, para pensar até que ponto gênero e sexualidade são determinados pelo enunciado “é uma menina, ou, é um menino” durante o período gestacional. Até que ponto o biológico determina o que somos? Essa é uma questão presente nos textos de Butler e também no filme “Ano Branco”.

Pensar essas questões pelo viés discursivo requer uma escuta às formulações de Butler e de outros teóricos do “gênero”, como a própria Beatriz Preciado⁶, convocada pelo videoarte em questão e interpretada

⁵ Beatriz Preciado (a real), em seu depoimento à revista francesa Têtu (2008), quando indagada se continua tomando doses de testosterona, declara: “Para mí, la testosterona es una droga sexual. No creo en la verdad del sexo, ni masculino, ni femenino. Ni con la testosterona ni sin ella. El sexo y el género se producen en la relación con los otros. Como Judith lo ha mostrado, se trata de actos”. Embora, recursivamente, se tenha aliado o nome da filósofa norte-americana Judith Butler como uma das precursoras dos estudos “Queer”, o que ocorreu historicamente foi uma concomitância temporal entre as primeiras publicações de Butler e a disseminação dos estudos “Queer” como contemporâneos. As teorias “Queer” começam a se propagar no campo dos estudos da sexualidade e gênero na década de 80, nos Estados Unidos

⁶ A filósofa Beatriz Preciado foi influenciada pelos textos de Butler em seus estudos sobre o corpo: “Revista Têtu: Beatriz, ¿de dónde viene tu obsesión filosófica por el cuerpo? Beatriz Preciado: En la época cuando yo estaba en un departamento de arquitectura, estudiaba con Derrida y publiqué mi primer libro, que fue sobre los consoladores, el Manifiesto contra-sexual, en Balland, en una colección editada por Guillaume Dustan. Estaba obsesionada con el problema del cuerpo y de su materialidad, y me sorprendí al descubrir el análisis performativo de la identidad realizado por Butler. Su análisis ha cambiado radicalmente mi manera de pensar

pela atriz Janaína Kremer. Ano Branco “categoriza-se” como um filme curta-metragem de ficção, porém não lhe cabe o aspecto ficcional (a não ser pelo fato de ambientar-se em 2030). O filme consegue em 7 minutos tocar em questões sócio-políticas complexas da contemporaneidade.

Ao convocar como personagem a filósofa hispânica Beatriz Preciado, Luiz Roque – o diretor – convoca também uma série de posicionamentos teóricos que pensam sobre esse corpo biopolítico destinado à reprodução, à produção e ao consumo, um corpo normatizado e desenhado sob a égide binária do feminino/masculino. A cena introdutória do filme encerra em tom quase profético que a verdadeira revolução só poderá ser iniciada quando os seres humanos puderem se apropriar de seus próprios corpos como constitutivos de sua subjetividade e de seu prazer, e quando estiverem “completamente livres de restrições e de *copyright*”.

A maquiagem, o figurino e a atuação remetem diretamente à filósofa supracitada. A escolha dos objetos de cena, a cenografia e os enquadramentos reforçam, na tessitura da cena, os efeitos de sentido da biopolítica exercida sobre os corpos do século XX e XXI. E é pelo funcionamento do artístico que isso se marca: o jogo de ficção e realidade, a linguagem documental e ficcional do cinema, a maquiagem, os objetos de cena, a gestualidade, o som e o enquadramento dão à cena fílmica seu propósito: enunciar o lugar político do filme. Logo na primeira cena surge a escultura com suas formas pertinentes à estética moderna de linhas sinuosas e abstratas em uma convocatória do corpo em sua geometrização.

O cenário eleito para ambientar a personagem que profere sua palestra tem como fundo um grande órgão de tubo. Tal cenário presentifica a idade da repressão do século XVII. As sociedades burguesas sob a égide do discurso pastoral católico que censura o corpo, que o tornam pecaminoso, instituem o sacramento da confissão como forma de garantir que ele permaneça puro e garanta apenas sua função procriativa e, por extensão, produtiva. É por essa sequência de imagens que voltamos às formulações de Pêcheux do gesto no nível simbólico, e, principalmente,

los géneros y la sexualidad. Lo que yo quería desde el principio, era tomar este análisis y llevarlo al campo de la corporeidad. Comencé a tomar testosterona y quería hacer un libro sobre la genealogía política de las hormonas, a partir de la obra de Judith y de la de Foucault. Esto fue para mostrar cómo nos hemos desplazado hacia un nuevo régimen de control y de producción del género y de la sexualidade”. Traducción de la entrevista realizada por Ursula Del Aguila en noviembre de 2008 para la revista francesa Têtu (n. 138).

das ideologias feitas de práticas. Leitura que o autor fez de Althusser e de sua formulação sobre os aparelhos ideológicos do estado “todo complexo com o dominante das formações ideológicas de uma formação social dada, estrutura que não é senão a da contradição/reprodução/transformação que constitui a luta ideológica de classes” (Pêcheux, 1997, p. 147).

Se nossa trajetória analítica se dá pela materialidade significativa e não pelas categorizações *a priori*, eis aí um ponto de convergência entre as proposições dos estudos *Queer*⁷ e nossa perspectiva teórico-analítica: a de questionar os “dispositivos” produtores de verdade.

Dessa forma, as determinações de sentido estão ligadas às condições de produção das discursividades que, por sua vez, são da ordem do sócio-histórico-ideológico e não dos *atos de fala* que partiriam do sujeito. Esse é um contorno importante na escuta que fazemos de Butler. Embora de Austin, Butler tenha lido a relação de reciprocidade ativa entre sujeito e sociedade, em AD sabemos que sujeito e sentido se constituem se constituindo, sendo incontornável a relação inconsciente/ideologia.

Concordo com a leitura de Butler, segundo a qual o “corpo é vulnerável à linguagem”. Na perspectiva discursiva, entendemos que somos sujeito de linguagem e sujeitos à linguagem, daí dizer que o corpo, como materialidade discursiva, é um *efeito*. Um corpo se constitui de muitos outros corpos. Digamos que a arte marca muito bem tal movimento; o corpo-arte é por natureza um corpo citação, corpo que se textualiza entre os processos de paráfrase e polissemia. Na paráfrase, produzindo o

⁷ Segundo Beatriz Preciado (2010, p. 49), “Do ponto de vista político, o pós-feminismo e os movimentos *queer* surgem como uma reação ao transbordamento do sujeito do feminismo por suas próprias margens abjetas (nesse sentido supõem uma crítica dos pressupostos heterossexuais e coloniais próprios da segunda onda do feminismo) (...)”. Uma crítica geral dos efeitos de normalização e naturalização que acompanham toda política de identidade será levada a cabo: a institucionalização estatal de políticas de gênero, a normalização das políticas gays e lésbicas, a essencialização dos projetos anticoloniais nacionalistas etc. O problema, segundo algumas feministas marxistas, pós-marxistas e habermasianas – que se inserem ainda no enquadramento da modernidade e da Ilustração, como Nancy Fraser, Sheila Benhabib e Rosi Braidotti –, com relação às hiperbólicas críticas que emergem do pós-feminismo e da teoria *queer*, é que supõem colocar em perigo o sujeito político do feminismo. A partir de então, serão buscadas “localizações estratégicas” para o sujeito do feminismo. Assim, por exemplo, no início dos anos 90, a categoria “mulheres do Terceiro Mundo” seria abandonada em benefício da geopoliticamente mais precisa “mulheres de cor”, que se deslocará mais tarde em direção à transversal “Queer-Cripple-Color-Alliance”, em um processo de questionamento incessante.

mesmo, afirmando um corpo existente em corpos já significados – o já lá da linguagem – o normatizado. Na polissemia, o que desloca, o que produz um sentido outro para o sentido já existente, nas palavras de Butler, o “corpo abjeto”, é o não normatizado, não encaixável em uma estrutura binária de feminino e masculino.

*O desejo e o corpo real – imaginário e simbólico:
segunda sequência discursiva*

O filme circula justamente em torno das questões de realidade política dos corpos, dos desejos e da relação do real, do imaginário e do simbólico, tal como nos propôs Lacan (1986, p. 90), em seu *Seminário*:

Vocês devem ter-se apercebido desde já de que no caso desse jovem sujeito, real, imaginário e simbólico são sensíveis, aflorantes. O simbólico, eu lhes ensinei a identificá-lo com a linguagem – ora, não será na medida em que, digamos, Melaine Klein fala, que algo se passa? Por outro lado, quando Melaine Klein nos diz que objetos são constituídos por jogos de projeções, introjeções, expulsões, de reintrojeções de maus objetos, e que o sujeito, tendo projetado o seu sadismo, o vê voltar desses objetos, e, por esse fato, se encontra bloqueado por um temor ansioso, vocês não sentem que estamos no domínio do imaginário? Todo o problema a partir de então é da junção do simbólico e do imaginário na constituição do real.

Nesse sentido, “Ano Branco” se constitui em uma produção artística interessante, tanto do ponto de vista da arte quanto da política, e, a meu ver, institui-se como “gesto no nível simbólico”. É nesse sentido que é impossível não pensar a arte como produção simbólica, é impossível pensar o corpo como materialidade discursiva sem passar pela psicanálise.

Na segunda sequência discursiva do filme temos um trem com seus dois passageiros, um rapaz que esconde o rosto e uma transexual que, em seu justo vestido/macacão branco, cuidadosamente tecido em forma de renda, senta-se ao fundo do vagão, despertando o desejo do rapaz mascarado (o jovem sujeito do real do imaginário e do simbólico?). Essa personagem torna-se, então, metáfora social em sua mescla de curiosidade no olhar que não desvia do corpo observado e, ao mesmo tempo, se esconde desse corpo em uma pseudomáscara que lhe cobre a boca. O que falar e o que calar a respeito da condição humana na contemporaneidade?

Como é alojar-se fora das determinações binárias de gênero? Como não ser um corpo normatizado pela ética biopolítica? Foucault (2001, p. 23) diria: “Uma dupla evolução tende a fazer, da carne, a origem de todos os pecados e a deslocar o momento mais importante do ato em si, para a inquietação do desejo, tão difícil de perceber e formular”.

As determinações religiosas, clínicas, biológicas não cessaram em 2030 em “Ano Branco”. A humanidade ainda não se apoderou de seu próprio corpo a julgar pela posição das personagens e da troca de olhares desejosos que se mantêm a uma distância física segura. O jovem observador, nesse caso, pode ser tanto o apaixonado quanto o algoz, uma vez que, na sequência fílmica, o cenário romântico se desfaz e uma série de imagens caóticas se propaga.

Considerações finais e a última sequência discursiva

“Resta um paciente a ser analisado... A partir de 01 de janeiro de 2031 a Organização Mundial de Saúde removerá o transexualismo de sua lista de doenças... diante disso o sistema deixará de existir... Resta um paciente a ser analisado...”. Nessa última sequência discursiva, trago um terceiro personagem: trata-se de Audry, um robô, uma máquina que se propõe a escanear o corpo daquele que deseja se tornar mulher. Como uma máquina pode realizar um desejo profundamente humano?

Ano Branco quer pôr a nu as complexidades do corpo contemporâneo e seus agenciamentos pelos dispositivos tecnológicos, políticos e econômicos. Talvez já não haja mais saídas para esse corpo “abjeto”, mesmo em 2030. Ou ele se categoriza na listagem clínica da patologia ou se entrega como objeto de consumo do mercado das clínicas estéticas.

Essa ficção-realidade traz à discussão o lugar do sujeito: sujeito de/à linguagem, sujeito de/ao mercado, sujeito de/ao Estado. A batalha do corpo patológico e do corpo nacional herdada do século XIX ainda não cessou. O corpo interdito permanece ainda interdito, e o corpo *sano*, corpo de Estado, é agora, também, o corpo de mercado.

Em uma analogia quase metonímica, o filme nos traz justamente esta questão: não se trata de gênero, categorizações; antes de tudo, o filme nos diz da máquina e da humanidade, o que está fortemente marcado na cena em que a personagem principal fica frente a frente com seu “examinador”, uma máquina, um sistema. Um sistema, no entanto, que

está prestes a deixar de existir, visto que “*resta apenas um paciente a ser examinado*”. Que sistema deixará de existir em 2031?

Após abrir-se à escuta de teóricos mais contemporâneos como Butler e Preciado é que podemos delinear um diálogo consequente em nossos gestos analíticos. Essas duas autoras parecem fazer na teoria aquilo que Agamben observa no social: encarnam o papel de “terroristas virtuais” capazes de se embrenhar no interior de um dispositivo e de compreendê-lo tão profundamente que são, por isso mesmo, capazes de profaná-lo. É isso que essas duas teóricas fazem com os estudos de gênero.

O que tentei fazer no gesto de leitura desse videoarte foi pensá-lo por meio de sua imbricação material, de sua constituição, sempre contraditória, como linguagem contemporânea. Entre a ficção artística na qual se inscreve e as reflexões reais e políticas que se propõe a discutir, ele põe a nu o corpo do sujeito contemporâneo que já não mais cabe em binarismos.

A noção de corpo-imagem, desde as proposições lacanianas no estádio de espelho, passando pelos modos de “dizer”/significar o corpo em diferentes linguagens artísticas até, por fim, o corpo como modo de constituição e inscrição dos sujeitos está na base do que nomeei, aqui, de corpo-arte. Ao mesmo tempo em que esses corpos personificados no filme “abrigam” significações, são impregnados por elas, e também as denegam e esquecem. Significam na opacidade.

Referências

AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BUTLER, J. Dossiê e entrevista exclusiva Butler. *Revista Cult*, n. 185, v. X, 2013. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/categoria/edicoes/185/>. Acesso em: 15 ju. 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudio Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

GALLO, S. L. Autoria: questão enunciativa ou discursiva? *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v. 1, n. 2, p. 61-70, 2001.

GUIMARÃES, L. *A cor como informação, a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

LACAN, J. *O seminário: Livro I: Os escritos técnicos de Freud, 1953-1954*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

LAGAZZI, S. 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

MORAES, E. *Corpo (im)possível – O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

NECKEL, N. R. M. *Do discurso artístico à percepção de diferentes processos discursivos*. 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

NECKEL, N. R. M. *Tessitura e tecedura: Movimentos de compreensão do Artístico no Audiovisual*. Tese (Doutorado defendida no Instituto de Estudos da Linguagem), UNICAMP Campinas, 2010.

ORLANDI, E. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 2006.

PÊCHEUX, M. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997a.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução Eni P. Orlandi. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997b.

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

PRECIADO, B. Entrevista com Beatriz Preciado – por Jesús Carrillo. *Revista Poiésis*, n. 15, p. 47-71, jul. 2010.