

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO
RIO DE JANEIRO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MEMÓRIA SOCIAL**

KAMILA KAREN DE JESUS COSTA

**CORPO ESCRITO:
O FEMININO E O BARROCO NA OBRA DE ADRIANA VAREJÃO**

RIO DE JANEIRO

2018

KAMILA KAREN DE JESUS COSTA

**CORPO ESCRITO:
O FEMININO E O BARROCO NA OBRA DE ADRIANA VAREJÃO**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Memória Social no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.
Orientadora: Profa. Dra. Denise Maurano Mello

RIO DE JANEIRO

2018

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

C838 Costa, Kamila Karen de Jesus
Corpo escrito: o feminino e o barroco na obra
de Adriana Varejão / Kamila Karen de Jesus Costa. -
- Rio de Janeiro, 2018.
62

Orientadora: Denise Maurano Mello.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Memória Social, 2018.

1. corpo. 2. memória. 3. teoria política
contemporânea . 4. psicanálise. 5. barroco. I.
Mello, Denise Maurano, orient. II. Título.

À Laura e à memória de Francisco

AGRADECIMENTOS

À potência do feminino que me fez criar e resistir.

À obra de Adriana Varejão que há tempos ecoa sobre meu corpo e que me ajudou em tempos difíceis.

À Denise Maurano Mello pela rica contribuição e troca que fizemos durante o mestrado, pela liberdade dada e pela possibilidade de ser afetada pelo modo de fazer barroco.

À minha mãe, por ter resistido por tantas dobras do poder.

essa mensagem em seu reverso, em seu aspecto de significado, é também a de um corpo: a alusão central do livro é um corpo.

Severo Sarduy

RESUMO

O trabalho tem por objetivo analisar, à luz da teoria política contemporânea e da psicanálise, as categorias do barroco e o feminino nas obras da artista visual Adriana Varejão. Tendo em vista, a articulação conceitual com a memória. Perpassando, para isso, as questões relacionadas ao corpo e à criação de subjetividade. Dessa maneira, esta proposta pretende indicar a concepção do corpo inserida nas dinâmicas das relações de poder, e, sobretudo, apontar esta corporeidade também como arquivo vivo de resistência. O corpo concebido como arquitetura de gozo.

Palavras-chave: barroco, feminino, psicanálise, memória, teoria política contemporânea.

ABSTRACT

The work aims to analyze, in the light of contemporary political theory and psychoanalysis, the categories of the baroque and the feminine in the works of the visual artist Adriana Varejão. Considering, for that, a conceptual articulation with memory and questions related to the body and to the creation of subjectivity. In this way, this proposal intends to indicate the conception of the body inserted in the power relations dynamics, and, above all, to indicate this corporeity as a living file of resistance. The body designed as an architecture of joy.

Keywords: baroque, feminine, psychoanalysis, memory, contemporary political theory.

SUMÁRIO

1	Introdução.....	8
2	O corpo arché	14
3	O Eu e o Outro: descolonizando subjetividades.....	27
4	O corpo <i>Lieb</i>	35
	4.1 Saunas e Banhos.....	48
	4.2 O Barroco e o Contemporâneo.....	53
5	Considerações Finais ou <i>Transição</i>.....	55
	Referências.....	59

1 Introdução

O projeto versa sobre a relação entre o barroco, o feminino e o corpo na obra da artista plástica contemporânea Adriana Varejão (Rio de Janeiro, 1964). A revisão de literatura inicial foi pensada em dois momentos teórico- conceituais. O primeiro fundamentado na articulação dos pensamentos de autores da esteira foucaultiana, tais como Butler e Hardt e Negri. Já o segundo, em Lacan e Freud.

Faremos uma aproximação crítica do objeto, sobretudo atravessando as noções de poder, subjetividade e arte, pela via da teoria política contemporânea e um estudo que venha convergir com a psicanálise.

O exame, pontuado por seu caráter interdisciplinar buscará, assim, suprir as necessidades do seu próprio tema e campo. Isto é, interessa aqui compreender o barroco não apenas pelo ponto de vista estético, ou de movimento artístico, mas, principalmente, o barroquismo como um saber-fazer, como uma ética e, portanto, pelos desdobramentos políticos que se inserem. Falar do barroco é falar de uma maneira de ser-estar. Um modo de perceber o mundo, maneira essa, em especial, a da ótica do feminino como um modo de orientação do psiquismo.

Quando me refiro ao campo, é a memória que emerge. Por um lado o barroco e o feminino, num encontro ontológico, criam uma consonância provocadora, na medida em que vão de encontro ao racional-instrumental clássico, ao reto, ao limpo, por meio do escape pela dobra, da reviravolta do pensamento (MAURANO, 2011). Por outro lado a memória, além de marcar também a interdisciplinaridade, se assemelha a essa ética, que frente à história positivista intelectualizante (NORA, 1993) coloca-se como um roteiro epistemológico vivo.

É nesse sentido, que me parece interessante, como será visto no capítulo “O corpo arché”, entrar na dialogia entre corpo e memória. O corpo é arquivo vivo? Bioarquivo? Nova topologia memorial? Há no horizonte de pesquisa a tentativa de desenvolver tais conceitos. Vejo que é propício, já que o objeto comporta essas indagações, além de se tratar de uma temática de relevância atual. E, sim, o barroco, o feminino, a memória transpassam o corpo como poderemos constatar.

Dessa maneira, veremos na série “Irezumis” o tratamento que Varejão dará aos questionamentos do corpo como suporte estético-artístico para a tatuagem, portanto, para uma linguagem. Em “Cadernos de viagem: Connaissance par corps”, o reviramento do clássico Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci ao Corpo Xamânico. Já na fotografia “Dadivosa” analisaremos o corpo como ponto nodal de resistência. E as figuras arquitetônicas carnais de “Charques” e “Línguas e Cortes”. Trata-se de trazer à luz, numa espécie de conexão etimológica, o jogo entre as noções de arquitetura, arquivo, arqueologia, sobretudo pela perspectiva do pensamento contemporâneo de Pierre Nora (1993).

Já no capítulo seguinte, passaremos pela abordagem de Hardt e Negri sobre o advento do Estado-Nação e como isso influenciou nos aspectos de identidade e alteridade. Também abordaremos as concepções de Foucault sobre poder e instituições na produção de subjetividades. Dessa maneira, pretende-se, sobretudo indicar as construções identitárias dentro da concepção do colonialismo e das relações de poder e formas de tentar ultrapassá-las por meio da diferença. Veremos como esta dinâmica se constitui pela análise de duas obras: “Figura de Convite I” e “Contigente”.

No último capítulo o estudo será feito por meio das contribuições de Freud e Lacan, sobre as noções de histeria, pulsão e gozo. Tendo em vista que esses conceitos participam na formação da ideia de Eu e Outro, mas aqui entendida a partir do corpo. Dando ensejo a pergunta: que corpo é esse sobre o qual fala a psicanálise? Este capítulo surge então como uma espécie de elo que liga os outros dois e se apresenta como fundamento conceitual do que diz respeito ao barroco e ao feminino. Procedem à análise obras da série “Saunas e Banhos” e a polêmica “Cena de Interior II”, recentemente alvo de censura.

O tempo todo usei repetidas vezes as palavras por, pelo, por meio, indicando, não propositalmente (o tecer do próprio texto) outra afinidade eletiva entre barroco-feminino e a memória: ambos são processuais. E, portanto, um caminho, um método. Proponho, dessa forma, o uso do método barroco, ou que aqui chamarei de *Método Varejão*, por meio da construção (ou desconstrução) narrativa: a não linearidade temporal, o não-lugar de discurso, a criação de ficções simultâneas, o costurar de histórias, a transversalidade disciplinar, a vivência do paradoxo. A obra na obra, a *mise en abyme*; a narrativa em abismo. O desafio é buscar uma composição textual que comente o barroco sendo o barroco, isto é, não apenas analisar a obra, mas também criar um texto de expressão barroca.

Em que consiste a *mise en abyme*? Segundo o escritor barroco Severo Sarduy, a *mise en abyme* é um procedimento próprio do barroquismo que consiste em criar uma obra na obra, uma cópia, referenciamento, espelhamento ou um conteúdo mais vasto que não está explicitamente figurado. É este recurso barroco, de propriedade metalinguística, que mais me interessa como composição literária-artística. Talvez tenha esse recurso a maior potência de criação que se aproxima do mistério, do Infinito, a Ouroboros¹, a Fita de Moebius². Ou a “câmara de ecos”, expressão emprestada do próprio Sarduy, tão cara a obra de Varejão sobre a qual a artista se refere como “o espaço onde escutamos ressonâncias”. Este espaço é próprio do barroco, onde o texto, a obra, ressoa sobre outras histórias de outras histórias—um tecido conjuntivo de narrativas.

Ainda, como defendeu Maurano (2011), no que chama de forma aberta e forma fechada, em que no barroquismo existe sempre uma alusão a outra cena, uma espécie de “para além”, que a própria obra não exhibe. Referências de que existe um mundo mais amplo, repleto de outras possibilidades. Representado geralmente por espelhos, portas, janelas.

Por exemplo, em “As meninas” (fig.1), de Velásquez. A presença do espelho como mecanismo de representação nos revela não apenas uma imagem reduplicada da cena, mas como Foucault defendeu em seu ensaio sobre essa obra, o que o

¹ Serpente que morde a própria calda. Come a própria carne, autofecunda-se.

² Discutiremos esse conceito no Capítulo 4.

espelho descortina é uma narrativa expandida. Algo que está para além da própria pintura. Uma outra história sobre a qual inicialmente o expectador não sabe. O dispositivo do espelho cria assim “uma espécie de grande gaiola virtual que a superfície que ele está pintando (Velásquez) projeta para trás” (FOUCAULT, p. 03, 1999b)



(fig.1) Velásquez, As meninas, 1656

A obra de Varejão que talvez mais se utilize do mecanismo da representação em abismo é a instalação “Reflexo de sonho no sonho de outro espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)” (fig.2). Onde Adriana pinta um jogo de espelhos que reflete o corpo de Tiradentes esquartejado. No total são 21 pinturas à óleo executadas com uma técnica que cruzou espelhos e fotografia. Tal obra foi exposta pela primeira vez na Bienal de São Paulo e, não por acaso, faz parte da série “Acadêmicos”, dialogando assim também com o ambiente, já que a Bienal constitui-se como a maior exposição de artes visuais do país.



(fig.2) Varejão, Reflexo de sonho no sonho de outro espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo), 1998

Vejam que por meio da própria técnica a artista incorpora sua *mise en abyme*. Ora, não seria a fotografia um recurso que se dispõe como uma certa cópia da realidade e o espelho, duplo-lugar de imagem?. Para isso, Adriana fotografou, em uma câmara fechada, os espelhos que refletiam um manequim de Tiradentes em pedaços e depois pintou essas imagens em telas, depois distribuídas como uma instalação numa saleta em forma de cubo. Dessa maneira, tem-se o conteúdo que faz referência a uma célebre obra brasileira, o Tiradentes esquartejado de Pedro Américo, agora mais fragmentado, como se o corpo mesmo fosse todo de pedaços em frente a um espelho e, ao mesmo tempo, o artifício formal das imagens espelhadas.

Cria-se assim um corpo da história da arte, corpo-pintura-instalação, corpo-arquivo da história do Brasil. Isso nada mais é que uma câmara de ecos instalada, funcionando aos olhos do espectador. Onde essas histórias ressoam para se tornar outras histórias a se perder de vista.

Essa fragmentação extrema parece-me indicar também uma contraposição ao modelo clássico de corpo, às esculturas greco-romanas fortes e imponentes e seu ar de beleza austera e comportada. Algo também característico ao barroco, grande dobra frente ao reto clássico. É pela via da dobra que este trabalho segue, tendo o corpo como suporte sobre o qual o barroco e o feminino se inserem como alavanca metodológica.

Tomando esse texto ou qualquer texto como inscrição sobre pele e isso é bem verdade quando Barthes (2002) nos indica a afinidade etimológica entre texto e tecido, vejo que esse tecido só pode ser o que envolve o corpo, as superfícies e os interiores, os órgãos e suas cavidades. E como uma paráfrase daquela afirmação de Lacan quando falava sobre o barroco: “tudo é exibição do corpo”.

2 O corpo arché

Etimologicamente, a palavra arquitetura é o encontro entre o prefixo grego *arkhé*, que significa “começo”, “princípio”, e do sufixo *tékhton*; “construção”. Da semântica que se inserem as ações de começar e construir se tecem os fios teórico-conceituais deste estudo³. Qual seja o corpo como origem paradigmática, tanto de análise de sua fundamentação sociocultural— ler um corpo é ler uma sociedade— quanto artística. Sobretudo, o corpo como efeito de uma técnica política, de uma construção.

Parafraseando Mary Douglas, tal como aparece em Butler (2015, p. 228): “O corpo é um modelo que pode simbolizar qualquer sistema delimitado. Suas fronteiras podem representar qualquer fronteira ameaçada ou precária”.

Nesse sentido, as próprias bordas do corpo são demarcações construídas pela cultura. Delimitando as relações entre o que é permeável e impermeável, do dentro e fora, do que se pode ultrapassar ou não— em termos foucaultianos, o normal e o anormal. Ou seja, as fronteiras do corpo não são puramente físicas, materiais: a pele é um social hegemônico. E se, como em Douglas, o corpo constitui a grande metáfora das fronteiras criadas pelo binarismo⁴ como construto político, os corpos que invadem a fronteira e sobressaem o contorno são, pois, corpos poluidores, inadequados, sujeitos.

É um corpo delimitado; sobre qual foi colocadas linhas fronteiriças, portanto, passou por um programa, um projeto funcional de delimitação. Assim como a própria ideia de arquitetura, seja no âmbito da cidade, o urbanismo, da paisagem, ou regional, pelo ordenamento de território. Isto é, parece-me que

³ Importa salientar que, embora lance mão dos artifícios da etimologia e da semântica, sim, como uma homenagem ao campo discursivo, talvez o faça no sentido de criar uma metalinguagem, em termos foucaultianos “o discurso do discurso”, que nos leve a evidenciar que o poder não apenas cria saberes-verdade, mas práticas. É por meio da fusão de forma e conteúdo, saber-fazer barroco, que tento enveredar-me. A indicação da metalinguística aqui aparece em seu lugar de recurso estilístico e também de autocrítica acadêmica.

⁴ Ou como em Hardt e Negri (2001), a reafirmação da racionalidade maniqueísta colonial, na qual a produção de uma Identidade una, universal, do Eu europeu, se dá em detrimento da construção de um Outro marginal, subjugado.

compreender a disposição arquitetônica das coisas é também entender o corpo como produto de uma modulação sociocultural⁵.

Tendo em vista aquela conceituação de Douglas, que traz a tona o corpo como uma espécie de sinédoque do sistema social, o transporte à Foucault é um movimento evidente. O espaço físico constitui objeto relevante no pensamento foucaultiano, tanto o modo como as instituições são estruturadas para a otimização do poder, quanto a forma como o poder, mediante suas tecnologias, age sobre o corpo do indivíduo. A analítica do poder em Foucault assim desenvolve-se sobre a metáfora de um dispositivo arquitetônico, o Panóptico, que concretamente tem sua origem como modelo prisional⁶, mas torna-se representação precisa de como os mecanismos de poder⁷ agem sobre os corpos.

Isto é, como Foucault (1999a) irá defender, existem tecnologias de poder enredadas que produzem o tempo todo um saber-verdade e, portanto, um saber epistemológico sobre o corpo e o ser. Ser no mundo é, antes de tudo, ser-corpo no mundo.

⁵ A relembrar a história da própria Arquitetura, o corpo usado como modelo ideológico e de escala do projeto. Seja num Modulor de Le Corbusier, passando por um corpo desconstruído de Gehry. E, sobretudo, como será visto mais adiante, o Homem Vitruviano de Da Vinci.

⁶ O dispositivo do Panóptico foi formulado, pela primeira vez, pelo jurista britânico Jeremy Bentham no final do século XVIII; foi pensado originalmente como um modelo de prisão, onde os prisioneiros ficariam encarcerados em celas individuais em forma circular, ao redor de uma torre central de vigilância onde estaria o agente vigilante. As celas eram compostas por duas janelas; uma janela daria para o lado exterior, pelo qual entrava a luz do sol, e a outra janela daria para o interior do círculo, possibilitando que a sombra do detento pudesse ser vista pelo vigilante da torre central. Dessa forma, os detentos podiam ser vistos pelo vigilante, mas esse não poderia ser visto pelos prisioneiros, por estar estrategicamente fora de seus campos de visão. Os encarcerados estariam o tempo todo sob a presença constrangedora de uma torre de vigilância e uma observação constante. O grande efeito que o Panóptico permitiria consiste em que, *por uma simples ideia de arquitetura* (grifo meu, BENTHAM, 2008), os presos se sentiriam observados.

⁷ O design do dispositivo criado por Bentham permitia um menor custo na construção dos presídios e uma maior eficiência no controle dos presos, e não se limitou somente a instituições carcerárias; foi abrangido como modelo para hospitais, internatos, fábricas, e manicômios.(FOUCAULT, 2002)

Dessa maneira, podemos entender que o corpo não é só o espaço onde se regem as leis da fisiologia, mas onde se inscrevem acontecimentos. Segundo o autor francês, “ele é formado por uma série de regimes que o constroem; ele é destruído por ritmos de trabalho, repouso e festa; ele é intoxicado por venenos—alimentos ou valores, hábitos alimentares e leis morais simultaneamente” (FOUCAULT, 2010, p. 27-28)

A força do poder está então na sua capacidade de criar, de produzir efeitos positivos no âmbito do saber, de constituir, através das suas técnicas, um saber sobre o corpo. A partir do poder sobre o corpo é que se produz um saber orgânico sobre ele . Irei retornar esta questão no capítulo seguinte, quando veremos o papel do poder disciplinar na construção da subjetividade.

As categorias sexo, sexualidade e gênero (*corpo*) devem ser compreendidas dentro de uma perspectiva inserida em uma malha complexa de mecanismos de poder (PRECIADO, 2015), que produzem um saber, uma verdade e, por conseguinte, as próprias práticas do que é/deve ser sexo, sexualidade e gênero. É, portanto, importante analisar o trio categórico não de forma redutível, pela sua fenomenologia implicada em uma forma social geral. Mas, seus axiomas, seu *savoir-faire* produzido por uma tática política, por um saber epistemológico. É desse movimento e para esse fluxo de poder-- sob tensões e solturas-- que se constitui corpo-sexo-sexualidade-gênero, como interligados em elos, sobremodo coextensivos.

Na leitura que Judith Butler (2015) faz de Beauvoir, a autora norte-americana defende que os corpos marcados pelo gênero são “estilo da carne”. Por estilo, infere-se uma história estilística, tipos de narrativas que se costumam, uma construção dramática. Ou seja, o estilo corporal é uma representação, uma performance: o gênero é um ato performativo. O gênero é produto de narrativas e discursos construídos politicamente, constituindo-se como prática repetitiva por meio de atos performativos que se inscreve na cultura e nos corpos.

Eis que “os valores culturais surgem como resultado de uma inscrição no corpo, o qual é compreendido como um *meio*, uma página” (grifo meu, BUTLER, 2015, p. 225). Tomo essa afirmação de Butler como corolário na tentativa de explorar uma arquivologia outra

O que faz de um espaço um lugar de memória? Quais as características necessárias para que um lugar se torne um lugar de memória? Há três sentidos, segundo a concepção de Pierre Nora (1993), que indicam um *lieux de mémoire*: o material, funcional e o simbólico.

É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número uma maioria que deles não participou. (NORA, 1993, p. 21-22)

Quer seja um arquivo, um objeto de memória, um espaço, um momento de silêncio ou um testamento, de nada valem como *lieux de mémoire* se não tiverem uma “vontade de memória”, um desejo de permanência, uma intenção memorialista.

O corpo como lugar de memória, como arquivo vívido, seria uma encarnação da vitalidade própria da memória, como vai defender Nora, “a memória é a vida”⁸. Fazer do corpo um (outro)lugar de memória é, sobretudo, viver a memória substancialmente. O corpo como memória é uma metalinguagem.

⁸ O autor faz o contraponto entre memória e história. Para ele a história é uma reconstrução problemática intelectualizante do que já não é mais.

Ora, se o autor defende que os “lugares de memória” são criados para compor uma falta de “meios de memória”, isto é, para compensar a ausência⁹ de ritos de transmissão de valores— ideologias-memória, sociedades-memória que asseguravam a passagem do passado para o futuro— e que os meios são a memória viva, desafio-me a falar (os conceitos são perigosos): o corpo é o espaço de coexistência entre o lugar e o meio¹⁰.

É lugar, pois é material, funcional e simbólico. É meio porque é vivo, encerra e inaugura em si mesmo o caminho. Caberia aqui então uma nova denominação para esse lugar de memória que também se oferece como meio? Seria o corpo lugar empírico que refuta a morte da memória? Talvez, nesse momento, metodológica e epistemologicamente fosse oportuno dizer que tomei o conceito de Nora como prótese para esse mesmo transvalorar-se. O método das categorias *material, funcional e simbólica* alcança o proposto no sentido de reivindicar o corpo em sua materialidade/concretude, função de transmissão memorial e produção de sentido para outrem por meio de simbologia.

Do mar revolto, de revulsão barroca emerge o paradoxo outra vez (cf. nota 10). Como pode um lugar de memória comportar meios também? Para tal, tomo o corpo em sua característica diagramal, capaz de suportar uma superposição de modalidades¹¹. Lugar de memória ememorado. Em termos

⁹ Tal ausência ocorre grosso modo pelo fenômeno da “aceleração da história”, acarretado pela mundialização, a democratização, a massificação e a midiáticação (Nora, 1993)

¹⁰ A maneira de ver o mundo barroca indica um deslocamento de ideias, vivências de paradoxos, sensibilidade de reviravoltas. Mesmo que nos coloquemos em posições perigosas conceituais, como em Foucault “tudo é perigoso” ou, em Deleuze, criar conceitos é um fazer filosófico. Creio que o *savoir-faire* acadêmico deve ser *trans-mutado*, *trans-loucado*, *de-monstra-do* (o monstro lacaniano), para dar lugar à criação.

¹¹Ver VIGARELLO, Georges; BERNUZZI, Denise. O corpo inscrito na história: imagens de um arquivo vivo. Projeto Historia, v.21, 2000

foucaultianos, a remontar a ideia de heterotopia¹² e de corpo utópico: transtopia de memória. A transtopia de memória é o corpo em trânsito¹³.

O corpo é, pois, um *topos*. Um lugar em movimento. Caminho, canal, meio. O prefixo trans aqui indica tanto um corpo atravessado pelo poder, como um corpo potência que, não apenas se desloca espacialmente, mas age/inscreve em deslocamentos de poder sem invejá-lo.

Deslocamo-nos agora ao corpo utópico. Foucault (2013), em um primeiro momento, defende que o corpo é um “lugar absoluto”, de onde não se pode fugir. Inevitável, sempre aqui, o corpo é dado inescapável, sem outro horizonte ou possibilidade de ação no mundo que não seja inserida nele. O corpo é o contrário da utopia. Utopia entendida aqui como lugar fora de todos os lugares. Em contraposição, não se pode estar fora do corpo.

E é justamente por esse absoluto do corpo que nascem as utopias. Onde há a possibilidade do corpo sem corpo ou um corpo transfigurado. Precisamente os lugares dos corpos incorpóreos. Não apenas os lugares onde o corpo é um outro corpo, belo, iluminado, incorruptível, mas também lugares onde o corpo além de ser transfigurado é negado. Como o Egito das múmias; “ as múmias são o grande corpo utópico que persiste através do tempo”. É o corpo perene, que se torna eterno, que se torna deus.

Entretanto, como o autor francês expõe, a utopia que se coloca como a mais poderosa é aquela do mito da alma. Ela, versão purificada, virtuosa, ágil, móvel do meu corpo que, embora esteja dentro dele, é capaz de escapar. Sonha. Vive depois da morte. Vê o mundo por meio dos olhos, janelas da alma.

¹² A heterotopia, por sua vez, é o lugar real, efetivo, lugar que é desenhado na constituição mesma da sociedade, algo como um contralugar, a heterotopia é uma espécie de utopia efetivamente realizada; o lugar que está fora de todos os lugares, mesmo quando eles sejam de fato localizáveis, visto que a heterotopia é o lugar diferente de todos os lugares que ela reflete. A heterotopia condensa em si diversas camadas de significação ou de relações com outros lugares, cujo teor complexo não pode ser visto imediatamente. Sendo assim, a heterotopia é uma aproximação real de uma utopia, uma simulação dela— os jardins botânicos são lugares reais, mas simulam as condições de outros lugares, de ambientes diferentes (FOUCAULT, 2005).

¹³ Vale, para aprofundamentos futuros, analisar o conceito de Ocupar e os movimentos de ocupação (#occupywallstreet, #occupytahrir, nuit debout, #ocupaescola etc). Ocupar com o corpo é reconfigurar e ressignificar outros espaços, sejam outros corpos, sejam outros lugares.

Por meio desse roteiro de ideias, especialmente quando se refere a maneira como o poder age sobre os corpos, nos parece que Foucault havia entrado numa espécie de pessimismo fatal. O que o poder fez do corpo seria seu fim e apenas isso? *Turning point*:

Mas meu corpo, para dizer a verdade, não se deixa submeter com tanta facilidade. Depois de tudo, ele mesmo tem seus recursos próprios e fantásticos. Também ele possui lugares sem-lugar e lugares mais profundos, mais obstinados ainda que a alma, que a tumba, que o encanto dos magos [...] *Para que eu seja utopia, basta que seja um corpo*. Todas essas utopias pelas quais esquivava o meu corpo, simplesmente tinham seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, tinham seu lugar de origem em meu corpo. Estava muito equivocado há pouco ao dizer que as utopias estavam voltadas contra o corpo e destinadas a apaga-lo: elas nasceram do próprio corpo e depois, talvez, se voltarão contra ele (FOUCAULT, 2013, p.11)

É mediante esse movimento dialético que Foucault defende, ao contrário, que o corpo não é contra-utópico, mas o ator principal de todas as utopias. Ademais, o corpo não é somente o ponto de partida de todas as utopias, mas também o ponto de chegada. Nesse sentido, há dois elementos que demonstram essa dupla-posição do corpo. O espelho, onde meu corpo está em um lugar inacessível. E o cadáver, onde meu corpo está e eu também não estou.

Tais elementos se apresentam como os principais nesse jogo antitético do lugar e não-lugar. Porém, é também através da tatuagem que vamos encontrar a manifestação de uma prática corpórea utópica. Tatuado o corpo é, como apresenta Foucault, colocar-se em contato com o outro por meio do traço, de desenhos significantes. A tatuagem é toda uma linguagem que arranca o corpo do seu espaço próprio para outro espaço.

Neste momento, permito-me sugerir algumas pistas que se insiram talvez nesta arca conceitual. São estes os pressupostos para uma transtopia de memória (corpo como lugar de memória): ela exige uma repetição de uma prática¹⁴; uma duração prospectiva; a repetição cria memória, a repetição é política; a repetição é uma espécie de legado para o futuro, ao mesmo tempo

¹⁴ Práticas queer, trans, body art, performance artística etc

em que contrai um passado/presente; o corpo como lugar de memória é um corpo transtópico; porque se expande para frente, para trás e para os lados, elipsa-se na dobra espaço-tempo; o corpo transtópico é arqueológico; o corpo transtópico é uma conquista do subversivo, mas não é propriedade de ninguém; o corpo transtópico é um devir.

Na série intitulada *Irezumis*, a artista plástica Adriana Varejão, por meio da intertextualidade característica de sua narrativa, vai basear-se em uma fala de um dos principais autores barrocos para compor sua obra:

Irezumi, parte do que constitui, por definição, a tatuagem é indelével. O único modo de eliminá-la, de desvirtuar ou inverter sua significação, é acrescentar mais tatuagem, completar o desenho intruso com outro, integrá-lo numa composição mais vasta, que o afogue em seu grafismo e o neutralize em sua rede. Assim, nessa *ficção documental*, chega-se a saturar, a cobrir todo um corpo [...] Motivo ornamental na aparência, na realidade emblema de uma seita, traço de uma *inscrição* ou de uma conjura, que o relato seguinte deve apagar. (*grifo meu*, SARDUY, Severo. *Irezumi*. In: SCHWARCZ.; VAREJÃO, 2014, p.326)

A palavra *irezumi* significa, em tradução literal, do japonês, “introduzir tinta”, ou, em sua ideia geral, inserir tinta na pele com a finalidade de se deixar uma marca permanente. A tatuagem no Japão antigo era feita com intuito de preservação pós-morte—para a conservação da beleza do traço ou como herança para família devido ao seu valor artístico (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014). Isso nos transporta, como também foi supracitado por Sarduy, ao conceito de transformação da pele em linguagem; a pele tela, a pele como suporte de inscrições com o objetivo de marcas fixadas para um por vir, portanto, como um arquivo.

Aliás, cabe frisar, o conceito de *transformação* no barroquismo é potente. A ideia de travestimento, tal como aparece no romance *Cobra*, do próprio Sarduy (1972), onde o personagem principal deseja fazer uma *transição* de sexo e ao decorrer do livro se transforma de boneca a motociclista a deusa shiva. O nome *Cobra* dá a ver, sobretudo, a questão da mudança de pele, essa pele barroca, que é pele de linguagem que se metamorfosea infinitamente em outros significados e referências—travestimento semântico.



(Fig 3) Adriana Varejão.
Laparatomia exploratória, 1996



(Fig. 4) Adriana Varejão.
Irezumi em ponta de diamante, 1997

Aqui se abrem dois caminhos interpretativos, ou melhor, caminhos de perceptos e afectos, tanto por meio da conceituação de Nora, quanto à de Foucault. O primeiro, com a ideia de lugar *de memória* (*lieux de mémoire*) e o segundo com o conceito de corpo utópico. Temos o corpo tatuado que é canal de transmissão de uma memória para o futuro, tem sua vontade de memória e é lugar de inscrição simbólica e de linguagem. É o corpo utópico projetando-se para outro espaço¹⁵.

Na fotografia *Dadivosa* (fig. 5), Varejão nos expõe a uma Vênus renovada e, por meio de certa arqueologia da arte, traz a questão do corpo-origem marcado pelo gênero. Referenciar todas as outras Vênus da história, mas pelo corpo desviante que se dá demais. A arte como meio de mostrar as possibilidades outras face à norma. Uma linguagem movida pela potência da criação. Que denuncia os construtos e configurações do corpo—produzidos pelo poder— para, ao mesmo tempo, reconfigurá-lo.

¹⁵ Para obras que também tratam do espaço- corpo, corpo-arquitetura, ver por exemplo Helio Oiticica. *Invenção da cor*, *Penetrável Magic Square # 5*, *De Luxe*, 1977 e Lygia Clark. *Bicho*, 1960

Ao expor o busto de uma Vênus (que é Varejão) com quatro seios, Adriana talvez – pensa-se na afetação da obra versus expectadora e expectador-- expõe também a renormalização dos seios. A paródia está contida no fato de que no peito em si não há nada, não há nada essencialmente (a essência está morta) sexual, proibido ou teleológico no mamilo-mulher. Pelo bizarro-parodístico, ela desconstrói, subverte, para mostrar que o discurso que construiu o “mamilo de mulher” é igualmente bizarro/pastiche como um busto de quatro peitos

É esse deslocamento de poder por meio da paródia, que não é apenas recurso estético, mas, sobretudo, político. Se o seio-de-mulher é uma categoria criada discursivamente e por práticas, uma “mulher” de quatro seios pode ser criada plasticamente e, portanto, como linguagem que subverte a normalização do corpo *a priori*.

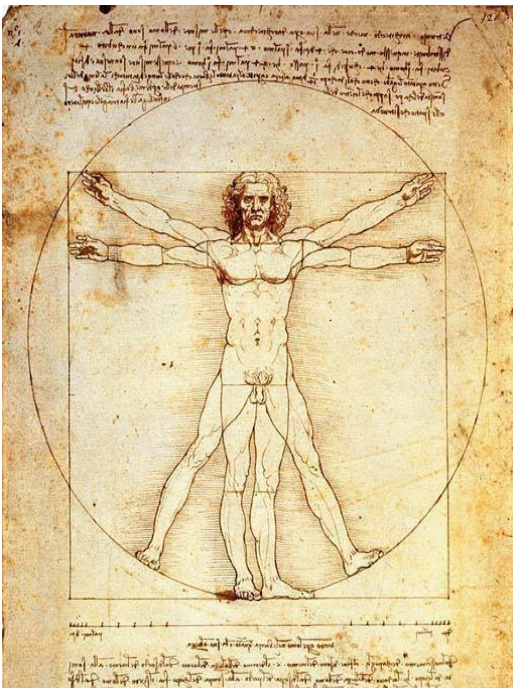


(Fig 5). Adriana Varejão. *Dadivosa*, 1999

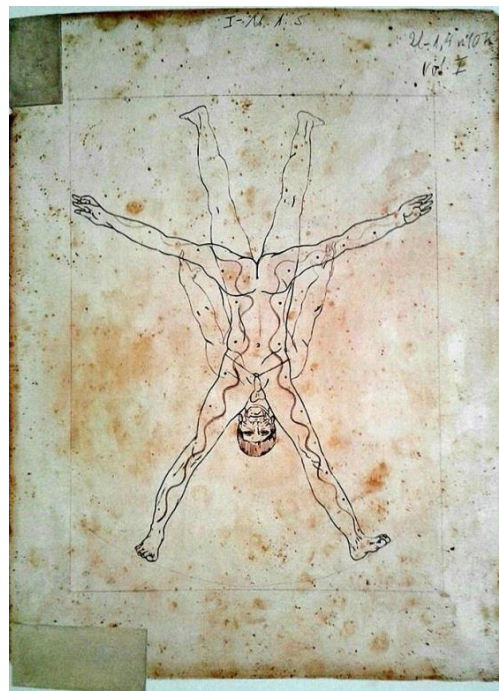
Aliás, um mecanismo recorrente na obra de Adriana Varejão é o da paródia. Estética e semanticamente transgressor, este artifício aparece para citar uma iconografia e simbologia, mas não com propósito de sua reafirmação, e sim de produzir uma reconfiguração simbólica, artística e política de um referencial primeiro. E é isso que acontece na peça *Cadernos de Viagem*:

Connaissance par corps. (fig. 7). Onde o Homem Vitruviano (fig 6) é desdobrado e se transforma em um corpo xamânico em transe.

O Homem Vitruviano, inicialmente pensado como modelo referencial arquitetônico, pelo arquiteto romano Vitruvius em seu tratado *Da Architectura*, é retomado por Leonardo na Vinci na Renascença que desenvolve os cálculos propostos tornando-o o cânone da figuração da corporalidade no Ocidente. Cria-se assim o homem ideal, o homem perfeito, que vai fundamentar toda uma prática tanto científica quanto estética do pensamento ocidental.



(fig 6) Vinci. Homem Vitruviano, 1490



(fig 7) Varejão. Cadernos de viagem:

Connaissance par corps, 2003

A ficção histórica proposta por Varejão, na qual a artista utiliza-se da técnica de desenho de antigos viajantes, apresenta não apenas um novo ideal de homem, em termos científicos, mas uma possibilidade outra de vivência corpórea. Foi por meio de relatos de um xamã Yanomami, a propósito de uma descrição de um corpo xamânico em transe, que Adriana constrói esse novo corpo. “O cu é na cabeça, a cabeça é no cu” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014).

É um corpo revirado, translocado, que ultrapassa o modelo paradigmático ocidental e inaugura uma nova corporalidade, um novo *onthos* que escapa da razão de ser humanista. A razão não funciona aí como meio de orientação privilegiado. A cabeça esvaziou-se para dar lugar a pulsão, ou melhor, para reconhecer o lugar da pulsão¹⁶.

E é nas séries *Línguas e Cortes* que essa ultrapassagem do modelo austero, higiênico, racional, reto e, portanto, clássico, aparece talvez com mais força. Agora não apenas o corpo, mas a carne expandindo-se sobre uma tela de azulejo frio e homogêneo. A exemplo de *Azulejaria Verde em Carne Viva* (fig.8): a carne que não se contém em si, precisa da explosão que a projeta para fora do fundo da tela. Torna-se figura arquitetônica, substância palpável em toda sua viscerarilidade. Vísceras que não mais são alegorias de um carnal proposto. Elas estão ali. A olho nu do expectador. Chamam para o toque, mesmo perante o horror do estranhamento.



(fig 8) Varejão. *Azulejaria Verde em Carne Viva*, 2000

Se em *Línguas e Cortes*, Varejão opera com a carne de modo que essa arrebente a tela—arrebentação do mar barroco revirando-nos—em *Charques* ela nos demonstra a carne moderada, encerrada dentro de estrutura de azulejo. A carne ganha dimensão definitiva de espessura e pode ser vista por todas as direções. Revira-se da pintura à instalação. É vivenciada novamente

¹⁶O conceito de pulsão será abordado futuramente nesse trabalho.

como elemento em ocupação de espaço. Arquitetura, agora de carne em ruína. Como em *Ruína de Charque Caruaru* (fig 9), onde a articulação entre a decadência do arruinado e a sobriedade do tipo de corte de carne que a artista escolhe evidencia-se.



(fig 9) Varejão. *Ruína de Charque Caruaru*, 2000

A espessura carnal incorpora-se, na medida em que mesmo por meio do uso da textura da carne, ou melhor, justamente por isso, a artista dá corpo à obra. Adriana parece construir um diálogo direto com aquele escritor barroco cubano, anteriormente citado. Severo Sarduy (1979) vai defender que a produção artística ocidental apagou o suporte. Seja a tela na pintura, a armação na escultura, ou o branco da página do texto. Isso se dá senão porque o suporte representa o corpo. É o corpo, na civilização ocidental cristã, que deve ser escondido e sacrificado para dar lugar ao *logos* ideal e original. Ora, o gesto de Varejão realiza de maneira precisa a contraposição dessa ideologia clássica. Qual seja a transformação da imagem-pintura em corpo-suporte. O verbo se fez carne e a carne se fez corpo inscrit

3 O Eu e o Outro: descolonizando subjetividades

A análise categorial do Eu e o Outro suscita, em um primeiro momento, uma visão binária discursiva. Talvez essa aproximação epistemológica quase instantânea demonstre o que este capítulo propõe desmontar: o binarismo mesmo enquanto prática de discurso e prática de si. Importa aqui buscar possibilidades outras para tal visão e o caminho a ser percorrido será o da *diferença*. Desta forma, embora o tema deste capítulo introduza a noção do par analítico eu-outro, o objetivo é ultrapassá-lo. Para isso, lançar mão de ferramentas teórico-conceituais que evidenciem a construção sociológica e política das subjetividades é fundamental.

Parafraseando Foucault, tendo em vista que o sujeito não é essencial, não é dado, nosso compromisso é nos criarmos como uma obra de arte (DREYFUS; RABINOW, 1995). Se, por um lado não existe substância do sujeito, por outro, a arte nos convida tanto a recriá-lo como a questionar os mecanismos que exercem gerências sobre os indivíduos.

A lógica identitária é binária na medida em que para se criar uma identidade é necessário traçar uma divisão entre o dentro e o fora, entre o que é e não é-- dentro dos cânones de uma ontologia perversa. Isto é, as marcações que criam o meu eu, a minha identidade, precisam ser engendradas dentro de uma perspectiva que delimite (o dar limite) o outro, ou o que está fora. Assim se forma a Identidade fundadora, o eu-hegemônico em detrimento do outro- periférico: o europeu e o não – europeu; o colonizador e o colonizado; o branco e o negro/índio.

Foi o surgimento do Estado-Nação, como bem disseram Hardt e Negri (2001), que possibilitou tal visão demarcadora de fronteiras. Se por um lado, internamente os mecanismos ideológicos fomentam a estrutura que mantem viva a ideia pura de um povo, de uma identidade nacional—quanto mais uno um povo, mais identitário, tanto mais forte e soberano um Estado--, por outro lado, externamente, “o Estado-Nação é uma máquina que produz Outros, que cria diferença racial e estabelece fronteiras que delimitam e mantêm o moderno súdito da soberania”(HARDT; NEGRI, 2001, p. 115).

O Outro é reconhecido, mas como base negativa da identidade europeia. É a partir do reconhecimento dessa alteridade negativa que o Eu europeu se auto afirma. Nesse sentido, do ponto de vista fenomenológico, a realidade nunca é dialética, a produção de um discurso sobre o colonizado o é—em termos de manutenção e legitimação de uma ordem de significações, verdade e controle.

[...] a verdadeira situação social nas colônias nunca se reduz claramente a um binário absoluto entre puras forças opostas. Nosso argumento agora, entretanto, não é que a realidade apresenta essa fácil estrutura binária, mas que o colonialismo, como máquina abstrata que produz identidades e alteridades, impõe divisões binárias no mundo colonial. O colonialismo homogeneiza diferenças sociais reais criando uma oposição predominante que leva as diferenças até um ponto absoluto, e depois submete a oposição à identidade da civilização europeia. *A realidade não é dialética o colonialismo é.* (*ibidem*, p.145, grifo do autor)

Ora, se entendemos o colonialismo não apenas como fenômeno histórico já ultrapassado e sim, como uma prática, um *savoir-faire* sobre o qual o capitalismo se estabelece, temos então a chave conceitual para acessarmos um sistema que não diz respeito apenas a uma estrutura, um modelo econômico. Ou seja, o capitalismo não atua somente como modo de produção de economia, mas como modo de produção de subjetividade. Existe, assim, um verdadeiro sequestro do sujeito, uma produção de olhar, do fazer, de maneiras de estar-ser no mundo.

O capitalismo se ocupa do *bios*, de formas de vida, de uma episteme que produz o tempo todo um *onthos*. Nesse momento, é imprescindível trazer à luz da nossa compreensão a teoria foucaultiana. Segundo o autor francês, não devemos entender a alma moderna como produto da evolução do direito. Como desenvolvimento das ciências humanas. E mais além-- num contraponto ao pensamento sociológico durkheimiano--, não devemos estudar apenas as formas sociais gerais, mas as táticas de poder que levam a essas formas (FOUCAULT, 1999a). Isto é, a partir de uma *genealogia* dos aparelhos científico-jurídicos Foucault busca compreender como os efeitos dos jogos de poder afetam corpos e criam subjetividades.

Essa genealogia se insere na aurora do capitalismo industrial e corresponde a fixação das sociedades disciplinares entre os séculos XVIII e XIX. Sociedade

disciplinar é aquela onde dispositivos e aparelhos se dispõem de maneira que produzam e normalizem hábitos. O funcionamento desta se dá por meio de mecanismos -- de poder—de inclusão e exclusão dentro de instituições disciplinares, tais como a prisão, a escola, o hospital psiquiátrico.

O *poder disciplinar* tem, portanto, a finalidade de adestramento, de apropriação de corpos, de modo que esses se tornem úteis e dóceis em prol da força produtiva. É importante frisar que as disciplinas não são o poder, mas sim mecanismos de poder; tecnologias pelas quais se busca o aumento da utilidade e da docilidade dos corpos, desenvolvidas e aperfeiçoadas nas fábricas, manicômios, instituições pedagógicas, hospitais. A disciplina nos remete a uma *anatomia política*, à técnicas para corpos disciplinados que, através de uma observação contínua (cf. notas 6 e 7, no cap. 2), extrai um saber dos e sobre os indivíduos; que se adere à própria máquina de poder. Esse saber epistemológico, o poder-saber é o que perpassa ao mesmo tempo todos os poderes¹⁷, na medida em que toda relação de poder produz saber.

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra em uma maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. (FOUCAULT, 1999a, p. 164)

É assim que a pedagogia se forma pela observação das próprias crianças no ambiente escolar, ou que a psicanálise se aperfeiçoa enquanto o médico observa os pacientes no manicômio, ou mesmo quando os melhoramentos técnicos, as pequenas descobertas que os operários efetuam nas fábricas são vigiadas e inseridas no saber de produtividade servindo de reforço ao controle (FOUCAULT, 2002).

Em síntese: o poder pode ser definido como um conjunto de relações sobre

¹⁷ Para uma análise futura e aprofundada sobre o conceito de *biopoder* ver FERES, João; POGREBINSCHI, Thamy. Teoria política contemporânea: uma introdução. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010 e FOUCAULT, Michel. A tecnologia política dos indivíduos. In: MOTTA, Manoel da (Org). Ditos e escritos Vol. V: Ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

ações possíveis, que se exerce nas microestruturas e em todas as pequenas relações (FOUCAULT, 2010), mediante uma variedade de instrumentos de controle, dispersão, interdição e, ao mesmo tempo, *produção*. (É necessário não se perder nunca de vista o caráter produtivo do poder— ele produz sujeitos, intervém nos processos de subjetivação.). Como não se limita a seu cunho ou dimensão discursivo-jurídica, o poder em si não tem substância alguma. E, por essa razão, deve ser compreendido em sua dinamicidade, pois somente dessa forma uma revolução poderia se empreendida, ou seja, apenas com a vivência e o conhecimento *prático* da capilaridade do poder.

E é daqui que partem as fundamentações para um horizonte de escape da lógica binária. Se o Foucault de “Vigiar e Punir” é o autor que nos apresenta o panorama do poder na sociedade disciplinar e como o sujeito é construído dentro do aparato institucional pelas noções duais de norma/desvio, inclusão/exclusão, razão/loucura. Ele também é o Foucault de “História da sexualidade: A vontade de saber” que nos aponta a possibilidade do escape da normalização. O agir na dobra do poder¹⁸-- onde há poder, há resistência (FOUCAULT, 1999c). Importa, pois, resistir não por oposição e sim por criação.

Por sua vez, Hardt e Negri¹⁹ vão nos indicar um caminho semelhante. Vencer a lógica binária consiste não na sua negação dialética (como já vimos a realidade não é dialética, é fruto da construção europeia). Isto é, a operação não deve ser a de combate bilateral e simétrico às representações colonialistas --- o que os autores denominam de “efeito bumerangue”--, já que a própria identidade de Outro estaria alocada e produzida à imagem do Eu europeu.

Resistir então como afirmação de ética de vida. Razão de ser. Linha de fuga de assujeitamentos com memória colonial. Auto-criação de molde de corpo. *Diferença* como nova estratégia que não se opõe ao Eu nem quer construir um

¹⁸ Como bem elucida Jô Gondar (2003), à propósito das concepções de memória e seu âmbito de resistência em Foucault: a) a contra-memória como desconstrução dos jogos de poder que visam se naturalizar. Dessa maneira a contra-memória buscaria resgatar, lembrar da violência posta como neutra dentro das relações de dominação inseridas no contexto do poder disciplinar; b) a memória não apenas mais como denúncia à neutralidade da violência na sujeição ao poder, mas como dobra da força do poder do inimigo, como instância autônoma de resistência que se cria ativamente. A memória da prática de si.

¹⁹ Os autores, ao criticarem a ideia de oposição direta ao colonialismo e, portanto, a uma revalidação de sua dialética, criticam, sobretudo, o anti-colonialismo existencialista de Sartre—que é um humanismo. É necessário assim ultrapassar o ideal do combate espelhado (HARDT; NEGRI, 2001)

Outro. Transpassa. Transgride. Transforma. Não é bi. É *trans*.

E se coube a nós fazer da vida uma obra de arte, é pela arte que agora encontraremos a *transgressão*.

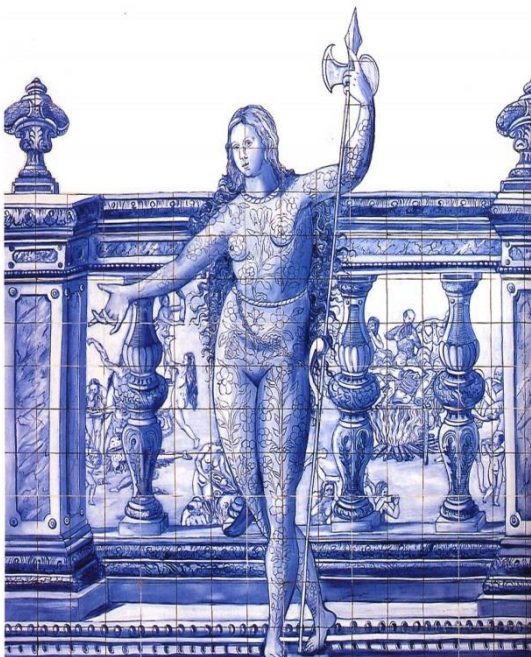
Em Adriana Varejão, o *trans* aparece sobretudo como recurso estético. Qual seja o de usar momentaneamente da simbologia e iconografia colonial, mas não com o propósito de sua reafirmação, mas pelo artifício da paródia²⁰ ²¹-estética e semanticamente transgressora—rir do simbólico e do político e reconfigurá-los, de modo que se exponha, ou pelo menos traga um novo olhar sobre os jogos de poder no contexto do colonialismo. A paródia feita por Varejão não produz efeitos cômicos. Ela deixa o rei nu (ele é patético) e desmonta a História, dobrando-a em histórias diferentes. Ela cria sem se opor diretamente.

Talvez a obra que demonstre melhor a articulação entre a “denúncia” das relações de poder²² e o mecanismo da paródia como revelador seja a “Figura de Convite I” (fig 10). Onde Varejão nos apresenta a azulejaria portuguesa, na ocasião de seu uso nas entradas de prédios públicos, onde figuras de pessoas convidavam a entrar (fig 11). Entretanto, não mais há a figura portuguesa a nos receber, não há mais imagens bucólicas de Portugal. Adriana usa uma índia guerreira para nos dar boas-vindas sobre fundo de ritual de canibalismo. Guerreira pict retirada como referência de uma obra de DeBry. O uso específico de tal representação remonta ao fato dos europeus usarem as tribos pict como modelo da barbárie que evoluiu para o modelo de europeu civilizado (SCHWARCZ, VAREJÃO, 2014).

²⁰ Primeiramente o modelo maniqueísta, com que operam as normas sociais em nossa cultura, apreende a realidade a partir de esquemas mentais inconciliáveis e bipolarizados. Eis aí um terreno fértil para a ideologia da seriedade que, colocando-se “acima”, como figuração do espaço do poder, determina o válido, o permitido, o belo, assim como condena e exorciza o que lhe é marginal ou contestador (HELENA, 1980, p.73-4)

²¹ A paródia iria de encontro então ao maniqueísmo colonialista

²² Notar como a artista demonstra de uma figura para outra as categorias dialéticas da retórica colonialista: europeu-índigena; civilizado-bárbaro; homem-mulher



(fig. 10) Varejão. Figura de Convite I, 1997



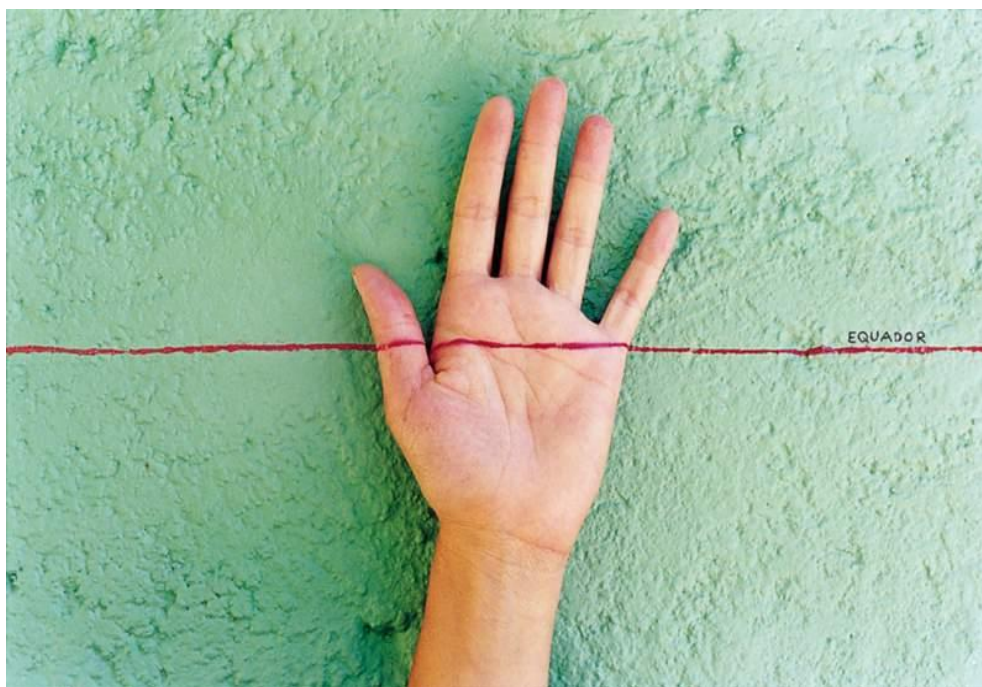
(fig 11) Domínio público

A figura feminina é fundada a partir do homem—a Eva como fruto da costela de Adão. A mulher como o negativo, a selvagem, a desnuda frente ao nobre bem vestido, civilizado, branco. É interessante notar que as características negativas que aparecem na mulher—pela perspectiva colonizadora—, essa estranheza, por que não dizer obscenidade (o obs-ceno barroco; o fora de cena, que tratarei melhor no capítulo seguinte), são aspectos comuns aos bárbaros, tal como aparecem na visão dos colonizadores. Os indígenas compartilham dessa identidade forjada na estranheza, na anormalidade e no exótico.

Ao forçar essas duas figuras em uma narrativa estética pastiche, mas não por isso menos semântica, Adriana parece jogar com essa binariedade fundante do colonialismo. Cabe frisar, como dito, que essa Figura de Convite é inspirada numa imagem de Theodor DeBry, pintor flamenco que não conheceu de fato as Américas, dessa maneira, criando uma representação ideal do que seria uma indígena, a semelhança de uma estátua greco-romana. Vemos aqui o estereótipo colonial posto as suas máximas consequências: a criação de uma identidade sobre o que literalmente não se conhece.

O procedimento da artista ao escolher tal obra de DeBry, talvez de modo proposital, aproxima-nos precisamente sobre o desconhecido, sobre esse Outro é que o pensamento colonial cria todo um aparato formal e estético implicado no eurocentrismo.

A nossa dobra conceitual prossegue agora na peça “Contigente” (fig 12). Onde, substantivamente, este percurso investigativo se *transfixa* na Obra. Temos aqui uma espécie de afinidade eletiva, os autores de “Império” como discípulos de Varejão. Falo isto, pois, ao me deparar com a leitura daqueles, era como se estivesse sido *transportada*²³ para uma galeria, desenhada de outra forma, a da escrita.



(fig.12) Varejão. Contingente, 2000

Segundo a própria Adriana, sua arte seria muito mais semântica do que pictórica, nesse sentido, importa atentar também para os nomes das obras. O que Contingente pode significar nesse espaço simbólico? Num jogo com a palavra

²³ A identidade colonial funciona antes de tudo pela lógica maniqueísta da exclusão. Como nos diz Franz Fanon, “o mundo colonial é um mundo cortado em dois”. Os colonizados são excluídos dos espaços europeus não apenas em termos físicos e territoriais, e não somente em termos de direitos e privilégios, mas até em termos de pensamento e de valores. O sujeito colonizado é construído no imaginário metropolitano como outro, e, dessa maneira, tanto quanto possível, o colonizado é posto fora das bases definidoras dos valores civilizados europeus (HARDT; NEGRI, 2001, p. 141)

continente, a ideia de contingência nos dá a ver um problema tratado também em um autor como Adorno, e que também aparece na teoria foucaultiana. Segundo Adorno, referindo-se ao “problema da contingência”, os “sistemas políticos e de pensamento não desejam nada que não se lhes assemelhe. Porém, quanto mais fortes ficam, quanto mais reduzem tudo o que existe a um denominador comum, tanto mais oprimem e se afastam do que existe.” (ADORNO, 2001, p. 253).

Parece-me que esse “problema da contingência” incide precisamente sobre a potencialidade da diferença, já que, para uma melhor tática de governo—ou governamentalidade, como diria Foucault—é necessária uma certa equalização de subjetividades, uma homogeneidade de indivíduos. Sendo a contingência a imprevisibilidade dos acontecimentos, quanto mais homogeneizados, disciplinados os indivíduos forem, mais previsíveis são seus atos. Aumenta-se a homogeneização, diminui-se a contingência e, por consequência, amplia-se o poder estatal.

Esses corpos traçados pelas linhas do poder, sejam os corpos dos indivíduos pelo poder disciplinar, sejam as massas populacionais pelo biopoder, são administrados de modo que possam ser melhores governados. E isso passa fundamentalmente pela construção de subjetividades tanto mais obedientes do ponto de vista político, quanto mais produtivos do ponto de vista econômico. Dar limites, traçar rotas de formatações de Eu foi e é uma das tecnologias de maior valor para o colonizador.

A diferença se irrompe em sua força política e epistemológica ao cortar as linhas do “tornar tudo igual”, aí está sua potência em dismantelar, descolonizar, denunciar o traçado colonizador. Isso mesmo que Varejão consegue com sua obra, especialmente em *Contingente*. A mão de Adriana é percorrida pela linha do Equador, mais que apenas percorrer, a linha corta sua mão em duas. Ao mesmo tempo em que a composição explicita o perpassar de linhas cartográficas e sua consequente demarcação territorial e, portanto, de valores-- cria-se fronteira, cria-se identidade--, ela também se coloca no lugar de resistência na medida em que, embora seja demarcada por uma linha de poder, é seu corpo que se oferece como mapa. Varejão inaugura uma nova cartografia: o sujeito afetado também afeta. De uma inscrição original em mapa comum para uma *transcrição* afetiva em corpo como suporte.

4 O corpo *Lieb*

O corolário deste capítulo retoma a ideia de corpo como superfície de inscrição, agora pela via da psicanálise. Por um caminho que talvez comporte as duas noções introduzidas pelos capítulos anteriores, quais sejam, o do corpo arquivo, denotando o viés do poder na construção desse corpo, e da relação do Eu com do Outro na gênese da subjetividade.

O conceito do corpo como superfície de inscrição parte de uma pista epistemológica que Freud parece dar quando diz do Eu como uma superfície na qual se inscrevem percepções do fora, ao mesmo tempo em que recebe afeições do dentro: “o Eu deriva, em última instância, das sensações corporais, principalmente daquelas oriundas da superfície do corpo” (FREUD, 1923-2011, p.60). Ou seja, me parece que Freud de algum modo localiza o corpo como uma espécie de intermezzo, ou local de fronteira onde se imprimem esse duplo-estímulo. O dentro fundamental é o Isso (Id na tradução comum).

Ao localizar o Eu no corpo e essa relação fronteira entre o Eu e o Isso (ego e id), me parece também de importância seguir a pista desse mecanismo relacional colocado pelo o que vem de fora. Vejo que o fora, possa vir a ser, me remetendo ao texto freudiano “ O Mal estar na civilização”, a cultura. Nesse sentido, na esteira do pensamento da teoria política contemporânea que venho defendendo, o corpo em Freud, é também fruto de demarcações políticas e culturais e valores. O corpo é a memória do inscrito pela norma. Como veremos posteriormente, essa questão pode ser representada pela fita de Moebius: o dentro é fora e o fora é dentro.

Mas que corpo é esse? Seria o corpo psicanalítico diferente do corpo biológico? Existiria então um corpo freudiano? Nesse sentido, cabe frisar que a aproximação do corpo pela via da psicanálise em interlocução com a arte, a memória social e a teoria política só pode se dar de maneira epistemológica. Ou seja, não importa aqui falar sobre o corpo como objeto de racionalização disciplinar, mas entender o corpo como suporte de inscrição do pensamento. O corpo em sua corporalidade, em seu *savoir-faire*. É a partir dessa contribuição, sobretudo das

leituras freudianas, que buscarei apresentar este corpo, sobre o qual as *afinidades eletivas* com essas disciplinas se tornam, ao decorrer deste estudo, cada vez mais potentes.

Tomo novamente a etimologia como ferramenta para nossa compreensão²⁴. O corpo em alemão pode tanto ser o corpo *Korper*, material, físico, biológico, quanto o corpo *Leib*, aquele da substância viva, personificado, adiantando-me ao debate, o da pulsão. Há também o adjetivo somático, *somatisches*, que remete ao que é condicionado pelo corpo, tendo o *korper* e o *leib* como referência e exerce importância no que diz respeito ao sintoma. Distinção essa fundamental para os trabalhos de Merleau-Ponty (1999) e Husserl (2001), o *Korper* é precisamente o corpo-coisa e *Leib* o corpo-vivido, estabelecendo o sujeito como um sujeito encarnado e não como o pensador absoluto cartesiano. A intercessão entre esses sentidos de corpo é o que vai interessar também a Freud.

O rastro medular se segue, num primeiro momento, por meio da histeria. É na prática clínica que Freud nota a relação entre sofrimento psíquico e sintoma corporal. Isto é, todas as queixas de sintomas das histéricas— afasias, paralisias, cegueiras—, não eram resultado de uma mentira fantasiosa, mas sim, efeito de um sofrimento psíquico gerado por recalçamento, sem que houvesse nada de doente no corpo orgânico. Como bem explicita Fernandes:

Os sintomas corporais das histéricas só são mantidos enquanto tais pela força do recalçamento e, portanto, desaparecerão como que magicamente no momento em que o sentido oculto se deixar desvelar pela dissolução desse mesmo recalçamento. Ora, podemos pensar que, diferentemente da histeria, na eclosão de uma doença somática, o corpo sofre daquilo que está doente nele e, neste caso, não há nenhum engano. A imagem do sintoma corporal não traduz aqui uma significação oculta, sobretudo se nos referimos a um sintoma já enquadrado em um diagnóstico médico confirmado. Trata-se, é evidente, de uma distinção capital entre o sintoma corporal da doença somática e o sintoma corporal da histeria: verdadeiramente somático e desprovido de sentido em um caso, ele aparece no outro, poderíamos dizer, enganosamente somático, pois é ligado ao recalçamento e, assim, suscetível de desaparecer sob o efeito da interpretação. (FERNANDES, 2011, p. 43-44)

²⁴ Não à toa o mecanismo etimológico surge nesse estudo. A etimologia comporta uma afinidade com a memória e a linguagem, âmbitos tão caros ao léxico do corpo.

Cabe, pois, frisar aqui a dimensão narrativa da histeria. O sintoma que pede para ser lido, símbolos de uma linguagem histórica que necessita da leitura do Outro para possivelmente desaparecer diante da interpretação. O sofrimento psíquico, especialmente no caso histórico, é fundamentalmente relacional. Inscreve-se no corpo e grita para ser lido.

Tal corpo que narra a histórica é um corpo diferente do corpo biológico (korper) do qual a medicina dá conta, é um corpo grifado pelo sexual, pelo desejo, atravessado pela linguagem e representação. É essa a descoberta substancial que Freud faz e se confunde com o marco teórico-epistemológico da própria psicanálise. As mulheres históricas ao narrar seus sintomas sempre faziam de modo a remontar um cenário sexual que revelava um conflito inconsciente. Como no caso Elizabeth Von R., que mantia um desejo sexual recalcado pelo cunhado e quando a irmã morre, a jovem passa a sofrer de uma paralisia na perna (FREUD, 1895/2016).

Para compreendermos melhor a construção do corpo histórico e sua relação epistemológica com a psicanálise é necessário agora apresentar dois mecanismos psíquicos, a somatização e a conversão, que nos servem para diferenciar as neuroses atuais da histeria (psiconeurose) e também nos auxiliarão nos desdobramentos da questão que pode surgir: esse corpo do qual trata a psicanálise é um corpo necessariamente doente?

A somatização diz respeito às neuroses ativas, onde o corpo é compreendido como lugar de descarga. Os sintomas são de fisiologia objetivas, mais ou menos estereotipados— dores de cabeça, úlceras, gastrites, asma— geralmente ligados a acontecimentos bem definidos (FERNANDES, 2011). Já na conversão, da histeria, os sintomas desenvolvem-se sempre de maneira simbólica, podendo ser relacionados a significados de acontecimentos vividos no passado (a cena originária sexual). A realidade orgânica do corpo é colocada em relação a um significante, a um traço oculto, tornando-se assim um corpo simbólico.

No entanto, Freud irá abandonar a ideia de neuroses atuais, defendendo que, pelo fato de sermos sujeitos, e nesse aspecto o subjetivo está sempre em jogo, não podemos objetivar. Tudo atravessaria assim a composição representativa do simbólico e imaginário que construímos do nosso corpo. Em outras palavras, o corpo

histórico pertence a todos nós, na medida em que nos vestimos de significantes. O corpo da psicanálise é um corpo de linguagem.

Essa ruptura com o corpo doente, ou seja, apresentá-lo apenas em sua sintomatologia é o que nos interessa. O que a histeria nos dá a ver, que vai para além do sintomático (*somatische*) e nos coloca novamente diante do *Leib*, é o funcionamento da pulsão. Caminhemos agora para a despatologização e análise da histeria como um modo de subjetivação (MAURANO, 2010) e, mais adiante, para a compreensão da pulsão.

O que a histeria vem nos mostrar é uma grande exibição do que é o corpo e como ele é meio de expressão da subjetividade e da relação com o Outro. Os sintomas históricos não surgem essencialmente como vestígios de uma sintomatologia, mas vestígios operativos do próprio corpo em função do desejo. Um corpo ontológico, que nos lança deciframentos sobre o ser— como um meio narrativo, de exibição da história do sujeito. Estes seriam dois aspectos fundamentais que a histeria deixa a ver: nosso modo de subjetivação e uma espécie de denúncia da cultura.

O modo de subjetivação refere-se ao trabalho do psiquismo no que diz respeito à alteridade. Isto é, quais as modulações que iremos fazer para criar diante da falta (de algo ou alguém). O corpo histórico sublinha esse vazio, parece gritar ao horror que o vazio nos produz. A remeter uma característica do barroco, o *horror-vacui*, técnica barroca que visa preencher qualquer vazio aparente na obra. Do latim *horror-vacui*, horror ao vazio.

Esse vazio que nos assombra é explicado no processo do princípio do prazer e de realidade freudianos. Consistindo no movimento que o bebê faz em busca de suprir seu desejo em relação a um traço de memória inicial, ou seja, existe a memória de que um dado desejo foi suprido hipoteticamente, por exemplo, por meio da ação da mãe ao alimentá-lo. O bebê tentará assim sempre reatualizar essa memória de satisfação.

Em um primeiro momento o bebê alucinaria tentando reproduzir diretamente a satisfação— o ato de chupar o dedo achando que está mamando. Mas chupar o dedo não sacia a fome. O bebê então grita num ato inaugurativo da linguagem. O

grito produziu-se diante do desamparo da falta e pela tentativa de adequação à realidade (*Ibid*). O princípio do prazer é então, com defende Freud em “Além do princípio do prazer” esse impulso psíquico que procura reeditar a memória de satisfação tentando sanar imediatamente o desconforto da falta e, por sua vez, o princípio de realidade não anula a intenção de mitigar a tensão da falta, mas tenta fazê-lo via uma operação que leva em conta o mundo externo, ao Outro²⁵. Importa salientar que o objeto primário de satisfação não existe, ele se conjuga numa dinâmica de representação relativa ao que possa satisfazer, de acordo com determinada memória. Assim, na hipótese freudiana, o bebê acha que a mãe é o objeto que supre a falta, mas na verdade ela foi um elemento investido por esse papel no jogo de desejo e satisfação.

Freud (1950-1996) salienta que essa falta é o condutor de toda linguagem. É precisamente esta coisa que não se sabe, a Coisa²⁶ (*das Ding*) que nos leva a agir frente ao outro, ou melhor, que nos estrutura enquanto seres subjetivos e necessariamente relacionais. De modo que a linguagem— a fala, o grito do bebê— é a tentativa de elaborar o vazio. Toda ação humana é, pois, uma forma de busca do prazer, em última instância, todo o agir do ser está fundado na procura pela *das Ding*, que foi perdida para sempre.

A histeria, dessa forma, seria uma espécie de portadora da alarmante notícia do vazio da condição humana. Ao jogar luz forte sobre o inominável da Coisa, no desamparo da vida que está em todos nós, ela faz de forma a colocar o corpo como superfície de sua narrativa de desespero. É frente a falta de representação psíquica da falta (que me perdoe o jogo das palavras) que o corpo histórico funciona.

Na histeria, por efeito do recalçamento, o afeto aderido à representação inconciliável ganhará outro destino. O afeto enquanto excitação psíquica é convertido em excitação somática, ou seja, em sintoma corporal. Entretanto, tal conversão não é gratuita, ela mantém um nexos com a vivência traumática sobre a qual incidiu o recalçamento. Será essa vocação para a conversão somática o elemento que melhor caracterizará a modalidade de defesa histórica. Como se diante da confrontação com a radicalidade do enigma que diz respeito a quem somos nós, o que nos deixa um bocado no vazio, a histórica respondesse defensivamente: **eu sou meu corpo**, e

²⁵ A meta inicial e imediata do exame (princípio) de realidade não é, portanto, encontrar na percepção real um objeto correspondente ao imaginado, mas sim reencontrá-lo, convencer-se de que ainda existe. (FREUD, 2011 p. 252)

²⁶ O que Lacan irá trazer como o Real. O inominável, o indestrutível, o insondável do inconsciente.

tentasse a todo custo resolver-se por seu intermédio (MAURANO, 2010, p. 46, grifo meu)

Frente aos elementos da economia psíquica (levando em conta as demandas do desejo) e do inconciliável da Coisa, o restante que sobra dessa operação é convertido, no caso da histeria, para o corpo. Em outras palavras, a energia (pulsão) que deveria ser alocada nos órgãos sexuais, ao ser atravessada por um episódio traumático, é deslocada para outra superfície do corpo. Daí surgem os vômitos e recusas de alimentos, como se a boca, feita para falar, beijar e comer, contasse agora a história de aversão produzida por aquela cena primeira.

A exemplo do caso Dora, no qual ela apresenta uma sintomatologia de pressão no peito, nojo a alimentos e tosse. Freud (1997) então irá descobrir, após os relatos da moça, que essa havia sido tomada a força e beijada pelo um amigo do pai. A pressão no peito remetia ao abraço forçoso e o nojo a alimentos ao horrível beijo. Importa frisar que os mesmos sintomas podem aparecer em casos diferentes, demonstrando episódios também distintos, é necessário que se olhe para a dimensão subjetiva de cada relato (seja esse um fato ou imaginado) e o quanto esses relatos nos mostram a condição de desamparo humano, evidenciada pela quebra produzida pelo sexual²⁷ articulando-se no corpo.

A perna de Elizabeth que servia para fazer caminhadas com seu cunhado, ausentando-se, para isso, da presença de sua irmã à beira da morte, foi a perna que simbolicamente paralisou. *Eu sou meu corpo* que abriga uma memória traumática²⁸ ligada ao simbólico do sexual. Vejam que o corpo conta aqui não apenas sintomas orgânicos, mas o subjetivo do indivíduo, sua história de vida, seu arquivo de sofrimentos que se inscrevem corporalmente.

²⁷ “O sexual, que etimologicamente, refere-se a seccionado, partido, promove o encontro com nossa limitação enquanto humanos. Limitação esta que tem como último termo a morte. Aliás, é mesmo à morte, que em último termo, o sexual se remete: o ciclo do nascimento e da morte e a interpenetração desses dois termos. Assim, o sexual é traumático porque o que ele encobre é a morte, a natureza brutal da coisa real que é o corpo sem um revestimento imaginário e simbólico, reduzido a uma matéria próxima da imundice. O sexual é a marca da passagem da coisa real, puramente orgânica do corpo para sua apreensão no universo da significação, campo do processamento humano”(MAURANO, 2010, p.45).

²⁸ De acordo com Freud, o traumático pode ter se dado tanto na realidade quanto na imaginação, mas ambos são investidos de energia psíquica igualmente válida.

Cabe também evidenciar, nessa perspectiva que vai além do corpo sintomático, outro aspecto importante: a multiplicação das zonas erógenas no corpo histórico parece nos mostrar— como mostrou a Freud— uma nova possibilidade de inscrição do desejo no corpo. O corpo que vai além das zonas erógenas destinadas as genitálias e se oferece ao outro como ele mesmo: um corpo todo de desejo²⁹. Jean Luc-Nancy (2015) abordará, a partir da ótica freudiana essa expansão erógena de lugares não fixos de pulsão e contato com o Outro.

Segundo ele, o corpo zoneado é um corpo sem meta (*zone*, da gíria francesa, ir levando sem meta), sobretudo o singular da pele que envolve o corpo inteiro e ultrapassa sua função de reprodução, percepção e ação. A pele zoneada vai além também de sua funcionalidade dermatológica, erotizando-se toda nos encontros, nos rubores, nos arrepios, no tremor do espanto do desejo, da vida. O indeterminado de locais pulsionais, para além de suas funções, é um corpo que se abre para o corpo do Outro.

O corpo inteiro— quer dizer, a pele inteira— é suscetível, observa Freud, de converter qualquer lugar em zona erógena. Quer dizer, em zona cuja sensibilidade se abre ao desejo sexual [...] A zona representa uma distinção, uma diferenciação não apenas segundo a extensão mas segundo a finalidade e a construção do corpo. É uma forma de desconstrução, ou seja, um acesso à estrutura— ao amontoamento caótico mais que um agrupamento coerente (NANCY, 2015, p. 60-61)

Caminhamos assim para a despatologização da histeria, mas, em que medida o corpo histórico (d)enunciaria a cultura? É sabido, como foi exposto, que a falta, a impossibilidade de realização plena do desejo, o impossível da Coisa, a desproteção na “presença” do Nada, faz parte da constituição do próprio psiquismo, aliás o jogo entre demanda pela realização do desejo (princípio do prazer) é ele mesmo o elemento fundador do psiquismo, nesse sentido, essa falta ontológica é compartilhada por toda a condição humana.

Entretanto, como também foi apresentado, o Outro exerce papel fundamental no jogo pulsional, é a ele — algo ou alguém— a quem se direciona o investimento da pulsão (desejo) na busca pelo objeto perdido. Isto é, o Outro se inscreve na

²⁹ Como Preciado (2015) irá dizer que o corpo pode ser deslocado de sua função orgânica para ser revestido como um todo sexuado, propondo uma nova anatomia erótica. Assim um braço pode ser masturbado, pernas como meio de prazer etc.

história do sujeito como significante que trará apaziguamento face às margens do branco, do vazio, do nada. A remeter Sarduy, naquela comparação do medo da página em branco, da vergonha ao suporte e, portanto, ao corpo. Parece-me que a vergonha do corpo nos dá a pista do que ele tem de Real, de inominável, do que não se pode acessar. O horror do corpo cadáver, da morte, em última instância, de aniquilamento de todo o desejo.

Quando falamos nesse Outro e na busca pelo objeto perdido, é necessário articular as contribuições dadas por Lacan. Em seu Seminário XVII, a partir da leitura do conceito de Coisa em Freud, o autor francês irá introduzir a ideia de que perante o inalcançável da *das Ding* algo precisa se instalar simbolicamente para fazer barragem ao horror do Nada. É uma espécie de movimento que se ocupa em “apagar” a presença do vazio para, ao mesmo tempo, significá-lo.

Frente ao impossível de dizer o que seria a Coisa que viria apaziguar o sujeito, fica a sua perda que assume a versão de alguns objetos que se caracterizam prioritariamente pelo fato de serem passíveis de serem perdidos. Tais como: o seio, as fezes, aos quais Lacan acrescenta, o olhar e a voz. Para indicar essa dimensão do objeto enquanto desde sempre perdido, ele propõe o conceito de objeto pequeno *a*. Percebe-se facilmente o quanto o corpo, na experiência subjetiva se afigura, ele também como imagem disso que bascula na relação com o Outro tomando em consideração a satisfação possível diante da falta inexorável da Coisa.

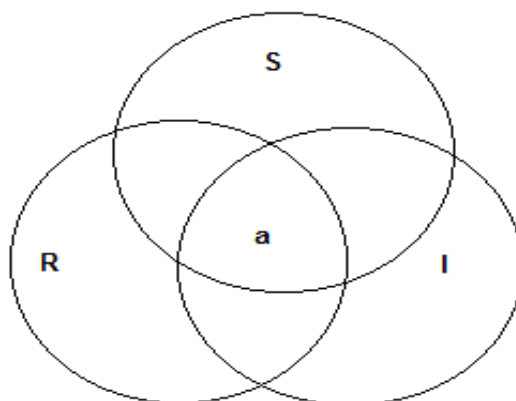
A Coisa “encontra-se” em termos lacanianos no lugar do Real. Lacan aqui procede então de forma a nomear o inominável— sem dizer no que consiste substantivamente—, o Real para ele é precisamente aquilo que é impossível de se conhecer, o intangível e indestrutível. É a esfera de coisas que revela a dimensão radical de nosso desamparo, que o psiquismo não pode apreender.

O *objeto a* dialóga com o Real na medida em que é o objeto que servirá para contornar o incômodo gerado pela paradoxal relação de presença e ausência, ou seja, pela presentificação do buraco, do nada, que o Real nos traz. Nesse sentido, o *objeto a* é o ponto de articulação entre o sujeito e o Outro, indicando perda, inconsistência, visto que é uma notícia da Coisa, é a dimensão decaída dela, é a

metonímia da falta que será operada pela linguagem. O todo da ausência da coisa representado por uma parte que tenta manobrar tal ausência.

É nesse cenário que Lacan modulará três categorias, ou melhor, três registros operativos do psiquismo, como diria ele, que se articulam interseccionados. O Real, como já exposto, o Simbólico e o Imaginário. Onde o *objeto a* é o local de intersecção entre os três registros.

Vinte anos após a primeira conceituação do Real, Simbólico e Imaginário, Lacan encontra uma metáfora do funcionamento desses três registros: o nó borromeano. Que consiste na representação da fita de Moebius³⁰, no entrelaçamento sem fim nem começo, sem avesso nem direito, onde cada parte topológica (aneis) representa como os registros estariam relacionados no psiquismo (ROUDINESCO; PLON, 1998); conforme a figura a seguir:



O Imaginário é o registro que se funda a partir da identificação com o Outro, ou seja, no texto lacaniano, é a categoria que constitui o sujeito como imagem daquilo que provém de seu semelhante. Lacan usa a metáfora do Estádio do

³⁰ A fita de Moebius é obtida pela colagem de duas extremidades após se dar uma meia volta em uma das pontas. Ver Caminhando (1964), de Lygia Clark, obra em que a artista traz a representação da fita em seus desdobramentos sobre o psiquismo. Conferir também: RIVERA, Tania. *Ensaio sobre o espaço e o sujeito: Lygia Clark e a psicanálise*. Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica, v. 11, n. 2, p. 219-238, 2008

Espelho³¹ para ilustrar como se dá a relação imaginária fundante no bebê. Segundo ele o bebê só se reconhece pelo olhar do adulto, isto é, só se reconhece como um corpo a partir da imagem que o adulto faz dele e da enunciação desse reconhecimento.

É a partir do contato com esse semelhante, o cuidante, a mãe, que o bebê passa da fase que se vê de modo fragmentado para uma visão de um corpo inteiro, fundamentada na sustentação que sua mãe dá desse espelho. Aqui se encontra um importante achado da teoria lacaniana e significativo também para nossa discussão. Qual seja, o corpo como uma imagem advinda do suporte do Outro. Implica notar que embora haja a formação agora de um corpo total, essa imagem é oscilante e varia de acordo com sua posição em relação ao espelho. O Imaginário não é, portanto, estabilizador, ele é um registro dinâmico. Por isso que se diz na possibilidade em se pensar em identificações subjetivas, mas não em uma identidade estabelecida e perene.

O Simbólico, por sua vez, consiste na rede de significantes da linguagem que é deslocada para entrar no lugar do vazio. O Simbólico aparece, portanto, para delimitar marcações sobre o espaço de falta deixado pelo Real, e nesse sentido, não cansa de se inscrever, ao passo que o Real é o que não cansa de não se inscrever. É curioso— numa rápida procura por um dicionário de sinônimos— que o sinônimo para inscrever seja esculpir, talhar. E justamente pela metáfora do vaso de barro que Lacan (1997) vai nos explicar a relação do Simbólico com o Real. O simbólico é, pois, o barro que criou a partir do nada que também o contém. O barro dá a forma ao vazio, o vaso se modela desse vazio.

Esse enquanto lugar de linguagem reveste ainda que fragmentariamente a dimensão radical da Alteridade, dando suporte a essa. A mãe entra assim no lugar de um Outro que enuncia coisas: “Você é bonitinho”; “você é meu bebê” (MAURANO, 1995). Nessa perspectiva, dando continuidade aquela ideia do corpo e sua relação com os registros, o corpo no Simbólico é marcado pelo significante (CUKIERT; PRISZKULNIK, 2002).

³¹ Para o aprofundamento sobre o Estádio do Espelho ver LACAN, Jacques. *Estádio do Espelho como Formador da Função do [Eu] tal qual ela nos é Revelada na Experiência Psicanalítica* (1948/1949). Cadernos Lacan. 1ª Parte, 1996.

Apesar de, para fins explicativos, os registros aqui aparecerem de modo separado, é necessário tê-los em mente como uma estrutura que funciona sobremaneira imbricada por meio de nós e torções. Não se manifestam de forma pura, como categorias apartadas. Em uma sinalização metalinguística da parte que tudo tem de Real. Existe então a face — lembrem-se da fita de Moebius— do Simbólico no Imaginário, estando esses registros conjugados ao Real numa articulação do *objeto a*, conforme o próprio esquema lacaniano de um nó.

Seguindo essa trilha conceitual, de análise das relações do sujeito e do Outro e suas reverberações corporais, é preciso retornar ao pai simbólico. Em o *Mal estar na civilização*, Freud aprofunda-se nos conceitos de pulsão apresentados em *Além do princípio de prazer* e nos convoca a compreendê-los em sua articulação com a cultura. Nesse sentido, importa para o caminho de nossa discussão entender como o fora, representado pela cultura, pela norma, inscreve-se no aparelho psíquico, no corpo compreendido como *lieb*.

Em termos freudianos a pulsão de vida é o nome da força psíquica que busca agregamento. É presidida por Eros, deus do amor, na mitologia grega, e implica um movimento de reatualização do traço de memória que propiciou a experiência de satisfação inaugural do psiquismo. É interessante notar que na mitologia grega Eros casa-se com Psiquê, divindade da alma humana, e juntos tem Hedonê, o prazer. Por esse esquema mitológico, a maneira do gosto freudiano, podemos perceber com um pouco mais de clareza os meandros do psiquismo. Há, no entanto, uma outra pulsão, que ao contrário da pulsão de vida, tenta dissolver a substância viva, e opera via agressividade, destruição: a pulsão de morte.

A civilização (*kultur*, cultura no texto original) atua então sobre o controle dessas duas forças: pulsão de vida, energia vital, erótica e a pulsão de morte, da agressividade, do aniquilamento, sobretudo de modo que se evite o sofrimento. Esse sofrimento advém tanto da possibilidade da destruição mútua e autodestruição, quanto ao medo da perda do amor e da proteção da autoridade devido, outra vez, à presença destrutiva pulsão agressiva— não cometo determinado dano, pois temo perder o amor de Deus, do pai, do Estado.

A cultura sacrifica o pendor agressivo do homem e a sexualidade, por um lado através de uma série de normas e contratos para impedir que a sociedade se destrua devido a essa agressividade constituinte³², por outro, por um deslocamento da energia sexual para a força produtiva.

Essa energia sexual estaria reduzida a escolha do objeto do sexo oposto, de modo que suprisse as necessidades econômicas reprodutivas e morais impostas pela civilização dentro do modelo heterossexual burguês. Vejo que essa afirmação (originalmente de 1930), embora tenha havido certo avanço no que diz respeito às liberdades sexuais, ainda se encontra infelizmente contemporânea. Vide Brasil-2017, país que mais mata LGBTs no mundo, e onde uma obra da própria Adriana Varejão, como veremos mais a frente, é censurada por representar conteúdo sexual desviante.

É difícil, nesse contexto de um abrir mão pulsional, obter felicidade: o indivíduo “trocou um tanto de felicidade por um tanto segurança” (FREUD, 2011, p. 61).

O efeito, pois, desta renúncia instintual é que toda a agressividade renunciada e sua conseqüente não satisfação é redirecionada para o Super-Eu, aumentando sua força agressiva contra o Eu. Freud nota, entretanto, que a agressividade original é introjetada pela autoridade externa. Isto é, o instinto agressivo advém originalmente das interdições impostas pela cultura (a norma, o pecado). Mas é precisamente esse mecanismo talvez a grande conquista da civilização. A própria agressividade internalizada via proibição é canalizada não de volta para a sociedade, o que constituiria o grande problema a ser evitado, mas de volta para o Eu— no que Freud chamará de mecanismo superegoico ou de consciência moral.

A agressividade é introjetada, internalizada, mas é propriamente mandada de volta para o lugar de onde veio, ou seja, é dirigida contra o próprio Eu. Lá é escolhida por uma parte do Eu que se contrapõe ao resto como Super-eu, e que, como “consciência”, dispõe-se a exercer contra o Eu a mesma severa agressividade que o Eu gostaria de satisfazer em outros indivíduos. A tensão entre o rigoroso Super-eu e o Eu a ele submetido chamamos de consciência

³² Aqui Freud parece se aproximar da teoria contratualista hobbesiana, que pelo grande medo da morte— da guerra de todos contra todos— devido ao estado de natureza violento do ser humano, todos os indivíduos alienam seus poderes ao soberano em troca de segurança.

de culpa; ela se manifesta como necessidade de punição. **A civilização controla então o perigoso prazer em agredir que tem o indivíduo, ao enfraquecê-lo, desarmá-lo e fazer com que seja vigiado por uma instância no seu interior, como por uma guarnição numa cidade conquistada** (FREUD, 2011, p. 69, *grifo meu*)

O Super-eu é então o domínio da consciência que corresponde à autoridade que, uma vez internalizada, procederá de modo a submeter à vigilância constante o Eu, de acordo com sua norma. A Lei é, dessa maneira, não apenas um conjunto de estatutos externos ao ser, mas ela se inscreve constantemente no corpo (*Lieb*). Esse procedimento não se manifesta de modo dócil, já que se articula sobre a potência pulsional agressiva. A exemplo do medo permanente ao Super-eu e suas exigências julgadoras e censórias e o conseqüente sentimento de culpa que, segundo Freud, é uma variação da angústia.

Considerando a importância do Outro e da cultura nas inscrições sobre o corpo e na construção do Eu, em uma articulação de novo quase trágica, seria possível pensar em um elemento que apontasse para algo mais? Capaz de conjugar a falta de um modo especial.

Para este trabalho, como fora indicado pela apreciação do estudo da histeria, em um prelúdio do que se trataria esse elemento, qual seja o Gozo Outro. Na contribuição dada por Lacan, o Gozo Outro se destaca como aquele, que em detrimento do gozo fálico, ultrapassa a barreira da linguagem, do significado, portanto, da norma, e nos aponta para o infinito³³. É um gozo de transcendência, para fora do sexual que o gozo fálico representa.

O texto lacaniano se difere da teoria freudiana, sobretudo neste aspecto. Enquanto Freud demonstra o psiquismo dividido entre os polos dos sexos feminino e masculino, Lacan explicita uma dualidade de gozos. Isto é, se enfoca aqui não mais a bissexualidade constitutiva da psique, tal como no texto freudiano, mas o fato de sermos atravessados por dois tipos de gozo. O Gozo Outro, feminino e o gozo fálico, masculino

³³ Sangria

Já que não posso estancar

O gosto pelo infinito e o que corre pro sol (CÉU, 2016). Disponível em <https://goo.gl/bKyxuJ>

Ao passo que Freud, como explicado anteriormente, nos diz que o princípio do prazer é uma tentativa de retorno à memória de satisfação do desejo, para assim elaborar a falta. Mecanismo que funciona falicamente e diz respeito ao sexual, a uma afirmação do sujeito dentro da linguagem, endereçando-se ao masculino. Já em Lacan, o Gozo Outro surge como aquilo que excede o campo da significação, é o que toca o Real. Sendo relativo a dessubjetivação e não pautado pelo desejo. Como bem define Maurano (2011)

O barroquismo [...] aponta um furo que encontrará ressonância no rementimento ao Outro, e por que não, remetimento a um Gozo Outro, efetivamente de Outra natureza [...] Ele situa-se fora do campo sexual, incidindo sobre o ponto onde o sexual rateia, não se revelando suficiente para sustentar a relação do humano com a amplitude da existência ou com o imperativo da satisfação. O ilimitado ao qual esse Gozo Outro aponta, extrapolando o que é circunscrito pela pulsão de vida, adentra o domínio da pulsão de morte. Em sua visada, não é afirmação de si que conta, não se trata da celebração narcísica do sujeito. mas da experiência de uma entrega que revela o júbilo presente na dessubjetivação, num gozo que se realiza apesar do sujeito, e por isso mesmo escapa à sua possibilidade de representa-lo (p.59-60)

4.1 Saunas e Banhos

Parafraseando novamente Sarduy: o barroco é a reflexão de um desejo que não pode alcançar o objeto.

Diante disso, vejo que o feminino e o barroco encontram-se numa espécie de afinidade eletiva, conjugação da falta em modo de operação com o mundo, com a vida. O contornar o buraco. O horror ao vazio (*horror vacui*) pela constatação em si mesmo do vazio, o *savoir-faire* para lidar com esse nada: a dobra; as linhas de fuga; o Gozo Outro.

Interessa aqui a análise de duas obras. Uma pelo vestígio deixado, indício³⁴ de corpo que uma vez esteve ali. Sangue. Sujeira. Sobra. Não se sabe se humana ou animal. Pouco importa. Em *The guest* (fig. 13) Os seres se assemelham pela

³⁴ Como na operação que Sophie Calle faz no *Hotel*, análoga ao trabalho de investigadora, retratando a reminiscência, talvez um crime, tensão de memória presente. *The devil is in the details*, ou melhor, nos dejetos.

ausência. Dejetos que também assinalam o espaço todo do barroco, aquele do excesso, do desperdício. É precisamente pelo desperdício como suplemento, pelos restos do Convidado deixados para trás que o mecanismo do barroco demonstra a falta do objeto. “pedaço carnal arrancado de nós mesmos”, como diria Lacan. Esse suplemento é o cortinamento da carência. É desse modo então que Varejão ao forçar de maneira metalingüística a figura e o fundo— o vazio e o objeto— põe em jogo as peças do barroco por meio de suas próprias peças.



(fig. 13) Varejão. *The guest*, 2004

O sangue que também indica morte, uma atmosfera de luto, artifício tão caro ao jogo barroco. Esse enlutamento é em relação à perda do objeto:

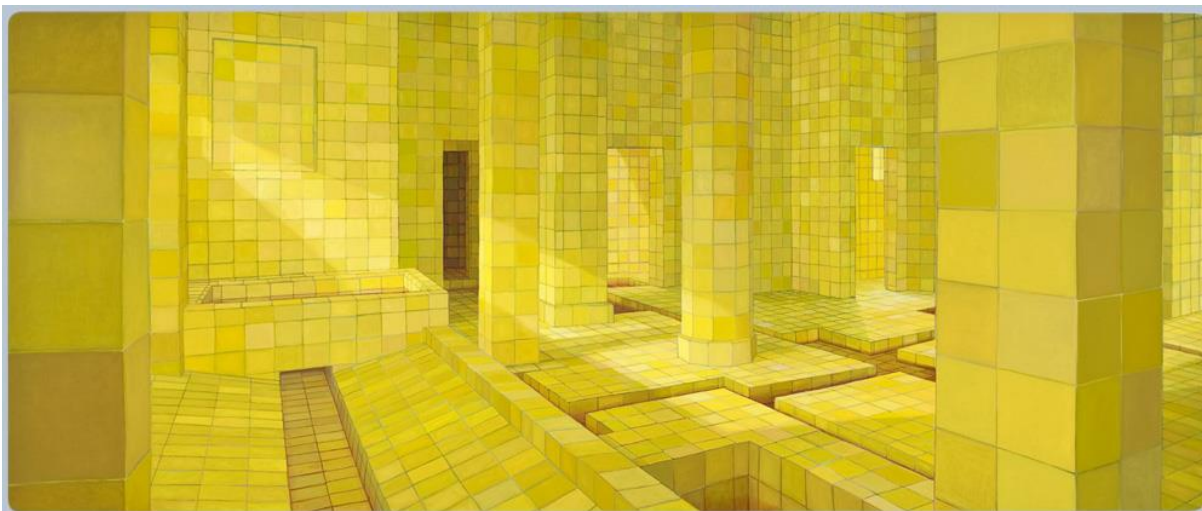
Parece não ser à toa que nas obras barrocas apareçam, tão frequentemente, referências à morte, caveiras, crânios, sangue em abundância... E lá estão, não numa perspectiva depressiva, mas com todas as pompas com as quais convém vestir a morte. Não para encobri-la, mas sim para velá-la, ou seja, protegê-la com um véu, fazendo uma barreira de proteção, mas também deixando ver, de modo a possibilitar que, munidos pela beleza das pompas fúnebres nos aproximemos mais da morte, provocando o efeito precipitador da celebração da vida, transfigurando assim seu horror (MAURANO,2010, p,21-22)

A morte e o prazer são elementos fundamentais na narrativa de Adriana. A artista nos parece expor o texto freudiano, como numa cena, agora retratada em tela—ora não por acaso o título de uma das obras “O iluminado” faz referência a um filme famoso de Stanley Kubrick --. A pulsão de morte e a pulsão de vida são vistos, especialmente na série “Saunas e banhos” numa confirmação nas palavras da própria artista, a nos dar uma pista da articulação própria ao barroquismo: “Penso que esses ambientes têm uma dimensão psicológica importante. Eles podem ser qualquer lugar. Um espaço ligado à morte ou ao prazer”³⁵.

O sangue e a carne (essa presente nas obras que já observamos) dão a ver o erotismo como espaço pictórico próprio ao barroco. Nesse sentido, não seria a obra de Varejão, um remetimento a algo a mais, que leva em conta o princípio do prazer, a pulsão de vida embrida na pulsão de morte remetendo a um mais além do princípio do prazer, mais além do gozo fálico? Aludindo, como visto, a um Gozo Outro?

A outra obra interessa pelo completo vazio. No *O iluminado* (fig. 14), não há mais vestígios de nada. Ao mesmo tempo em que uma presença é evocada, talvez pela a atmosfera de suspense, mistério. Nessa arquitetura da abstenção, o objeto se recusa a aparecer, como se exibindo o vazio de objeto, revelasse a outra face da saturação do objeto tão presente no barroco. Como se aqui o objeto comparecesse na exibição de sua perda.

³⁵ VAREJÃO, Adriana. *Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Entrevista com Hélène Kelmachter, 2004. In: Adriana Varejão. *Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Fondation Cartier pour l'art contemporain / Actes Sud, 2005



(fig. 14) Varejão. O iluminado, 2009

O jogo barroco aqui se confronta com o vazio da relação forma-conteúdo. Pintura arquitetônica do Nada: portas, pontos-cegos, canaletas. A *mise en abyme* a apontar que há algo por trás, algo protegido por uma “cortina”—neste caso, representada pelos artifícios estéticos da arquitetura---. Essa cortina um tanto quanto teatral, que nos protege da tragédia do vazio de modo velado, sem escondê-la em sua totalidade. A cena nos é apresentada, mas por sutilezas e ocultamentos, *chiaroescuro* e silêncios. Em outras palavras, o Real não é velado, ele nos é exibido em sua própria dimensão: a do mistério.

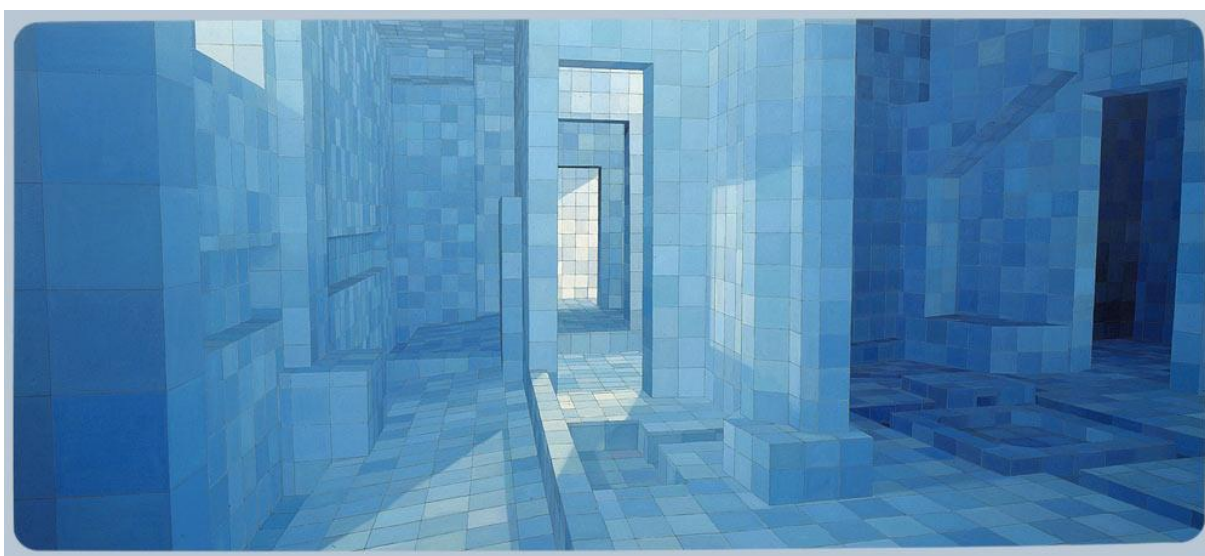
O uso cromático, como aparece nas outras pinturas da série, também nos leva a entrar em um estado psíquico de potencialização do sintoma da perda. O que era antes a melancolia da procura pelo perdido (*o objeto a*) agora se torna manifestação do mal-estar na ânsia do amarelo.

Aliás, vale comentar, a melancolia é uma doença especialmente barroca. Expressão, segundo Benjamin (1984), do ideal do saber barroco, aquele do armazenamento, que transforma as imagens não em significantes, mas objetos em si mesmos—pelo mecanismo da alegoria. A melancolia barroca vem do acúmulo de memória³⁶, da vontade de saber constante sobre os objetos. Como nos objetos sem serventia no quadro “Melancolia”, de Dürer, que se tornam objetos de ruminação.

³⁶ Tal como o brilhante conto de Jorge Luis Borges, “Funes, o memorioso”, no qual o personagem principal não consegue se esquecer de nada. Sofre de excesso de memória.

Vejam que novamente o aspecto do excesso vem à tona, agora o excesso de pensamento memorioso.

Além de “The guest”, convocando a melancolia da perda, a peça “O sedutor” (fig.15) parece, na perspectiva também do uso da ambientação cromática, sugerir um cenário melancólico, por meio da predominância de escalas de azul, que vai do mais claro ao escuro, a cor histórica representativa dos estados de melancolia tanto na arte quanto na cultura em geral. A fase azul de Picasso, quando ele perdeu seu melhor amigo. “Feeling blue”, no inglês, o estar se sentindo literalmente azul de tristeza. Esse azul de Varejão seduz o espectador para dentro, em um movimento característico às pessoas melancólicas—os ensimesmados, que estão sempre com o pensamento voltado para dentro.

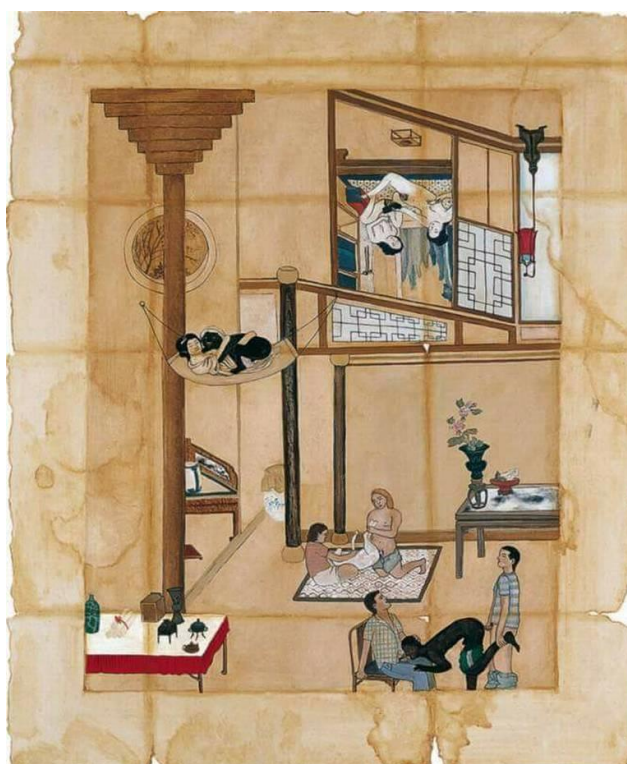


(fig.15) Varejão, O sedutor, 2004

É nesse sentido que a obra de Adriana Varejão e o feminino acham expressão no barroco. Lapidando o pensamento, sua obra e o feminino não apenas encontram um meio expressivo, mas são o próprio meio. Parece-me que Varejão consegue nos apresentar mecanismos para dizer da ausência sem dizê-la. Conseguindo, em certo sentido, melhor elaborá-la.

4.2 O Barroco e o Contemporâneo

A partir de condições de reconhecimento de uma obra barroca, tanto por vias estéticas quanto por históricas, sobretudo, por meio do reconhecimento do modo de operar barroco que se aproxima dos procedimentos do psiquismo inconsciente podemos trazer a discussão uma obra especial que causou comoção social ao ponto da censura e do fechamento³⁷ de uma exposição: “Cena de interior II” (fig.16). O que teria ainda o barroco a falar, ou melhor, por que o barroco ainda incomoda? Que obsceno, etimologicamente, o fora de cena, é esse que o barroco insiste em trazer à cena?



(fig16.) Varejão, Cena de interior II, 1994

³⁷ Na ocasião do Queermuseu, uma curadoria que propôs obras que perpassassem o conceito do *queer*, expressão que no inglês originário significa “estranho”. A palavra, porém, tomou outra significação cultural e quer dizer tudo aquilo ou aqueles que fogem à norma heterossexual. O ser *queer* tem seu valor agora de objeto político nos meandros da arte e do ativismo LGBTQ. A obra de Varejão foi uma das que mais sofreu ataques. Para compreensão do contexto: <https://goo.gl/toc32o> acesso em 15/01/2018

A “Cena de interior II” explora novamente o mecanismo sobre qual discuti anteriormente, qual seja, o da forma-conteúdo. Na forma podemos observar a presença de janelas dentro de janelas e paredes que deixam planos recortados a entrever outras cenas, a remeter a *mise en abyme*. O conteúdo desta grande Cena é composto por um suntuoso teatro carnal erótico, a carne não aparece ainda crua e explosiva como nas séries seguintes da artista, mas, de modo velado, está ali, a transparecer a crueza do Real na realidade. A remeter Sade, quando a moral é transloucada para dar lugar ao imperativo pulsional: o barroco ainda incomoda porque não se limita a um gênero artístico ou movimento, ele diz respeito a um saber-fazer.

Por um lado temos a moral do conservadorismo cada vez mais crescente no Brasil, que se afirma falicamente, fincando sua bandeira em território desconhecido. Não é de se admirar, por um percurso psicanalítico, que em tempos de crise econômica e política esse seria o movimento previsível. O retorno a uma autoridade encarnada pela ordem e os bons costumes, que se treme diante da estranheza da revelação barroca: o barroco vai de encontro ao estabelecido pela ordem do racional, do clássico e da moral.

Por outro, uma obra datada de 1994, que permaneceu silenciosa e oculta aos olhos do público e ressurgiu em 2017 como numa espécie de redobra do tempo, sobre o qual, o barroco, mesmo guardando sua importância histórica de surgimento (sua afinidade com a Contrarreforma), manifesta-se apesar da temporalidade e nela, como em um devir. Talvez isso nos indique algo para além de todo o rebuliço e frisson midiático. O simbolismo dado pelas forças conservadoras a esta obra em específico diz muito sobre sua potência. Esta agressividade toda voltada a uma obra de arte parece indicar o dismantelo que a Cena trouxe à afirmação da Lei, sobretudo, no que a obra representa como (d)enunciação e possibilidade nova para fora desta linguagem normativa: o barroco representa uma linha de fuga a esta ordem do registro fálico, do masculino, apresentando o feminino, o registro do Outro, como uma outra maneira de proceder junto aos imperativos pulsionais.

5 Considerações Finais ou *Transição*

Vejo que a leitura do corpo pelas perspectivas da teoria política contemporânea e da psicanálise pode cair em uma sedimentação metodológica contra a qual se coloca esta busca. Esse é um dos perigos ao entrar no cenário de campos onde a Teoria é um aspecto tão consolidado em termos epistemológicos. Nesse sentido, não se procurou com este trabalho reivindicar tais campos teóricos, mas produzir torções com eles junto ao corpo.

Existe a necessidade de transbordamento que se afasta cada vez mais de um *framing*. Ou, ainda que não se consiga refutar o enquadramento, que pelo menos o torne mais plástico, como aquela obra explodindo de carne sobre a tela. Essa é precisamente uma das questões principais que Adriana deixa ver em suas dimensões arquitetônicas: a ultrapassagem da figura-fundo, a fusão da forma-conteúdo. O que nos coloca em outro plano epistemológico (acho que aqui até ontológico).

Se a arte nos dá a possibilidade de ir além dos instituídos—a remeter a celebre frase de Foucault “criar a nós mesmos como uma obra de arte”—por que não aprender com a arte? E isso digo fundamentalmente de um ponto de vista acadêmico, de campos disciplinares. Por que, ao modo da psicanálise, que se vê tantas vezes conjugada na interface entre arte e ciência, não promovemos esta torção epistemológica? Que reviravolte o mar dessa linguagem tão específica e cansada da academia.

A opção pela abordagem do corpo e do feminino não se estabeleceu ao acaso. As proposições para um corpo-arquivo se deram em um cenário que necessita de outras possibilidades de saber-fazer que se encontram na fronteira do conhecimento científico, como assim Ele (o Conhecimento) determina. Mas que, na verdade, são ferramentas para além dessa grande episteme. Aliás, o feminino diz mais sobre um outro saber-fazer, do que propriamente uma epistemologia, essa última avizinhada mais com o modo racional, o logos clássico característico da teoria do conhecimento. Desse modo, o corpo e o feminino e o barroco foram não ferramentas para produzir uma Verdade, mas alavancas metodológicas de uma

tentativa de escape ao que está-aí, modulações pela diferença frente às tantas retas e linhas da Razão.

Nesse sentido o corpo é a imagem transformada em coisa, tal como em Benjamin. Corpo alegórico, carne de carnaval passando pela avenida de asfalto e concreto.

O corpo-arquivo, transtópico, é uma proposição metodológica e também política. No sentido de não ser apenas um objeto ideal do conhecimento, mas lugar material, sobre qual se inserem as questões da história e da política. Assim, especialmente no capítulo dois, quando tratei do gênero (e não do feminino na perspectiva da psicanálise), referi-me ao corpo da mulher como espaço de acontecimentos específicos do poder. Entretanto, mesmo que leve em conta certas especificidades materiais, não deixa seu aspecto de devir. Travestido, parodiado, *transvalorado* em si mesmo.

Já o feminino discutido no capítulo quatro disse respeito a um modo de operar do psiquismo, mais afeito ao gênero mulher, mas não exclusividade dele, ou seja, os registros feminino e masculino da psique humana podem ser compartilhados tanto por homens quanto por mulheres. Algo que nos faz lembrar Sarduy— autor tão importante para o barroco, fonte semântica tão cara a obra de Varejão e a este trabalho—ao se referir à personagem do romance de Donoso, “O que Manuela mostra é a coexistência, num só corpo, de significantes masculinos e femininos: a tensão, a repulsa, o antagonismo que entre eles se cria” (SARDUY, 1979, p 49)

Talvez, para que se alcance o corpo e sua potência metodológica, seja necessário escrever junto com o barroco seu devir de imagem transformada em coisa, mais uma vez, onde as narrativas não são mais a representação da imagem do corpo, mas que as narrativas sejam o próprio corpo. O sujeito encarnado frente ao pensador absoluto. A pista que o barroco parece deixar é de que essa exibição toda do corpo, esse apontamento para a carne, a dobra, é mesmo uma saída daquela melancolia do excesso de pensamento. Resta por em articulação se há corpos que dançam a música barroca em maior potência.

Valeria uma investigação futura mais aprofundada da recente obra de Varejão intitulada “Transbarroco”, na qual, por meio de um vídeo, tem-se a articulação da ideia do barroco não apenas como gênero estético, mas como um tipo de sensibilidade que atravessa a criação de subjetividade, especialmente a brasileira. Aliás, as dimensões deste estudo se apresentaram de maneira prolífica, como se em sua escritura o barroco se manifestasse em profusão de dobras e possibilidades outras de buscas futuras. Cabe aqui frisar então o desejo por uma pesquisa por vir, desenvolvendo-se mais ainda sobre os conceitos de corpo-arquivo e transtópico, por exemplo.

Sob o prisma da análise foucaultiana nos foi possível notar o funcionamento do poder na gênese do sujeito, gênese essa não entendida como essencial, mas como produto de técnicas de poder, efeito dos mecanismos de disciplina. A partir disso, notamos que a identidade é, portanto, uma construção da sociedade disciplinar.

Assim, como em Hardt e Negri, em que esse modo específico de produção subjetiva é entendido a partir da categoria do colonialismo, tendo, portanto o binarismo como invenção da perspectiva colonizadora e a diferença como instrumento de resistência. As obras analisadas de Varejão puderam exibir, em confluência com os autores de Império, o papel do colonizado neste jogo, que agora não é mais de vítima derrotada, mas que ascende subvertendo e dobrando a lógica do colonizador. Tal como a força da guerreira *pict* e a nova cartografia de “Contingente”, inaugurar uma nova cartografia, à maneira Varejão, talvez nos aponte um caminho dos possíveis. E, aliás, essa última veio nos mostrar as significações das linhas traçadas no corpo, servindo-nos tanto como imagem dos textos discutidos naquele capítulo três, como anúncio para a ideia de inscrição desdobrada no capítulo quatro.

Por fim, o Corpo *Lieb*, corpo próprio da psicanálise, lugar de pulsão, desenhou-se como o capítulo final dessas histórias da escritura corpórea. O corpo como superfície de inscrição, tela, página, suporte e como topografia psíquica—outra face da mesma figura, como uma Fita de Moebius. Nesse sentido, busquei apresentar as histórias etimológicas da palavra corpo na língua de Freud e como esses significados andaram junto a seus achados até chegar ao corpo qual a

psicanálise leria. Tendo, para isso, a histeria exercido um fundamental papel na descoberta de todo o simbolismo por trás dos sintomas, em outras palavras, a linguagem histórica possibilitou a compreensão dos mecanismos pulsionais e serviu de marco metodológico para a psicanálise e, em grande medida, como adjunto deste trabalho.

A partir do estudo da histeria é que se teve a possibilidade também de entender melhor a importância do Outro no funcionamento do psiquismo e, por conseguinte, o papel da cultura. É aí também que entra em jogo a necessidade de se trazer a luz a contribuição de Lacan e a relação do Gozo e o Real, o barroco e o feminino. Importa frisar, que o barroco e suas afinidades com o feminino entram em cena como suportes metodológicos para este texto, por isso a escolha de não introduzir uma história da arte do barroco, mas muito mais as afeições que se têm com as operações do psiquismo. Assim, tal como a obra de Adriana, barroca e conectada ao feminino, foi possível ver todas as dobras e vincos em suas potencialidades, convidando-nos a encarnar novamente na força desse corpo, ao mesmo tempo inscrito, mas também, uma grande escritura de resistência.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CUKIERT, Michele; PRISZKULNIK, Léia. *Considerações sobre o eu e o corpo em Lacan*. Estudos de Psicologia, v. 7, n. 1, p. 143-149, 2002.

DA VINCI, Leonardo. *Homem Vitruviano*, 1490. Disponível em <https://goo.gl/of3R4J> acesso em 20/09/2016

DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995

FERNANDES, Maria Helena. *Corpo*. São Paulo: Casa do psicólogo, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU, 2002.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

_____. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999c

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

_____. *O Corpo Utópico; As Heterotopias*. São Paulo, n-1 Edições. 2013

_____. *Outros Espaços*. In: MOTTA, Manoel da (Org). *Ditos e escritos Vol. III: Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1999a

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. *Estudos sobre a histeria (1893- 1895)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

_____. *Fragmento da análise de um caso de histeria (O caso Dora)*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *O eu eo id," autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Projeto para uma psicologia científica*. . Rio de Janeiro: Imago, 1996

HARDT, Michael; NEGRI, Toni. *Império*. São Paulo: Record, 2001

HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia*. São Paulo: Madras, 2001.

LACAN, Jacques. *Estádio do Espelho como Formador da Função do [Eu] tal qual ela nos é Revelada na Experiência Psicanalítica (1948/1949)*. Cadernos Lacan. 1ª Parte, 1996.

_____. *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MAURANO, Denise. *Histeria: o princípio de tudo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Nau do desejo: o percurso da ética de Freud a Lacan. In: Nau do desejo: o percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

_____. *Torções: A psicanálise, o barroco e o Brasil*. Curitiba: CRV, 2011

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História, v. 10, 1993.

PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

PONTY, Maurice Merleau. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto contrassexual. Práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1, 2015

RIVERA, Tania. *Ensaio sobre o espaço e o sujeito: Lygia Clark e a psicanálise*. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, v. 11, n. 2, p. 219-238, 2008

SARDUY, Severo. *Cobra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.

_____. *Escritos sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979

_____. *Irezumi*. In: SCHWARCZ, Lilia; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014

SCHWARCZ, Lilia; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014

VAREJÃO, Adriana. *Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Entrevista com Hélène Kelmachter, 2004. In: Adriana Varejão. *Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Fondation Cartier pour l'art contemporain / Actes Sud, 2005

_____. *Azulejaria Verde em Carne Viva, 2000* Disponível em <https://goo.gl/NUGkIE> acesso em 20/09/2016

_____. *Cadernos de viagem: Connaissance par corps*, 2003 in Op. Cit. p.291

_____. *Cena de interior II*, 1994. Disponível em <https://goo.gl/bKth1k> acesso em 10/10/2017

_____. *Dadivosa*, 1999. Disponível em <https://goo.gl/Mn1gPz> acesso em 1/08/2016

_____. *Figura de Convite I*, 1997

_____. *Irezumi em ponta de diamante*, 1997. Disponível em <https://goo.gl/NUGkIE> acesso em 02/08/2016

_____. *O iluminado*, 2009. Disponível em <https://goo.gl/LE6ngL> acesso em 18/12/2017

_____. *O sedutor*, 2004. Disponível em <https://goo.gl/1G4Zqt> acesso em 18/12/2017

_____. *Reflexo de sonho no sonho de outro espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)*, 1998.

_____. *Ruína de Charque Caruaru*, 2000. Disponível em <https://goo.gl/NUGkIE> acesso em 20/09/2016

_____. *The guest*, 2004. Disponível em <https://goo.gl/LE6ngL> acesso em 18/12/2017

VELÁSQUEZ, Diego. *As meninas*, 1656 Disponível em <https://goo.gl/aVqxcw> acesso em 26/01/2017

VIGARELLO, Georges; BERNUZZI, Denise. *O corpo inscrito na história: imagens de um arquivo vivo*. Projeto Historia, v.21, 2000