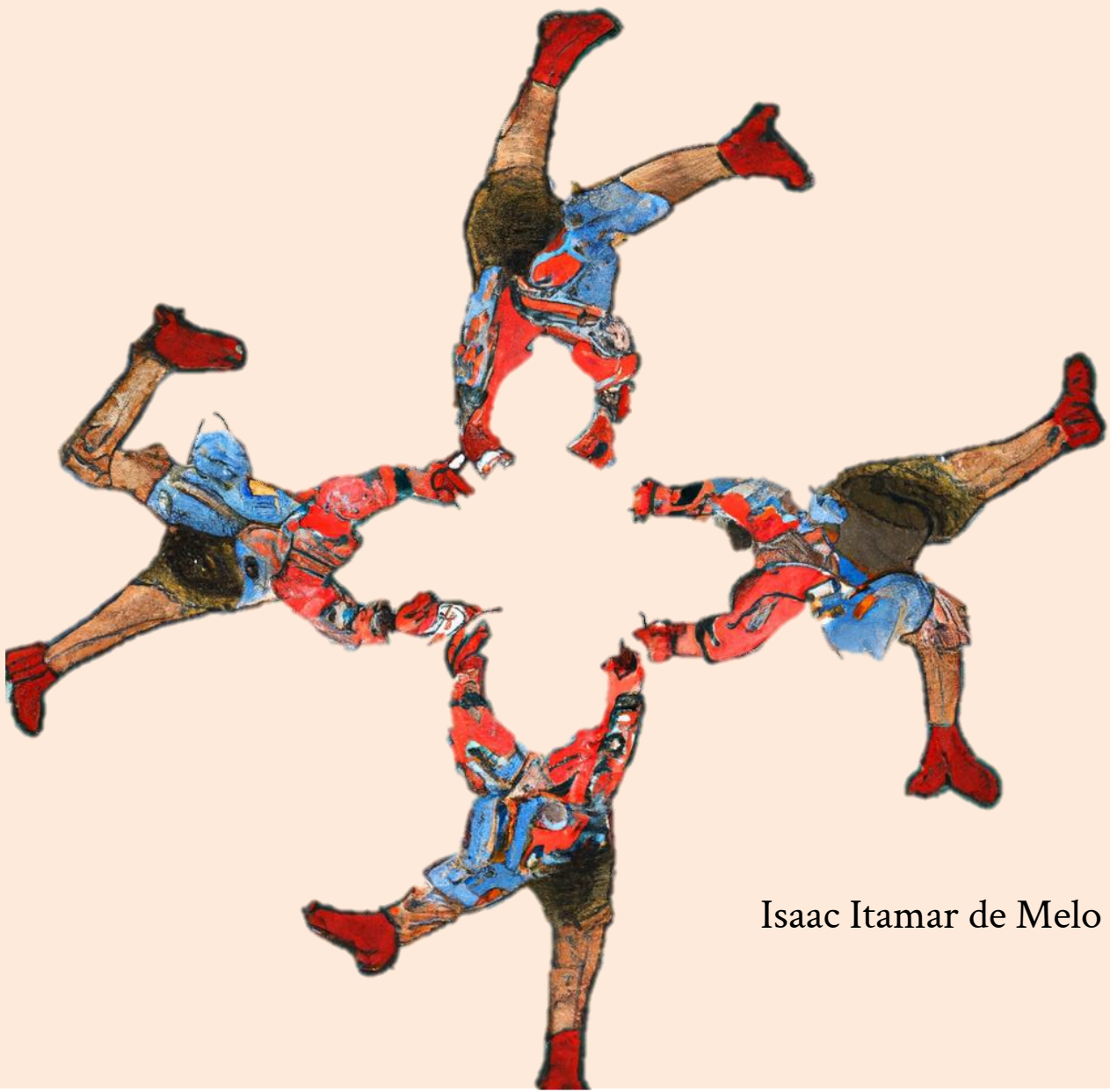


VRÁ!

(ou entre ela e eu)

Discurso de um sujeito drag queen



Isaac Itamar de Melo Costa

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VRÁ! (OU ENTRE ELA E EU): DISCURSO DE UM SUJEITO DRAG QUEEN

ISAAC ITAMAR DE MELO COSTA

Porto Alegre
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ÁREA: ESTUDOS DA LINGUAGEM

LINHA DE PESQUISA: ANÁLISES TEXTUAIS, DISCURSIVAS E ENUNCIATIVAS

VRÁ! (OU ENTRE ELA E EU): DISCURSO DE UM SUJEITO DRAG QUEEN

ISAAC ITAMAR DE MELO COSTA

ORIENTADORA: PROF^a. Dra. MARIA CRISTINA LEANDRO FERREIRA

Tese de Doutorado em Análises Textuais, Discursivas e Enunciativas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS.

Área de concentração: Análises textuais, discursivas e enunciativas

Porto Alegre

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR

Carlos André Bulhões Mendes

VICE-REITORA

Patricia Pranke

DIRETOR DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Hélio Ricardo do Couto Alves

VICE-DIRETOR DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Alex Niche Teixeira

DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Carmem Luci da Costa Silva

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Márcia Montenegro Velho

CHEFE DA BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES

Juliani Menezes dos Reis

CIP – Catalogação na Publicação Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CIP - Catalogação na Publicação

Costa, Isaac
VRÁ! (ou entre ela e eu): discurso de um sujeito
drag queen / Isaac Costa. -- 2023.
185 f.
Orientadora: Maria Cristina Leandro Ferreira.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Montação. 2. Sujeito. 3. Semblante. 4. Drag. 5.
Corpo. I. Leandro Ferreira, Maria Cristina, orient.
II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Isaac Itamar de Melo Costa

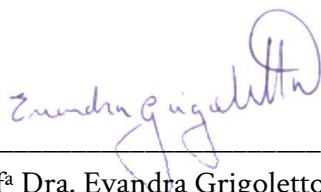
VRÁ! (ou entre ela e eu): discurso de um sujeito drag queen

Trabalho de conclusão de curso de doutorado, apresentado como requisito para obtenção de título de Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

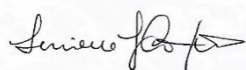
Orientadora: Prof^a Dra. Maria Cristina Leandro Ferreira

Aprovado em: 25 de janeiro de 2023

BANCA EXAMINADORA:



Prof^a Dra. Evandra Grigoletto (UFPE)



Prof^a Dra. Luciene Jung de Campos (UFRGS)



Prof^a Dra. Renata Marcelle Lara (UEM)



À Maria Cristina Leandro Ferreira
e à memória movente de suas lições, conselhos
e outras caronas ternas.

agradecimentos



RESUMO

Esta tese visa formular e defender o conceito *montação* como processo discursivo que funciona como mecanismo de reconhecimento de si em um corpo outro. Este processo passa pela transformação gradual da imagem de si, e, concomitantemente, pela filiação do sujeito a uma posição discursiva dissidente. Essa posição é sustentada, no caso da drag, objeto de minha reflexão teórica, por um *semblante* específico. Desse arranjo participa, ainda, um anteparo material, um *espelho*: reflexo que torna tangível a imagem do novo corpo em vista. Utilizo o termo anteparo por considerar que o *olhar* é do campo do real, e que o artista precisa, por conta da ação violenta desse olhar, criar anteparos que o guardem e protejam do encontro com o traumático; nesse sentido, a arte atua na domesticação do olhar e o espelho confere forma à figura que atuará como escudo diante daquele que vê. É em direção ao espelho que o sujeito lança um olhar e, de volta, é olhado por esse outro corpo em produção, materialização de uma posição que diz de um exercício artístico, mas também de um desejo e de uma filiação a uma rede de sentidos. Deparado com esse outro contorno, o performer passa, então, a significar no interior de outra posição de sujeito consubstanciada ao corpo modificado, *montado*. A maquiagem drag contorna o semblante da *posição enviada* (como nomeio essa posição dissidente), imagem montada por um sujeito performer. Esse sujeito não consegue acessar sem resistência os sentidos advindos da formação discursiva via posição enviada, por conta da restrição cultural e ideológica que incide sobre a corporificação de determinados signos femininos, que representam direção diversa da *masculinista*, termo que refere a posição dominante da formação discursiva em que se assentam sentidos ligados à masculinidade e à virilidade. É por intermédio da drag que o sujeito consegue resistir à coerção da norma imposta pela formação ideológica e disseminada pela formação cultural, rompendo com a imagem masculina sustentada por uma formação imaginária específica. O sujeito cria um semblante para a posição enviada, contra-identificada com a posição masculinista. Essa posição dissidente da formação masculinista *envia* sentidos do masculino em direção ao feminino, apesar de nunca completamente revestir uma formação antagônica, feminista, por exemplo; a drag se inscreve num espaço de entremeio, de *tensão*, próprio à arte. A posição enviada, assim, é *autorizada* a dizer e a representar signos relacionados à formação imaginária que veicula o protótipo imagético do *feminino* (mas não se superidentifica com ela). Montar-se, nesses termos, significa resistir, desobedecer à determinação de um padrão imposto culturalmente e, assim, agir conforme os princípios de uma posição que não concorda com a reprodução de sentidos masculinistas, fundados sobre a ideia da violência e do desrespeito contra a mulher e qualquer outro ser que a ela seja empático. A drag provoca, critica e propõe reflexões sobre a reprodução desses padrões sustentados pelo discurso.

Palavras-chave: Montação; Sujeito; Semblante; Drag; Corpo

ABSTRACT

This doctoral dissertation aims to formulate and defend the *montage* (the act of put you in drag) as a discursive process that works as a mechanism for recognizing oneself in another body. This process involves the gradual transformation of the self-image, and the subject's affiliation to a discursive position, supported, in the case of drag, the object of my reflection, by a specific semblance. This countenance, sort of material shield, foresees a mirror: a reflection that envisions the image of the new body. I use the term shield because I consider that the look belongs to the field of the real. The artist needs, due to the violent action of that look, to create shields that guard and protect him from the encounter with the traumatic; in this sense, art acts in the domestication of the look and the mirror shapes the figure that will act as a shield in front of the one who sees. It is towards the mirror that the subject casts a look and is looked at by this other body, the materialization of a position. Faced with this other contour, the performer then begins to signify within another subject position embodied. The make-up outlines the semblance of the position, an image assembled by a subject affiliated with a dissident position. This performer cannot access without resistance the meanings arising from the discursive formation. This speaks about the cultural and ideological restriction that suppress the embodiment of female signs by the men, who is linked to masculinity and virility. It is through drag that the subject manages to resist the coercion of the norm imposed by ideological formation and disseminated by cultural formation, breaking with the male image supported by a specific imaginary formation. The subject creates a semblance for the new position, counter-identified with the masculinist position. This dissident position of the masculinist formation sends the meanings associated with the masculine formation towards the feminine, despite never completely covering an antagonistic formation, feminist; drag is part of an in-between space, space of tension, typical of contemporary art. This position, therefore, is authorized to say and to represent signs related to the imaginary formation that conveys the imagistic prototype of the feminine (but does not overidentify with it). Drag means resisting, disobeying the determination of a culturally imposed standard and acting according to the principles of a position that does not agree with the reproduction of masculinist, which convey the idea of violence and disrespect against women. Drag provokes, criticizes, and proposes discussions about the reproduction of these standards supported by masculinist discourse.

Keywords: Montage; Subject; Semblance; Drag; Body

VRÁ

É uma onomatopeia utilizada para descrever o som que um leque faz quando é aberto de maneira abrupta. A expressão foi popularizada pelas *queens* brasileiras no fim dos anos 1990 e começo dos anos 2000, com destaques para artistas de grande apelo midiático na época, como Vera Verão, Nany People e Silvetty Montilla. Os leques, nessas condições, eram inicialmente utilizados pelas *drags* para dissipar o calor gerado pelas perucas e, posteriormente, para terminar sentenças ácidas de maneira cômica, amenizando o impacto do comentário. O *vrá* não deixa de funcionar como um ponto de exclamação cheio de irreverência, à la Carol Burnett. A expressão parece ser conveniente para marcar o início de um estudo que, por mais que não tenha a intenção de ser jocoso, serve como antiácido diante de um tema frequentemente tido como de difícil digestão, devido ao seu caráter polêmico – o sujeito *drag queen*.



O corpo e as cordas

As artes que ilustram esse trabalho foram geradas a partir de uma inteligência virtual chamada DALL.E2, uma espécie de algoritmo capaz de produzir imagens virtuais a partir de comandos de texto. Duas perspectivas foram essenciais para o desenvolvimento dessas figuras: os trabalhos da artista plástica Natali Tubenchlak e a noção de corpo abordada por Judith Butler em “*Como posso negar que estas mãos e este corpo sejam meus?*”, parte do livro *Os sentidos do sujeito*, de 2021, cuja capa é ilustrada por Natali. A noção mobilizada por Butler é a de que a cognoscibilidade de um corpo se dá por intermédio da linguagem, muito embora ele não seja nunca completamente revestido pela linguagem que lhe confere materialidade. O corpo só pode comparecer em partes, pedaços resistentes à ação unificadora que a língua tenta lançar sobre ele. Representativo de um sujeito dividido, partido, esse corpo é articulado por linhas trançadas de sentidos opostos, resistentes, controversos; cordas atadas umas às outras, cada uma delas representativa da ação de uma instância distinta. Ideologia, inconsciente, cultura e discurso se emaranham num *tropo*, isso que podemos chamar de corpo. O corpo montado do sujeito drag é feito desses pedaços outros, meus e dela. Cabeça, tronco e membros intrincados num não-todo não linear, paradoxal, movente, dançante, performático, quiasmático, discursivo.



índice de figuras

Figura 1 Andy Warhol. Shot Sage Blue Marilyn (1964).....	27
Figura 2 Hans Holbein, o jovem. Os Embaixadores, 1533.	27
Figura 3 Comentário do videoclipe de <i>Corpo Sensual</i>	80
Figura 4 Esquema do acontecimento.....	146
Figura 5 Pedacos de corpo atados por corda.	157
Figura 6 Esquema de representação da imagem prototípica criada pela formação imaginária	168

Todas as ilustrações desta tese foram desenvolvidas pelo autor, utilizando-se de DALL.E 2, uma inteligência artificial que opera com geração de imagens a partir de comandos de texto.

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001

caminhos

direções	16
1. Logo de início, um adendo	17
2. Sobre o objeto	21
3. O tique e o trauma	25
4. Problemas laterais	32
5. O corpo que a gente não vê.....	43
lógicas / paradoxos	53
1. Este tópico inteiro é uma mentira	54
2. Paradoxos.....	56
3. Inconsistências	67
4. Incompletude	74
5. Ambiguidade e cultura	78
performar + narrar + acontecer	91
1. Sobre a performance	93
2. Narrativas	98
3. Memórias.....	100
4. Imagens.....	103
5. Performance em tela fria.....	104
6. Atualidade e ruptura	112
7. Necessidade e contingência.....	113
8. Causa e efeito	115
9. Transições	117
amazonas	132
1. Uma amazona de barba.....	133
2. O espelho	137
3. O acontecimental	144
4. Outras imagens	148
5. É de espelho, um semblante.....	152
6. (60.284.640).....	159
referências	171
incisos legais	184

direções



1. Logo de início, um adendo

Michel Pêcheux, ainda na AAD-69, definiu o discurso como efeito de sentidos entre interlocutores. Essa é a formulação base. A partir daí algumas outras noções foram particularizadas, ou, como diria Orlandi em *Análise de discurso, ciência e atualidade*, de 2013, a teoria propiciou o surgimento de teorizações a partir de suas análises. São pequenos movimentos de agitação numa determinada direção, poucos deslizos; ainda assim, é seguro dizer que o discurso, como efeito, é disperso, fugidio, inconstante, o espaço que se abre entre uma causa e uma consequência, uma promessa de acontecimentos incipientes. Pensei bastante sobre essa dispersão nos últimos tempos, a rede de materialidades em relação de afetação que o analista mapeia para poder referenciar um sentido possível por meio da sua leitura. A tentativa de cercear, de encadear logicamente, engessar o discurso num molde homogêneo se alia a outra tarefa não menos compulsória e fracassada: a de uniformizar o sujeito que enuncia esse discurso. Um trabalho que trate da caracterização do sujeito e que não leve em consideração o desmantelamento da forma e da fôrma não está atento ao movimento inconstante que permite a formulação acontecimental do discurso. A estrutura não comparece como dado, mas como fato – ela particulariza e confere sentido à observação do analista no momento da análise, não antes disso.

O tratamento formal do meu texto como produto acabado e arredondado pelas normas acadêmicas foi perdendo a razão de ser quanto mais próximo estava da observação do sujeito drag, objeto da minha análise. A escrita não avançava linearmente por um punhado de razões – o descompasso entre forma e conteúdo, a incidência da pandemia de COVID-19, a natureza dispersa do objeto. Comecei a observar que em outras áreas, não tão distantes do campo discursivo, o estudo do processo, do vazio e do falhar era central para o desenvolvimento da escrita. Em *Escrita Criativa*, o trabalho de Maria Williane da Rocha Souto, *Abismo e vertigem*, se debruça sobre o processo de produção escrita. Trata-se de uma dissertação feita a partir de colagens e de diferentes fragmentos de texto que, ao mesmo tempo em que remetem à criação de um constructo, formam, eles mesmos, uma unidade de incoerências. Na *Arte*, a tese de Alyne Rehn seguiu caminho parecido. A materialidade dessa

tese é um compósito de outras tantas texturas, formas, tipos e cores não convencionais. Um texto que dança com as palavras e com os conceitos que põe em uso. Na Semiótica, Oriana Maria Duarte Araújo, em *Plus ultra: o corpo no limite da comunicação*, de 2012, a trajetória de atleta se mistura com a constituição de Oriana como autora, que utiliza de relatos e memórias para dar ao próprio corpo o status de objeto. Finalmente, na Literatura, *O mundo desdobrável*, de Carola Saavedra (2021), me fez pensar em como é possível que as marcações do autor ao longo do texto não sejam necessariamente lineares ou óbvias, aparecem sobrepostas ao texto ficcional, põem em suspenso a ideia de narração de eventos concretos ou imaginários, borram a linha suposta entre essas instâncias. A teoria do discurso opera com incoerências, falhas e faltas o tempo inteiro – é por meio desses falhamentos que desmantelamos a obviedade, deslinearizamos os materiais escritos e investigamos o processo e o funcionamento dos sentidos no discurso. A partir dessas constatações, não diria que se mostrou imperioso devolver meu texto ao campo da dispersão, mas, tão somente, assumir que o contorno conferido era uma frustração antecipada, o cumprimento de uma formalidade que poderia ser questionada.

Este texto precisou ser repensado uma dezena de vezes. Seguiu um caminho que aqui e ali conferia maior rebeldia à forma clássica, mas ainda não arriscava desmanchar o arranjo capitular. Num primeiro momento, resolvi fazer um documentário para montagem de um arquivo. Depois disso, entreguei uma introdução da tese em lugar de projeto. Também fiz uma capa ilustrada para acompanhar o trabalho antes mesmo de terminar o primeiro capítulo. Juntei fotos, ouvi canções, gravei entrevistas, escrevi diários de produção. Estava desde sempre me debatendo com a escrita linear de um revisor de textos formado em morfossintaxe e com o fato de que a inquietude do discurso me punha em dispersão e deriva; meu objeto de pesquisa, que desafia a lógica clássica, não cabe numa estrutura historicamente formulada para formatar trabalhos acadêmicos, deixá-los todos com a mesma cara, silenciando os sujeitos que ousam usar da primeira pessoa ou relatar algo subjetivo num trabalho essencialmente pessoal. Diriam Villalobos, Andrade e Maffeis, em *Aquilo que a dobra guarda*, de 2021, que a escrita de uma tese em estilo clássico opera mais como um “regime autoritário interno do que de um exercício criativo fértil”. Segundo as autoras, é preciso

“questionar a ideia de que a pausa, a quietude, o não saber, o não fazer e a fratura são estados que impedem a criação”, a intenção é a de “assumir que se cria também (e intrinsecamente) em estado de repouso e ausência de controle” (VILLALOBOS; ANDRADE; MAFFEIS, 2021, p. 73).

Que falta de tato tratar de discurso, da arte performática e do sujeito que a opera sem considerar tecer um trabalho incômodo. Por essa razão, e porque falo sobre drag queens, apresento a vocês uma tese *montada*. Montação é um termo que circula no universo drag e que diz respeito ao ato de pôr roupa, peruca e maquiagem para então significar como performer. A passagem do indivíduo ao sujeito drag é mediada por essa *montação*, um processo discursivo que esta tese visa defender. Uma tese montada, assim, junta peças que seriam consideradas estranhas entre si para compor um produto que se opõe à designação projetada sobre ela – de qualquer tipo. Parte-se de um equívoco primordial, este entre o que se vê e o que se é, mas, mais do que isso, assume-se o equívoco como pedra angular de toda construção. Meu objetivo é o de pôr o espectador em suspenso e fazer, desse modo, jus à contingência que é própria ao discurso e ao sujeito drag. Nesta tese, assim, converso. Faço incisos, conto histórias, discuto pontos teóricos, transcrevo entrevistas, apresento vídeos, elenco algumas citações aqui e ali, retomo textos antigos, enfim, tento me aproximar, tanto quanto possível, da dinâmica fluida que pretendo observar.

Espero que apreciem o estranho.

09 de abril de 2022

Adro

Lembro que no começo da pandemia queria falar sobre tempo: como ele, de alguma forma, foi cooptado pela lógica do capital e naquele momento de excesso comparecia como falta. Se se trabalha fora, estamos sem tempo; em casa, na abundância de tempo que a peste possibilitou a quem pôde cumprir afastamento social, afogamos o tempo no tédio e perdemos, assim, a habilidade de operacionalizar, de trabalhar como antes. Nunca fui tão improdutivo como na pandemia, por mais que tivesse tempo à disposição. A tese foi ficando imiscuída no meio de traumas antigos e em construção, abafada pela desculpa do mau uso do tempo na reclusão. A vontade de escrever só aparecia de relance, até se ausentar por completo. Demorou bastante para organizar outro ritmo de produção e leitura, e mesmo agora, com o pretenso final do período de cuidado, não consigo me colocar no mesmo lugar de antes. “Tese”, isso que se lê no rótulo de outra caixa empilhada para a mudança do sujeito que escreve.

2. Sobre o objeto

Comecei a me interessar pela questão drag há pelo menos dez anos, época em que um programa chamado *RuPaul's Drag Race* começou a passar na MTV Brasil. Nesse meio tempo, terminei a graduação, o mestrado, comecei a trabalhar como revisor, depois como professor. Já era 2018 quando, meio insatisfeito com o lugar profissionalmente estagnado, resolvi tentar o doutorado na UFRGS e tive a ideia de encarar essa questão, que me acompanhava há tanto tempo, como objeto teórico. Eu ouvia Pabllo Vittar, Glória Groove, Kaya Conky, Potyguara Bardo e outras artistas *drag queens* de alguma projeção nacional, apostando que a questão renderia uma discussão interessante sobre a constituição de um sujeito complexo, deparado com essa possibilidade constante de vir a ser outro de si. Mais: com a promessa de vazão de uma identidade possivelmente interdita em outros espaços, mas capaz de resistir e se transformar ali, revestida pela linguagem que torna o fazer artístico.

Fiz um projeto interessado em estudar esses aspectos. A ideia era a de pontuar momentos – em vídeos de performances, entrevistas ou outras formas de mídia – em que fosse possível pinçar o ponto específico em que a interferência dessa outra ordem comparecesse na estrutura regular da língua e desse a ver como ocorre a formação da figura drag. Eu tinha isso muito claro (talvez por causa do histórico em morfossintaxe): a insurgência, na fala, de um pronome como “ela” quando Pabllo se refere à própria drag apontaria para a forma como esse “eu” se distingue “dela”. Interessava o modo como o sujeito marcava a distância entre uma e outra instância, apesar de, na prática, os dois termos, ela e eu, remeterem à mesma pessoa (de mesmo nome, no caso de Pabllo). O projeto era este. Faltava corpo à discussão, mas ele foi aprovado.

Em 2019, já em orientação de orientação com a Kitty (Maria Cristina Leandro-Ferreira), concluímos que não seria interessante remeter tanto à cena norte-americana e a esse todo de recortes midiáticos. Resolvi utilizar entrevistas e performances de artistas locais. Estava definido aí o arquivo da pesquisa, um tipo de vídeo-documentário em que pudesse reunir cortes, registros de cenas, danças, músicas, falas de e sobre drag queens. O vídeo compreende uma série de falas, gravações de performances *articuladas* e um tanto de

vídeos *transversos* que foram sendo organizados em torno de três pontos: o corpo, a arte e o discurso. Os sujeitos presentes no vídeo são artistas *drag queens* que gentilmente nos ajudam a compreender as vicissitudes dessa expressão artística, e a observar o discurso que lhes possibilita o sentido. Disto resulta que este estudo se volta sobre a leitura dessa materialidade, o documentário *Vrá!*, disponível sob licença gratuita e pública no YouTube, em dois endereços, o capítulo um¹ e o capítulo dois² do documentário. Para fins legais, sigo, então, a determinação estabelecida pelo Ofício Circular nº 17 de 2022 do CONEP/SECNS/MS, que orienta sobre a Resolução CNS n.º 510, de 7 de abril de 2016, regulamentando os “projetos que utilizam metodologias características das Ciências Humanas e Sociais e que estão dispensados de submissão ao Sistema CEP/Conep” (CONEP; SECNS; MS, 2022, p. 1). Trata-se, assim, de uma pesquisa que não necessita ser registrada nem avaliada pelo Sistema CEP/Conep, pois se utiliza da leitura de informações de acesso público, nos termos da Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011³.

O primeiro episódio do vídeo levou o nome de Lady Vina, drag caxiense sediada em Porto Alegre, que acredita que a emoção e movimento são os pilares de sua expressão performática. Apesar da opção pelo narrador em *off*, a investigação conduzida na entrevista com Lady está longe de progredir como monólogo. Sua voz está em diálogo constante com outros ditos e reverbera, principalmente, na arquitetura das discussões sobre o descompasso entre a consciência da divisão e o retorno inconsciente que unifica ela ao eu, como se percebe em: “A Lady é bem corporal. Se movimenta muito no palco, e é uma das coisas que eu mais gosto em **mim...** **Nela...** **Em nós.** Usar a movimentação, fazer a movimentação falar alguma coisa para o público. Além da boca, além do rosto. É uma coisa que eu gosto bastante de ver em outras e de ver em **mim** também”.

¹ Disponível em: <https://youtu.be/jtc6xRsPgAs>. Acesso em jan. 2023.

² Disponível em: <https://youtu.be/d24dfwkaM9o>. Acesso em jan. 2023.

³ Como acesso público entende-se, segundo o Ofício Circular nº 17 (2022), ao mencionar a Resolução CNS n.º 510, de 2016, artigo 2.º, VI, “dados que podem ser utilizados na produção de pesquisa e na transmissão de conhecimento e que se encontram disponíveis sem restrição ao acesso dos pesquisadores e dos cidadãos em geral, não estando sujeitos a limitações relacionadas à privacidade, à segurança ou ao controle de acesso. Essas informações podem estar processadas, ou não, e contidas em qualquer meio, suporte e formato produzido ou gerido por órgãos públicos ou privados” (CONEP; SECNS; MS, 2022, p. 2).

Em Linguística, esse tipo de mecanismo pode ser interpretado a partir da investigação do estatuto linguístico da categoria de pessoa, que marca a subjetividade em um construto de linguagem; nesse entorno, interessa analisar as marcas pelas quais o indivíduo se põe como sujeito na língua, que podem ser, por exemplo, o pronome *eu*, um nome próprio, a opção por uma elipse etc. Na enunciação, dirá Fiorin, n' *A pessoa desdobrada*, de 1995, todo espaço e todo tempo se organizam a partir da centralidade do sujeito, sendo essa categoria essencial para a constituição do discurso⁴. No quadro figurativo desse processo de enunciação, existe um locutor (eu) que postula e supõe um alocutário (tu), com quem reveza o direito de dizer, de forma que eu e tu são as duas pessoas da enunciação, construídas pela reversibilidade dos papéis de sujeito. No caso de Lady, não se utiliza explicitamente o tu, mas, sim, o “ela” e, logo em seguida, o “nós”. Esse tipo de articulação refere um tipo de mecanismo linguístico denominado *debreagem*, que consiste, “num primeiro momento, em disjuntar do sujeito, do espaço e do tempo da enunciação e em projetar no enunciado um não eu, um não aqui e um não agora” (FIORIN, 1995, p. 27). Nesse sentido, o ela, diferente do tu com quem se troca os turnos de fala, funciona como objeto, uma não-pessoa. Dizer ela, nesse caso, é deixar de dizer eu, e, assim, fazer do outro mero objeto do eu.

O efeito de sentido aqui instaurado é o de afastar de si a agência de um determinado processo. O *ela* não responde pela ação praticada porque não figura como *eu*, sujeito que pratica a ação. O câmbio entre ela e eu, entretanto, aponta para o reconhecimento do sujeito como efetivo praticante do movimento; ao alternar entre ela e eu e, depois disso, conjugá-los num nós, Lady opera uma expansão da primeira pessoa – ela estende a ideia de agência do eu para uma instância conjunta (eu/pessoa + ela/objeto/não-pessoa = nós/agentes). Esse tipo de falha (a hesitação ao dizer “em mim... Nela...”) seguido do arremedo (em nós) é particularmente interessante para a Análise de Discurso porque fornece indícios materiais do efeito de responsabilização do sujeito pelo ato praticado. Além disso, esse ato constata a

⁴ Ressalte-se que a noção de discurso mobilizada por Fiorin é distinta daquela formulada por Pêcheux, complexificada por Orlandi e movimentada pela tradição brasileira de Análise de Discurso (ou Análise materialista de discurso, como se costuma dizer). De um lado, tem-se a passagem de um estado de possibilidade de língua a atualização de um agora, inserção do homem no mundo por meio da linguagem. De outro, opera-se com os efeitos de sentido entre interlocutores, materializados em um construto linguístico sustentado por uma intrincada série de processos ideológicos e inconscientes, operacionalizados por um sujeito sócio-historicamente determinado.

contradição instaurada na apresentação da centralidade do eu que enuncia – o que se tem, em verdade, não é necessariamente *um* que fala e controla o dizer, mas, sim, a projeção de uma imagem de outro-de-si que toma as vezes do espaço reservado para o eu e fala por ele. Mais do que isso, *ela* é autorizada a dizer aquilo que o *eu* é interditado de falar: seja por interferência da lei da cultura, das restrições inconscientemente designadas ou do condicionamento ideológico numa dada direção. A ressalva que o próprio sujeito faz a esse lugar que ele determinou como sendo autorizado dizer, ou seja, o ímpeto de ele próprio assumir o dito e a posição-sujeito que ele representa no discurso, é revelada pela utilização do *nós*, a tentativa de reintegração da posição dissidente no fio do discurso do sujeito que diz *eu*.

Em outro trecho do vídeo, Lady fala sobre como a *drag* transformou seu corpo, e menciona o fato de ter raspado as sobrancelhas, para que a parte delas que precisa ser colada fosse menor. Esse processo de colagem e cobertura é necessário na maquiagem *drag* porque apaga as demarcações naturais do rosto, e permite criar um novo côncavo. É possível criar mais espaço para sombra, aumentar ou diminuir os olhos, redesenhar as sobrancelhas, diminuir a testa, enfim, fabricar outra estrutura facial a ser desenhada neste quadro agora em branco. Sobre a raspagem, Lady diz “Foi bem lento esse processo também, na real. Que no verão, no verão passado fez muito calor, e minha sobrancelha vinha até aqui. Eu tenho uma sobrancelha bem grossa. Escura também. E nunca foi um problema pra mim no inverno, mas daí no verão eu percebi: não tá rolando isso aqui. Tá saindo no meio do show, tudo descola, na hora de maquiar é ruim também... E daí, tá. Que eu que vou fazer? Deixei. Daí um dia quando eu fui me barbear tirei um pouquinho aqui, o excesso que tinha do lado, e aí eu acabei tirando um pouco. No outro mês tirei mais um pouco, e mais um pouco, e quando eu vi estava na metade. E eu não fui perceber isso na hora que eu tirei. Eu só fui depois, quando eu vi uma foto de três, quatro meses atrás, em que minha sobrancelha tava inteira. Eu tô com metade da sobrancelha. Meu Deus. E eu só ri. Para mim não... Para mim pessoalmente não foi uma coisa que afetou. Mas aí de novo já vem alteração do corpo, né? Como que a drag acabou alterando o meu corpo”.

Fiquei pensando na foto e no espelho como superfícies que permitem perceber esse outro transformado em outro-eu, e que também confere contorno à imagem. No *Seminário XI*, de 1964, Lacan ([1964] 1984) utiliza a metáfora da lata de sardinha boiando na água que permite ao navegante *olhar*⁵ e, ao mesmo tempo, se perceber olhado pelo reflexo que se forma no fundo do ponto luminoso dessa lata. O outro está no olho e o eu está no outro. O figurado figurando talvez seja o que define com maior precisão o exercício de percepção desse eu que olha e é olhado de volta. Os desarranjos e rearranjos marcados pelo jogo entre mim e ela, o meu corpo e o dela, e como ela afeta o eu e expande sua cena, são primordiais para o desenvolvimento de uma leitura que situa no sujeito a negação de uma posição discursiva que parece se dividir em duas, mas que remonta a mesma posição-sujeito. Daí a necessidade de aproximação entre o sujeito da Psicanálise e o do discurso, já que nesse jogo a imagem transformada de si parece ser aquilo que interpela o sujeito. Convoca-o ao espaço de ação desta posição outra, autorizada a ser e a mostrar isto que o controle social não concede ao corpo doutrinado do cotidiano, que é vigiado por normas alinhadas às práticas materiais dos aparelhos ideológicos de Estado. O discurso em sua manifestação simbólica nos permite observar o câmbio entre o *eu* e o *outro*, e, ao mesmo tempo, analisar como as representações imaginárias dessas funções dialogam com a esfera do político ao se inscrever na história.

3. O tique e o trauma

Em *O retorno do Real*, de 2017, Hal Foster discute como, no final da década de 1960, os críticos de arte dividiam os vanguardistas existentes entre realistas ou ilusionistas, isto é, preocupados na apresentação ou na representação dos objetos do mundo em sua relação com o fazer artístico. Em oposição a esse sistema binário, Foster observa, principalmente nas obras de Andy Warhol, uma espécie de modalização do sistema, o realismo traumático, corrente que não opera necessariamente com a apresentação fidedigna do objeto no mundo,

⁵ A noção de olhar é sistematizada em outro momento deste texto, em conjunção à ideia de semblante, no tópico *É de espelho, um semblante*.

mas com a representação e reprodução traumática de um sujeito que comparece por intermédio de artifícios como a repetição, registro relacionado ao campo do real laciano. Nessa linha interpretativa, obras como *Shot Sage Blue Marilyn*, de 1964, não operam unicamente com a repetição de uma mesma figura com o propósito de esvaziar o sentido, torná-lo automático, técnico e reproduzível em massa como afirma o próprio autor, mas, sim, apontam para a forma como uma cena realista – o retrato de Marilyn Monroe – encobre a fixação do objeto na melancolia, integrando o trauma – o suicídio Marilyn – numa cadeia simbólica. Mais do que a fixação do trauma denunciada pela repetição, essa série termina por produzir outro efeito traumático, um ligado à evasão e outro relacionado à abertura para o trauma que se denuncia a partir de um olhar mais atento para a produção da obra de arte.

Lacan ([1964] 1984) chama de *tiquê* esse retorno traumático com o real que resiste ao simbólico, em oposição ao *automatôn*, a repetição do reprimido como sintoma. O tiquê pode despontar num objeto artístico sob a forma da repetição, mas também por intermédio de um *punctum*⁶ específico, a representação simbólica de um objeto estranho que é denunciado por uma imagem alheia à cena, como a caveira retorcida (anamórfica) retratada por Hans Holbein em *Os Embaixadores*, de 1533⁷.

⁶ O termo *punctum* foi mobilizado por Barthes em *A câmara clara*, de 1980, e pode ser entendido, grosso modo, como o ponto (no caso de Barthes, na fotografia) que se impõe ao espectador, que demanda seu interesse.

⁷ O exemplo é discursivizado por Luciene Jung de Campos em *Imagens à deriva: interlocuções entre a Arte, a Psicanálise e a Análise do Discurso*, de 2010.



Figura 1 Andy Warhol. Shot Sage Blue Marilyn (1964). Disponível em <https://bit.ly/37Uh2fS>. Acesso em abr. 2022.



Figura 2 Hans Holbein, o jovem. Os Embaixadores, 1533. 207 cm x 209.5 cm. Pintura. Óleo sobre tela. National Gallery, Londres. Disponível em <https://bit.ly/374buiF>. Acesso em abr. 2022.

Podemos pensar no anteparo fornecido pelo objeto artístico – em suas diversas formas, como a repetição ou *punctum* – como lugar de mediação, uma proteção encadeada pelo olhar do artista em direção ao olhar do espectador frente ao todo real que habita o olhar do objeto. Em *pense & dance*⁸, Linn da Quebrada, performer trans, se vale da repetição em momentos que tanto denunciam o vazio do sujeito performer emulado pela tentativa de tornar-se autômato de si (*Eu não sei o que eu faço / Nada / Eu não sei o que eu sinto / Nada / Eu não sei o que eu faço / Nada / Eu não sei o que eu sinto / Na danada*), quanto remetem ao corte traumático instaurado pela cirurgia de redesignação sexual (*Eu não sei mais se eu corto / Mas também não sei se eu pinto / Eu corto ou pinto? Eu corto ou pinto? Eu corto ou pinto? Eu corto ou pinto? / Dói*).

De maneira similar a Warhol, Linn busca, na repetição característica do realismo, a apresentação de um objeto traumático marcado pelo encontro faltoso com o real. Não saber o que se sente, ou melhor, desejar a expulsão do sentimento pela assunção do nada, remete à tentativa de escoamento subjetivo operada pelo sujeito pós-traumático que falhadamente repete o conteúdo do trauma no plano simbólico. Ao mesmo tempo, o ilusionismo, a representação desse corte no corpo simbólico, comparece em *paronomásias* como “na danada” e “eu corto ou pinto”. A figura de linguagem aqui colocada funciona como mecanismo de produção de ambiguidade, reflexo linguístico do equívoco denunciado pelo corpo do sujeito performer, marcado pela possibilidade de ser mulher e, ao mesmo tempo, ter questionada sua concepção como tal. A produção desse corpo em transição ocorre pela linguagem e ganha sentido no discurso materializado pela posição-sujeito que se inscreve na formação discursiva da não binariedade. A contradição nesse caso é instaurada pelo retorno do abjeto, falo rejeitado pelo indivíduo, mas que tem a falta marcada pelo sujeito no campo simbólico. O trauma e o corte integram um mesmo esquema de incidência do real sublimado pelo objeto artístico. A música e a performance operadas por Linn servem, então, de anteparo, proteção especular desse encontro com o olhar do objeto real.

⁸ Disponível em <https://bit.ly/3vTom3v>. Acesso em abr. 2022.

No começo de sua fala, Lady explica que “o nome vem de uma *poodle* que a gente tinha que chamava Lady, e desde que ela faleceu eu queria muito que meu nome tivesse Lady nele, aquela coisa, um cachorrinho, uma coisa que a gente gosta bastante e que a gente quer continuar com esse amor em outras áreas, enfim. E daí num dia com meus amigos veio o Lady Vina. Acaba sendo um trocadilho também, eu gosto muito de trocadilhos, ambiguidades”. O nome de Lady, assim, encobre e produz o real traumático da morte da cadelinha, “é como esses lampejos: parecem acidentais, mas também parecem repetitivos, automáticos” (FOSTER, 2017, p. 130). O mesmo pode ser dito sobre Ruth Venceremos, drag que vai comandar a assessoria de diversidade na Secretaria de Comunicação Social do governo Lula⁹. Na ambiguidade instaurada entre *vencer* e *vem ser*, Ruth denuncia a possibilidade de, agora, estar habilitada a existir – o que prediz a condição anterior de não existência, de derrota –; o nome carrega consigo a história dos fracassos, mas, também, a possibilidade de vencer em comunhão que se torna possível no novo governo.

Essa multiplicidade de sentidos contribui para a composição do paradoxo afetivo e sem afeto ao qual esse sujeito se agarra para significar – a transformação do objeto do luto em objeto artístico carrega consigo a tentativa subjetiva de sublimar a dor, como diria também Linn, “*dói / credo que delícia*”. Sobretudo, há de se notar que a dor e o incômodo denunciados desde o nome do sujeito drag integram uma cadeia maior de traumas, perdas e violências dirigidas ao sujeito gay, que costuma ter sua performance de gênero associada ao feminino pelo olhar do outro. Nesse enquadramento, para pertencer à posição-sujeito dominante, a da masculinidade, virilidade, o que mais tarde entendo como “masculinista”, esse sujeito precisa recalcar as marcas de uma pretensa feminilidade, já que a formação discursiva da masculinidade opera por intermédio da negação dos signos femininos, seu refreamento, denúncia e subjugação.

Dirá Bourdieu, em *A dominação masculina*, que esse tipo de prática constitutiva da identidade gay implica na sua anulação, “tudo se passa, de fato, como se os homossexuais, que tiveram que lutar para passar da invisibilidade para a visibilidade, para deixarem de ser

⁹ Disponível em: <https://bit.ly/3jIuIRi>. Acesso em fev. 2023.

invisíveis” fossem silenciados, “e de certo modo neutros e neutralizados, pela submissão à norma dominante” (BOURDIEU, 2020, p. 195). No fazer da drag, esse lugar de recalque é ressignificado a partir da *montação*, prática que possibilita o retorno do objeto real por intermédio da assunção dos signos reprimidos. O lugar da drag representa o espaço de transfiguração da dor, da repressão e da perda. É por meio desse fazer artístico que o sujeito resiste e se autoriza a agir, apresentar-se da forma que fora condicionado a não ser, ainda que se utilizando da máscara fornecida pela maquiagem. Essa forma assumida pela drag é transformada pela linguagem e materializada numa amálgama visual composta pelos signos que integram o universo do gênero interdito – nesse caso, o feminino. Feminino, como afirma Maria Rita Kehl em *Deslocamentos do feminino*, de 2008, é tomado aqui como uma construção discursiva apoiada na criação de um saber e de um poder que fazem referência ao universo de sentidos que sustenta a formação discursiva masculinista. Montar-se de drag é um mecanismo discursivo que, por meio da linguagem artística, cria um *punctum* simbólico que encobre o real traumático, esse de crescer impedido de ser, agir, andar e falar de uma determinada maneira. A formação da masculinidade que coopta os sujeitos a degradarem o feminino opera com a formação cultural que regula a dominação masculina, refreando os corpos homossexuais e condicionando-os a assemelhar-se ao padrão imposto sociocultural e historicamente – esse do homem viril e reprodutor, que só se constitui a partir da negação do feminino em qualquer instância de agência.

O autor inconfessável

Escrever é um exercício que carece de exposição; é estar no extremo de si mesmo. A letra surge para preencher uma falta particular de todo sujeito, falta que se expõe a cada palavra enunciada, sempre encoberta por qualquer desculpa que a contorna. Ler as palavras que surgem a partir desse tapeamento é conhecer o que falta a alguém, isso que, apesar de constituinte de qualquer sujeito, a condição mesma para sua entrada na linguagem, é particular a cada indivíduo, de forma bastante plural. A falta que surge a partir do ato da castração e afeta a todos os sujeitos da linguagem, ainda que em dissimetria. A ausência primeira e o estado de angústia que dela emana são marcas da subjetividade, percebidas ali onde o sujeito significa – na língua. Escrever é, assim, um exercício que carece da exposição de suas feridas e da sua forma de lidar com elas. A maneira como os fantasmas te assombram, o desejo frustrado de imortalidade, o caminho das inseguranças, enfim, o chão da estrada em que os tormentos passeiam.

4. Problemas laterais

Seguramente, a edição de *Problemas de Gênero*, de Judith Butler, é um dos livros mais conhecidos do campo dos estudos sobre o gênero. Por ora, não destaco nada da leitura que faço do conteúdo desta obra. Gostaria, entretanto, que voltássemos atenção sobre duas particularidades da adaptação de *Gender Trouble – Feminism and the subversion of identity* (título original), realizada pela editora Civilização Brasileira. Sobre o primeiro de tais pontos, a menos que eu esteja muito enganado, a tradução de *trouble* estaria mais próxima das palavras *encrenca* e *dificuldade* do que necessariamente de *problema*. Em segundo lugar, ainda sobre as alterações realizadas no texto de Butler em ocasião de sua inserção no mercado nacional, o leitor curioso pode perceber que a primeira capa do livro, um retrato de duas crianças¹⁰, foi substituída no Brasil pela silhueta de uma *Drag Queen*¹¹. Minha preocupação com essas questões não remonta um purismo literário, nem muito menos se ocupa do processo tradutório. Trata-se, ao contrário, de observar como os fenômenos que destaquei apontam, ainda que indiretamente, para a condução das discussões teóricas sobre *drag* que vêm sendo produzidas no campo da linguagem, que tomam *drag* como problema ligado ao gênero¹².

No afã de recuperar a formulação de *performatividade* de Butler e aplicá-la à performance realizada pelas *queens*, as pesquisas que mobilizam essa temática costumam justapor *drag*, gênero e performance. Esses arranjos são efetuados com bastante clareza e comprovadamente se aplicam em alguns casos individuais. Embora, na verdade, esse não seja o cenário que define com precisão a expressão performativa do sujeito *drag queen*, que considero mais próxima da arte que do gênero. Além de malograr o caráter artístico da performance, outro dos perigos de conjugar estes três termos numa mesma sequência é em parte reviver o *trouble* discutido por Butler, tratando de maneira confusa e *indeterminada* a questão *drag*. Em outras palavras, suspeito que os trabalhos desenvolvidos no campo da

¹⁰ Disponível em: <https://bit.ly/323zQsr>. Acesso em fev. 2022.

¹¹ Disponível em: <https://bit.ly/2XfS6ck>. Acesso em fev. 2022.

¹² Cf. SANTOS, Joseylson F.; VELOSO, Maria do Socorro F. *Espelho, espelho meu: uma leitura do feminino midiático através do corpo drag*, 2010.

linguagem sobre a performance *drag* tenham se ocupado de uma faceta difusa e em caráter particular, por vezes confundindo performance (artística, p. ex.) e performatividade (relativa à atividade identitária filiada ao gênero). De minha parte, espero, se tiver êxito em demonstrar o papel da arte na performance *drag queen*, poder esclarecer a forma pela qual ocorre a constituição desses sujeitos e o discurso ao qual eles se filiam para poder significar.

Na jornada que se inicia, o primeiro problema com o qual nos deparamos ao abordar a questão *drag queen*, é precisamente o seu caráter indeterminado, ao qual me referi anteriormente. Acredito ser essa indeterminação um dos produtos do processo que leva à designação opaca de *trouble*. Esse termo em inglês desvela mais duas possibilidades de sentido, ou outros dois problemas laterais que o atravessam: o que traduzi como *encrenca*, *rebeldia*, e o que tomei como *dificuldade*, *repressão*. Quanto ao primeiro entrave, as condições de investigação que conferem à temática *drag* certa indeterminação estão ligadas à proximidade destes sujeitos com aqueles que ocupam posições discursivas marcadas pela expressão de gênero, a exemplo das travestis e das transexuais. Talvez não seja demais assinalar que a memória social construída em torno desses sujeitos, afetada pela matriz de sentido heteronormativa, os tomou como equivalentes e os pôs em cadeia parafrástica com gays, desviados, transformistas, *crossdressers*, cdzinhas, t-gatas e bonecas¹³. Apesar de aparentemente condensados pelo rótulo do travestismo e da performatividade, cada um destes termos designa uma expressão diferente, mais ou menos relativa ao gênero, à sexualidade e ao fazer artístico. Ademais, elucidamos que não se descarta a possibilidade da junção ou do câmbio irrestrito entre estas alcunhas poder funcionar como forma de ofensa, já que elas remetem a posições sociais e discursivas radicalmente opostas.

¹³ “transformista” era um dos termos utilizados para se referir aos homens que se vestiam como mulher durante as décadas de 1930 até 1970. Funcionou como um guarda-chuva para designar outras especificidades do mesmo fenômeno, a exemplo dos *crossdressers*, pessoas que se vestem com roupas marcadamente do sexo oposto sem, necessariamente, encaminhar uma performance de tipo artístico ou conotar atividade sexual. “Desviado” é outro termo guarda-chuva, desta vez para referir homens gays, montados ou não de drag, “transformados” ou não no sexo oposto. “Cdzinha” é uma derivação de *crossdresser* (cd), mas comparece, normalmente, associado a jovens que se utilizam dessa expressão para cunho sexual, predominantemente em ambiente virtual, como *camgirls*; “boneca” pode aparecer como um termo análogo a cdzinha, ou, diferente disso, como sinônimo de “drag queen”. “T-gata” surge para designar todas as pessoas cuja transição de gênero é traço característico de sua expressão, pode abarcar travestis, trans, pessoas não-binárias e outros mais.

Esses casos de combinação, encadeamento e troca de designações que circundam as *queens* são indubitáveis e verificam-se, por exemplo, na dificuldade de classificação de figuras midiáticas como Rogéria, Nany People e Elke Maravilha. Temos comprovação de que essas artistas performam como *drag*, mas não podemos afirmar com a mesma certeza se são cisgênero, trans ou travestis, justamente porque estas últimas designações estão relacionadas ao traço performativo de gênero (à performatividade e não à performance artística), que envolve uma observação temporal linear da expressão individual. Efetivamente, existe uma distinção entre a *representação* construída no momento da performance artística, e a *vivência* demonstrada pela performatividade de gênero. Essa é a diferença fundamental que nos impede de denominar o que o indivíduo é, mas permite analisar aquilo que o sujeito faz, a partir de uma tomada de posição e por intermédio de um recorte espacial e temporal específico¹⁴. Se a oposição entre a performatividade de gênero e a expressão drag queen pudesse ser resumida nos moldes da distinção entre o indivíduo empírico e o sujeito artista, estaríamos diante de algo simples. Mas há outras coisas a serem consideradas.

No entorno específico desta questão, figuram os sujeitos superpostos à matriz de sentido da performatividade de gênero e que também se expressam pela arte *drag*, e ainda o sujeito *drag* cuja análise da posição revela a reverberação da memória sobre o gênero. No campo do discurso, a falsa assertividade da relação biunívoca ser x representação do ser é borrada pelo devir do sujeito, pelo caráter de contato dinâmico entre as diferentes formações discursivas, e pelas distorções na memória de um saber sobre gênero ora negado, ora afirmado. De um lado, as performances de drags como Ivy Oddly e Sasha Velour suspendem a ideia de gênero; de outro, os dizeres de Gia Gunn refletem a problemática da relação entre pessoas trans e a arte drag; no âmbito do cinema, a personagem de Helmut Berger em “*La caduta degli dei*”¹⁵ apresenta a possibilidade da *drag* estar imbricada na vivência gênero. Só podemos supor que as infinitas possibilidades de contato entre esses saberes nunca deixarão

¹⁴ É provável que não devemos excluir a possibilidade de composição de uma análise discursiva que trate dos dizeres sobre a performatividade de gênero a partir do sujeito do discurso. Preciso destacar, entretanto, que da maneira como encaro esta problemática hoje, não vejo como a construção geral de uma categoria de sujeito performático de gênero possa passar ao largo de uma discussão sobre o indivíduo, já que a pretensão seria observar, ao longo do tempo, as repetidas performances de um sujeito referentes ao modo de ser do indivíduo.

¹⁵ Do cineasta Luchino Visconti (1969).

desfazer a indistinção entre as categorias performáticas. Parece que a indeterminação que procurávamos suprimir sempre luta por prevalecer em algum outro lugar. Entretanto, não nos esqueçamos dos motivos que nos levaram a supor uma separação entre a expressão de gênero e o sujeito drag queen: as diferenças entre a performance de gênero e a performance artística. Com efeito, apesar da inter-relação entre essas práticas e seus saberes, é substancialmente sob a égide da duração e do arranjo da performance que está abrigada a diferença fundante entre a constância do gênero (o que é) e o momento artístico fugaz da drag (o que está).

Ante as duas espécies, em termos discursivos, as designações filiadas ao gênero se coadunam a uma *estrutura*, enquanto aquelas ligadas ao fazer artístico irremediavelmente remetem a um *acontecimento*. Não há dificuldade em mencionar tal separação no campo das Artes. Ela encontra respaldo nas inúmeras pesquisas em arte contemporânea, que ao invés de partirem de uma investigação ontológica sobre o que ela é, começam a indagar-se *quando há arte*. Dessa maneira, o fazer artístico não é dado *a priori*, mas acontece em tempo e espaço determinados. A questão não recebe o mesmo tratamento pacífico em Análise de Discurso, já que sobre o acontecimento se constrói o pressuposto da inauguração pela ruptura, seja de uma posição-sujeito (no nível do que é enunciado) ou de uma formação discursiva (no plano do enunciável). Assim, pelo caráter de ineditismo, seria arriscado dizer que toda performance artística acontece, já que não é provável que nela haja ruptura. Não acredito que nenhuma das duas concepções esteja errada. Além disso, em certo sentido, as duas correntes são complementares. O que é necessário perceber nesse caso é que o acontecimento é um processo, e que a ruptura não é senão uma de suas etapas. Apenas um brevíssimo resumo dessa questão pode caber aqui, muito embora possa adiantar que o funcionamento do acontecimento ocorre pela ação primeira da torção. Sob a influência da noção de processo, é possível afirmar que a performance artística acontece como uma torção específica no plano de uma linguagem, mas que não necessariamente rompe com a rede de sentidos nos quais se agarra para poder acontecer.

Agora interrompo a exposição sobre a questão da indeterminação recuperada pelo *trouble* e me volto para as vicissitudes do segundo problema lateral que destaquei, a rebeldia.

Para Rita von Hunty, em entrevista concedida ao Mamilos Podcast, em 2019, por mais tempo do que se possa calcular, desde o surgimento da Tragédia Grega no século 5 a.C., a arte *drag* respondia aos conflitos sociais enfrentados por determinada comunidade. Na Grécia Antiga, apesar da impossibilidade de as mulheres atuarem nas festividades didáticas e moralizantes do teatro, era necessário retratá-las, e não haveria outra forma de fazê-lo senão pela caracterização feminina de atores masculinos. É curioso pensar que apesar de aparentemente corroborar com as regras determinadas pelo establishment, performar como mulher, isto é, *re-apresentá-la* durante as tragédias, denunciava que algo naquela estrutura falhava, precisava ser dito de qualquer modo, ainda que sob o arremedo da representação. A causa desse desvio não estava no teatro, mas fora dele, na sociedade que o arranjava. O esforço para manter a relevância e a participação política da mulher à margem dos meios institucionais, pela representação masculina de características femininas, é implodido pela própria arte *drag*. Esta, ao produzir um efeito de *estranhamento* (*ostranenie*), suspende a automatização do sentido, faz com que suspeitemos da forma e obriga que voltemos atenção para o conteúdo.

A concepção de estranhamento ou desconhecimento é de Viktor Chklovski (1976) que, ao criticar a noção de poesia como sendo um conjunto de imagens, vai propor que a identificação da linguagem poética, antes mesmo de formar uma imagem, opera uma desestabilização na linguagem ordinária. O uso e o hábito fazem com que a língua sofra uma automatização, que “engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra” (CHKLOVSKI, 1976, p. 44). A arte, então, seria aquilo que, usando esta mesma linguagem, mas subvertendo sua ordem, tempo ou espaço, promove um reencontro com o que foi familiarizado, devolvendo ao sujeito a sensação de vida. A arte não estaria, assim, a serviço da criação de uma imagem nova, mas da fabricação de uma percepção particular sobre um determinado objeto, “o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLOVSKI, 1976, p. 45). Dessa forma, a arte seria um meio de experimentar o devir do objeto, figurando, nesse processo, o ato de percepção como um fim em si mesmo, que deve ser prolongado com o máximo de força e duração. O caráter estético

não estaria, assim, a serviço do belo e do bom gosto, como o predizia Kant (Cf. CAMPOS; NECKEL, 2016), mas em função da libertação da percepção do automatismo.

O mesmo ato de rebeldia da drag contra as regras estabelecidas socialmente pode ser percebido em diferentes momentos da história dessa arte no contexto da civilização ocidental. Depois do período da Tragédia e durante toda a Idade Média, não existem registros históricos suficientes para tratar de uma tradição ligada à arte drag. Daremos, então, um salto histórico para o século XVI. Para Hunty (2019), no período elisabetano, principalmente entre 1585 e 1592, época de maior expressão da produção shakespeariana, o termo drag começa a circular como acrônimo de *dressed resembling as a girl*¹⁶. Mais uma vez, o teatro necessitou utilizar-se da *drag* para dar voz ao feminino, e, de novo, a rebeldia intrínseca a este ato emaranhou-se por entre as normas e fez furo na estrutura. Inspirados nos atores, alguns homens ousaram vestir-se com roupas femininas fora do espaço do teatro, fazendo com que a polícia europeia conduzisse investigações criminais contra o que seria considerado atentado ao pudor ao longo dos séculos XVIII e XIX. Mais tarde, na década de 1920, *drag* é lida como parte do espetáculo *freak* e integra as atrações circenses¹⁷. Devido à proximidade com a forma de apresentação estética dos palhaços, também maquiados e por vezes vestidos de mulher, as *queens* começam a incorporar a dança e a dublagem nas suas apresentações, de maneira a singularizar as performances que conduziam.

Em 1930 e 1940 sob a denominação geral do estilo *Pansy Craze*, ocorre uma aproximação mais explícita entre a arte *drag* e a cultura gay, que se apropria dessa expressão artística e a inclui no itinerário dos *shows* realizados em casas noturnas. Com a criminalização da homossexualidade em 1950, *drag* passa a ser associada a grupos marginais e à prostituição. A memória sobre essa arte é atualizada de maneira significativa em meados de 1960, quando um grupo liderado por mulheres *trans* e *drag queens* se coloca na linha de frente dos movimentos organizados em torno da constituição dos direitos dos homossexuais. A culminância das revoltas ocorridas durante esse período corresponde ao acontecimento

¹⁶ “Vestido parecendo uma garota” (tradução minha).

¹⁷ Do inglês “*freakshow*”. O termo é utilizado para se referir ao circo das aberrações, inspirado no teatro itinerante dos monstros, formato de espetáculo europeu em voga no século XVIII (Cf. Courtine, 2013).

histórico que marca o discurso fundador do orgulho LGBTQIAP+¹⁸, a *Rebelião de Stonewall*, de 1969, em Nova York. A partir daí, a imagem da drag se tornou, ao mesmo tempo, o símbolo do orgulho (pela metáfora da festa) e a face de uma rebelião (metonímia da resistência e desobediência). Talvez esta tenha sido a época em que mais expressivamente o caráter subversivo da arte *drag* fora explorado, num movimento que extrapola o limite do palco e ruma em direção às ruas, ressoando a voz de um artista marcado pela mudez contraditória da dublagem.

Os anos subsequentes foram responsáveis pela construção de um espaço midiático para a *drag*. Em 1970, a consagração de Divine como figura central da obra de John Waters, populariza a arte *drag* no cinema underground, ganhando destaque em títulos como *Multiple Maniacs* (1970), *Pink Flamingos* (1972) e *Female Trouble* (1974). O mesmo ocorre com a personagem de Tim Curry em *The Rocky Horror Picture Show* (1975), dirigido por Jim Sharman, hoje um clássico do gênero musical de comédia. Como peça fundamental da cultura pop, a arte *drag* influencia sobremaneira a estética e a produção artística de grupos como Kiss, Secos & Molhados, Queen, Elton Jhon, Donna Summer, Diana Ross, Tina Turner, Kylie Minogue, Cher e Madonna, na música; Revista¹⁹ e Dzi Croquetes no teatro; o Ballet Trocadero na dança; e o Cirque du Soleil, nas artes circenses. No fim de 1980, os *balls* e *pageants* dos quais as *queens* participavam nas periferias de Nova York ganham notoriedade com o lançamento de *Paris Is Burning*, de Jennie Livingston. Depois disso, em 1990, filmes cujo elenco era constituído por atores famosos (Patrick Swayze, Wesley Snipes) apresentando-se como *drags* a exemplo de *To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar* de Beeban Kidron (1995) e *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994) de Guy Gross, tornam-se sucesso de crítica e público. Finalmente, nos anos 2000, a primeira temporada de *RuPaul's Drag Race* vai ao ar (2009), e, em dez anos de duração, consegue ser indicado a 9 e

¹⁸ Acrônimo de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, *queers*, intersexo, assexuais, pansexuais e outro mais.

¹⁹ O *Teatro de Revista* de maneira geral, e figuras como Dercy Gonçalves, Rogéria, Jane Di Castro, Divina Valéria, Eloína dos Leopardos, Brigitte de Búzios, Camille K., Fujika de Halliday e Marquesa, em particular. Ainda que sob o recorte de apenas oito artistas e em um local específico, o Teatro Rival no Rio de Janeiro, o documentário *Divinas Divas*, de Leandra Leal (2017), ilustra a maneira como a arte *drag* acontecia no Brasil dos anos 1950. A obra retoma a discussão sobre termos como travesti/transformista e explora a relação dessas performers com questões relativas ao gênero e à transexualidade.

conquistar 4 Prêmios Emmy Primetime, correspondente no âmbito televisivo ao Oscar no cinema e ao Grammy na música.

A breve investigação sobre as revoltas que marcaram a temática drag queen fez nosso interesse dirigir-se muito exclusivamente para a sua constituição histórica. Bem mais peculiar é outra constatação: a de que estes dois pontos de inflexão são uma e a mesma coisa. A história da arte drag é a história sobre as revoltas que ela conduziu e os sentidos que subverteu nesse processo. Não podemos nos queixar sobre o fato da remontagem efetuada aqui só poder achar uma expressão lacunar, de grandes supressões e saltos históricos. A partir de nossa compreensão, esta é a história de uma forma artística galgada nas bordas das *belas artes*, nos papéis secundários, por grupos minoritários e no meio *underground*. À margem, a história dos oprimidos se inscreve por pontos que abrem índices de resistência ao sentido em dominância, este da hegemonia que os procura sobrescrever. Quando menciono a rebeldia como problema lateral não me refiro ao papel contravertido do sujeito *drag queen*, mas à força da resistência histórica pasteurizadora que buscou apagá-lo, silenciá-lo e encarcerá-lo em espaços marginais.

Os resíduos de memória dessa ação orientada de apagamento constituem uma espécie de *repressão*, o terceiro problema lateral que se apresenta durante o tratamento da temática drag. Esta força repressiva se torna perceptível mediante a observação de certos traços homogeneizantes, como (a) as tentativas de absorção da arte drag nos moldes pré-determinados por uma memória dominante sobre o fazer artístico; ou, quando falha esta última, (b) o movimento de pôr à margem as expressões dissonantes. Aqui pensamos logo na associação entre drag e o movimento gay, donde se marca mais expressivamente seu caráter marginalizado. Mas também de imediato se apresenta a informação de que, antes disso, as queens foram equiparadas aos palhaços, e depois aos *freaks*, aos *clubbers*, às prostitutas, enfim. Se, de um lado, havia uma força que fazia irromper a *drag* no interior de estruturas clássicas como o teatro, de outro, nota-se a tentativa de expulsão dessa figura dos espaços centrais pelas equiparações entre formas artísticas periféricas e grupos minoritários.

Mas não podemos, em nome da simplificação, nos esquecer do impacto social que a *drag* consegue alcançar, apesar da ação da homogeneização. Isto fica claro em episódios pontuais como *Stonewall*, mas também se evidencia na entrada das *queens* no cinema, no teatro, na música, na dança e nos programas de televisão. Logo, a maneira como a arte *drag* responde à uniformização imposta pela memória normativa se baseia na *incorporação* de expressões artísticas, de gênero e de sexualidade vindas das camadas mais diversas, que historicamente lhe foram outorgadas. Daí podermos afirmar que a *drag*, por vezes, alude à mulher pela forma como a representa em performance, mas também, por extensão, aos palhaços, às travestis, aos atores, cantores, manifestantes, à história e à política.

Dessa forma, e para retornarmos o nosso argumento inicial, a performance da drag não só “brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado” (BUTLER, 2018, p. 237), como também, e principalmente, se distingue da performance de gênero por um traço artístico – a incorporação²⁰. Quanto à apresentação desse traço, sua ordenação paradoxal permite que ele seja, ao mesmo tempo, *histórico* – marcado pela revolta; *discursivo* – pautado pelo ato de resistência à uniformização; *linguageiro* – na medida em que é constituído por uma linguagem centrada na reprodução-transformação de uma gramática corporal da performance; e, sobretudo, que seja operacionalizado por um sujeito clivado pelo inconsciente e interpelado pela ideologia. É precisamente o diálogo solidário com as dissidências e essa dinâmica própria de incorporação, ressignificação e reinvenção que confere complexidade à arte *drag* e que a permite atravessar diferentes espaços e plataformas, no limite entre o marginal e o *mainstream*, o gênero e a arte, o ser e o estar.

Além disso, creio que a questão subjacente à incorporação venha a ser aquilo que, do centro, afeta os três campos laterais. Para expressar isso de modo mais simples, a incorporação diz respeito à coisa sobre a qual incide a indistinção, a instância que opera com a rebeldia, e aquilo que responde à repressão. Trata-se de um único ponto de tropeço a partir

²⁰ Na situação que estamos considerando, o termo diz respeito (a) ao movimento de tomar para suas designações dos grupos minoritários historicamente outorgados à arte *drag*, integrando-os à sua dinâmica própria; (b) pôr o corpo em ação – in-corpo-ação; (c) tomar forma pelo corpo (a arte, o sujeito, a posição).

do qual se pode fazer obstáculo à história e à língua: o sujeito. O sujeito *drag queen* é, assim, o núcleo ausente da problemática tripartida que aqui se descreve. Este que toma forma pelo corpo e o põe em ação na performance, também é aquele que em reação às tentativas continuadas de exclusão, concatena as próprias afecções com a dos corpos a ele externos. A hidra cujo corte não mata, mas faz sempre despontar um novo membro. Nos entornos da categoria de sujeito orbitam as noções basilares deste estudo, cujo mote foi sendo anunciado nos parágrafos anteriores, ainda que muito timidamente. *Resumidamente, nossos interesses teóricos neste texto se voltam sobre a arte da performance drag, o corpo que a executa e o sujeito do discurso que a significa.* Cada um desses tópicos, entretanto, concentra em si uma série de questões passíveis de deslocamentos e inversões, articuladas em torno de algumas delimitações iniciais, que nos farão avançar a discussão. A primeira delas é de natureza lógica e diz respeito ao paradoxo do corpo cuja unidade é submetida a uma divisão que não cansa de insurgir.

Em benefício de uma terminologia possível para “*o corpo como objeto paradoxal*”, parte deste estudo investiga a maneira como o paradoxo foi concebido, enfatizando o tratamento a ele conferido em diferentes períodos da história do pensamento científico. O percurso que trilhamos identifica duas grandes epistemes, esquematicamente organizadas por uma dinâmica que se efetua entre o núcleo e as bordas. No centro, a primeira corrente epistemológica, a das disciplinas logicamente estabilizadas, encontra respaldo na lógica aristotélica. Voltada para o tratamento uniforme e estável dos objetos científicos, esta vertente reserva aos paradoxos e às contradições que lhe são próprias a periferia do sistema estruturado de conceitos e de noções teóricas. Em resposta a esta última, o desenvolvimento em paralelo da segunda episteme utiliza uma lógica paraconsistente, galgada nas bordas dos campos estáveis, e que opera diretamente com os diferentes tipos de contradição. É no interior do campo do discurso, que desde sua fundação atuou sobre as inconsistências lógicas²¹, que surge a designação de objeto paradoxal, formalmente tratada por Pêcheux em

²¹ Notadamente, sobre a desorganização dos universos formais logicamente estabilizados (na Linguística).

1982, ao apresentar a comunicação *Ideologia – aprisionamento ou campo paradoxal* (2012), durante a conferência *Problemas das pesquisas em ideologia*.

Um pouco antes disso, em 1980, no texto *Delimitações, inversões, deslocamentos* (1990), Pêcheux marca entre aspas a alcunha “objetos” para dizer daqueles que são ao mesmo tempo “idênticos e antagonistas em relação a si mesmos, quer dizer, cuja unidade é submetida a uma divisão” (PÊCHEUX, 1990, p. 12). Assim designados, por abrigarem um duplo processo ideológico, em esfera regional e de classe, tais objetos não acabam nunca de se dividir em dois. A intensidade dessa formulação compreende um objeto que não se encerra na pura contradição (ser um e ser passível de tornar-se outro), ou mesmo na representação unitária do corpo em face ao jogo entre segmentação e incorporação. O objeto paradoxal incide sobre várias formas derivadas da contradição, como a incompletude, a negação e a ambiguidade. Fundamentalmente, um paradoxo não se presta a uma análise unilateral. Sua leitura exige um exame em paralelo, dentro e fora de outros campos do conhecimento, num movimento pendular cujo zero se encontra no Discurso. Os pontos até os quais o corpo toca oscilam em direção à Psicanálise, à História, à Filosofia, à Arte, à Antropologia e à Linguística. Cada alternância de trajeto que essa massa puntiforme executa desloca consigo noções a serem discursivizadas. Em direção ao desejo e de volta ao sujeito, até a espetacularização e de volta à memória, aos atos de fala e de volta ao discurso, num ciclo contínuo cuja força aplicada não corresponde senão ao devir da revolta e da desobediência. Esse circuito movente faz referência ao corpo em movimentos pendulares, em que se pode observar a maneira como o corpo é tratado em cada um dos campos mencionados (na ida), e de que forma o deslocamento afeta o discursivo (no retorno).

Interessa, ainda, saber como, ao estranhar da própria imagem maquiada no espelho, o sujeito drag queen produz outro de si mesmo. A partir daí, uma horda de questionamentos se abre a nossa frente. Quais as interferências que o um produz nesse outro? Quando a performance ocorre quem fala, um ou outro? A maquiagem é uma espécie de máscara do um? Se sim, o que ela encobre? O que desvela o outro? A máscara é símbolo de um ritual? Em que ideologia se apoia? Que tipo de conjuntura social imputa a necessidade de esconder um para poder ser outro? Mas, afinal, um e outro não dizem respeito ao mesmo sujeito?

Se agora estou tentando conduzir uma série mais explícita de questionamentos objetivos a este tópico, é porque temo que a contraparte mais profundamente oculta dos jogos especulares imponha mais perguntas do que evidencie respostas. Tratamos aqui de um espaço que comporta a dinâmica entre o inconsciente e a ideologia. Resumidamente, assim, procuro apontar os vínculos de união entre o funcionamento destas duas instâncias, e o faço por meio da relação entre a imagem, o eu e o outro, ou mais precisamente entre o sujeito da Psicanálise e o do Discurso.

5. O corpo que a gente não vê

Ao ser perguntada sobre sua relação com o corpo, Lady diz “*defina corpo*”. Aqui nós temos que abarcar um âmbito muito maior, já que durante sua argumentação ela dividiu “*o corpo físico*” daquele “*corpo que a gente não vê*”. Aí está o que Pêcheux menciona ser uma divisão entre o caráter regional e de classe. Se um tal objeto permite esse tipo de arranjo entre físico e espiritual, público e privado, psíquico e somático, individual e social, ele comporta em si a potência de um paradoxo. O processo paradoxal é muito frequente em Análise de Discurso, já que é comum tratá-lo sob o título das formas que assume a contradição. Esse é o caso, por exemplo, de duas formações discursivas contrárias estarem filiadas a uma mesma formação ideológica. Serem contraditórias entre si e paradoxalmente referirem ao mesmo conjunto de dizeres, como a formação discursiva católica e a evangélica estarem filiadas à formação ideológica cristã. Além desses casos clássicos em que a contradição ocorre de maneira mais simples, também devemos considerar as ocasiões em que há uma *negação* (o corpo não é evidente. “Defina de qual corpo se trata”), um investimento sobre a *ambiguidade* (o corpo é físico e também espiritual) e a alocação de uma *incompletude* (este corpo a gente não vê/este corpo está em outro plano) num movimento simultâneo.

Simplificadamente poderia se dizer que nos deparamos neste exemplo com o corpo enquanto objeto contraditório. Diria que sim e não, já que existem diferentes formas de incidência da contradição sobre um mesmo objeto. Atentaria ainda para o fato de que apesar de aparentemente designar um mesmo ato contraditório, existem termos específicos para

tratar desse funcionamento. Leandro-Ferreira me alertou sobre essa complexidade da contradição em relação ao processo paradoxal em pelo menos dois momentos. Primeiro em sua tese, ao tratar da ambiguidade como caso limite do equívoco, elencando esses fenômenos²² como dois tempos de um mesmo processo. Depois, em reunião de orientação, ao dizer que é preciso observar bem as palavras que parecem remeter ao mesmo objeto: se é necessário que sejam duas, significa que dizem algo distinto e de modo diferente. Por isso o que realizo nesta tese é uma investigação sobre as manifestações contraditórias atreladas ao funcionamento discursivo do objeto paradoxal. Divido estas manifestações em três – a incompletude, a negação e a ambiguidade, que acredito serem essenciais à compreensão do modo de existência do paradoxo. Essas experiências paradoxais estão em proximidade com as noções de *inconsistência* e de *trivialidade*, exploradas pelo campo da lógica paraconsistente, ramo da lógica que admite e trabalha com a contradição. Essa discussão é aprofundada em outro momento deste texto, no tópico “*Inconsistências não triviais*”.

Tania Rivera, em *O avesso do imaginário*, de 2018, afirma que a performance cria condições que permitem observar o corpo de outro modo, ela reconfigura as relações entre o performer e o próprio corpo, entre o objeto e o espaço, e isso porque, na performance, “não há coincidência entre eu e meu corpo” (RIVERA, 2018, p. 23); outra das condições que me levam a classificar o corpo como objeto paradoxal. Nesses termos, o corpo, além de servir de superfície material do sujeito do discurso, materializa, no mesmo processo, a relação de deslocamento desse sujeito, de afastamento do corpo – passagem de objeto à questão. O sujeito que coloca o corpo como questão é um nômade zanzando pelo deserto das possibilidades de vir a ser, longe de assegurar o corpo como morada, este é um sujeito que mobiliza outras formas de presença, ele atua “do lugar que lhe seria de direito: ‘de fora’”. São os ‘olhadores’ que ‘fazem o quadro’, na famosa fórmula de Duchamp” (RIVERA, 2018, p. 22-23). Para esse sujeito performer, sujeito em contato com a arte contemporânea, não basta a presença do corpo para que o corpo como objeto se coloque – como questão lançada sobre si e em direção ao outro, esse corpo comparece em pedaços que se dão ao ver, que apelam ao outro, relembrando, assim, a sua constituição. “A performance mostra, assim, que o sujeito só pode aparecer de forma efêmera, fugaz, como efeito de um ato que se dá entre o eu e o outro” (RIVERA, 2018, p. 24). Daí a possibilidade de assumir o sujeito drag no espaço intervalar, esse vão que se abre *entre* eu e ela. De forma bastante particular, na filiação mesma à rede de sentidos que sustenta esse sujeito, a posição ocupada pela drag

²² A formulação original diz que “dentro da dimensão do equívoco, a aproximação mais efetiva se dá com o fenômeno da ambiguidade, considerada como caso-limite” (LEANDRO FERREIRA, 1994, p. 154).

opera no *limbo*²³, a partir do entremeio, num espaço de desidentificação com a formação masculinista e, ainda assim, sem atar-se de maneira superidentificada à formação feminista que nos serve de contraposto à FD masculinista. Trata-se, como venho afirmando, de uma posição *enviada*: lançada, mas não pousada ou assentada.

Junto com estas passagens do vídeo-documentário que destaquei anteriormente, gostaria de comentar outros dois momentos que me parecem particularmente interessantes: a performance que Lady realiza e o comentário que ela tece acerca da dificuldade de comunicar-se ao microfone. “E é uma coisa que eu tenho que aprimorar bastante ainda... Como que eu vou usar na hora de falar. Nos shows... Não que eu não tenha que aprimorar, mas eu me sinto bem confortável durante os shows duran... enquanto a música tá rolando. Quando parou a música e eu tenho que falar com a plateia é uma coisa que me incomoda bastante e eu sempre acabo saindo um pouco mal assim. Tanto que quando eu não consigo ensaiar o show... A gente sempre tem um dia às tardes pra ensaiar na Workroom, né... E quando eu não consigo ensaiar durante a semana o show eu sempre acabo me saindo mal no show. Porque eu não me preparei, enfim, e aí de novo vem um pouco da experiência da dança... Toda semana tem ensaio pra no fim culminar na apresentação final. Não ensaiar... não ter a coisa preparada sempre acaba sendo uma experiência ruim pra mim. Não só pra mim, mas pra plateia também que acaba sentindo de alguma forma isso, e eles me devolvem esse sentimento e é uma coisa que até vai aumentando durante o show. Então realmente a parte de falar, talvez... De ter que lidar com o improvável. Com alguém falar alguma coisa pra ti e tu ter que ser rápida pra devolver. E tu quer ser engraçada, tu quer falar sério, que é que... São coisas que a gente vai vendo enquanto tá falando... Aí! fico assim... Como usar isso, já que é a coisa que eu mais me sinto confortável com meu corpo: é a movimentação e tudo mais; como usar isso pra falar com a plateia? É uma coisa muito difícil plateia”.

²³ O termo me foi oferecido por Evandra Grigoletto durante a defesa da tese e se ata perfeitamente à definição intervalar que procuro adjetivar, a começar pela sua definição formal: trata-se de um *substantivo masculino*, este que designa o exterior de algo; uma margem, borda, rebordo. Margem que se desenha em torno de si para poder significar de outro lugar, e, além disso, borda que traceja os limites da FD masculinista e da FD feminista. Em sentido possível, o limbo é o estado do que se encontra esquecido, negligenciado, indefinido, negligenciado – remissão ao que de feminino foi cultural e ideologicamente reprimido no desenvolvimento da posição masculinista. Ainda sobre a definição desse substantivo, nos deparamos com uma condição de dúvida, de indecisão e incerteza – de não-formatação, de filiação operacionalizada por uma não-filiação, rebeldia, negação.

Há um debate incipiente sobre a performance que aparece na fala de Lady. O que se considera como ato performático? Apenas a dança e a dublagem, ou a fala também integra esse momento? As discussões acerca das regras da performance ocupam um espaço muito amplo na literatura sobre o assunto, especialmente porque desembocam para outros campos de ação, além do artístico. Obviamente, não poderia deixar de considerar conceitos atrelados a esta noção, como os performativos de Austin (*How to do things with words*, 1962), a performatividade de Butler (*Gender Trouble*, 1990) e o desempenho de Chomsky (*Syntactic Structures*, 1957). Qualquer enumeração dos tipos de performance leva ao reconhecimento de que existe um caráter intrinsecamente relacionado ao uso, uma ação direcionada que comporta uma série de ritos. As opiniões diferem amplamente, contudo, na preferência demonstrada por uma ou outra área, é possível afirmar que a performance incide sobre os campos da linguagem, da arte, e da cerimônia social, seja ela religiosa ou não. Organizada desta forma, em Austin a performance comparece durante a investigação da ação social orientada pela linguagem; em Chomsky na referência à utilização prática da competência linguística; e em Butler na observação da forma como a repetição de uma mesma ação performática vai definir o gênero.

O argumento baseado no uso se fortalece se tomarmos a perspectiva dos estudos culturais adotada por Richard Schechner, em *Performance Theory*, de 2004, que elenca a performance como um termo inclusivo referente a um *continuum* de diferentes práticas sociais. O teatro é somente um dos aspectos desse processo cultural que inclui a ritualização humana em atos performáticos da vida cotidiana, “saudações, demonstrações de emoção, cenas familiares, papéis profissionais e assim por diante – através de jogos, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos e performances de grande magnitude”²⁴ (SCHECHNER, 2004, p. 18). As conexões entre essas áreas de abrangência não são uniformes e não acontecem de forma linear, é perfeitamente possível que se utilize máscaras durante eventos esportivos, ou que a dança de um ritual específico seja integrada à cena familiar. Para Schechner aquilo que é comum às diferentes atividades performáticas reside sobre a capacidade de criação de

²⁴ Tradução minha do original “greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude”.

narrativas da vida social, cuja estética é expressa por meio de ações corporais, individuais ou coletivas, que transformam o tempo e o espaço.

Em direção semelhante, na arte a performance vai ser caracterizada por um sentido opositivo, sempre em referência a outra manifestação artística a que ela não corresponde. Logo, a performance não é o *bodyart*, não é o *happening*, não é a escultura, nem a dança, nem o teatro, nem a música, muito embora estabeleça pontos de contato entre todas essas formas de expressão. É nesse sentido que em *The art of performance*, Jorge Glusberg (2013) aloca o performer como aquele que não atua, “ele não faz algo que foi construído por outro alguém sem sua ativa participação. Ele não substitui uma outra pessoa nem pretende criar algo que substitua a realidade” (GLUSBERG, 2013, p. 73). O fato de receber estímulos de outros campos não é suficiente para enquadrar a performance como subgênero ou variação de nenhuma outra forma de apresentação. A centralidade do ato performático corresponde à capacidade de conjugar outras expressões artísticas e atá-las ao corpo do artista. O performer assume a posição de agente de transformação das práticas de arte, direcionando questionamentos ao corpo e ao espaço. A performance indaga o que pode o corpo. Redireciona os movimentos; pensa sobre a solidão e o declínio coletivo; atá a dança e o teatro à música, e, sobretudo, remodela as relações entre artista e público.

Para Lady, esse público, “*também acaba sentindo de alguma forma isso*”, e ao fazê-lo, “*eles me devolvem esse sentimento*”. Essa dinâmica da troca entre artista e público, eu e outro, parece orientar qualquer prática performática. Quando utilizo do termo *público* ao longo do texto, não pretendo reduzir a agência daquele que vê a performance – o ato performático compreende uma interação contínua entre performer e audiência –. Durante a performance o artista retira o *espectador* da posição daquele que assiste e o transforma naquele que anseia, que aguarda, esse *expectador* permanece na expectativa pelo próximo passo, se encontra em situação de alerta e de tensão. É controlando a tensão que circunda o ato artístico que o sujeito realiza a performance, a manutenção da tensão entre artista e público se alia ao tensionamento das regras dessa performance. Esta é uma arte fundada no espaço de *entremeio* que revela tanto a conjunção entre uma e outra forma quanto o espaço vazio que existe entre elas. Existem diferentes processos artísticos que a performance põe em relação no ato de sua

realização – a dublagem utilizada na performance drag, por exemplo, compreende elementos da música e do teatro, mas também é possível articular videoperformance com canto, dança, poesia, pintura etc. Aprofundo essa discussão em outro momento deste texto, no tópico *Performance em tela fria*. Por ora, é interessante observar que esse espaço de contato dinâmico proporcionado pela performance não permite que haja *recepção* no sentido mais clássico do termo – a relação estabelecida é de afetação, troca, participação contínua, tensão, mescla.

Nesse sentido, o agir compreende um direcionamento ao outro, uma interação mediada pela linguagem, e aí está o ponto em que o discurso intervém de maneira mais explícita na performance: nos efeitos de sentido estabelecidos entre interlocutores, no espaço entre seus corpos. É forçoso admitir, entretanto, que essa interação ocorra no campo dos sentimentos, já que a percepção do sentir está fortemente ligada à presença física dos organismos humanos individuais. Em lugar distinto do empírico, procuro tratar do sujeito como fonte de imagens representativas de si e do outro. Para tanto, recorro à formulação original de Pêcheux em 1969, na *Análise Automática do Discurso*, ao mencionar que o lugar social como feixe de traços objetivos se encontra presente, mas transformado no interior do processo discursivo, funcionando “como uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro” (PÊCHEUX, 1990, p. 82).

A principal prova em favor da ação dos mecanismos de antecipação que funcionam durante o jogo imagético entre artista e público aparece no momento mesmo em que a projeção se desfaz. Lady menciona a dificuldade “*de ter que lidar com o improvável. Com alguém falar alguma coisa pra ti e tu ter que ser rápida pra devolver*”. A imagem que Lady antecipa de seu público se espatifa no imprevisível, instante em que a resposta proferida desvela a ausência de controle do sujeito sobre o que é dito e o que se espera que se diga. A ilusão de controle funda a aversão ao improviso, espaço do improvável que toca a insegurança traduzida em “*quando eu não consigo ensaiar durante a semana o show eu sempre acabo me saindo mal*”. O produto dessa simbolização sempre faltosa das relações imaginárias, que deixa escapar aquilo que se fantasiou bem suceder-se, é a insegurança. Some-se a ela a memória de que o teatro, uma das belas artes, ocupa lugar social de maior prestígio do que a performance

drag. Não nos surpreende o fato de que Cassandra, *drag* que também é atriz, seja apresentada por Lady ao microfone como aquela que “*é mais sociável do que eu, eu não sou tão boa assim que nem ela*”, frase que antecede a falha de sua voz, palavra engasgada que leva algum tempo para ser engolida.

A fala muda da dublagem produz um lugar seguro para a fantasia de controle do sujeito. É menos provável deparar-se com a falha durante uma rotina ensaiada, antecipada para funcionar como fora previsto. O outro, esse lugar linguageiro do tropeço, desorganiza a estrutura e exige um rearranjo. Interpela o sujeito artista e cobra dele um posicionamento discursivo, em concordância com sua expectativa (faça-me rir, identifique-se com a mesma posição-sujeito que eu, entretenha, supra a falta etc.). Da maneira como se organiza, o momento da performance *drag* compreende um jogo entre A) a suspensão da realidade por uma torção de linguagem corporal orientada ao público; e de volta, B) o pedido de retorno à realidade orientado ao artista. No espaço do vazio que há entre A e B se aloja uma espécie de tensão que precisa ser aliviada, geralmente pelo riso, o grito, deslumbre ou outra forma de expressão da catarse.

No Rio de Janeiro, a performance de Miz Cracker²⁵ não foi bem recebida pelo público, que não teve correspondido o grito por “ele não”. Alheia às manifestações que ocorriam no Brasil durante aquele período, a *drag* nova-iorquina passou a ser lembrada por esse silêncio, que terminou por apagar a memória da dublagem que havia realizado momentos antes do interdito. A ferida aberta no corpo social democrático brasileiro durante as eleições de 2018 abalou a compreensão social da ideia de pertencimento. Dessa maneira, a filiação ideológica passou a servir ainda mais explicitamente como indicador discursivo, que agora remonta uma classe “aliada” e outra “antagonista”. Nos moldes em que se coloca a questão, não corresponder a esta interpelação e calar o grito, significa não identificar-se com a posição do público, não pertencer aquele grupo e/ou não alinhar-se aos seus ideais. Além desse arranjo social específico, outra das particularidades da performance *drag* no Brasil é precisamente o fato de ela não ter organizados um começo e um final bem delineados, sua

²⁵ Disponível em: bit.ly/31JOVYc. Acesso em jan. 2021.

duração coincide com o tempo que dura o *encontro* entre o público e a performer. O momento da dublagem é distinto do da fala, muito embora ambas as formas participem de um mesmo ato performático. Uma última nota sobre esse episódio de Miz Cracker se faz necessária e diz respeito ao apagamento (do YouTube, por exemplo) das filmagens da dublagem por ela realizada no Brasil, em oposição ao registro em vídeo do instante em que ela se nega a dizer “ele não”, retratado também em matérias jornalísticas (cf. Adelino, 2018).

A necessidade de utilização de um vídeo que nos servisse de arquivo se justifica, assim, pela impossibilidade da descrição de uma prática artística do tipo da performance, que não só se retroalimenta da participação do público enquanto se realiza, como só acontece em um momento específico, “fugaz e simbolicamente eternizante”, como o afirma Renata Marcelle Lara em *Corpo performático como acontecimento artístico-discursivo* (2016, p. 205). O mesmo caráter fugidio do ato performático é considerado por Atilio Catosso Salles, em *Discurso e Performance*, de 2018, como condição constitutiva, um estado de constante efemeridade. Acrescenta ainda que daquilo que foi registrado durante a performance, nada remete à verdade, mas a um efeito dela. A verdade da arte estaria em contato com a ação e não com seu registro. Dificilmente, porém, essa pretensa mimese perfeita de um estado de coisas, postas em situação de verdade ou falsidade, vai conseguir ser efetuada em outro tipo de veiculação simbólica sem passar pela transfiguração da matéria. De modo que, dentro das limitações do registro, não se procura reproduzir a performance, mas *a*-presentá-la. A esse preço, o que se mostra em vídeo é aquilo que de material se recupera de um ato passado. O resto deixado para trás por um objeto transfigurado: *a* de um objeto perdido, intangível.

O vídeo é, dessa forma, algo revelador da dificuldade da pesquisa e da matéria sobre a qual ela se volta. Uma tentativa de apresentação do em-si-fazendo do ato performático, que simbolicamente bordeja um momento fundado a partir do encontro. É uma questão de contorno do vazio, ou, como o formulou Salles (2018), de observação da constituição do processo e da maneira como ela impacta na forma do produto. Há de se reparar, entretanto, que para além do contato restrito ao espaço físico, a estrutura dinâmica da performance permite que se pense na afetação performática em outros lugares, dentro e fora do espaço demarcado para que ela aconteça. Ao retratar a performance em vídeo, por exemplo,

termina-se por visualizar outra linguagem, atualizada a cada nova interação que possa proporcionar.

A relação entre artista, obra, público e Outro é remodelada a cada nova apresentação ou reprodução, *play* ou *rec*. Na performance, afirma Rivera (2018, p. 24), trata-se justamente de dar-se a ver ao Outro, “nesse apelo além do espelho, há uma tentativa um tanto superficial, a bem dizer, de ‘co-memorar’ (relembrar) o próprio surgimento do sujeito, em sua dependência e demanda em relação a um Outro”. Assim, ao invés de traçar distinção fixa entre a performance gravada e aquela que efetivamente se deu em espaço e tempo situados, penso ser mais produtivo tratar de um vir-a-ser que se construirá simultaneamente à elaboração da performance, oferecida ao Outro. Trata-se de uma “produção de conhecimentos, sob a forma de discursos, que se elabora a partir de, ou simultaneamente à produção artística”, como afirma Iclea Cattani, em *Arte Contemporânea: O lugar da pesquisa*, de 2002 (CATTANI, 2002, p. 42). Esse método de abordagem da performance opera com a compreensão fornecida pela arte contemporânea, que permite visualizar uma produção marcada pelo acaso, oferecida simultaneamente como discurso e como promessa. Desse modo, não reduzimos a performance a rótulos, formas e regras fixas. A intenção é a de dar margem à atualização e circulação, ao surgimento do novo, do diferente.

Naturalmente, essa instalação do movimento, sua primazia sobre a forma fixa, aponta para uma tomada de posição discursiva que considera noções como a de acontecimento, que já carrega em sua definição a centralidade de um encontro – entre uma atualidade e uma memória, segundo Pêcheux, em *O discurso: estrutura ou acontecimento*, de 1983. Na performance, o encontro instaura uma cena que engloba artista, público, espaço e tempo. Nesses termos, o documentário funciona como registro de um ato formado no/pelo encontro. Enquanto arquivo, esse registro de vídeo guarda relação com um acontecimento²⁶, no nosso caso, um acontecimento artístico-performático em torno de uma questão histórica – a fortificação da arte drag em tempos de repressão, que não responde senão à posição do sujeito no discurso. Acredito que é assim que o documentário deva ser lido: primeiro como

²⁶ A formulação é de Eni Orlandi, em *Documentário: acontecimento discursivo, memória e interpretação*, texto publicado em 2011.

obra, depois como estudo. Das materialidades selecionadas, isto é, as sequências que do vídeo foram recortadas, montou-se um corpus de falas e performances a serem ouvidas neste texto, primeiro como análise, depois como homenagem à rebeldia em um altissonante VRÁ!



lógicas / paradoxos

1. Este tópico inteiro é uma mentira

De partida, consideremos que o título desta seção seja interpretado seguindo uma concepção proposicional binária básica: o que se afirma pode ser verdadeiro ou falso. No primeiro cenário, se a sentença é verdadeira, todo o conteúdo deste tópico é mentira, incluindo o título da seção, e, se é mentira o que este título nos diz, então ele é falso. Por outro lado, se, de início, tomarmos o título como sendo mentiroso, ele efetivamente cumpre o que prediz, logo, nos impõe uma verdade. Esse tipo de formulação em que não se é possível designar um caráter comprovadamente falso ou verídico sem o auxílio de uma particularização referencial, veicula um *paradoxo*. Ao longo da história do pensamento humano, alguns paradoxos foram tomados de base para reflexões acerca do funcionamento dos contrários. O paradoxo do mentiroso, por exemplo, sobre o qual nos detivemos brevemente nesta exposição, foi alvo de inúmeras elaborações e revisões conceituais, como a de Pierce, que o classificou como insubordinado ao princípio lógico do terceiro excluído, sendo, portanto, inconsistente.

O princípio aí evocado, o do terceiro excluído, assevera que duas sentenças de mesmo sujeito e predicado, uma afirmativa e outra negativa, não podem partilhar de uma terceira alternativa: uma das duas proposições é necessariamente verdadeira, enquanto a outra é necessariamente falsa. Tal princípio participa de um conjunto de leis definidas por Aristóteles ao desenvolver a *análise*, o campo do conhecimento filosófico a que se costuma referir como lógica aristotélica. A formulação germinal da análise de Aristóteles se baseia na assunção de que a Filosofia deveria atender à demonstração de uma verdade, que não comportaria, em si, o conflito entre os contrários. A organização aristotélica, nesse sentido, é essencialmente anti-platônica, de vez que Platão sugeria, apoiado em Heráclito, que o conhecimento da verdade se daria por meio do exercício de oposição entre duas ideias contrárias, que deveriam ser debatidas até que se encontrasse um termo comum entre elas, indivisível, essência última das coisas. O método platônico, denominado *dialético*, previa ainda a separação entre o mundo das aparências, fundamentalmente contraditório, e o mundo inteligível, das essências imutáveis, que não comportaria a oposição. Aristóteles nega

a separação entre o mundo real e o das aparências, e reduz a dialética a um modo específico do conhecer, distinto da lógica, que constitui um método, instrumento próprio do conhecer.

Além do terceiro excluído, segundo Marilena Chauí (2000), existem outros dois princípios elementares do campo da lógica aristotélica. O primeiro deles, o de identidade, opera na manutenção de um caráter de identificação, de forma que um ser seja sempre idêntico a si mesmo. Correlato do primeiro, o segundo princípio é forjado com base na não-contradição, de maneira a impedir que um ser seja e não seja idêntico a si mesmo, num mesmo tempo e na mesma relação. Juntos, esses três princípios regem o silogismo, uma forma específica de formatação e encadeamento de *proposições*. Tais unidades expressam na linguagem as operações de raciocínio articuladas por meio de juízos. O modo de organização dos silogismos é pautado em inferências e deduções, dois métodos de raciocínio que se apoiam na síntese de premissas verdadeiras para chegar a conclusões também verdadeiras. Se nos voltarmos para as restrições que esse resumo do complexo sistema de estruturação da lógica aristotélica nos apresenta, encontraremos um estado de coisas que é flagrante e que sempre foi reconhecido. É de esperar que essas classes não se voltem sobre a contradição, ou mesmo que reconheçam sua existência para depois tratá-la como trivial. Em qualquer um dos cenários descritos, as proposições dialéticas não participam do eixo central do raciocínio lógico, que prevê ações desde sempre sustentadas pela assunção de uma verdade e pela afirmação de suas premissas.

A grandiosidade das formulações aristotélicas e sua importância para o futuro do pensamento científico são fatos reconhecidos. É algo fundamentalmente motivado pela busca da clareza do raciocínio e pela definição de um método analítico que formaliza o percurso do pensamento e da linguagem, necessário para se chegar a uma conclusão razoável. Mas, pelo mesmo motivo, a clareza encobre o fato de que foi preciso iluminar um campo escuro, e se o caminho trilhado pela linguagem e pelo pensamento foi cerceado, sua propensão é pela desordem. A marginalização da contradição pela lógica clássica criou a ilusão de que o pensamento e a linguagem são uniformemente ordenados, tolhendo construtos que demonstrassem que algo no funcionamento das formas de raciocínio escapava à coerção exercida pelo par gramática e juízo. O caráter das formas resistentes à

uniformização, porém, não cessava de irromper no interior das estruturas, primeiro sob o título de paradoxo, e depois sob a ideia de infinito. Em reconhecimento dessas questões, após o fundamento da análise aristotélica, outras correntes da lógica, como a *paraconsistente*, passaram a discutir conceitos que, por vezes, colocavam-se às bordas do impossível.

Nesse campo, uma série de investigações se abre a nossa frente, cujos resultados não podem deixar de ser decisivos para a construção analítica do que proponho: o corpo como objeto paradoxal. Assim tomado, esse objeto rompe com a lei da não-contradição da lógica clássica, atacando, por vezes simultaneamente, os três princípios fundamentais que enumerei anteriormente. *Primeiro*, pela possibilidade de não coincidir consigo mesmo, *segundo* por ser um e não o ser ao mesmo tempo e sob as mesmas condições, e, por fim, por poder encontrar-se em estado de sobreposição, em condições de um *terceiro* elemento integrado. Tais particularidades podem ser demonstradas, em maior escala, pela discussão transdisciplinar do corpo tomado como objeto, sua invenção como categoria teórica²⁷ e, em um plano mais específico, pelos diferentes casos de distorção da imagem que o sujeito faz de seu corpo. Se, ao transformar a imagem unitária que tenho de meu corpo por meio de intervenções estéticas e artísticas como aquelas proporcionadas pela maquiagem *drag*, produzo outro desse corpo, a que instâncias subjetivas esse duplo se atrela, e qual o discurso a que se filia? Imagino que um esforço teórico para tentar responder a questões desse tipo não seria vão e que, pelo menos em parte, faria jus à formulação incipiente de Pêcheux acerca da complexidade dos objetos paradoxais. É sobre a apresentação dessa discussão que gostaria de me voltar a partir deste ponto.

2. Paradoxos

Em 1982, Pêcheux, ao apresentar a comunicação *Ideologia – aprisionamento ou campo paradoxal* (2012), durante a conferência *Problemas das pesquisas em ideologia*, enumera dez apontamentos que, em essência, criticam o modo como o socialismo se organiza e inscreve

²⁷ Cf. Corbin ; Courtine ; Vigarello (2017).

na história, tomando como base o capitalismo e as revoluções contrárias a ele. Dos pontos levantados, três são essenciais para a compreensão do panorama tracejado por Pêcheux, que nos servirá de base durante o desenvolvimento da categoria teórica do corpo aqui pretendida. No primeiro dos pontos destacados, (1), o filósofo defende que a gênese dos movimentos anti-capitalistas não se deu em relação direta com um centro capitalista estruturado, mas com a periferia desse sistema. Esta afirmação acarreta uma segunda, (2), cuja tese consiste na elaboração de dois aspectos da cisão entre o centro e suas bordas. O primeiro aspecto decorre da base desse sistema, que se desenvolve “de baixo para cima”, organicamente, por intermédio da exploração da “divisão do trabalho assalariado dos meios de produção” (PÊCHEUX, 2012, p. 108). O segundo aspecto, relativo aos entornos desta base, prediz que os arredores foram constituídos de cima para baixo, pelo exercício de domínio para além da economia, mecanismo assegurado pelos aparelhos ideológicos de Estado. O terceiro dos postulados que gostaria de destacar, de número (3)²⁸, se refere à forma como (1) e (2) se articulam no nível das formas discursivas, e impõe que, para compreender a conexão aí encetada, seja suspensa a reflexão pautada nas parcialidades históricas dessas categorias.

Notadamente, o que se pretende ao anular a parcialidade histórica é entender a organização dos sistemas políticos com base em um panorama que abarca essa parcialidade e a conjuga numa rede de referentes em conflito, e não na coerência de seus particulares. Vale destacar que esse complexo histórico comporta o parcial, mas não se apresenta como total, já que, como o afirma Althusser, em *Processo sem sujeito nem fim (s)* (1978), a história não é em si absoluta ou metafísica, mas um processo cujo motor é a luta de classes. Nos mesmos moldes do antagonismo que origina a luta, que não se dá de maneira uniforme ou simétrica, podemos perceber a disparidade das diferentes regionalizações capitalistas entre si, e delas em relação ao seu centro estruturante. Ao movimento que pretendesse derrubar essa organização, pelos menos dois problemas seriam impostos: um ataque limitado às parcialidades, que não surtiria efeito no centro, e, de outro lado, a impossibilidade de uma

²⁸ No original de Pêcheux (2012), o de número (9).

investida direcionada ao centro que exclua a passagem pelos guardas em sentinela posicionados nas suas fronteiras.

Esse dilema é resolvido por Pêcheux a partir da evidência de que a delimitação da borda do núcleo não segue uma lógica estável de fortificação ou estratificação feudal (ou feudo-absolutista), de epicentro murado, circundado por torres e vigias. A exposição de Pêcheux consiste na afirmação de que (1) dissimula seu funcionamento, situando em (2) sua alocação, o que torna (1) “um campo paradoxal de contraposição às formas explicitamente metafísicas do realismo do caminho 2” (PÊCHEUX, 2012, p. 114). Se este ponto for mais desenvolvido, temos que a tese (1), apresentada de início, expõe a estrutura bipartida do sistema capitalista, que se organiza entre centro e entorno. Dessa colocação, afirma-se que os movimentos anti-capitalistas surgem em reação à ação das bordas, e não necessariamente em oposição direta ao centro. Eis que a tese (2), complemento da primeira, situa para nós que existe uma diferença fundamental na gênese desse sistema bipartido, qual seja: o núcleo (1) de produção capitalista sustenta uma estrutura, e determina, por meio dos aparelhos ideológicos de Estado, a formação de eixos periféricos (2) a ele.

Como se percebe, podemos tomar as teses de empréstimo para nos referirmos à própria organização sistemática, em que (1) figura como base, e (2) como os contornos específicos de (1). Na tese (3) Pêcheux explicita que a determinação que o centro exerce sobre a periferia age também de modo a apresentar (2) como seu exterior específico, dissimulando a própria existência. Esse processo simula uma pretensa homogeneidade entre as duas fases, e projeta na periferia, leia-se nas estruturas secundárias, determinadas pelo funcionamento dos aparelhos ideológicos de Estado, um caráter de matriz unificada. Nesses termos, (2) é representada de maneira metafísica e realista, referindo-se a ela própria como causa real de qualquer efeito que produza a partir de ou sobre si mesma, ai inclusa a gênese das relações de força que originam os aparelhos ideológicos de Estado. Assim sendo, o funcionamento de (1) e de (2) é paradoxal, pois é autorreferencial, explica (a si) e incide sobre si mesmo.

O esquema da estratificação feudal absolutista em que um prédio central é protegido por um muro e, depois dele, por uma série intrincada de fortes, é utilizado como metáfora

para indicar que um ataque guiado ao centro passaria por contratempos estratégicos complexos, não fosse o fato de que o muro e os fortes são efeitos, e não existem delimitados por fronteiras fixas. Por isso Pêcheux situou a necessidade de uma luta de deslocamento ideológico, que transferiria a atenção da oposição da estruturação dos falsos campos feudo-absolutistas e seus correlatos (classes, interesses e posições prévias), em direção à reprodução/transformação das relações de classe, espaço em que ocorre a dominação e exploração ideológicas. A singularidade dessas lutas de deslocamento, diz Pêcheux, insiste na reapreensão de objetos paradoxais, representados “sob o nome de Povo, direito, trabalho, gênero, vida, ciência, natureza, paz, liberdade...” (2012, p. 115). Tais objetos constituem aqueles sobre os quais operam (1) e (2), no jogo que travam entre si, identificando-se com eles e, ao mesmo tempo, voltando-se contra os mesmos, em relações de força móveis e em mudanças confusas, que originam oposições e instabilidades múltiplas. Daí, por exemplo, guerras serem travadas em defesa da paz, e haver a possibilidade de o direito sofrer modulações que excluam a dignidade e os direitos de determinados grupos de indivíduos.

Essa faceta do objeto paradoxal que implica na possibilidade de que uma mesma palavra seja passível de remeter a mais de um sentido, coaduna-se a outra, também formulada por Pêcheux, que explica o fato de a mesma sentença receber significados distintos, ainda que esteja formulada pelos mesmos signos linguísticos. Tal fenômeno é explanado em *Língua, linguagens, discurso* (2011) e em *Semântica e Discurso* (2014), de forma análoga, a partir da afirmação de que o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas “que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas)” (PÊCHEUX, 2014, p. 146). A isto equivale dizer que o sentido das sentenças muda segundo a posição sustentada pelo sujeito do discurso que as enuncia, “ao passar de uma formação discursiva para outra” (PÊCHEUX, 2011, p. 73). Essa proposição acarreta o reconhecimento da conexão entre a constituição do sentido e do sujeito, e sintetiza um sistema complexo que comporta a interpelação do indivíduo em sujeito de um discurso pelo viés do assujeitamento.

Decorre desse processo a identificação do sujeito, via posição, com uma parcela dos saberes assentados em uma dada formação discursiva, que representa, no discurso, uma

formação ideológica dada, intrincada num conjunto de outras formações ideológicas, determinadas por uma formação social. Os saberes que circulam em uma formação discursiva são recortados do interdiscurso, um todo complexo em que circulam o conjunto dos dizeres e não ditos. Pelo seu caráter de totalidade, o interdiscurso é impossível de ser integralmente simbolizado, mas é simulado como pré-construído, verticalmente, e como discurso transversal, horizontalmente, no eixo da formulação discursiva, o intradiscurso. Ao integrarem uma formação discursiva, tais saberes recortados do interdiscurso, passam a ser regulados por uma forma-sujeito específica, que atua como sentinela da FD. Rígida o suficiente para delimitar as fronteiras de uma formação discursiva, mas suficientemente porosa para não fadá-la à repetição contínua do mesmo conjunto de dizeres (o que anularia a possibilidade de transformação, contraparte do par reprodução/transformação que é próprio a todo saber), a forma-sujeito atua na regulação dos dizeres, já que as formações discursivas estão em dinâmico contato umas com as outras, de maneira a serem constantemente afetadas por construções advindas de outros campos do saber.

Estou bem alerta para o fato de que essa comparação que acabei de estabelecer ocorre no limite de uma falácia de causa. Quase que afirmando que o mesmo efeito (de que o sentido pode vir a ser outro), ainda que oriundo de diferentes processos, decorre de uma mesma causalidade. Um cenário não deve ser tomado pelo outro: de um lado, temos a assunção de uma posição do sujeito no discurso pela identificação com um conjunto de enunciados que circulam numa formação discursiva, e, de outro, o objeto paradoxal como ponto de inflexão entre tais e tais enunciados. O conceito limite entre as duas situações é o de enunciado, e teremos de reservar para ele um momento nesta exposição se quisermos evitar alguns sofismas.

Se seguirmos os princípios defendidos por Courtine em 1981, na *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos* (2009), nós consideraremos que o problema de uma associação direta entre objeto e posição reside na confusão procedural entre o nível da formulação e o do enunciado. Essas vinculações não são difíceis de encontrar. Consistem

no atendimento à segunda das quatro propriedades que delimitam a função enunciativa²⁹, exatamente a mesma propriedade que permitiu a Courtine desenvolver a noção de posição sujeito, mais tarde aprofundada por Indursky³⁰. A premissa central é de que o enunciado mantém com um sujeito uma relação determinada, e a inferência necessária nesse caso é a de que essa determinação corresponde à interpelação do indivíduo em sujeito do discurso. Falando mais precisamente, o panorama tracejado por Courtine consiste numa releitura discursiva do conceito de enunciado encontrado na *Arqueologia do saber* de Foucault³¹, e esse deslocamento teórico agencia duas grandes transformações.

A primeira delas age sobre o espaço reservado ao sujeito do enunciado, a *função vazia* foucaultiana, que segundo Courtine não deveria ser preenchida por um indivíduo, mas pela forma sujeito de uma formação discursiva. Daí alocarmos todo o sistema de posicionamento do sujeito no campo do enunciado, já que ele implica a filiação a uma formação discursiva por intermédio da identificação com a forma sujeito do discurso. Já a *segunda* transformação mencionada, operacionaliza o discurso como objeto e prediz dois modos para sua existência no interior das formações discursivas. Tais modos estão organizados em níveis hierárquicos definidos como o a) nível de um sistema de formação dos enunciados, e b) nível de uma sequência discursiva concreta. É com base nesta segunda transformação que realizamos a aproximação entre o objeto paradoxal e o nível formulação, já que o domínio da formulação conjuga dois modos de existência do objeto distintos, mas paradoxalmente dependentes.

Durante sua tese, Courtine tratou de demonstrar que não existe uma unificação geral entre o nível do enunciado e o da formulação, ainda que um interfira na ação do outro. Nesses termos, a sequência discursiva “deve ser apreendida enquanto objeto tomado num processo discursivo de reprodução/transformação dos enunciados no interior de uma dada FD” (COURTINE, 2009, p. 84). Essa concepção parece ficar mais clara ao se assumir que diferentes sequências discursivas podem veicular um mesmo enunciado. Assim sendo, o

²⁹ Para Courtine (2014), o enunciado é definido a partir de quatro propriedades que delimitam sua função de existência, ou “função enunciativa”. São eles: “o enunciado está ligado a um referencial; o enunciado mantém com o sujeito uma relação determinada; o enunciado tem um domínio associado (uma área); o enunciado apresenta uma existência material, distinta daquela da enunciação” (COURTINE, 2014, p. 86).

³⁰ Cf. *Unicidade, desdobramento, fragmentação*, de Freda Indursky (2008).

³¹ Cf. *A arqueologia do saber*, de Michel Foucault (2008).

enunciado estabelece tanto uma relação horizontal com outras formulações no plano do intradiscurso, quanto uma relação vertical com formulações determináveis em outra sequência no interdiscurso. O vínculo entre horizontalidade e verticalidade no plano da formulação é descrito por meio de uma relação mutual em o que o enunciado se descobre, existindo entre elas. A similaridade dessa ligação corresponde à similaridade da dinâmica entre o interdiscurso e o intradiscurso tratada por Pêcheux em *Semântica e Discurso*.

Ora, como já podemos supor, e conforme constataremos mais adiante, a falácia que incorria da equiparação entre a posição e o objeto não é, em absoluto, supérflua, levando em consideração que há entre eles um segundo ponto em comum, desta vez estrutural, que não se resume ao efeito de deriva do sentido. Esse segundo ponto é o mesmo de sua cisão (o enunciado), que parece unir os dois conceitos, apesar de operar separações entre eles. A contradição alocada nessa construção decorre, por um lado, da divergência entre o nível da formulação e o nível do enunciado, cuidadosamente apontada por Courtine; e, por outro lado, da interdependência entre esses dois níveis, demonstrada na incidência do enunciado, que é (e não é) da ordem do interdiscurso, sobre a formulação das sequências discursivas, no plano do intradiscurso. A descrição aqui feita corresponde a associações exageradas, mas poderia valer, em medida menor, para outros conjuntos essencialmente opostos, mas que mantêm entre si alguma relação de dependência. Quem sabe para todos eles. Mais até: talvez seja precisamente o fator paradoxal que permita a tensa relação e operacionalização entre conceitos como interdiscurso e intradiscurso, Ideologia e Inconsciente, sistemático e assistemático, e língua e linguagem. Afinal chegamos a perceber o ponto que quero destacar desta exposição: pelo papel conferido às diferentes formas de contradição, desde o seu fundamento até a (re)organização dos postulados, a Análise de Discurso não segue uma lógica clássica isenta de contradição, mas *paraconsistente*.

Seguindo essa concepção, um desavisado poderia dizer que estariam suspensos, em Análise de Discurso, o sistema lógico estruturado e seus predicados, o que simplesmente não é verdade. Se assim o fosse, não poderiam ser concebidos fundamentos científicos basilares nesta área, tais como conceito e teoria, além de estar anulada a necessidade de análises, comprovações e interpretações sustentadas por evidências. O que se pode afirmar com

certeza é que a estrutura lógica do campo da AD funciona em paralelo com a lógica clássica, admitindo conceitos que não poderiam ser explorados em circuitos consistentes, por serem essencialmente contraditórios, como o paradoxo, por exemplo. Sem negar preceitos instituídos e, mais do que isso, funcionando sobre e a partir deles, a AD delimitou seu arcabouço teórico-metodológico no interior de disciplinas notadamente lógico-clássicas, propondo descentralizações e deslocamentos que visavam comportar noções suplantadas por estas mesmas áreas. Este foi o caso, na (1) Linguística, da resignificação do conceito de língua pelo viés da falha; no (2) Materialismo Histórico, de um tratamento materialista de princípios em parte idealistas; e, na (3) Psicanálise, de uma investigação da categoria de sujeito que leva em consideração sua interpelação pela Ideologia.

No paradigma lógico paraconsistente, dizer que um campo de conhecimento opera com a contradição, não implica sua descaracterização estrutural, mas a assunção de uma inconsistência lógica verificável. Mais do que isso, e como afirmaram Jorge Forbes e Newton da Costa, na comunicação *Sobre Psicanálise e Lógica*, apresentada no IV Encontro Internacional do Campo Freudiano, em Paris, nem toda contradição é passível de ser incorporada em qualquer conjunto lógico. O mero reconhecimento dos contrários no seio de uma teoria não equivale “que aceitemos qualquer contradição como aceitável” (FORBES; DA COSTA, 1987, p.4), princípio que corresponde à afirmação de que nem toda teoria inconsistente (contraditória) é trivial. Aqui surge o ângulo de curvatura entre a linha da lógica que vinha sendo discutida desde a exposição do pensamento aristotélico, e esta outra cognata, posta em desenvolvimento paralelo. A inflexão entre as duas retas define um ponto de contato que podemos dispor em três tempos. O primeiro deles, brevemente mencionado quando abordamos o terceiro excluído, abrange a lei de *não-contradição*; o segundo diz respeito ao princípio da *não-trivialidade*; e o terceiro, correlato dos outros dois, resume-se à *explosão*.

O primeiro tempo derroga a lei da não-contradição que, de maneira geral, prediz que de duas proposições contrárias, sendo uma a negação da outra, uma delas é necessariamente falsa. Este é o tempo da separação das retas, precisamente a distância que permite que haja a existência compassada de uma lógica paraconsistente (b), análoga à linha da lógica clássica

(a). O segundo tempo corresponde a um momento de curvatura de (b) em direção a (a), de vez que, nesse esquema mental que tentamos desenhar, existe uma zona de mútua concordância sobre a trivialidade. A conservação da lei da não-trivialidade assegura que ao menos uma proposição no interior de uma teoria inconsistente, isto é, que reflete sobre contradições e paradoxos, não pode ser consequência de um conjunto de premissas qualquer. Assim sendo, podemos estabelecer uma conexão paradoxal entre o nível da formulação e o nível do enunciado, mas não entre a posição sujeito e uma caixa de sapatos. A trivialidade é um conceito atrelado à impossibilidade de um sistema lógico comportar qualquer conjunto, situação que, se ocorresse de fato, ocasionaria na *explosão* desse sistema, ação que remete ao domínio do terceiro dos tempos que apontei anteriormente. Na curva que vínhamos tracejando, a explosão é o tempo da curva que põe (a) e (b) em perpendicularidade.

A reflexão aí encetada logo nos diz que existem momentos de concordância entre as linhas clássica e paradoxal, sobretudo no que diz respeito à conservação dos princípios da não-trivialidade e de explosão. Mas não se pode falar de equivalência absoluta entre elas, já que para a escola aristotélica contradição = trivialidade, enquanto que para a lógica dos sistemas formais inconsistentes essa equivalência é falsa. Nesse sentido, o objetivo da lógica paraconsistente é o de “edificar sistemas lógicos capazes de servirem de base para teorias inconsistentes, mas não triviais” (FORBES; DA COSTA, 1987, p. 6). A partir da maneira como se coloca a questão da conservação dos princípios, podemos inferir as seguintes proposições, investigadas mais adiante:

- I. A teoria da Análise de Discurso opera com sistemas lógicos inconsistentes, mas não triviais.
- II. Alguns dos objetos sobre os quais se volta a Análise de Discurso são paradoxais.
- III. Em Análise de Discurso o corpo é um objeto paradoxal.
 - Primeiro axioma:* O corpo é incompleto
 - Segundo axioma:* O corpo é passível de ser negado pela consciência
 - Terceiro axioma:* O corpo é ambíguo e funciona em sobreposição

Até onde vejo atualmente, a aproximação estabelecida entre a Análise de Discurso e a lógica paraconsistente não deve ser encarada nos moldes de uma subordinação, nem na criação de uma espécie de síntese metateórica, ou mesmo na sintagmatização de uma seguida da axiomatização da outra. Não faria sentido, naturalmente, que essa nossa investida se pretendesse a algo maior do que um exame *discursivo* no qual a lógica é tomada heurísticamente. Quanto à natureza formalista da lógica, em oposição a esta nossa investigação de base materialista, não vejo razão para obliteração de um método de investigação o qual, desde sua fundação, já previa voltar-se sobre o caráter substancial da coisa, sem deixar de considerar aquilo que, de material, a determinava. Esta relação de tensão foi apontada pelo próprio Aristóteles em *Órganon*: “toda substância parece determinada, o que é indiscutivelmente verdadeiro no que tange às substâncias primárias” (ARISTÓTELES, 2005, p. 46), mas também por Pêcheux, em *Semântica e Discurso*, pelo menos em dois momentos.

Primeiro, como metafísica, “a Lógica [é] evidentemente, ao mesmo tempo a parte das Matemáticas que leva o nome de lógica matemática, mas também e, sobretudo, (a primeira garantindo a segunda), a ‘Teoria do Conhecimento’, como teoria das ‘leis do pensamento’” (PÊCHEUX, 2014, p. 16). Contrariamente, mais adiante, ao se aproximar de Wittgenstein, como um *método antroponômico* (de um organismo “interno” ligado ao seu exterior e em relação com outros organismos internos e externos) baseado no consenso (acordo, jogo, retórica, enfim), que caracteriza uma concepção distinta da lógica clássica, “essa posição empirista-behaviorista, hoje a pedra-de-toque de muitas ‘ciências sociais’, pôde encontrar sua expressão no próprio interior da polêmica a qual se opuseram, historicamente, diferentes concepções da lógica” (PÊCHEUX, 2014, págs. 67-68). Somos obrigados a reconhecer, pelo que foi colocado, que o formal admite uma contraparte material (sobretudo no campo da lógica, mesmo a que se designa clássica); e, na mesma medida, que uma perspectiva materialista da língua comporta sempre um aspecto formal (sob o viés de pares como necessidade/contingência, Lógica/Retórica, construções materiais “empiristas até certo ponto” etc.).

De minha parte, sobre essa tensa relação entre formal e material, considero haver aí contrários mutuamente afetados, ou, como o diria Pêcheux “essas duas formas ideológicas em aparência contraditórias, se articulam, na realidade, uma sobre a outra por uma secreta necessidade” (PÊCHEUX, 2014, p. 89). Por ora, basta nos atermos ao fato de que o problema central aqui colocado, o tratamento do objeto paradoxal em AD, não poderia ser discutido desconsiderando a área do conhecimento humano cuja especificidade é precisamente lidar com o paradoxo. Como se percebe, o caminho que percorri partindo de Aristóteles objetivava criar condições para o entendimento do paradoxo, ou, mais precisamente, conferir a ele um tratamento atento à contradição. Somente a partir daí pude inserir a questão dos objetos paradoxais e expor, ainda que brevemente, o funcionamento paradoxal não somente dos objetos, mas de determinados conceitos no interior da Análise de Discurso (para não dizer de suas bases).

Tais conexões pretendiam demonstrar as limitações de se conceber um sistema lógico tradicional numa teoria que não apenas admite a contradição como opera a partir dela. Daí a necessidade de referência a uma lógica paralela, paraconsistente, cujos fundamentos servirão para sustentar a abordagem discursiva, durante o desenvolvimento das três proposições anteriormente apresentadas. Dessa lógica, em princípio, aproprio-me, na Proposição I, das noções de inconsistência e de trivialidade relacionadas ao Real; em II, do paradoxo e de sua conexão com o sentido; e, em III, das implicações acarretadas pelo paradoxo: a incompletude, a negação e a ambiguidade. Esse esquema, que ilustro abaixo, poderia ser resumido em uma premissa central, (II), desdobrada em outras duas constatações, definidas de acordo com seu nível de abrangência: sua *causa* (I) e suas *consequências* (III e seus axiomas). De vez que a trivialidade e a explosão já foram discutidas nesta seção, gostaria de me voltar a partir deste ponto sobre a inconsistência e suas aplicações em Análise de Discurso.

- I. [**Causa**] As inconsistências não triviais dizem respeito à imposição do Real.
- II. [**Proposição**] A disputa entre a normalização do pensamento e a força disruptiva do Real cria paradoxos, passíveis de serem tomados como objetos.
- III. [**Consequência**] Enquanto objeto paradoxal o corpo:

Primeiro axioma: Opera com a incompletude

Segundo axioma: Admite a negação

Terceiro axioma: Se presta à ambiguidade

3. Inconsistências

Inconsistente é a condição do sistema, proposição ou silogismo que apresente duas sentenças, uma sendo a negação da outra. Em lógica clássica, se um sistema for trivial ele é necessariamente inconsistente. O que as lógicas formais inconsistentes apresentam é a possibilidade de uma proposição ser inconsistente, mas não trivial. Essa proposição se baseia na consistência da contradição causa da inconsistência, que pode existir sem que haja explosão do sistema. A luta de classes, por exemplo, é uma contradição consistente porque não admite qualquer arranjo em seu conjunto: ela ocorre, essencialmente, entre o explorador e o explorado. Note-se que esse par pode ser referido em construções parafrásticas, como dominador e dominado, detentor dos meios de produção e detentor da força produtiva, empregador e trabalhador *ad infinitum*. De maneira semelhante, a luta pode ser dita como disputa, embate, combate, conflito etc. Contudo, e pela forma como se coloca essa construção, a classe em questão não pode ser a dicotiledônea, pertencente ao reino Plantae. Isso porque o sentido é passível de ser outro, mas não de ser qualquer um. Ele está, paradoxalmente, integralmente na língua e integralmente na história, sendo, ainda, ideologicamente determinado.

O que afirmo pode ser percebido pelo efeito de evidência (produção da ordem da ideologia) que aí se enceta (é óbvio que a luta de classes ocorre entre classes sociais), o que corresponde, no plano da língua, ao implícito articulado sob a forma de um pré-construído (luta de classes é isto e não aquilo), advindo do interdiscurso, sintagmatizado no intradiscurso, e cristalizado pela ação da memória discursiva (um enlace entre a memória mítica, a memória inscrita nas práticas sociais e a memória construída pelo historiador,

segundo Pêcheux³²). Tem-se, ainda, que na formação discursiva que veicula o enunciado já formulado “luta de classes”, o interdiscurso dissimula sua existência (como efeito de si no plano do intradiscurso), e a própria FD disfarça sua ação por intermédio do esquecimento n° 1 (eu sou a fonte do dito). Dessas colocações, e retornando ao ponto que havia pretendido destacar, podemos dizer, então, que sentido, interdiscurso e formação discursiva são conceitos inconsistentes baseados numa contradição consistente em suas premissas, logo, inconsistentes, mas não triviais.

A condição de existência de uma afirmação do tipo da que expus anteriormente, “o sentido está, paradoxalmente, integralmente na língua e integralmente na história e é ideologicamente determinado”, é perfeitamente possível em Análise de Discurso, mas completamente inconcebível em sistemas consistentes logicamente estabelecidos. Isso não significa, entretanto, que esse tipo de contradição não tenha sido percebido em arranjos lógico-clássicos, como a tentativa de Frege em *Lógica e Filosofia da Linguagem*, 1891-1892, de observar a não correspondência entre objeto real e o objeto de conhecimento, traduzida nos termos do referente e do sentido. A constatação de Frege de que algo no interior do sistema linguístico apontava para fora dele (os pressupostos), e, além disso, de que pelo menos um ponto seria impassível de estabilidade referencial (no caso das expressões políticas), o pôs a afirmar que “a linguagem não é regida por leis lógicas” (FREGE, 2009, p. 61), e ainda que, na língua, as formas pelas quais se “expressam as inferências são tão variadas, tão amplas e tão vagas que pressupostos podem facilmente se imiscuírem” (FREGE, 2009, p. 61).

É certo que a língua tomada como estrutura não é de fato regida pela lógica. Pelo menos, não por esta lógica tradicional a que se referia Frege, que não operava com as contradições às quais a linguagem se presta e que faz incidir no sistema da língua. A dificuldade aí encontrada é a mesma a que Pêcheux se refere ao discutir o ponto cego do materialismo de Frege³³, que faz menção ao indício de irrealidade, ilogicismo ou ficção, que

³² Cf. *Papel da memória*, de Pierre Achard (1999).

³³ Ainda que não fosse o foco de suas apresentações, e que tenham palestrado em dias diferentes, a questão da relação entre Frege e Pêcheux retornou de alguma forma nas falas inspiradoras das professoras doutoras Mônica Zoppi-Fontana e Lucília Maria Abrahão e Sousa, durante o IV Seminário Internacional (SINEL) e V Seminário Nacional em Estudos da Linguagem (SNEL), realizado em junho de 2019 em Cascavel, no Paraná.

haveria nas sentenças linguísticas políticas, que pelo seu caráter de interpretação difusa “as torna questões de apreciação individual” (PÊCHEUX, 2014, p. 110). O progresso dessa questão nos leva a perceber que Pêcheux situa dois problemas do pensamento de Frege concatenados a um mesmo cerne. Primeiro, a dificuldade em se tratar de um caráter lógico da língua quando (a) *o referente não é universal*, o que, no exemplo de Frege, remete a sentenças como “a vontade do povo”. Tais sentenças podem significar diferentemente a partir das modalizações entre as partes, sendo, portanto, fontes de erros que precisariam ser eliminadas da Ciência. O segundo dos problemas apontados diz respeito à solução empirista do caso do enunciado político, conferida pelo salvo-conduto da (b) *apreciação individual*.

O ponto comum aos dois cenários é a contradição implicada no mecanismo que os origina, ao qual Pêcheux confere o nome de apreensão burguesa da ideologia. Sob esta designação, afirma-se que (a) e (b) correspondem respectivamente ao [a] tratamento da política como ciência objetiva da qual os erros precisariam ser erradicados, e [b] à associação da política à ficção e ao jogo. No aspecto filosófico, o conjunto [ab] corresponde ao funcionamento do *idealismo* e é decomposto num arranjo em que [a = realismo metafísico] e [b = empirismo lógico]. Neste caso, aquilo que determina a existência [ab] é, notadamente, [a ideologia]. Sempre segundo Pêcheux, o funcionamento dos colchetes nesse esquema, comporta, no campo [a], o paradoxo corresponde à *fantasia burguesa da reabsorção da luta política* no funcionamento do aparelho jurídico-político, de onde decorre a possibilidade de a classe burguesa dissimular o poder do Estado, e evitar a luta política, declarando-se apolítica (deixando de comparecer a debates, colocando-se como diferente de “tudo isso que está aí” etc.). Por outro lado, o campo de [b], remete à *forma burguesa da prática política*, nas situações em que a burguesia se vê obrigada a fazer política, e usa, paradoxalmente, um tom sério banhado por um cinismo cético que conduz a política sob a forma de um jogo (brincando com chocalatinhos, especulando sobre castelos de areia, enfim).

Considerando que o primeiro eixo de inconsistências não triviais que apontei nesta exposição foi da ordem de uma *contingência determinada do sentido*, a análise do último

Esta menção se pretende a um agradecimento indireto e meio torto, que não deixa de se estender ao professor Alexandre Sebastião Ferrari Soares e à Maria Cristina Leandro Ferreira.

exemplo preparou-nos para descobrir que, a partir da crítica que Pêcheux tece a Frege, se segue um segundo eixo de inconsistências, ainda relativo ao sentido, mas desta vez da ordem do *jogo político-ideológico*. Acrescentarei, complementando essa constatação, que foi o funcionamento paradoxal da ideologia (ora evidenciando, ora dissimulando, e ora os dois movimentos ao mesmo tempo) que serviu de substrato à [ab] e às suas contradições internas. O mero apontamento, ou mesmo o tratamento puramente empírico do complexo dialético intrincado na política e na ideologia (e expresso na língua) não é suficiente para expandir ou reformular o método empregado pelos sistemas consistentes como a linguística formal e a lógica clássica.

Tal insuficiência é percebida por Pêcheux na forma da contradição “que opõe principalmente a tendência formalista-logicista às duas outras tendências” (PÊCHEUX, 2014, p. 20). Da constatação dessa primeira contradição, decorre outra, secundária, de vez que “a forma explícita que essa contradição toma é a de uma contradição entre sistema linguístico (a língua) e determinações não sistêmicas que, à margem do sistema, se opõem a ele e intervêm nele” (PÊCHEUX, 2014, p. 20). Pêcheux acrescenta, mais adiante, que assim, “a língua como sistema se encontra contraditoriamente ligada, à ‘história’ e aos ‘sujeitos falantes’” (PÊCHEUX, 2014, p. 20). A partir disto é fácil descobrir que a história e os sujeitos falantes são os pontos exteriores ao domínio da forma, que, em direção à Semântica, vêm cobrar um lugar no interior do sistema, dando trabalho à Linguística. Pois bem, mas ocorre que não existe língua sem história e sem sujeitos. O ato de pôr essas questões às bordas da língua se deu em decorrência da necessidade, à época, de instaurar a Linguística como ciência (positiva), denegando suas contradições constitutivas. Passada essa fase (diria Pêcheux que “a Linguística atual não tem, Graças a Deus, mais nada que temer”), podemos afirmar que é sobre e a partir desses pontos de conflito (históricos e subjetivos) que se organizam uma série de inconsistências constitutivas, que de forma incessante eclodem na estrutura linguística, apontando algo mais além, o movimento da língua que vai em direção ao dente que dói.

De saída, a Teoria do Discurso forneceria um caminho possível para se resolver esse embaraço da Linguística com relação à irrupção das contradições, remontadas pela história

e pelos sujeitos falantes. Determinado a não fornecer à questão da contradição o desvio da apreciação individual, Pêcheux trata desse cenário de embate como “o duplo funcionamento lógico-linguístico que constatamos [que] não é ‘neutro’ ou ‘indiferente’ com respeito à ideologia” (PÊCHEUX, 2014, p. 114). É, sem dúvida, de ideologia que se fala. Sobre seu papel na interpelação do sujeito, sua determinação na organização da formação social, sua ação para a reprodução das relações de produção, a disputa que ela simula no campo do sentido, de que maneira ela incide sobre a luta de classes e, também, como ela afeta o inconsciente. Como representação imaginária das relações concretas que tornam uma classe dominante, a ideologia já se apresenta, desde sua definição, como campo paradoxal, aquilo que oculta, inverte, que naturaliza o que é histórico, e que se apresenta como inevitável e universal. É ainda a ideologia o elo entre a língua e a luta de classes, de vez que todo processo discursivo se inscreve numa relação ideológica. Desse modo, pelo seu caráter determinante e paradoxal, a ideologia constitui o eixo sobre o qual a segunda série de inconsistências não triviais se volta.

A primeira coisa que queria mapear no início deste subtópico eram essas tais inconsistências não triviais e de que maneira elas se comportavam em Análise de Discurso. Em abordagem pedagógica, até aqui as dividi em dois eixos principais, o da contingência determinada do sentido e o do campo político-ideológico. Não posso avançar, entretanto, sem antes ressaltar que de alguma forma falei sobre a mesma coisa (a contradição) e, ao mesmo tempo, disse duas coisas dessemelhantes. Não podemos pôr em dúvida que, em ambos os eixos destacados, somos confrontados pelo mesmo processo contraditório, ao qual podemos reconhecer devido a seus resultados idênticos. Estamos às voltas com esse processo sem nome que parece articular noções distintas, desvelar-se pelas suas inconsistências, e voltar a se encobrir pela designação que for cabida, habitando aquilo ou outra coisa: o sentido, a ideologia, a política, o interdiscurso, o enunciado, a luta de classes. Esse nome do fogo, o contraditório que destaco em diferentes movimentos no interior da Teoria do Discurso, não acena senão para o que Lacan, no *Seminário XXII*, de 1974, designa como o Real, o “estritamente impensável. Seria, ao menos, um ponto de partida. Faria um buraco no negócio” (LACAN, 1974, p. 3).

Fica-se assim com a impressão de que existe uma maneira possível de se sintagmatizar o Real, e também que sua disposição no plano da formulação equivaleria à “Contradição”. Tentador como possa parecer, esse pensamento é equivocado, e acarreta na absorção do impossível que caracteriza o Real por algo de uma Contradição nas suas maiúsculas. Ora, todo o esforço dessa exposição se concentra justamente sobre a identificação das diferentes incidências da contradição (sem capital), o funcionamento dos paradoxos, os desvios, as inversões, os ocultamentos, enfim, as particularizações e inconsistências. Tratar a contradição como *Campo* em que o Real se aloja seria tanto redutivo quanto contraproducente. De alguma maneira, e isso não se pode negar, a contradição aparece como uma espécie de prejuízo à ordenação do sentido, e isso porque, enquanto tal, a contradição aponta para aquilo que ruma em direção contrária a um pretense fluxo do dizer, tido como organizado e naturalizado sob o efeito da evidência. Aquilo que, na ordem do sentido, desponta como antagônico, revela algo incômodo, que não se poderia ter sido dito ou é impedido de dizer dessa forma. O registro deste algo oriundo de “outra cena”, como o diz Lacan em 1957, *n’A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, corresponde à incidência na língua do real “de que ele fala como sendo o lugar do sonho” (LACAN, 1998, p. 523), mas também do lapso, do ato falho e do Witz.

Em 1964, ao proferir *O Inconsciente Freudiano e o nosso*, Lacan menciona só haver causa daquilo que manca, para dizer que na hiância³⁴ do inconsciente, “entre a causa e o que ela afeta, há sempre claudicação” (LACAN, 1985, p. 27). Daí se segue, como o formula Frederico Zeymer Feu de Carvalho, em *Real do inconsciente e real da língua* (2007), que a estrutura do inconsciente em hiância comporta dois tempos, um de abertura e outro de fechamento. O primeiro deles, e isso apontou Freud em 1901 no *Esquecimento de nomes próprios* (1996), é aquele marcado pela suspensão, hesitação, o instante em que se percebe a descontinuidade no dizer de um sujeito a que se aponta a causa no inconsciente. Noutra instante, posterior a esse, ocorre o trabalho do simbólico, o tamponamento desse vazio provocado pela suspensão. A questão decisiva consiste em perceber que o segundo tempo se configura pelo *discurso do inconsciente*, um retorno insistente à cadeia significante fornecida pela linguagem.

³⁴ O espaço entre aquilo que não existe e o que está prestes a existir.

O primeiro tempo, por outro lado, remonta o *real do inconsciente*, “a fenda pela qual o enunciado que se articulava na intenção de dizer se desestabiliza” (CARVALHO, 2007, p. 2). O espaço do lapso, buraco pelo qual se apresenta o real do inconsciente, continua a denominar uma aporia inflamável e irrecuperável, e só consegue ser formalizado quando preenchido pelos predicados em minúsculas de um discurso do inconsciente. Tendo identificado a impossibilidade de referência objetiva a esse Real, Pêcheux, em 1980, durante o Colóquio *Materialidades discursivas*, vai propor que há um real da língua, há um real da história, e há um real do inconsciente, aos quais se coadunam a *lalangue*, a *contradição* e o *real em minúscula*.

Essa tripla asserção permite seccionar áreas sobre as quais o Real incide, e tratar de sua conjugação em planos menores, mas não menos inatingíveis. Soa estranho colocar lado a lado registros que todos parecem unânimes em remeter ao impossível de ser registrado; paralogicamente, porém, é justificável proceder assim. De modo algum Pêcheux pretendeu encaixotar o Real em três vias possíveis e submetê-lo à coerção destes campos. Antes, o que esse movimento teórico proporcionou, foi constatar que algo falha, repetidamente e à revelia do sistema e do sujeito. As mancadas desveladas não serão senão vestígios de um processo contínuo de falhamento cuja causa não pode estar no interior da estrutura em que ocorre. Aí se encontra um ponto incontornável: nenhum sistema é completo e capaz de compreender a totalidade de seus objetos utilizando de suas próprias ferramentas analíticas. Essas primeiras renúncias já apontam para o processo de incorporação de conceitos de outras áreas do conhecimento no campo do discurso. Exemplo disto é a postulação de Foucault sobre formação discursiva, deslocada por Pêcheux e revisitada por Courtine, como vimos na seção anterior. O projeto não é fazer com que a Teoria do Discurso se destine a ser uma superestrutura que incorpora todos os conceitos das três bases de seu fundamento, num processo paulatino de fagocitose teórica. Não é verdade que a AD dialoga com qualquer noção, muito menos que os deslocamentos efetuados não compreendam uma rigorosa revisão em constante diálogo com os fundamentos da teoria. O que é verdade, isto sim, é que a possibilidade de discursivização de uma noção qualquer não pode ser descartada. Isso porque a AD admite o fato que o discurso não se presta à limitação formal.

Sobretudo, é preciso dizer que são os objetos que mobilizam os conceitos, ou, mais particularmente, é em face às limitações de um dado objeto que outras noções precisam ser discutidas. É precisamente quando Paul Henry se depara com a incapacidade de um sistema linguístico estar alheio ao social e ao psicológico que, em *A ferramenta imperfeita* (2013), situa a problemática que “designaremos globalmente como sendo aquela da complementariedade e que podemos resumir esquematicamente em uma frase: do humano, tudo aquilo que não é de ordem do psicológico, é social e reciprocamente” (HENRY, 2013, p. 113). A noção de *complementariedade* de Henry acena para esta incompletude comum a todos os sistemas e estruturas, que não podem operar sem admitir as suas contradições internas, e sem buscar saná-las em franco diálogo com o externo. Em tais condições é que podemos afirmar que a observação primordial de Pêcheux durante o desenvolvimento dos três reais foi a de que algo falta à língua, à história e ao sujeito, e que, de alguma forma, esse algo tropeça em seus cadarços, emaranhados em um nó atado pelo discurso. A questão subjacente a qual adiei a resposta é de que maneira essa exposição se relaciona ao corpo tomado como objeto paradoxal. Grosso modo, pelo seu comportamento no campo discursivo, que ao faltar se coloca para além do histórico, do linguístico, e do psicanalítico, buscando complementar-se no artístico e no filosófico. Mas antes que nos disponhamos a solucionar o enigma da maneira pelo qual o corpo busca se complementar e falha nesse processo, gostaria que voltássemos atenção para a forma como ele falta, e como se apresentam as suas incompletudes.

4. Incompletude

Em 1930, o filósofo e matemático austríaco Kurt Gödel submete o artigo *On Formally Undecidable Propositions of Principia Mathematica and Related Systems* (1992) à revista *Monatshefte für Mathematik und Physik*, que publica o texto integralmente um ano depois. O ensaio é um compilado de algumas proposições de Gödel dirigidas aos *Principia Mathematica*, um conjunto de obras de Bertrand Russel e Alfred North Whitehead, publicadas entre 1910 e 1913. Do texto de Gödel destaco dois princípios que considero fundamentais. Em primeiro

lugar, a proposição segundo a qual um dado sistema aritmético, se formal e consistente (isto é, não-contraditório), indelevelmente possui resoluções aritméticas indecidíveis. Nesses termos, um ponto de vista que prova uma contradição no interior de um arranjo, “pressupõe apenas a existência de uma prova de consistência efetuada por meios finitos, e pode concebivelmente haver provas finitas que não podem ser declaradas”³⁵ (GÖDEL, [1931] 1992, p. 71). O que significa dizer que a constatação de uma contradição não anula um sistema, tão somente prediz a existência de um ponto que não pode ser declarado – ou formalmente comprovado.

Decorre daí a segunda proposição que gostaria de comentar, a que postula não existir meio computável de provar a consistência de uma teoria no interior dela própria. Assim, as ferramentas para atestar a veracidade ou a falsidade de uma formulação não podem integrar o mesmo sistema que está sendo verificado. Para utilizar o mesmo exemplo da primeira proposição, uma contradição apontada, quando e se comprovada, não pode se valer da mesma gramática interna ao conjunto. O referente que serve de base para essa comprovação hipotética é, assim, externo ao sistema verificado.

Na prática, e para não alongar essa digressão matemática, o que Gödel nos permite vislumbrar é uma fratura lógica que desmantela um determinado modo de pensar, sedimentado desde a antiguidade helênica. Gödel afirmou que um conjunto dado pode reconhecer as próprias contradições sem perder a configuração ou propriedade, e, além disso, comprovou que as partes integrantes desse conjunto apontam para um ponto exterior ao arranjo. Reconhecer a configuração da língua que comporta a falha em sua estrutura é, ao mesmo tempo, a) admitir teoricamente que aquilo que se apresenta como exterior à língua integra, em verdade, o sistema linguístico; e, b) abrir o campo de agência da língua para intervenção de outras ordens, complementares à estrutura. Dessa forma, a ideia do Todo fechado em si mesmo cede espaço à concepção materialista da integração dialética do conjunto, o todo que opera sem deixar de reconhecer a existência de suas contradições

³⁵ Tradução livre do seguinte trecho da obra de Gödel: “It must be expressly noted that Proposition XI (and the corresponding results for M and A) represent no contradiction of the formalistic standpoint of Hilbert. For this standpoint presupposes only the existence of a consistency proof effected by finite means, and there might conceivably be finite proofs which cannot be stated in P (or in M or in A)” (GÖDEL, [1931] 1992, p. 71).

internas (ainda que elas sejam recobertas sempre e incessantemente pela ordem da ideologia, que visa encobrir as disputas assimétricas que originam e atravessam a formação social).

O medo e as pausas

Ando criando espaços para que o fracasso floresça. Encaro essa tese como uma extensão de mim mesmo e desejo que ela se estenda até depois da morte. Alongo processos, descumpro prazos, evito confrontos. Enxergo o durante como a única possibilidade de ação ou status.

5. Ambiguidade e cultura

Em *A Resistência da língua nos limites da Sintaxe e do Discurso*, de 1994, Maria Cristina Leandro-Ferreira começa a tratar da ambiguidade a partir do ponto de vista do gerativismo chomskyano. A escolha por essa linha, segundo a autora, remete ao fato de que a teoria de Chomsky elege um lugar especial para o tratamento da ambiguidade, qual seja: o de observação e resolução de um problema imposto à sintaxe. É bem sabido que diferente do tratamento concedido à ambiguidade pela tradição grega, a Chomsky pouco interessa a constituição e implicação lógica da ambiguidade. O gerativismo também exclui de seu cerne de questionamentos os desdobramentos semânticos arraigados à produção e interpretação dos pontos em que a ambiguidade se apresenta na estrutura da língua. Nesses termos, é mais interessante determinar se uma palavra como *working*, por exemplo, funciona como verbo ou como substantivo em dado contexto, do que, propriamente, como a utilização do termo “trabalho” está atrelada à conotações positivas sobre um determinado estado de coisas. Frases do tipo “*you better work*” e “*miss thing is working*”, são largamente utilizadas em comunidades de fala *drag* e LGBTQIAP+, e equiparam “*work*” a êxito; na mesma esteira de sentido e sem grandes prejuízos semânticos, *work* pode ser substituído por *success*.

O mesmo ocorre com colocações sintagmáticas relativas a um referente ambíguo, como “Ana virou um bolo” – nesses casos, na ótica do gerativismo, a preocupação recai sobre a disjunção das possibilidades de significação, a *desambiguação* dos termos na sentença, em prol da manutenção do “sentido” em uma determinada direção. A possibilidade de discussão da lógica dessa colocação fica reduzida à gramática normativa e à relação de verossimilhança, a ambiguidade, “ainda que se possa ser entendida como a aproximação efetiva da dimensão do equívoco na língua, acaba funcionando como uma ‘paródia’ dessa realidade” (LEANDRO-FERREIRA, 1994, p. 49).

Baseada em *Faire Dire, Vouloir Dire*, de Claudine Haroche, Leandro-Ferreira (1994) situa na tradição aristotélica o tratamento da ambiguidade baseado na ideia de relação interna e externa à sentença. A discussão se centra na identificação dos fatos ambíguos como atribuídos ou como inerentes à linguagem, isto é, esse tipo de investigação articula a

ambiguidade a um problema pragmático ou a uma particularidade linguística; no fundo, o que está em questão é a antiga disputa entre o imanente e o extralinguístico. Dessa forma, haveria ambiguidades de tipo sintático, quando o fato ambíguo está relacionado a dois ou mais referentes no interior da própria sentença e, também, a ambiguidade referencial de enunciados incompletos, presente, por exemplo, nos casos em que o referente aponta para um exterior não-marcado sintaticamente – como a elipse, por exemplo. Pode-se dizer então que, de um lado, está a ambiguidade sintática e, de outro, a ambiguidade semântica, conectada à indeterminação. Além da elucidação da questão da concepção da ambiguidade com referente interno ou externo, Haroche se ocupa de examinar de que maneira o sujeito se relaciona com a produção das ambiguidades, tido que se algo é ambíguo o é para um determinado sujeito. Nesse cenário, a ambiguidade semântica está “ligada mais às carências dos indivíduos que às da língua: sendo mais um problema de comunicação que um problema propriamente linguístico” (LEANDRO-FERREIRA, 1994, p. 52).

Rejeitando a separação sistemática entre a abordagem linguística (sintática) e a pragmática (semântica), Haroche propõe uma concepção que articule o linguístico com o extralinguístico, observando, ao invés da composição, classificação ou dissolução do fato ambíguo, os mecanismos de produção da normatividade que recalca a ambiguidade. Interessa a autora, nesse momento, o funcionamento da linearidade, da transparência, da univocidade, enfim, os pontos que demonstram a relação do sujeito com o saber – há de se ler: esse conhecimento do sujeito que diz saber. A ambiguidade estaria, nessa concepção, conectada com um desvio da produção e elocução do que se sabe (ou, pelo menos, do que se entende ou pressupõe saber). Esta é, assim, uma abordagem da ambiguidade capaz de elucidar a forma de operar do sujeito-centro-sentido, este a quem Pêcheux ataca ao desenvolver uma teoria que põe em suspenso a centralidade do sujeito e cede espaço às diferentes linhas de ação que se emaranham na constituição de um sujeito dividido entre a determinação inconsciente (de herança psicanalítica) e a determinação ideológica (implicação da base materialista que alicerça a teoria do discurso).

Se, no campo linguístico, a ambiguidade está relacionada a um problema de natureza sintática ou semântica, no terreno do discurso, por outro lado, ela representa o espaço

mesmo em que se dão a ver as possibilidades de sentido e de constituição do sujeito que enuncia. Ao invés de cercear um sentido que é ou não é correspondente ao signo em que irrompe o fato ambíguo na estrutura da língua, considera-se, a partir da Análise de Discurso, aquilo que comparece como ponto de condensação, materialização linguística da ambivalência própria a determinados fatos sociais. A contradição que se apresenta por intermédio da ambiguidade diz respeito às formas de ser e não ser, num mesmo tempo, espaço e sob as mesmas condições. Um gerente é, de uma só vez, agente de subordinação de seus empregados e subordinado à estrutura capitalista que não lhe aparta do papel de explorado. Um sujeito situado numa estrutura democrática é e não é livre e detentor de seus direitos; a educação é e não é ferramenta emancipatória; e, de maneira semelhante, uma *drag Queen* faz e não faz uma referência ao gênero oposto do indivíduo performer. Vejamos, a título de exemplo, a imagem que segue:



Figura 3 Comentário do videoclipe de *Corpo Sensual*. Fonte: YouTube

A imagem ilustra um comentário postado como resposta ao videoclipe da canção *Corpo Sensual*, da *drag queen* Pablo Vittar em parceria com Mateus Carrilho. O vídeo e o

comentário estão disponíveis para reprodução no canal do YouTube³⁶ da cantora. O texto do comentário confunde Pabllo, que está à esquerda, de vestido amarelo, com Mateus, que aparece à direita, de bigode e camisa de botão. A confusão apontada pela fala do *user* se conecta ao fato de Pabllo ser um nome próprio masculino e de sua *drag* mimetizar signos associados ao imaginário social do ser feminino, como o cabelo longo, o vestido e a maquiagem. Pode-se dizer que a marcação de Pabllo com uma mulher deriva da ambiguidade materializada na forma de apresentação corporal da *drag*, que é perceptível desde a preferência pelo uso do nome próprio (Pabllo) em detrimento de um fictício, como o fazem outras *drags* cantoras de igual reconhecimento midiático, a exemplo de Glória Groove (Daniel Garcia Felicione Napoleão), Grag Queen (Grégory Mohd), Potyguara Bardo (José Aquilino Araújo) e Kaya Conky (Igor Ferreira).

Diz-se, assim, que Pabllo apresenta grande “*passabilidade*”, termo que, de acordo com Alexia Carpilovsky (2020), é utilizado para medir a capacidade de uma pessoa ser considerada membro integrante de um grupo identitário que não o seu próprio. Isto significa que Pabllo, apesar de ser um indivíduo que se identifica com o gênero masculino, é capaz de “passar” como mulher quando performa como *drag*; ou, mais precisamente, o tipo de *drag* que Pabllo reproduz se relaciona com a ideia de parecer uma mulher. Antes de avançarmos, é necessário pontuar que a) existem outros tipos de *drag* que não visam replicar aspectos femininos, e b) a *passabilidade* é uma questão de interesse para a comunidade trans – ser mais ou menos passável pode significar estar mais ou menos propensa a ser vítima de violência de gênero e outras formas de discriminação, já que quanto menos passável se é, maior a possibilidade de despertar revolta por parte da população cisgênero. A ressalva que aqui deve ser feita é que a expressão *drag* de Pabllo não se pretende a emular uma identidade feminina como se o sujeito estivesse superposto à identidade de mulher, mas, tão somente, reproduz signos dessa identidade como forma de provocar o efeito artístico de *estranhamento*, que discuto em outro momento desta tese. Por ora, é importante levar em conta que essa ambiguidade atrelada à *passabilidade* está marcada no corpo do performer

³⁶ Disponível em <https://bit.ly/3Crss5N>. Acesso em mar. 2022.

que tenta mimetizar os signos sociais associados ao gênero feminino, de maneira que esse corpo ambíguo se inscreve num espaço que é e não é feminino.

Como mencionei em momento anterior deste trabalho, o fazer artístico da drag foi historicamente construído por homens vestidos de mulher durante o teatro elisabetano. A herança desse estilo artístico pode ser percebida hoje em performances que se aproximam da passabilidade, como aquelas conduzidas por Pablllo, por exemplo. O que é interessante de ser observado é o processo pelo qual Pablllo constrói essa figura feminina. A pergunta que questiona que tipo de signo social é mobilizado na tentativa de passar como mulher encobre outra: o que torna um indivíduo mulher? Há de se considerar que a conjuntura social capitalista expressa um ideal sobre os corpos dos sujeitos, ideal esse que reúne determinados signos e exclui outros de sua matriz. Esses signos são culturais e, em última instância, estão determinados pelo capital que coopta sujeitos para reproduzir as condições de produção que asseguram a posição ideológica do grupo dominante. Exemplos desse mecanismo não são difíceis de serem apontados: as cadeiras dos ônibus têm um padrão de tamanho fixado, a maioria dos manequins de plástico apresenta um tamanho único, o mercado de roupas compreende um limite de largura e altura, a arquitetura de grande parte dos edifícios de mais de dois andares opera com escadas, a pele branca carrega privilégios que a pele preta e a indígena não detêm etc. Assim, o corpo que se pretende ser (mulher ou homem) está determinado a reproduzir o padrão imposto por uma *formação cultural* atrelada à formação ideológica em dominância na conjuntura social capitalista.

O conceito de formação cultural é apontado por Leandro-Ferreira em *O lugar do social e da cultura numa dimensão discursiva*, de 2011, como sendo o “espaço a partir do qual se podem prever os efeitos de sentido a serem produzidos” (LEANDRO-FERREIRA, 2011, p. 60). A previsibilidade que caracteriza uma dada formação está conectada ao assentamento de sentidos e ao efeito ideológico de naturalização de determinados fatos sociais cujo funcionamento desvela a ação prática dos aparelhos de estado. O dizer “cor de rosa é de menina”, naturalizado na conjuntura social em que estamos inseridos, está relacionado a um estereótipo específico, fundamentado na divisão dos sexos na sociedade, que se conecta à divisão social do trabalho e ao binarismo compulsório. O imaginário do feminino reúne em

torno de si signos associados à fragilidade, ternura e delicadeza, aí inserida a “cor de rosa”, tom claro com nome de flor; esse tipo de estigma funciona na manutenção do lugar social da mulher como subordinada a uma espécie de força maior, representada pelo imaginário masculino. No limite, o reforço do papel submisso garante a reprodução do trabalho doméstico e de outros tipos de exploração feminina. O binarismo, por seu turno, está associado à pressuposição de que só existam dois gêneros, o masculino e o feminino, determinados pelo sexo biológico. O conceito é de Butler (2018), e serve para ilustrar a forma como a ideia de construção social do gênero é refreada pelo discurso do sexismo.

Um exame dessas proposições permite observar que a formação cultural está em contato com a ideologia (a lógica do capital) e com a formação imaginária (o imaginário sobre o feminino), e que funciona naturalizando as contradições próprias à produção do sentido, de maneira a tornar “cultural” aquilo que é terminantemente sócio-histórico e ideológico – cor de rosa ser de menina representa, na linguagem, aquilo que Pêcheux (2014) refere como o saber que não se ensina ou aprende, mas que continua produzindo sentidos. Nesse sentido, segundo Bauman (2012), a ideia de cultura começa a circular na segunda metade do século XVIII e surge como termo opositivo à natureza – nesse sentido, tudo aquilo que o homem pode construir é cultural, e tudo quanto ele deva obedecer é natural. Essa oposição refletia, à época, a discussão filosófica sobre a condição de determinação humana, em que se enquadravam oposições do tipo liberdade e necessidade, voluntário e imposto, causal e teleológico, contingente e obediente, enfim.

Num cenário desse tipo, a cultura serviria como uma espécie de conceito planejado para reconciliar essas dicotomias, aninhadas, em maior ou menor medida, às instâncias de autodeterminação ou às de regulação normativa. Surge dessa tentativa de unificação o caráter de dois gumes da cultura, que a coloca em constante posição de ambiguidade. Nesse sentido, explicar, por exemplo, que algo é “cultural” significa encobrir muito facilmente a dinâmica conflituosa que envolve o surgimento de determinado fato social. À primeira vista, a complexa questão da liberdade feminina nas sociedades muçulmanas é frequentemente tida como “fato cultural” apartado de uma problemática de cunho social, como se a cultura fosse ela mesma um dado natural e não um substrato social. Assim, a exemplo do que opera a

ideologia no plano do discurso, a relação entre natureza e cultura é de inversão – a causa natural aparece como produto cultural e vice-versa.

Nessa perspectiva, “o discurso da cultura tornou-se famoso por fundir temas e perspectivas que se ajustam com dificuldade numa narrativa coesa e não contraditória” (BAUMAN, 2012, p. 15). Daí podermos afirmar que a cultura reúne em torno de si uma série de paradoxos. A ideia compósita de cultura abriga, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma norma e a liberdade humana de exercê-la, ainda que saibamos que essa liberdade estará sempre a serviço da constituição de uma realidade a que não se possa resistir (à coerção). A isso equivale dizer que a liberdade está a serviço de sua própria anulação. Temos no funcionamento do assujeitamento um bom exemplo desse efeito – quando o indivíduo é interpelado como sujeito livre no intuito de que se submeta livremente ao Estado, reproduzindo sua própria sujeição. A ordem e a ideia de liberdade são assim estabelecidas ao manipular-se a probabilidade de certos eventos, criando o efeito de liberdade de escolha, e, ao mesmo tempo, restringindo ou anulando a ocorrência de outros eventos, limitando essa mesma liberdade. Num estado democrático de direito um indivíduo é, por princípio, livre – desde que cumpra as limitações impostas pela lei. Nesse enquadramento, “a cultura, paradoxalmente, em sua potência de pluralidades, como matriz de diversidades, pode funcionar como anteparo ideológico de dominação e de opressão” (LEANDRO-FERREIRA, 2015, p. 166).

Como afirma Aguiário Pimentel Silva, em *A cultura como paradoxo*, de 2021, esse *funcionamento paradoxal da cultura* se conecta à ideia de objeto paradoxal desenvolvida por Pêcheux, que discuti anteriormente. Podemos apontar a cultura como equivalente a isso que Pêcheux se referia quando afirmou haver um duplo caráter (regional e de classe) no funcionamento da ideologia no interior das formações ideológicas. Em *Linguística e marxismo*, texto que integra o livro *Encontros na análise de discurso*, de 2019, Pêcheux alerta para o fato de que “devemos pensar nas formações ideológicas como formações que remetem a coisas diferentes, e, por outro lado, às mesmas coisas, mas combinadas” (PÊCHEUX, 2019, p. 314). Assim, a cultura confere, ao mesmo tempo, identidade a um dado objeto no interior de uma formação ideológica (seu caráter de classe), e possibilita às formações discursivas a

particularização de um sentido dentre outros, referente ao mesmo objeto (num caráter regional). A liberdade de uma mulher religiosa na conjuntura social sulamericana não equivale à liberdade de uma mulher religiosa na conjuntura social afegã, e não unicamente porque o arranjo social é outro ou tão somente pela influência de formações ideológicas distintas, mas, principalmente, pelo fato de que tratamos de dois objetos iguais (a liberdade e a religião), para um mesmo grupo de indivíduos (a mulher religiosa), mas que é afetado de maneira diferente pela ação das práticas culturais que as identifica (a liberdade e religião). Aí também, e nem tão longe assim, poderia constar a drástica oposição entre a liberdade religiosa da mulher branca brasileira e a liberdade religiosa da mulher preta brasileira – basta observar quem é alva e quem é alvo.

Esta é outra das particularidades da cultura – a de apresentar a possibilidade de mudança ou contraste e, também, de manter a ordenação e o pertencimento a um dado grupo, que não é necessariamente estável, mas mutável o suficiente para manter uma ideia de identidade. Nesse sentido, a cultura é, segundo Bauman (2012, p. 23), “o sistema de ideias ou crenças, de símbolos expressivos e orientações de valor”, que garante a perpetuidade da coordenação entre os diferentes grupos que afeta. Ela funciona como agente estabilizador da identidade de uma comunidade particular em relação à outra universal, ainda que essa comunidade crie para si mutações a nível regional. Digamos, por exemplo, que o grupo identificado pela cultura LGBTQIAP+ represente uma só classe que comporta várias regiões distintas. Quanto mais paramos para analisar quais são estas regiões, mais dissoluto o conceito de identidade se mostra no interior dessa cultura. Aquilo que serve para manutenção do padrão dessa formação cultural também enfraquece o seu poder unitário – ser uma lésbica periférica é diferente de ser uma lésbica burguesa, que é diferente de ser cis ou trans, preta ou indígena, fora ou dentro do armário, com maior ou menor passabilidade etc. É precisamente a busca pela ordenação ou totalidade que evidencia as infundáveis mudanças particulares que a ordem origina.

O mecanismo que possibilita à cultura manter a própria identidade mesmo quando em contato direto com outros saberes nas suas fronteiras pode ser equiparado ao funcionamento de reprodução-transformação das formações discursivas. Enquanto sistema,

a cultura pode assimilar um saber fronteiro, adaptando-o às regras internas que regem aquele conjunto. Da perspectiva de quem chega, os saberes são transformados, assimilados; do ponto de vista dos que já integram o sistema, essa incorporação serve para reforçar a identidade do conjunto. Para usar outra das metáforas de Leandro-Ferreira, essa relação de “dentro e fora” que ocorre no contato entre as culturas, serviu de base para a discussão da cultura própria a um Estado-nação. A princípio, dirá Bauman, a ideia de identidade cultural de uma nação estava ligada às suas fronteiras geográficas, mas foi ultrapassada pelo advento da comunicação instantânea, impulsionado por ferramentas como a internet. A superação da noção de cultura como sistema restrito e interno, permitiu pensá-la como uma estrutura de escolhas, “uma matriz de permutações possíveis, finitas em número, mas incontáveis na prática” (BAUMAN, 2012, p. 39), que não delimita um pertencer, mas supõe um identificar.

A ideia de cultura do Estado-nação forçava o pertencimento dos sujeitos a uma matriz a partir da pressão da lei e sob os auspícios do discurso nacionalista, a identificação, por outro lado, exerce uma pressão menor, mas não menos potente. O caráter comunitário do processo de identificação com uma cultura implica a aparição de diversas subculturas abrigadas num determinado domínio. De toda sorte, ambas as formulações (a nacionalista e essa que podemos chamar de comunitarista) assumem que as culturas são composições mais ou menos sólidas num ponto situado, quando, em verdade, os limites de uma cultura só são traçados para que possam ser borrados outra vez, num processo contínuo de desobediência das normas previamente estabelecidas. A cultura da comunidade quilombola, por exemplo, não se encerra com a extinção dos quilombos; transforma-se a partir da prática de grupos descendentes que ressignificam a resistência exercida naquela época – do senhor de engenho ao dono da fábrica, o racismo e a servidão só mudam de endereço. Daí a ideia de que a resistência da cultura se apresenta como a desobediência, prática que garante a mutação e a dinamicidade próprias a uma determinada cultura.

Em *Delimitações, inversões, deslocamentos*, Pêcheux define as resistências da seguinte forma:

(...) não entender ou entender errado; não ‘escutar’ as ordens; não repetir as litâneas ou repeti-las de modo errôneo, falar quando se exige silêncio;

falar sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal; mudar, desviar, alterar o sentido das palavras e das frases; tomar os enunciados ao pé da letra; deslocar as regras na sintaxe e desestruturar o léxico jogando com as palavras (PÊCHEUX, 1990, p. 17).

Não me parece absurdo resumir essa lista de contravenções com apenas uma palavra: desobedecer. No entanto, ao equiparar a resistência à desobediência é preciso tomar cuidado com duas interpretações possíveis, mas bastante apressadas. A primeira, assumir que a desobediência se encerra num âmbito individual; e a segunda, tomar o ato de desobedecer como um correspondente direto da pura revolta ou da rebeldia. Desobedecer a algo implica, necessariamente, uma resistência à obediência prestada a uma dada normativa. Uma norma, por seu turno, pretende conservar um determinado estado de coisas, e, para tanto, supõe uma punição para os possíveis casos de transgressão, as tentativas de alteração do sistema como fora planejado. Desobedecer a uma norma significa deixar de concordar com esse pretense estado dado, arcar com a punição prevista e assumir, assim, uma posição contrária à que se fora designado em primeiro lugar.

Frédéric Gros, em *Desobedecer*, de 2018, inicia sua reflexão sobre a desobediência indagando o motivo pelo qual obedecemos. De que forma nos acostumamos a concordar com um modelo social cuja base assenta na exploração da força de trabalho, no acúmulo de riquezas e na devastação dos recursos naturais. Se no paradigma sociopolítico ocidental desobedecer significa infringir as normas estabelecidas por uma determinada cultura, para Gros, essa é a única forma possível de conduzir uma conduta minimamente ética na conjuntura capitalista. Durante a exposição, o autor aponta diferentes formas ou estilos da obediência, relacionando-os a figuras que servem de metáfora para demonstrar o funcionamento social da obediência. Nesse cenário, a *subordinação* está relacionada à figura do servo e pode ser reconhecida na relação entre o patrão e o empregado. O *conformismo*, por seu turno, remonta à figura do robô, e se aplica aos casos em que a ausência de perspectiva refreia o desejo de mudança antes mesmo que ele chegue a se manifestar. A *submissão*, por outro lado, é ilustrada pela criança que é incapaz de impor sua vontade frente à autoridade dos pais. Para Gros, em todas essas formas de se obedecer, é possível perceber que o custo da desobediência não compensa, para o sujeito, o preço pago por sua resistência.

Existem, entretanto, diferenças entre esses paradigmas de obediência, no que diz respeito à subjetivação política desses sujeitos. Ser subordinado, por exemplo, não implica concordar com a realidade atravessada de injustiças a que se está submetido, mas, sim, meramente suportar a condição de subordinação. A diferença entre o servo voluntariamente subordinado (superobediente) e aquele que se encontra em situação de subserviência (obediente mínimo) é a antecipação e o cumprimento dos desejos do mestre sem resistência ao que fora apresentado. Em termos discursivos, poderíamos aproximar a obediência mínima a uma posição de contra-identificação, e a superobediência à superidentificação com a forma sujeito de uma determinada formação discursiva.

Gros (2018) destaca que durante o século XX, o ideal de homem ligado à obediência era o de um ser socialmente funcional, que zelava pela manutenção das normas e do pacto cultural; em outra ponta do mesmo paradigma, o desobediente estava conectado à selvageria, ao animalesco, ao monstruoso, enfim. O caso utilizado para pensar a problemática dessa apresentação da questão da obediência é o de Adolf Eichmann, um dos principais organizadores do Holocausto. Em ocasião de seu julgamento, Eichmann argumentou que os atos que havia cometido contra o povo judeu durante o regime fascista se justificavam pelo seu cumprimento às ordens recebidas naquela ocasião. O objetivo de Gros é o de questionar o limite da obediência, reflexão que o leva a afirmar que, nos casos das experiências totalitárias, especialmente após o julgamento de Eichmann, instaurou-se uma inversão das monstruosidades. Se antes a obediência era uma virtude, a partir daquele ponto, desobedecer ao que fora imposto seria a única forma possível de permanecer fiel à própria humanidade.

Nesse sentido, a submissão daquele que obedece diz sempre sobre uma relação de forças que, apesar de potente, é precária porque arbitrária, e, sobretudo, reversível. Gros pontua, dessa forma, que a única obrigação moral suportável é a possibilidade de desobediência, que se alia à tentativa de alteração das formas de obediência. O autor destaca duas vias principais de apresentação da desobediência: de um lado, a *ironia cética*, que consiste na demonstração formal e teórica do descontentamento com dada norma; e, de outro, a *provocação cínica*, que aponta para uma demonstração pública, de orientação prática, sobre uma tomada de posição contrária àquela estabelecida pela norma. Em ambos os casos,

ocorre a explicitação de relações de cooperação constitutivas da participação política efetiva dos sujeitos em sociedade. Desobedecer, nesse cenário, passa pela experiência de reformulação daquilo que é passível de consentimento, identificação dos limites da superobediência e reconhecimento do fato de que “desobedecer é, portanto, supremamente, obedecer. Obedecer a si próprio” (GROS, 2018, p. 112). Essa desobediência em âmbito civil não se coaduna necessariamente a atos como a depredação do capitólio nos Estados Unidos³⁷, o ataque terrorista aos prédios do Planalto, Congresso e STF em Brasília³⁸, ou a utilização deliberada de braçadeiras com suásticas³⁹ em vias públicas, mas, sim, ao direito constitucionalmente assegurado de resistir e discordar coletivamente de uma norma, desde que respeitados os limites éticos⁴⁰ envolvidos nessa manifestação.

A sedição evocada por Pêcheux, a necessidade de ousar pensar e ousar se revoltar, não se alia senão à desobediência. A esta provocação resistente alimentada pela vontade de libertar o pensamento da obediência cega, do comodismo exacerbado, da subserviência que rege a confortável posição de espectador do desastre. Para utilizar o mesmo exemplo de que tratava anteriormente, a liberdade “é sempre a liberdade daquele que pensa de modo diferente”, como o formulou Rosa Luxemburgo em *A Revolução Russa* (1991, p. 91). Ressalte-se, sobretudo, que a potência libertária desse pensamento reside na possibilidade mesma de sua mutação, da não conformação, transformação do que fora repetido. Pensar por si mesmo implica afastar-se da armadilha do pertencimento imposta pela sedimentação das formas culturais que buscam fabricar uma identidade geral e uniforme, presa em fronteiras estáveis.

Essa é a proposição, e segue agora o seu desenvolvimento: O pensamento é uma forma particular do real e, como tal, é parte integrante do movimento objetivo e necessário das determinações de desigualdade, contradição, subordinação que constituem o real como processo sem sujeito, e, por conseguinte, o pensamento não tem de modo algum a homogeneidade, a continuidade conexa, a transparência, em uma palavra, da interioridade subjetiva da consciência que lhe atribuíram, de um lado

³⁷ Disponível em: <https://glo.bo/3h11ij>. Acesso em mar. 2022.

³⁸ A referência é à invasão da sede dos três poderes, em Brasília, por criminosos e golpistas alinhados ao discurso bolsonarista. Os atos aconteceram em 8/1/2023. Disponível em: <http://glo.bo/3YPB4NJ>. Acesso em jan. 2023.

³⁹ Disponível em: <https://bit.ly/3h8venr>. Acesso em mar. 2022.

⁴⁰ Sobre a diferenciação entre a ética e a moral que circundam essa questão, Cf. LEANDRO-FERREIRA; COSTA (2021).

ou de outro, todas as vertentes do idealismo (PÊCHEUX, [1976] 2019, p. 321).

Mapear esses mecanismos pelos quais a cultura se inscreve nas práticas discursivas, nos permite indicar caminhos possíveis para a sua compreensão no quadro dos objetos discursivos. Como instância que reúne em torno de si termos antagônicos relacionados a um mesmo fenômeno social, a cultura funciona como o próprio caráter ambíguo, regional e de classe, que tensiona os sentidos conferidos a um determinado objeto paradoxal, em conjunção com a formação ideológica e as formações imaginárias e discursivas. Resistir a esse processo de homogeneização cultural significa, necessariamente, desobedecer a um dado conjunto de normas estabelecidas socialmente e assumir uma posição crítica no discurso. Essa posição pode muito bem ser aplicada ao sujeito que, apesar de já ter assegurado o lugar social atrelado à dominação masculina, faz concessões a respeito desse lugar e desobedece às normativas impostas, transgredindo, assim, o acordo silencioso que prediz que “homem não age como mulher”. A expressão drag, em grande parte, afronta uma norma e põe em suspenso um lugar social para, a partir daí, assumir uma posição crítica, que questiona o funcionamento do processo de constituição desse lugar e do sujeito que o ocupa. O que se faz é, antes de qualquer coisa, pôr em tensão, por intermédio da ambiguidade materializada no corpo do sujeito performer, as relações sociais que operam as formações culturais. Para tratar mais especificamente desse corpo posto em lugar paradoxal e ambíguo, trato, no próximo capítulo desta tese, do corpo em diferentes áreas em que é estudado. O objetivo é pontuar, nesta exposição, como a Análise de Discurso desterritorializa os conceitos advindos de outras áreas do conhecimento, operando teorizações em prol de um tratamento discursivo dos objetos complexos com os quais se depara.

performar + narrar + acontecer



“Sempre fui uma pessoa meio introvertida... Pra mim. Eu não falava muito. E desde que eu vim pra Porto Alegre eu vi que tinha que mudar alguma coisa aí. Tava na faculdade eu quase com uma mentalidade de fundamental, assim... E a drag me mudou isso muito. Não é uma pressão, mas ela te exige que tu olhe pra pessoa e converse com ela.. Porque a pessoa tá esperando uma coisa maior de ti, tu é uma drag queen”.

Lady Vina

1. Sobre a performance

A etimologia da palavra performance permite identificar três termos básicos. O prefixo latino *-per* é utilizado para conferir as ideias de movimento e de intensidade (perpassar, perdurar etc.); *-form*, oriunda do inglês, traduz a palavra *forma*, que pode indicar tanto um conjunto de regras/modos, quanto os contornos externos de um dado corpo; por fim, o sufixo *-ance* participa da composição de substantivos a partir de determinados verbos, atribuindo-lhes o caráter de processo (*temperance, endurance*). Combinados, esses índices apontam para a compreensão mais geral de performance: um movimento processual, ordenado por uma forma e que comanda uma presença⁴¹. Trata-se de um acontecimento oral e gestual que, no tempo e espaço em que se apresenta, põe em ação uma forma e uma competência específicas, ambas relativas a um corpo. Essa noção de performance, explorada principalmente pelo campo da Antropologia na década de 1960, passou a integrar um imaginário específico sobre a presentificação ritualística de um conjunto definido de regras. A ideia foi apropriada pela Linguística e inspirou o desenvolvimento de conceitos como o de *linguistic performance* (desempenho linguístico), cunhado por Chomsky em *Aspects of the theory of syntax*, de 1965.

Nessa obra, Chomsky passa a tratar deste acontecimento verbal como ato comunicativo concreto desempenhado por um indivíduo e orientado por um conjunto de competências linguísticas. Assim referida, a performance corresponde a um tipo particular de prática que está atrelada ao comportamento verbal dos indivíduos e que é regida por condutas espaço-temporais e competências fisiopsíquicas que incidem sobre um corpo vivo, agente em situações comunicativas concretas. Esse uso mais específico do termo performance como epicentro de uma ação e de uma prática comunicativa também é tratado por Austin em *How to do things with words*, de 1962, para quem o estudo das *performative sentences* (dos performativos) permitiu pensar nas condições de expressão e de percepção de um ato comunicativo tomado como tal; e, além disso, reintroduzir na Linguística a questão

⁴¹ Não se trata, como havia mencionado em outro momento deste texto, de presença físico-empírica, mas, sim, da relação entre as imagens do performer e do público – de sua presença e ausência.

do referente. Assim, Austin termina por reestruturar, como afirma Shoshana Felman, em *The Scandal of the Speaking Body* (2003), o status que o referente adquire no ato de fala; nesses termos, aquilo a que se refere não é exatamente um objeto externo à linguagem, a linguagem “*makes it self part of what it refers to*”⁴² (FELMAN, 2003, p. 51). Depois de 1970, a partir do entrecruzamento de áreas como Linguística, História, Antropologia, Arte e Estudos Culturais, à guisa dos trabalhos conduzidos por Richard Schechner (*Performance Theory*, [1977] 2004), surge um campo de conhecimentos fronteiriço, os Estudos da Performance, voltado para a compreensão da prática performática, desde a tragédia grega até a moderna observação da vida ritualizada.

No campo da crítica literária, o resultado das pesquisas que Paul Zumthor encaminhou durante toda a década de 1980 foi condensado em *Performance, recepção, leitura*, publicado em 1990. Zumthor passa a tratar da performance como um fenômeno heterogêneo, impassível de uma definição geral simples, já que estaria conectado a um modo próprio de comunicação, o poético. No decorrer dessa obra, a performance comparece, principalmente, como a) elemento constitutivo da forma e da regra; e b) como um momento tomado como tempo presente que envolve emissão e público. A primeira entrada implica considerar um conjunto determinado de componentes do ato performático, como “o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público” (ZUMTHOR, 2018, p. 20), todos eles dirigidos pela presença dos corpos em ato – isto é, a presença das imagens postas em circulação. A segunda entrada remonta de maneira mais enfática (mas não excludente) a conexão da performance com o tempo presente e, assim, com a presença concreta de interlocutores situados num tempo-espço. Esses interlocutores participam de uma situação comunicativa que mede a existência e a extensão corporal, temporal, espacial e social de seus integrantes, indicando o modo como eles produzem efeitos de sentido nesse ato comunicativo. Nesses termos, a performance efetivamente *acontece*, ela “atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com

⁴² Em tradução livre, “torna-se parte daquilo a que ela se refere”.

maior ou menor clareza. Ela as faz ‘passar ao ato’, fora de toda consideração pelo tempo” (ZUMTHOR, 2018, p. 35).

Os estudos dos anos subsequentes, do começo de 1990 aos 2000, serão marcados pela centralidade do corpo no ato performático. Em *Performance como linguagem* ([1989] 2002), Renato Cohen discute a performance como experimentação artística conduzida pelo corpo do performer, que brinca com o tempo-espaço, modulando a linguagem em favor do alongamento da percepção e do estranhamento do espectador, que passa a compor o ato performático. Numa direção similar a de Cohen, mas acentuando o lugar da performance em meio às demais artes da presença, como o *bodyart* e o *happening*, Jorge Glusberg, n’*A arte da performance* ([2009] 2013), considera o ato performático como momento capaz de conjugar outras expressões e formas artísticas, que se atam ao corpo do artista. O performer assume, então, a posição de agente de transformação das práticas de arte, direcionando questionamentos ao corpo e ao espaço. Na Filosofia Política, especialmente em *Corpos em aliança e a política das ruas* (2018a) e *Problemas de gênero* (2018b), Judith Butler reflete sobre a performance na condição de prática social continuada, a *performatividade*. Trata-se de uma atividade social e regulada que permite visualizar uma série de componentes subjetivos relativos ao corpo do sujeito, como a identidade de gênero e a posição política, por exemplo.

A proliferação do termo performance pelas diferentes áreas das ciências humanas conferiu outras atribuições ao que poderia ser considerado o seu sentido mais geral, mas não apagou o fato de que essas novas rotas partiram, em algum momento, de um ponto comum. A matriz de sentido que sustenta o ideal de performance, o epicentro desse conceito, conjuga as noções de *acontecimento, troca entre performer e público, corpo, prática, presença, tempo e espaço*. A maneira como estas noções básicas serão mobilizadas varia de acordo com cada abordagem teórica, que confere maior ou menor relevância aos elementos destacados. Isso não significa, no entanto, que a troca, por exemplo, deixe de participar da dinâmica de composição da performance só porque não é mencionada numa determinada leitura. Ou, dito de outro modo, a omissão de um dos termos constituintes desse arranjo não impede que a sua reparação fantasmática continue produzindo efeitos de sentido. Subjugar os elementos

constituintes implica assumir o risco de lidar com o retorno de um real denegado que insistente e inconscientemente cobra seu espaço de inscrição na estrutura regular do sentido.

O primeiro passo de um trabalho que centralize a performance é identificar as várias acepções que circundam o termo, mobilizando-as e reorganizando-as em favor de um desenvolvimento teórico coerente com a abordagem metodológica suscitada pela área de conhecimento em que se situa o pesquisador. O passo seguinte é entender que a pluralidade das abordagens sobre a performance se sustenta sobre um determinado arranjo composicional, que, por sua vez, serve de parâmetro para a análise da maneira como determinado ato performático põe em funcionamento os seus elementos constitutivos. Em Análise de Discurso (AD), campo a que me filio, o tratamento dos termos-componentes da performance é heteróclito. Algumas destas noções apresentam maior facilidade de circulação, pelo lugar de privilégio que ocuparam na fase de desenvolvimento da AD; este é o caso do acontecimento e da prática. Em relação ao corpo, trabalhos como os de Maria Cristina Leandro-Ferreira e Eni Orlandi, permitiram toda sorte de expansões, derivações e deslocamentos de grande relevância conceitual. Noutro espaço, de maneira heurística, a troca funciona como ferramenta de segunda ordem no tratamento de questões relacionadas à leitura e à autoria. O mesmo pode ser percebido no caso da presença, quase sempre associada à noção de encontro, igualmente auxiliar nas investigações sobre o acontecimento, alocado, segundo Pêcheux, em *O discurso: estrutura ou acontecimento*, 1983, “no ponto de *encontro* de uma atualidade e uma memória” (PÊCHEUX, [1983] 2008, p. 17).

De outro ângulo, consideravelmente mais afastado dos estudos discursivos, o trabalho com noções como o tempo e o espaço, especialmente na performance, impõe ao analista de discurso um problema de método e outro de precisão teórica. Se, por um lado, o tempo nem ao menos chega a ser considerado como noção discursiva produtiva; por outro, na tentativa de desassociar o espaço do sítio empírico, noções como a de lugar servem como tampa para a marmita onde se empilham as múltiplas definições de espaço – como intervalo, extensão, lacuna, região etc. Do ponto de vista epistemológico, é importante observar que a trajetória conceitual que o termo performance percorreu foi marcada principalmente pelo cognitivismo e pela fenomenologia; abordagens empíricas que priorizam a investigação dos

processos psico-fisiológicos encadeados pela percepção e pelo desempenho comunicacional de um *indivíduo*. O problema que se apresenta neste caso, é o de tratar de aspectos eminentemente empíricos do espaço (e da presença que ele coordena) de um ponto de vista materialista, próprio à AD, considerando as implicações que as determinações sócio-históricas infligem sobre o sentido erigido pelo discurso e pelos agentes em cena. Ainda nessa direção, também é preciso observar os atos performáticos como práticas sociais conduzidas por *sujeitos* ideologicamente interpelados e inconscientemente assujeitados.

Ao se deparar com um cenário desse tipo, Atilio Catosso Salles, em *Discurso e Performance* (2018a), conferiu caráter material às reações fisiológicas dos indivíduos em performance, tratando, por exemplo, da lágrima e do olhar como vestígios materiais de operações discursivas agenciadas por um sujeito ideologicamente determinado. Nesta investida teórica, a abordagem discursiva não exclui o papel desempenhado pelo indivíduo no ato performático, mas o enxerga de outro ângulo, tentando identificar os processos que sustentam a existência e a forma do ato que o performer conduz. Outra das soluções que Salles apresenta para o problema da empiria na performance, desta vez voltando-se mais detidamente sobre o espaço, em *Corpo-em-arte: performance* (2018b), consiste em transfigurar a matéria para a materialidade. A ideia é a de que a matéria não é matéria senão pela produção de um sentido definido sobre ela; o que equivale dizer que a matéria não se produz a si mesma, ela é construída como tal por um sentido social e histórico, atribuído. Nesses termos, “o sentido da matéria significante de nosso material está em seu lugar mesmo de inscrição, e, não apenas em seu constructo (constituição) físico ou formal (forma)” (SALLES, 2018b, p. 746); ideia que Salles complementa, mais adiante, compreendendo que “o lugar da performance é o espaço praticado, espaço dotado de sentido” (SALLES, 2018b, p. 747). Essa abertura teórica permite pensar o espaço ao lado de sua inscrição num *processo* de significação, outorgando à *linguagem* o seu desenvolvimento.

Como processo, o espaço é movente; ou, melhor dizendo, o movimento situa e limita um espaço, processo que ocorre por intermédio de uma prática de linguagem que é determinada sócio-histórica e ideologicamente. Em relação de proximidade com as noções-base da performance, o movimento é entendido como *prática* e o *corpo* do sujeito como

presença que realiza essa ação. Do mesmo modo, é possível visualizar na *troca* um movimento do performer dirigido ao público e, de volta, do público em direção ao artista. Também o *acontecimento* pode ser lido como oriundo de um movimento de sentidos que, em maior ou menor escala, causa uma agitação, alargamento ou ruptura numa dada estrutura. Por fim, se tomadas as considerações de Paul Ricoeur no primeiro tomo de *Tempo e narrativa* (1994), a noção de presente pode ser substituída pela de *passagem*, marca do movimento de transição que caracteriza o *tempo*, noção em si tão fugidia que só se torna acessível à experiência humana por meio da inscrição de uma *narrativa*.

2. Narrativas

Afirmar teoricamente que as narrativas são construtos de linguagem enunciados por um sujeito interpelado, implica considerar a narração como uma prática discursiva, sedimentada por uma *memória*. Instância virtual que, como afirma Pêcheux em *Papel da memória* ([1983] 1999), surge do entrecruzamento da memória social, da memória mítica e da memória histórica. Enquanto virtualidade, a memória guarda relação com o *interdiscurso*, espaço virtual e complexo em que circulam todos os dizeres já ditos e por dizer. As duas instâncias são atualizadas pelo ato enunciativo do sujeito, que, via intradiscurso, apropria-se de certos dizeres, esquecendo-se, assim, de não ser ele a fonte do dito. Ressaltada a familiaridade entre memória e interdiscurso, o que distingue os dois conceitos é o fato de que a memória integra um processo histórico de conflito de sentidos, palco mesmo onde a matriz em dominância determinará a via principal de interpretação dos fatos históricos. Trata-se, como formulou Bethania Mariani n’*O Comunismo Imaginário*, de 1996, de “uma disputa de interpretações para os acontecimentos presentes ou já ocorridos”, o resultado deste processo, complementa a autora, está ligado à “predominância de uma de tais interpretações e um (às vezes aparente) esquecimento das demais” (MARIANI, 1996, p. 35).

Se o tempo, mensurável por intermédio da narrativa, é fundamentado pela memória, é sobre as redes que a memória tece em torno de si que incidem os movimentos de

atualização e assentamento promovidos pela prática narrativa do sujeito do discurso. A memória é um movimento “que vai oscilar entre presença e ausência, entre lembrança e esquecimento” (LEANDRO-FERREIRA, 2012, p. 144), como bem destaca Maria Cristina Leandro-Ferreira em *Memória discursiva em funcionamento*, de 2012. Isso não significa dizer que o interdiscurso é estático ou atemporal em oposição à memória; ele é atualizado pelo intradiscurso no ato enunciativo. A memória nos permite observar, por meio de suas narrativas, as mutações históricas e o fluxo temporal.

O interdiscurso em seu caráter inapreensível, materializado, como o afirma Pêcheux, apenas em efeitos de si sobre si mesmo no intradiscurso, aponta para uma conjunção temporal “entre o que eu digo agora, com relação ao que eu disse antes, e ao que eu direi depois” (PÊCHEUX, [1975] 2014, p. 153). Na incidência da atualidade, ocorre o encontro entre o presente como tal e o passado a que ele remete. Do contato entre esses tempos surge uma agitação nas redes de memória que fundamentam o interdiscurso. A tensão proporcionada pelo encontro promove uma pulsação entre o que se apresenta como presente e o que será tomado como passado. Acrescenta Deleuze que na medida em que “o passado em geral é o elemento em que se pode visar a cada antigo presente que aí se conserva, o antigo presente encontra-se ‘representado’ no atual” (DELEUZE, 2018, p. 84).

Tal arranjo permite o dinamismo entre repetição-transformação, estrutura-acontecimento, passado-presente, universal-particular, e causa-efeito, em sua retroação circular: causa-efeito-causa, isto é, interdiscurso-intradiscurso-interdiscurso, atualização da virtualidade seguida de incorporação desse atual no virtual, da causa (inter) aos efeitos (intra) do interdiscurso sobre si mesmo. O efeito primordial, no caso do sujeito, é o de que não existe aí nada que seja radicalmente inédito, já que o presente se faz em referência ao passado. Paradoxalmente, porém, pela via do acontecimento, toda a estrutura passa a ser, de certo modo, completamente diferente do que era antes; o presente movimenta o passado, ou, dito de outra forma, o acontecimento movimenta e atualiza o interdiscurso.

3. Memórias

A memória constitui um fluxo contínuo de tempo apreensível por meio da narrativa. Essa premissa é sustentada pela noção de narrativa como prática discursiva agenciada por um sujeito interpelado ideologicamente. Uma questão, entretanto, fica em aberto nesse esquema. Se o trabalho interpretativo da história elege uma linha narrativa central que definirá o padrão a ser lembrado, que espaço ocupam as narrativas esquecidas; ou, mais precisamente, de que maneira se inscrevem na língua essas narrativas periféricas ao desenvolvimento da linha dominante da história? Bethania Mariani, em *Testemunho: um acontecimento na estrutura*, de 2016, trata do testemunho como a narração de um encontro do sujeito com o real na sua radicalidade: em cenas traumáticas, como a tortura e o horror da guerra. A tarefa de significar um evento deste tipo remonta um “dizer do encontro com a falta de garantias, de insígnias, de sentidos” (MARIANI, 2016, p. 57). Simbolizar o impossível que circunda esse acontecimento do real é, de alguma forma, inscrever uma narrativa no espaço aberto entre um antes e um depois, num tempo que presentifica um passado perdido, por meio de uma espécie de “modulação temporal subjetiva” (MARIANI, 2016, p. 61).

Nesse espaço, por onde se observa aquilo que separa a causa de suas consequências, se inscreve o acontecimento; ou melhor, este é o lugar em que os eventos ganham a espessura semântica de acontecimento por meio da narrativa conduzida pelo sujeito do discurso. A impossibilidade de se contar esse tipo de experiência traumática de outra forma que não a narrativa de si, é reflexo da maneira como o exercício histórico de exclusão e de silenciamento das narrativas dissidentes opera. A matriz histórica américo-euro-centrada conferiu lugar de privilégio aos artefatos e aos documentos oficiais de um grupo específico de indivíduos, a classe dominante, ignorando os relatos dos grupos minoritários e dos sobreviventes dos povos dizimados, subscritos sob o crivo da não-cientificidade, do excesso de subjetividade no tratamento dos dados ou da não-representatividade.

Na mesma esteira de pensamento, o relato de que a Segunda Guerra Mundial se iniciou em 1939 e terminou com a vitória dos aliados em 1945, parece contar mais a história

da vitória, do que a história da própria guerra. Por outro lado, quando Klávida Krókhina diz que “era melhor ter sido ferida nas pernas ou nos braços, que doesse o corpo. Porque a alma... dói muito”, nos testemunhos sobre a guerra reunidos por Svetlana Aleksievitch, em *A guerra não tem rosto de mulher* (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 60), a leitura é radicalmente diferente. De uma forma precisa, quando organizada como testemunho, por exemplo, a prática da narração do evento histórico pelo sujeito é capaz de, por meio da linguagem, modalizar um *acontecimento*, situando a concretude de um espaço e de um tempo determinados. No dizer de Klávida, o efeito do *front* sobre seu corpo parece exceder a guerra, extrapolar a causa histórica desse evento; neste caso, a ruptura que marca o acontecimento não se dá num ponto histórico preciso e externo ao sujeito, mas, sim, entre o sujeito de antes e o sujeito do pós-guerra. O testemunho atualiza a estrutura subjetiva quando narrado, marca o acontecimento de um sujeito que acontece como consequência de um evento dado e representa agora a descontinuidade com uma cadeia perdida. O sujeito pós-traumático, dirá Slavoj Žižek em *Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito*, de 2017, fadado a repetir o conteúdo do trauma, não revive a coisa em si, mas a própria afirmação de que o trauma existiu como causação, “o que se repete aqui não é um conteúdo antigo, mas o próprio gesto de revogar todo conteúdo substancial” (ŽIŽEK, 2017, p. 93).

Tomemos este exemplo: o coringa de Joaquin Phoenix na nova adaptação cinematográfica de *Joker*, dirigida por Todd Phillips (2019), constrói uma narrativa sobre si – o namoro com a vizinha, o sucesso do seu show de *stand up* – que tenta sobrescrever eventos que poderiam facilmente ter sido considerados desde o início a origem traumática daquele sujeito – o fracasso, a solidão. A verdade que Feliz⁴³ constrói sobre si não só difere radicalmente daquela narrada pela mãe, como também daquela a ele imposta pelo aspirante a prefeito, e daquela dita sobre ele pelos colegas de trabalho. Não nos é apresentado um único sentido sobre a personagem de Feliz, mas uma rede de referentes em conflito constante que impedem a apreensão da verdade ela mesma. Diria que a verdade aí tomada como instância em si, assim como o “um” do sentido, não existe de fato. Interessa-nos, antes do exame da

⁴³ Apelido conferido por sua mãe a Arthur Fleck, sujeito que depois passa a identificar-se como Coringa.

causa ou da essência, observar a maneira como se dão as relações entre essas narrativas e os seus efeitos.

Essa indeterminação da causa do Coringa como assassino nos coloca em posição de assumir que certamente “sua fabricação” pode remeter aos abusos que Feliz sofrera por parte do padrasto, da doença mental da mãe ou de sua própria afasia; mas também pode não ter nada a ver com isso, já que esses eventos só passam a existir para o sujeito depois que ele comete o primeiro homicídio, o de três rapazes em um metrô. O que importa à análise discursiva não é “se amparar definitivamente no verdadeiro” (PÊCHEUX, [1975] 2014, p. 276), tentando apontar pontos estanques de causa e consequência, mas investigar a maneira como os processos de produção do discurso ocorrem entrelaçando sujeito e sentido à língua e à história. Nesses termos, a causa importa menos do que o modo como ela vai passar a figurar na narrativa promovida pelo sujeito. O primeiro assassinato cometido por Feliz não é efeito de uma causa traumática a que ele foi submetido na infância. Os eventos de abuso só ganham a espessura semântica de trauma em retroação, ao serem lidos sob o crivo do crime cometido. Só nos é possível analisar a ação prática, e isso por meio da observação de uma série e em referência a um já-dito. Não há como prever a realização de um ato por antecipação, ou garantir a estabilidade de uma cadeia qualquer, de vez que o acontecimento, intrínseco à formação da cadeia, é ele mesmo isso que vem perturbar a ordem previamente estabelecida – a promessa infinita de distúrbio dirigida à ordenação.

Assim, a causa do acontecimento não pode ser sustentada apenas pelo conjunto das determinantes sociais, nem pela simples modulação dos efeitos que a sucedem. A causa existe na medida exata em que se faz presente para um sujeito, ainda que sob o viés de sua negação. Ela não nos interessa como tal, um ato originário aceito como verdadeiro, mas como uma narrativa ficcional, uma cena mítica, ou um passado perdido de algum evento/sujeito. O acontecimento aparece como um efeito que excede a causa, precisamente porque seu espaço de ação é aquele que separa o efeito da causa, indagando a eficácia dessas instâncias como pontos determinados numa cadeia.

4. Imagens

De maneira similar ao testemunho, que procura significar o encontro com o real por meio do relato, o funcionamento das expressões artísticas leva em consideração a transformação (sublimação) dessa mesma experiência em objeto artístico; em ambos os casos, o objeto formado pela narrativa do sujeito expõe a violenta e frágil condição da vida humana. Em *Da criação ex-nihilo*, Lacan (2008) alude o processo de sublimação como operação significativa que alça um objeto a uma coisa, “a elevação, repentina, da caixa de fósforos a uma dignidade que ela não tinha de modo algum anteriormente. Mas, é claro, é uma coisa que nem por isso é, de modo algum, a Coisa” (LACAN, 2008, p. 144). Assim, o objeto oferecido pela performance é elevado à categoria de obra, é tanto belo quanto terrível. Ele tenta expandir na vida a potência de surgimento do próprio sujeito, que é, como afirma Tania Rivera, em *Estética e descentramento do sujeito*, de 2017, “descentrado e efêmero, ex-cêntrico e fugaz” (RIVERA, 2017, p. 69).

No ato de expandir o espaço, a performance arranca o espectador – aquele que assiste – da “posição confortável de senhor da visão, olho fixo diante de uma realidade sem brechas”, na intenção de revelar a própria condição de objeto do espectador – aquele que espera –, submetido “a um Olhar Outro, um olhar suposto fora da cena” (RIVERA, 2017, p. 69). Deslocando o espectador – e em direção ao espectador –, o performer altera o espaço físico, o significa de um modo diferente por meio de uma operação significativa. Quando significado, o intervalo entre os corpos dos sujeitos inseridos nesse espaço ganha um contorno de linguagem, que transforma o lugar do outro numa *presença*. Pêcheux em 1969, na *Análise Automática do Discurso (AAD-69)*, menciona que, no interior de um processo discursivo, o lugar social como feixe de traços objetivos se encontra presente, mas transformado, funcionando “como uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro” (PÊCHEUX, [1969] 1990, p. 82).

É essa imagem que o espectador faz de si como dono do olhar que é rasgada num ato performático. Corte de duplo efeito: de um lado, provocar no público a estranheza da forma,

fazer com que ele se perceba olhado; de outro lado, proporcionar ao sujeito performer a possibilidade de suscitar o real, retomando sua própria constituição subjetiva e revelando, fora de si, o que de mais íntimo o habita. A forma como essas imagens especulares integram o arranjo entre performer e público está condicionada por duas determinantes. Primeiro, *pelo processo que põe em contato suas posições*, referido por Pêcheux pelo “termo *discurso*, que implica que não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre A e B, mas, de modo mais geral, de um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B” (PÊCHEUX, [1969] 1990, p. 82). Segundo, pelas *condições em que ocorre a produção do discurso*, que englobam, em larga escala, os elementos do processo discursivo – os aspectos materiais envolvidos na enunciação; a realidade sócio-histórica em que se situam os sujeitos, e as formações sociais, ideológicas, culturais, imaginárias e discursivas a que estão submetidos.

Devido ao seu funcionamento, centrado na produção e no reconhecimento de imagens em torno da presença, a performance é influenciada sobremaneira pela determinação das antecipações e refrações imagéticas, próprias à formação imaginária. O performer supõe o público, e, nesse ato, modifica o conhecimento e a comunicação de acordo com as suas projeções. Não se trata apenas de um meio de comunicar algo; ao comunicar, a performance altera também o meio dessa comunicação através das modulações na forma como os efeitos de sentido são erigidos no ato performático. A matéria que concretiza essa interação é o *discurso*, que põe a nu a ação determinante da realidade sócio-histórica nesse processo.

5. Performance em tela fria

A performance *Coquetel Anti-facista (Melô do Estômago Alto)*, de 4 de junho de 2020, conduzida pela *drag queen* sul-rio-grandense Lo Litta, situa para o público uma realidade concomitantemente cultural (a crítica política) e situacional (a crise política brasileira e o cenário de pandemia). Trata-se de um IGTV, formato de vídeo curto postado no *Instagram*, em que a drag aparece dublando algumas falas de vídeos extraídos do canal de culinária *Diva aos 50 anos*, do YouTube. A performance de Lo Litta encena o modo de preparo de um

“coquetel anti-facista”, uma espécie de bebida “seca-barriga”, “exterminadora de tudo que não presta”, que provoca um “piriri”.

A proximidade entre os termos “piriri” e “piripiri” pavimenta o terreno para a entrada, em certo ponto do vídeo, da canção *Je Suis La Femme (Melo do Piri Piri)*, lançada por Gretchen em 1982, que Lo Litta também passa a dublar. Enquanto prepara o coquetel, a drag apresenta os ingredientes da receita em descompasso com seu aspecto físico e mais óbvio. Na gravação, uma goiaba cortada em cubos, por exemplo, aparece legendada como “empatia”, o mesmo tipo de descrição acontece com outras frutas e legumes referenciados como “voto consciente”, “consciência de classe”, “pensamento crítico”, “noção de coletividade”, “vergonha na cara” e “aprender que o mundo não gira em torno de você”. Ao final do vídeo, depois de beber o seu “seca-barriga”, Lo Litta põe as mãos no estômago e, apressada, simula uma corrida em direção ao banheiro. Postada numa rede social, que possibilita mecanismos como espaço para descrição do vídeo/foto e caixa de comentários, a performance também é acompanhada de um texto de legenda: *“Oi meus amores, tudo bem? Espero que sim. Seja bem-vinda ao meu tutorial de como fazer um coquetel Anti-facista. É bem simples de fazer, e quem toma direitinho nunca mais é o mesmo. Espero que gostem! Compartilhem para os amigos e, principalmente, para os parentes bolsominions”*. Mais abaixo, na mesma postagem, uma resposta (*reply*) que evoca um espaço e tempo agora perdidos, marca da substituição da fugacidade da performance pela reprodutibilidade do ambiente virtual, “@paeslpe: AMEY hahaha vi ‘ao vivo”.

Icleia Borsa Cattani, em *Arte Contemporânea: O lugar da pesquisa*, de 2002, vai afirmar que existe, atualmente, “o recurso cada vez mais frequente às novas mídias e à tecnologia de ponta, que está construindo uma nova visualidade, não só na arte, mas no social como um todo” (CATTANI, 2002, p. 41). Esta investida, por mais tecnológica que seja, é igualmente marcada por “revivals, releituras, recursos diversos ao passado, autorreferências, que marcam sobretudo o que se convencionou chamar de pós-modernidade na arte” (CATTANI, 2002, p. 41). A reunião dessas vertentes expande os limites do conceito de arte, rompe com eles, inaugura outro pensamento visual de linguagem própria, que nos permite pensar a

performance de um ponto de vista que admite alterações na forma de apresentação e representação.

O que se considera aqui não são apenas as mutações na forma de apresentação da performance, agora adaptada para o ambiente virtual, mas também a maneira como o corpo, materialidade do sujeito do discurso, orienta processos de afecção de potência acontecimental. Este não seria o caso de tomar as transformações deformativas sofridas por um corpo em relação a uma força de natureza biológica, e isso porque o corpo estritamente fisiológico-sensorial da tradição empírica não é o objeto sobre o qual se volta a Análise de Discurso, mas, sim, uma “materialidade significativa que entra em nosso dispositivo teórico-analítico, relacionado a novas formas de assujeitamento e, portanto, associado à noção de ideologia” (LEANDRO-FERREIRA, 2019, p. 283). Longe de analisar como o corpo muda com a puberdade ou como se desenvolvem os juízos, por exemplo, interessaria saber a forma como os corpos respondem à incidência de forças de ordem ideológica em redes de afeto – a incitação do ódio em política entre sujeitos cuja posição no discurso difere radicalmente entre si; os assassinatos operados pelas milícias; tiroteios em massa e à queima roupa; agressões; feminicídios; racismo; lgbtqiapfobia; revoltas armadas; a resistência; formação de grupos de apoio a causas humanitárias; o trabalho organizado de limpeza de praias, universidades e praças públicas; marchas; ocupações; a doação de cabelos e órgãos; as diferentes insurreições; as relações de crença; a margem social das ilusões e fantasias; o laço social; o amor; as diversas manifestações artísticas.

O efeito de atualidade da performance de Lo Litta incide sobre a *incorporação* de elementos narrativos de outras formas e processos artísticos na estrutura do ato performático. Para constituir-se, o ato de Lo Litta combina elementos como a encenação, a música, o gesto, a mímica, a filmagem e o enquadramento, com estilos narrativos característicos da linguagem informatizada, a exemplo da postagem, composição e edição de *frames*, transições e inserção de legendas etc. Combinados, esses elementos heterogêneos são mobilizados de forma particular a esta performance. Não se trata, como é possível interpretar, de uma *síntese*, fusão de elementos distintos num novo produto final, como o definiria a estética clássica (Cf. SUASSUNA, [1972] 2013), mas, sim, de um trabalho

desenvolvido na tensão entre essas formas. Sobre isso falou Hannah Gadsby no aclamado *Nanette*, de 2018, o que o artista faz é controlar a tensão da plateia, o cerne da performance é a manutenção desse estado de tensão. O mesmo pode ser dito sobre a Análise de Discurso, caracterizada como uma disciplina de *entremeio*, que, como afirmou Eni Orlandi, em *Análise de discurso, ciência e atualidade*, de 2013, não se deixa *adjetivar* por uma ou outra área de contato – linguística, psicanálise, materialismo histórico. A análise materialista de discurso atua no espaço contraditório que há *entre* suas áreas de base, na *tensão* específica a cada problema que se impõe a partir do contato da ideologia com o inconsciente e a língua.

Ao mostrar a reunião de diferentes espaços numa mesma obra, o entremeio também dá a ver os vãos que existem entre um e outro espaço; nesses intervalos, dirá Icleia Borsa Cattani, em *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*, de 2004, “cruzam-se os sentidos, como em encruzilhadas – sobrepõem-se sem se fundirem: são lugares de mestiçagem por excelência” (CATTANI, 2004, p. 169). Carla Süssenbach, em *Espelho Diário*, de 2017, mobiliza a ideia de mestiçagem na arte para tratar da tensão produzida a partir dessa miscelânea de linguagens, meios, materiais e processos artísticos; nesses moldes, “não há fusão sem conflito ou tensão” (SÜSSENBACH, 2007, p. 81). Há de ressaltar, ainda, que o conflito e as dissimetrias sociais que ele gera estão no centro das discussões sobre as quais se ocupa o materialismo dialético.

Assim, a performance se acotovela no meio desses sistemas formais diversos, seu espaço é construído nesses vãos, por oposição ao outro e ao próprio lugar, numa zona intervalar e instável, particular pelo tensionamento da forma, do original e também de sua cópia, pela reunião de contrários. Este é o entorno de suas condições de produção – o cheio e o vazio, a presença e ausência simultâneas que caracterizam a arte contemporânea. O espaço de entremeio é fundamental para compreensão da posição enviada sustentada pela drag queen. Esta é uma posição discursiva que se encontra na ambivalência de estar em dissidência à formação masculinista e à formação feminista ao mesmo tempo. *To drag*, em inglês, também significa arrastar – a prática fundante dessa posição arrasta junto com seu vestido longo os sentidos de uma formação em direção à outra, sem, positivamente, filiar-se a nenhuma delas. É no envio (e não no recebimento ou postagem), no processo de

mestiçagem desses fragmentos de sentido (anti-masculinistas & não propriamente feministas), no espaço tenso e inconstante entre ela e eu, que é possível observar a posição enviada.

Assim, a *incorporação*, a que fiz referência anteriormente, aponta para o ato mesmo de pôr o corpo em ação e em conjunto. O *-in* latino, presente nessa composição, pode indicar, segundo Evanildo Bechara, na *Moderna gramática portuguesa*, de 2009, que alguma coisa se transforma, muda de estado, como em “incinerar (‘reduzir a cinzas’), inflamável (‘que se transforma em chama’, ‘que se transforma em fogo’) etc.” (BECHARA, 2009, p. 305). Nesses termos, a incorporação na performance drag funciona como a) um processo de transformação, de tensionamento do que fora assentado, borramento de fronteiras de outras formas artísticas que caracteriza um trabalho mutável e particular; e, também, como b) uma ação de descentralização e transformação do corpo do sujeito performer (nesse processo), que ata a si próprio as cordas estiradas pelo público – este é o corpo do nó, meu e dela, do paradoxo de ser e não ser ao mesmo tempo.

É no próprio corpo que Lo Litta sente os efeitos de seu coquetel, e é sobre a imagem de um público com corpo próprio que está fundamentada a assunção de “seca-barriga” como termo comum (o outro tem uma barriga, esta barriga incha etc.). O que sustenta a possibilidade de significação de “seca-barriga” é o conjunto de determinantes ideológicas que, também de forma estética, orienta uma imagem de *corpo ideal*. A busca pelo atendimento ao padrão imposto por essa imagem ideal condiciona o sujeito a submeter o corpo a transformações proporcionadas por dietas, restrições alimentares, esforços físicos variados, enfim, às mudanças condicionadas pelos padrões de beleza e “o domínio destas ideologias que se entranham cada vez mais na carne dos homens e das mulheres (...) vide lipos, botox, drenagens, bioplastics e demais coisas do gênero” (LEANDRO-FERREIRA, 2013, p. 81). A fórmula mágica de um “seca-barriga” facilitaria, assim, o reconhecimento do sujeito como pertencente a um dado grupo, aceito pelo padrão-estético em dominância.

O fato deste coquetel anti-fascista ser um laxante e de ser recomendado, principalmente, para “os parentes bolsominions”⁴⁴ fica bastante claro se analisarmos a forma como são referidos, pelos sujeitos identificados com as formações críticas ao governo de Bolsonaro, aqueles filiados à formação discursiva bolsonarista. A formação imaginária, que atravessa as formações discursivas contrárias ao governo, aloca os “bolsominions” numa formação imaginária contrária à democracia, sendo, assim, fascista, racista, misógina, lgbtqiáfóbica etc. O mecanismo imaginário que amalgama essas posições é resultado da divisão social acentuada pelas eleições presidenciais de 2018, que evidencia a segregação da “população brasileira em dois polos opostos com base na filiação político-partidária, se de direita ou de esquerda”; nesse esquema, as posições intermediárias “vão ser gradualmente dissolvidas em um todo unificado que apaga as diferenças e as conjuga em amigos – a serem incorporados, ou inimigos – a serem combatidos e erradicados” (COSTA; LEANDRO-FERREIRA, 2019, p. 7).

O laxante, por sua vez, integra uma série parafrástica que mobiliza a memória de ocasiões como o pronunciamento de Bolsonaro sugerindo “fazer cocô dia sim e dia não” como solução da crise ambiental (cf. G1, 2019), e a cirurgia para a retirada de sua “bolsa de colostomia” (cf. EL PAÍS, 2019). Esse tipo de paráfrase que ocorre na performance de Lo Litta entre eventos escatológicos, Bolsonaro, os bolsominions, e o posicionamento fascista se justifica pela ação associativa de uma memória tecida por narrativas sobre a polarização acentuada da sociedade brasileira. Outro ponto relevante, mais sutil nesse caso, é o ato de Lo Litta expelir o “fascismo” do próprio corpo. Tanto o eu quanto esse outro, inimigo heteróclito condensado pelo imaginário, partilham de um mesmo corpo social, afetado pela mesma série de narrativas doentes. O princípio segundo o qual o corpo humano é um coletivo de outros corpos em afecção mútua, deriva dos postulados de Spinoza, na *Ética*, de 1677, em que se afirma que o “corpo humano compõe-se de muitos indivíduos (de natureza diferente), cada um dos quais é também altamente composto”; em complemento, “os

⁴⁴ Alusão aos *minions*, seguidores do antagonista Gru, da série de filmes animados *Meu Malvado Favorito*, dirigidos por de Pierre Coffin. O primeiro filme foi lançado em 2010. A série rendeu a produção de *Meu Malvado Favorito 2*, em 2013, e *Meu Malvado Favorito 3*, em 2017; além do spin-off *Minions*, de 2015, e sua continuação, *Minions 2: A origem de Gru*, de 2022.

indivíduos que compõem o corpo humano e, conseqüentemente, o próprio corpo humano, são afetados pelos corpos exteriores de muitas maneiras” (SPINOZA, [1677] 2018, p. 66).

“Nothing happened to me, Officer Starling.

I happened”⁴⁵

A personagem de Jodie Foster n’*O Silêncio dos Inocentes* (1991), Clarice Starling, uma aspirante a detetive do FBI, é designada para interrogar o aprisionado Dr. Hannibal Lecter (Anthony Hopkins), e quem sabe assim conseguir a ajuda dele para traçar o perfil de um potencial *serial killer*. A ideia é a de que, por meio da análise do comportamento das motivações de Hannibal, seja possível delimitar o estereótipo de um criminoso compulsivo e com isso precisar quais os possíveis suspeitos dos recentes assassinatos cometidos contra mulheres no estado da Virgínia. Na prisão, em ocasião da entrevista, Clarice indaga Hannibal sobre os motivos que o levaram a ser um assassino em primeiro lugar. Quais seriam as determinantes externas que corromperiam um indivíduo, esse ponto específico em que algo de muito preciso em Lecter se estilhaça num trauma, tornando o renomado psiquiatra em um canibal, “o que te aconteceu que fez com que você gostasse disso?”. O que Hannibal responde, “nada aconteceu comigo, Starling, eu aconteci”, desvela pra nós uma série de coisas que nos são flagrantes e que dizem respeito ao funcionamento do acontecimento no interior dos processos históricos e sua vinculação às operações realizadas pelo sujeito do discurso. A pergunta formulada por Starling, por outro lado, conjuga duas tendências das correntes filiadas aos Estudos da Linguagem: a de tratar do acontecimento tentando recuperar o momento da ruptura; e a de examinar os efeitos do acontecimento na ordem dos processos de subjetivação, pensando nas atualizações operacionalizadas pelo sujeito numa rede determinada de sentidos. Mas o que se pode dizer que *acontece* no espaço *entre* esse *antes* causal pretensamente traumático e o efeito de atualidade percebido em um *depois*?

⁴⁵ Do original “nothing happened to me, Officer Starling. I happened. You can't reduce me to a set of influences”, resposta de Lecter à pergunta “what happened to you that made you like this?”. Os trechos são provenientes da adaptação cinematográfica da obra *The Silence of the Lambs*, de Thomas Harris (1988); o longa-metragem foi dirigido por Jonathan Demme e distribuído em 1991 pela Orion Pictures.

6. Atualidade e ruptura

Sobretudo em Análise de Discurso, uma das formas possíveis de se encarar a questão do acontecimento consiste em assumir que ele envolve uma interferência externa que influi sobre um estado de coisas e fabrica ou modula um dado ou evento. Essa incidência abre um espaço pelo qual se pode observar uma descontinuidade abrupta em uma dada cadeia, o que produz, em consequência da quebra, uma ruptura. O acontecimento, nesses termos, seria a passagem de uma sequência ordenada de sentido à outra, oriunda de uma ruptura, cujas marcas de transição podem ser percebidas no trajeto de um sujeito, no movimento de sentidos que ele opera. Essa passagem acontecimental, isto é, do acontecimento em si à sua modulação no plano do discurso, também pode referir-se à transubstanciação do dado empírico ao fato discursivo, ou do acontecimento empírico ao histórico, do evento histórico ao acontecimento jornalístico (DELA-SILVA, 2015), enfim. O desenvolvimento desse arranjo foi trabalhado com maestria por Freda Indursky em *“Unicidade, desdobramento, fragmentação: a trajetória da noção de sujeito em Análise do Discurso”*, que aliou a noção de acontecimento a) discursivo e b) enunciativo, o que implica em:

- a) uma forma-sujeito, quando a ruptura ocorre no nível da determinação do que é dito, ocasionando uma desidentificação com uma rede tal e a consequente vinculação do sujeito a uma outra formação-discursiva, regida por nova forma-sujeito; ou de
- b) uma posição-sujeito, quando a agitação da estrutura sedimentada não carrega em si a potência da interdição que no fundo caracteriza uma forma-sujeito, e assim, em menor escala, se dá no nível da contra-identificação, no interior de uma mesma formação-discursiva.

A oposição entre esses níveis de agência também poderia ser traduzida em termos de interpelação (forma-sujeito) e de identificação (posição-sujeito).

Em *(Des)construindo o acontecimento jornalístico: por uma análise discursiva dos dizeres sobre o sujeito na mídia*, de 2015, Silmara Dela-Silva vai pontuar haver outra via possível de análise do acontecimento – não necessariamente pelo viés da ruptura, mas pelo movimento

dos dizeres de um sujeito, lastreados numa estrutura que comporta e possibilita atualizações constantes que põem em movimento uma dada rede de memória. A analogia tracejada pela autora encontra eco tanto no par “estrutura-acontecimento”, discutido por Pêcheux n’*O Discurso: estrutura ou acontecimento*, de 1983, quanto no contato determinado entre o eixo do interdiscurso e o do intradiscurso no plano do enunciado, tal como o formulou Courtine n’*Análise do Discurso Político: O discurso comunista endereçado aos cristãos*, de 1981. De toda sorte, a designação de acontecimento aqui continua a ser circunscrito pelo “ponto de encontro de uma atualidade e uma memória” (PÊCHEUX, [1983] 2008, p. 17), incidência constante de algo do interdiscurso no intradiscurso que garante a atualização do dizer. Sem afastar-se deste marco, mas operando nele um giro teórico, Dela-Silva suspende o tempo da ruptura e ressalta o caráter de atualidade proporcionado pelo contato entre dizeres histórica e ideologicamente determinados no fio do discurso do sujeito. Por dessemelhantes que possam parecer essas designações, um tópico comum entre elas as torna passíveis de síntese. Em Indursky, um encontro produzindo uma agitação ou uma ruptura; em Dela-Silva, um encontro produzindo atualizações na estrutura; nos dois casos, uma dessimetria entre uma ordem necessária e outra *contingente*, ocasionada pelo encontro, em que se percebe, num tropeço, um evento dado circunscrito sob o efeito do inédito.

7. Necessidade e contingência

Em *O acontecimento do discurso na contingência da história* (2017), Mónica Zoppi-Fontana explora o caráter acontecimental do encontro ao afirmar o “acontecimento como contingência” (2017, p. 179), o ponto possível de um devir histórico que não se deixa subscrever pela impossibilidade que marca o real da língua. Nesses termos, o acontecimento não deveria ser lido pelo viés da causa (da ruptura) ou da consequência (dos efeitos, a atualização produzida no dizer promovida pelo sujeito), mas pela imposição de uma ordem contingente em uma estrutura necessária, lugar mesmo em que a colisão encontra com o que romper. Num giro teórico baseado n’*A corrente subterrânea do materialismo do encontro*, de Althusser, publicado em 1982, Zoppi-Fontana (2017, p. 190) mobiliza “o primado da

contingência sobre a necessidade”, alocando a necessidade como efeito da contingência, algo da ordem de um vir-a-ser necessário do encontro de contingentes. Ao que se coaduna a ideia de que a causa não é passível de ser recuperada, já que o sistema que permite observar a sua incidência é em si mesmo fruto de um encontro de motivação contingente, mas cuja duração é determinada pela “pega”, espaço em que a determinação (sócio-histórica) se inscreve.

O exemplo utilizado pela autora para se referir à “pega” parte da relação entre a chuva de átomos e o *clinamen* de Epicuro, em que as trajetórias paralelas dos átomos são alteradas por um desvio mínimo, *clinamen*, que faz com que haja colisão entre as partículas. Um encontro fortuito que só continua a produzir efeitos se durar tempo suficiente para tanto, “isto é, para que dê liga, que haja ‘pega’, para que um mundo venha a existir” (ZOPPI-FONTANA, 2017, p. 182). O tipo de construção com a que nos deparamos aqui poderia ser definida então como um suposto estado harmônico de coisas que é perturbado pela incidência absolutamente contingente de uma força indeterminada; tal encontro produz uma alteração na cadeia outrora estabilizada. Essa desorganização primeira pode vir a se tornar a referência a qual uma nova organização estrutural aponta como causa de si. A ideia de que haveria uma ordenação anterior à perturbação é assim uma ilusão retroativa ocasionada pela pretensa estabilidade do sistema necessário, já que essa linha de raciocínio facilmente nos leva a inferência de que qualquer harmonia partiu, em algum momento, de um desarranjo. Nesses termos, por exemplo, haveria um *nada* antes do Big Bang, quando a ação de uma força sem nome sobre o vazio tornou possível nomear como explosão o acontecimento que inaugura a existência da ordenação do universo como tal. Não existe algo senão pela ação desse *boom* – pensar que há uma estrutura anterior a um acontecimento é um efeito que tende a apagar que a estrutura necessária só existe em razão do próprio encontro.

8. Causa e efeito

Poderíamos afirmar então que Hannibal não situa a causa de si num *clinamen*, em qualquer acontecimento singular, mas no próprio ato de construção subjetiva que lhe permite dizer eu existo, sendo ele explosão de si mesmo. Hannibal, de alguma forma, coloca a si próprio como efeito de uma contingência, ponto de dissimetria que revela a incidência de uma força externa à ordenação, sem a qual ela mesma não existiria. Afinal, a maioria da população não vira canibal, mesmo que tenha sido submetida a condições análogas as que teve Hannibal. Ele mesmo seria isso que excede a regra da repetição em um sistema harmônico. Em face dessa modulação no dizer do sujeito gênese de si, em que lugar estaria o acontecimento? Na causa que se pressupõe estar na ruptura? Na produção discursiva desse sujeito? Ou na própria suspensão da ideia de causa, a assunção de que a contingência só comporta efeitos porque se funda sobre um vazio? Em outros termos, o assassino é um somatório de causas a ele externas, o fruto da incidência de uma ordem social doente (puro produto determinado pelo meio), ou, de outro lado, deparamo-nos com o complexo sujeito do cogito?

O dizer do acontecimento de si, “o penso, logo existo” do *self acontecimental*, é uma das questões abordadas por Slavoj Žižek em *Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito*, de 2017, que no exercício de contrapor a abordagem da corrente filosófica transcendental à ontológica já havia definido o acontecimento como “perda de uma unidade e harmonia primordiais que nunca existiram” (ŽIŽEK, 2017, p. 50); isto é, o resultado do encontro contingente no vazio, precisamente a mesma tese que sustenta a visão de Zoppi-Fontana. Žižek ainda define o acontecimento como “mudança no próprio arcabouço pelo qual percebemos o mundo e nos envolvemos nele” (ŽIŽEK, 2017, p. 16), preceito que circunda a ótica remontada por Dela-Silva; e, em outro momento, como “algo chocante, fora do normal, que parece acontecer subitamente e que interrompe o fluxo natural das coisas” (2017, p. 8), em diálogo com a articulação de Indursky. O conceito não se presta à redução de uma ou outra linha. Ele prossegue sendo passível de ser analisado à luz dessas diferentes perspectivas, cujo exame preciso alocará como não excludentes – muito ao contrário, elas

participam de um mesmo processo complexo que não elimina de seu escopo a produção acidental *de si* operada pelo sujeito.

A partir desse ponto, outra entrada teórica possível nesse tema é tratada por Žižek, que passa a discutir o sujeito do cogito de Descartes como acontecimento no campo da filosofia. Para o autor, os postulados de Descartes, e também os de Platão e de Hegel, figuram como ponto de ruptura com a tradição filosófica que os antecederam. Assim, com o advento do cartesianismo, o cogito passa a ser um marco incontornável para os que fizeram filosofia depois de Descartes; destinados a negá-lo ou a corroborar com ele, não era possível passar impune pelo *Discurso do Método*. Apesar de sua aproximação com conceitos próprios ao iluminismo, Žižek é enfático ao dizer que devemos ter cuidado para não perder de vista a forma como a ideia de cogito “rompe com a predominante tradição iluminista que pode ser definida no reverso da própria metáfora do sujeito” (ŽIŽEK, 2017, p. 90). De modo que, para ele, o sujeito não é a luz do logos que incide sob a matéria bruta e impenetrável, mas o lugar por onde se pode observar sua retração frente à negação absoluta. Afirmar que algo existe “porque pensa”, implica assumir que antes da inserção do sujeito naquilo que se compreende por razão, não haveria nada que a razão pudesse compreender, mas, sim, uma cena radicalmente real e traumática, um mítico grau zero cujo pano de fundo serviria de analogia para a entrada do sujeito no simbólico, consequência imediata da contemplação da existência por intermédio da palavra.

É sob a determinação dessa passagem de um estado para sempre perdido a outro com o qual ele não guarda continuidade, um trauma originário, que se pode falar de um evento traumático que naquele encontra eco; seja este o nascimento do próprio sujeito, por exemplo. Depois do choque, dirá Žižek, “surge literalmente um novo sujeito” (ŽIŽEK, 2017, p. 92), daí Hannibal admitir não ter relação com o sujeito que ele era antes do trauma vivido, qualquer que ele tenha sido. Nada aconteceu a este novo Hannibal, ele mesmo aconteceu como consequência de um evento dado e representa agora a descontinuidade com uma cadeia perdida. O sujeito pós-traumático, fadado a repetir o conteúdo do trauma, não revive a coisa em si, mas a própria afirmação de que o trauma existiu como causação, “o que se repete aqui não é um conteúdo antigo, mas o próprio gesto de revogar todo conteúdo

substancial” (ŽIŽEK, 2017, p. 93). Assim, a causa do acontecimento não pode ser sustentada apenas pelo conjunto das determinantes sociais, nem pela simples modulação dos efeitos que a sucedem. A causa existe na medida exata em que se faz presente para um sujeito, ainda que sob o viés de sua negação. Ela não nos interessa como tal, um ato originário aceito como verdadeiro, mas como uma narrativa ficcional, uma cena mítica, ou um passado perdido de algum evento/sujeito.

Aí estaria uma das causas pelas quais a sequência de Hannibal, *A Origem do Mal – Hannibal Rising*, de 2007, dirigida por Peter Webber, ter se tornado um fracasso de bilheteria e de público. O filme fornece uma causa precisa, a explicação psicossociológica para o comportamento canibal de Lecter, que estaria baseado nos traumas que quando jovem ele vivera (como o assassinato da irmã mais nova, a perda dos pais, o contexto da guerra na Lituânia etc.). Na tentativa de cercear a causa, sentenciamos o acontecimento a figurar como consequência imediata de uma série de infortúnios, transfigurando seu caráter destruturador para um ponto demonstrável de contradição absorvido numa cadeia. Tal movimento de incorporação estaria em diálogo com o que Zoppi-Fontana (2017) aponta como absorção do *real da história* (a contradição da contingência necessária) no impossível que designa o *real da língua* (uma série de pontos de impossível sobre os quais se funda uma dada estrutura).

9. Transições

*“Diabo: Pessoa que não existe para as pessoas”
(Juan Esteban Restrepo, 9 anos)
Javier Naranjo, Casa das estrelas*

Neste tópico volto o olhar para a performance *trans*, com destaques à produção artística que circunda “*Diaba*” (2019), da artista mineira Urias⁴⁶. Em favor de um tratamento

⁴⁶ Notadamente, a letra de uma canção, uma performance gravada a partir de show no SESC Rio Preto (25/08/19), e um videoclipe, recuperados de <http://bit.ly/2kpzrsr>, de <http://bit.ly/2IVUROh> e de <http://bit.ly/30ubz6E>, respectivamente (acessos em abril de 2022).

discursivo dessa manifestação artística, parto das considerações de Jorge Glusberg em *A arte da performance* (2013) e as ponho em contato com as derivas de sentido que circundam o ato performático que me proponho analisar. O objetivo central dessa investida põe em questão a denominação da performance como um objeto transitório, de desestabilização das relações entre dentro e fora, show e gravação, eu e outro, performer, público e obra, que pode ser percebido na arte contemporânea.

Muito já se conseguiu no âmbito da compreensão ôntica da estruturação dos discursos desde que Eni Orlandi instituiu, em *Discurso e Texto* (2005), as noções de constituição, formulação e circulação. Particularmente, acredito que uma das mais notáveis contribuições a essa questão tenha sido a de Atilio Catosso Salles em *Discurso e Performance* (2018), ao tomar esse arranjo triádico como arquétipos de um conjunto passível de atualização. No pensamento que desenvolve, Salles trata do discurso sobre o amor, formulado em diferentes materialidades – a performance *The artist is present* de Marina Abramović, um documentário realizado sobre essa encenação no MoMa (*The artist is present*, 2012) e um vídeo postado no YouTube que retrata o encontro entre Marina e Ulay durante a performance (*Marina e Ulay - reencontro emocionante*). Ao inserir um elemento como um vídeo do YouTube na análise de uma performance, Salles permite vislumbrar a potência da definição de circulação, atualizada pela possibilidade de inserção de comentários nesta plataforma digital, o que efetivamente faz circular os sentidos sobre a apresentação/montagem em formulações contingentes. Dessa forma, Salles expõe o caráter dinâmico do arquivo ao mesmo tempo em que, no corpus, implode a concepção de recepção e interlocução como atos estanques, alçando-as à prática discursiva.

De maneira similar, na composição que me proponho analisar aqui, situo a constituição de um discurso *da* e de um dizer *sobre* a pessoa *trans* na rede vertical de sentidos possíveis, acionados por uma memória discursiva, posta em ação num plano horizontal de formulação, espaço em que é sintagmatizada⁴⁷. Neste eixo simbólico, sob a designação de superfícies materiais, mobilizo a canção; a gravação da performance de Diaba no Festival

⁴⁷ Sendo a linearização sintagmática o processo pelo qual isso da ordem vertical (do interdiscurso) passa a ser simbolizado (no intradiscurso), posto na língua e articulado em forma de palavra, gesto, imagem...

Dias de Música, realizado no Sesc Rio Preto durante o show *Thiago Pethit convida Urias* (2019); e o videoclipe de *Diaba* (2019). Porque a circulação é a noção que mais explicitamente permite visualizar a atualização do dizer (em meio digital), proponho pensar essas diferentes formulações em circulação como *objeto transitório*, de vez que o encontro sob o qual foram firmados (artista-público) é remodelado a cada novo comentário postado no YouTube (artista-público-usuário). A discussão sobre a performance conduzida por Urias enquanto pessoa trans se apoia na necessidade, já apontada por Anderson Lins Rodrigues em *Subjetividades em trama, corpos em transe*, de 2021, de atuar “na contramão dessas ideias combatidas”, invertendo, assim, “a lógica da determinação discursivo-ideológica”, de modo a passar a interrogar e trabalhar com “os trajetos de identificação dos sujeitos com o gênero, sejam eles trans ou cisgêneros, de modo a não apagar a complexidade dos processos de inscrição dos sujeitos nos sentidos e nas práticas ditas femininas, masculinas” (RODRIGUES, 2021, p. 38-39).

Em transição, o registro da performance encenada por Urias não termina com a apresentação ao vivo ou com a postagem do vídeo, já que continua a produzir sentidos outros nos novos encontros virtuais que suscita. Um objeto em trânsito não obedece senão a uma matriz de sentidos postos em contato por intermédio de materialidades distintas, filiadas a um referente discursivo, numa espécie de tópico descentrado⁴⁸. Este objeto sem forma fixa transita entre formulações parafrásticas relacionadas entre si, que a depender da maneira como se articulam, continuam ou interrompem uma certa rede de sentidos possíveis. Assim, a trajetória de um objeto posto em trânsito é demarcada pela repetição de sentido em cadeia que transpassa diferentes superfícies – vídeo, performance, gravação da performance, letra, canção etc. É bem verdade que os analistas poderiam tratar dessa conexão material nos termos de um arquivo, e não de um objeto transitório. Não diria que discordo desse pensamento. Entretanto, da maneira como enxergo a questão hoje, a relação entre essas materialidades distintas remonta um *continuum* no eixo do intradiscurso, conforme

⁴⁸ Mas com dominante. Sendo a matriz de sentido o que ocupa o epicentro da formação discursiva e a forma-sujeito aquilo que regula o que pode e deve ser dito no interior daquela formação. Note-se, ainda, que uma dada formação discursiva é determinada pela influência direta da formação ideológica a que corresponde. No conjunto intrincado das formações discursivas se observa de maneira mais direta a ação das formações ideológicas e da formação social, gestadas pela conjuntura social que as sobredetermina.

poderemos observar durante a análise do tópico *Diaba*. Supõe-se que os materiais que constituam um arquivo carreguem a marca de um efeito de unidade, uma certa independência, ainda que remetam uns aos outros ou estejam filiados por tema/sentido. Cabe ao analista a tarefa de relacioná-los no ato analítico pela identificação dessa matriz. O objeto com o qual me deparo nesta leitura não *alude* outra forma via interdiscurso, mas *retoma e prossegue* com um sentido específico no fio do dizer.

Essas superfícies em relação contínua se agarram umas às outras em sucessão, até que, no trajeto, intervenha um acontecimento incipiente⁴⁹ (reprodução/transformação), aproximando-se do caráter difuso do discurso que lhe confere sustentação (posto na ambivalência estrutura/acontecimento). No limiar entre o que se repete/parafraseia e aquilo com o que a atualização pode romper, esse objeto particular dá a ver a interferência do sujeito e da história no âmbito da circulação. Da maneira como se colocam, tais instâncias são passíveis de desorganizar o que fora formulado, explicitando a ordenação/estabilidade do dito como *efeitos*, isto que há de mais material na ciranda das evidências.

Ao mencionar a possibilidade de existência de uma performance em estado de transição veiculada por um discurso, não me afasto das considerações de Glusberg a respeito de essa arte constituir-se como uma metalinguagem, e de desnaturalizar a experiência do expectador a respeito do objeto sobre o qual ela se volta: o corpo. Se a metalinguagem é definida como o exercício linguageiro da autorreferência, e se Glusberg a utiliza como metáfora para explicar o modo como a arte da performance referencia a própria arte, bastaria que encontrássemos no tópico de *Diaba* os momentos em que uma envergadura sobre si é mais facilmente percebida. Tomado esse caminho, digamos que esse primeiro gesto de leitura seja marcado pela recuperação de certos índices cristalizados por uma memória inscrita nas práticas sociais, resultado de um enlace, como o formula Pêcheux em *Papel da memória* (1990), entre a memória social, a memória mítica e a memória histórica.

⁴⁹ A cadeia de repetições sob a qual se firma e pela qual transita pode ser transformada ou rompida a depender da ação da força externa exercida sob o corpo e de seu limite de resistência.

No interior desse arranjo, detenhamo-nos por um instante na cena do videoclipe de Diaba em que Urias caminha até o balcão de um bar e os que ali estavam começam a estapear-se em câmera lenta enquanto tentam dirigir-se a ela. Com os braços levantados em arco, lentamente formando um círculo completo junto ao tronco, a artista permanece no centro da cena enquanto o plano se expande, situando para o expectador a dimensão do caos que a presença daquela mulher causou naquele lugar. A perturbação que aí se nota está no desarranjo entre essa violência poética dos homens e a expressão de desejo amoroso que se revela pelo olhar deles ao voltarem o rosto e as mãos para Urias. Apontam os dedos e estendem os braços para ela como se pudessem alcançar o impossível. Há algo de divino e de profano naquela presença, que evoca ao mesmo tempo e com a mesma intensidade a fúria e o amor. Para discutirmos de que maneira essa cena evoca a memória de outras formas de arte e se coloca em meta-referência (linguística e artística), é preciso que analisemos o quadro de imagens justapostas a seguir.



Da esquerda para a direita, Urias, no videoclipe de *Diaba* (2019); Nicolas Poussin, *The Birth of Venus* (1635/1636); Kylie Minogue em *All The Lovers* (2010); Urias, em performance no Sesc Rio Preto (2019); Fritz Zuber-Buhler, *Birth of Venus* (1877); Shiva as the Lord of Dance (950/1000): Peter Paul Rubens. *The Feast of Venus* (1636/1637).

Por repetição, poderíamos associar a cena do bar a outras mais em que ocorre a representação de uma deusa que se põe de pé com os braços semiarqueados, enquanto os que a rodeiam entram em frenesi. Na pintura, as várias obras que aludem a essa cena comumente referenciam o nascimento Vênus, como *The Birth of Venus*, de Nicolas Poussin (1635/1636), *Birth of Venus*, de Fritz Zuber-Buhler (1877), *Nascita di Venere*, de Botticelli (1483), *La Naissance de Vénus*, de Bouguereau (1879), *Anadyomene Venus*, de Apelles, enfim. Outra representação possível é a de Peter Paul Rubens, em *The Feast of Venus* (1636/1637), que retrata as celebrações à deusa sem referência explícita ao momento de seu nascimento, de maneira similar ao que ocorre no videoclipe *All The Lovers*, de Kylie Minogue (2010), em que a cantora homenageia Aphrodite, deusa equivalente à Vênus romana no panteão grego. Em

todas as versões desta cena, dois índices são postos em cadeia parafrástica – o delírio coletivo e a centralidade da figura divina de Vênus. O videoclipe de Diaba recupera essa memória ao repetir certas formas específicas, referenciando marcas próprias à estrutura da pintura, p. ex., o que deflagra a metalinguagem da performance de que trata Glusberg.

Bom, mas até aí algo não vai bem. Primeiro, podemos argumentar que nas referências mencionadas, a imagem colocada é de uma deusa e não de um demônio (Diaba), e que, por consequência disso, o frenesi na pintura não remonta um ato agressivo, como no tópico, mas iminentemente amoroso, angelical até. Segundo, de outra maneira ainda, poderíamos dizer que toda essa volta analítica parece excessivamente comparativista e que não se sustenta em suas premissas pelo fato primordial de que videoclipe não é performance. Não posso negar nenhum dos dois pontos, mas preciso fazer algumas observações a respeito da maneira como estamos olhando para esta forma que venho chamando de objeto transitório. É certo que dentre as imagens que justapus, duas não condizem com o movimento parafrástico da cena divina: em uma delas, Urias performa ao vivo no Sesc Rio Preto (2019), e na outra, vemos uma estátua de um dos três grandes deuses do hinduísmo, Shiva, como Nataraja (*Shiva as the Lord of Dance*, 950 a. C./1000 a. C.). Diferente de Aphrodite/Vênus, Shiva não está diretamente associado ao amor, mas à destruição e à reconstrução. Também não se pode dizer que seja necessariamente homem ou mulher, como Vênus. Na forma representada, Nataraja, Shiva dança rodopiando os braços em torno de um arco de fogo, com uma serpente enrolada na mão, enquanto uma das pernas esmaga a cabeça de um demônio, associado à ignorância dos homens. A dança encenada pode tanto destinar-se à criação, quanto à destruição de um estado de coisas já fatigadas no mundo.

Via memória, algumas particularidades da simbologia associada à Shiva podem ser notadas no desenvolvimento da narrativa de Diaba. No começo do clipe, o alongamento do /s/ final em [uñas], que anuncia sua entrada em cena, mimetiza a onomatopeia correspondente ao som emitido pelas cobras quando assumem posição de ataque. Enrolada três vezes em um dos braços de Shiva, a naja representa o encadeamento circular dos três tempos, passado-presente-futuro. Tomada essa analogia, o tempo passado em Diaba é anunciado pelo sibilo da cobra e remonta a primeira aparição do demônio na Bíblia. Ao

assumir a forma de uma cobra, Satanás leva Eva à danação ao fazê-la cair em tentação. Em um segundo momento, o tempo presente é atualizado pelo caminhar de Urias, que já ao fim do sibilo se apresenta na primeira pessoa do presente do indicativo, “*muito prazer, eu sou o oitavo pecado capital*”. Com a cena em cores, anda agora ao lado de um cão negro em coleira, replicando a imagem de Cérbero, guardião das portas do inferno. O percurso desse demônio que domou o guardião e o pôs a passeio no mundo dos homens, compreende, assim, um estado inicial sem forma, em tela preta, do qual só se recupera o som e a memória da cobra, seguido de um novo ato em que se nomeia o ser (o pecado), ação que supõe a anterioridade de ter sido outro (serpente) e de ser chamada por vários nomes antes disso, “*me chamaram de suja, louca e sem moral*”.

Depois disso, uma pausa. O vídeo corta e a cena do bar sobre a qual nos detivemos rapidamente é introduzida, em diálogo com o que de divino habita essa figura decalcada como profana. Urias caminha até o bar e se apoia no balcão, momento em que lentamente move os braços em semicírculo enquanto as mãos apontam para cima (direita) e para baixo (esquerda). É importante destacar aqui que a fúria e a paixão que essa figura central suscita não dialogam senão com a dança cósmica de Shiva, ao destruir a ignorância num arquear de mãos que reprimem os homens (abaixo) e apontam para sua liberação (acima). Na narrativa que se constrói, a fúria responde à devastação de um estado ignóbil, ao medo de ter desestruturado o mundo estabilizado em que se vive. Por sua vez, a paixão reflete o desejo de libertação, exaltação que se alcança por intermédio da expurga dos males e demências que assolam aquele povo.

Passada essa cena, outro corte anuncia uma dança de expressão mais violenta. Ainda sob a égide da centralidade dessa figura em cena, Urias está rodeada por pessoas que se colocam num plano inferior ao dela, com pés e mãos sobre o chão e o rosto virado para baixo. No final do videoclipe, ela veste um *full body catsuit* (uma espécie de macacão rente ao corpo) vermelho com estampa de pele de cobra. Esse estado encarnado marca a passagem do sobrenatural ao somático, que agora em corpo caminha livremente entre os homens. Em nova pele, Urias encara a câmera principal enquanto o fim do *take* anuncia a ficha técnica daquela produção. A partir daqui chegamos à última volta da serpente, o tempo futuro, que

só se concretiza durante a performance no Sesc Rio Preto. De movimentação sutil e com um vestido branco, a artista encerra o ciclo de devastação da dança cósmica de Shiva iniciada no clipe, ao encenar a criação de um novo mundo, regido agora pela clareza. Esse tipo de referência composta por duas cenas em oposição para composição de um sentido de complementariedade é descrita Dennis Petrie e Joseph Boggs, em *The Art of Watching Films*, de 2011, como produção de paralelos. Daí a ideia de que existe a construção de uma narrativa performática que envolve o processo de circulação do que estou chamando de tópico – iniciado pelo videoclipe e contraposto às apresentações ao vivo que Urias conduz, o efeito sentido proposto é o de que, pessoalmente, num olhar mais atento, o que foi identificado como diabo se alia ao divino.

A canção de Urias celebra o ato junto ao público, que eufórico grita “*deusa*” e “*rainha*” aos seus pés. Além disso, no YouTube, são postados comentários como “*Rainha demais*” e “*Thiago Pethit estava magnífico, cheio de humildade, e de força. Fez uma bela parceria com Urias*”, invertendo o foco e o sujeito da ação, já que era Urias quem fazia uma parceria/participação num show de Thiago, e não o contrário (o que pode ser percebido desde o nome do espetáculo: *Thiago Pethit **convida** Urias*). Aqui, o que se configura como comentário e que parece meramente reproduzir ou replicar informações que o tópico impôs como evidentes por anterioridade (primeiro há o vídeo, depois o show, e em seguida o comentário), fala sobre isso que deixou de ser dito, a rede silenciosa de dizeres que sedimenta a base subterrânea do sentido. O comentário carrega a potência de um acontecimento (no sentido de que pode vir a romper com uma dada cadeia de sentidos), além de, na estrutura do tópico de Diaba, ser a prática languageira que atualiza o dizer, formulando sequências a partir de formas pré-construídas específicas. “*Rainha*”, como forma adjetivada, qualifica o ser do sujeito validando-o como feminino. O termo circula em formulações que estabeleçam contato com a matriz de sentido das formações que dinamizam dizeres LGBTQIAP+, já que esse tratamento é comumente utilizado pelas multidões sexopolíticas em referência a artistas de destaque na cultura. As diferentes rainhas nomeadas por esse dizer recuperado do interdiscurso via memória, não protagonizam uma espécie de neo-monarquismo, mas questionam a forma como os regimes de orientação capitalista operam as segregações,

invisibilizações e os assassinatos das minorias. Dizer rainha é não dizer presidente ou prefeito, direcionar um ataque às normativizações do Estado e engrossar o caldo da crise da representação política no cenário brasileiro.

“Deusa”, por seu turno, corrobora com a dualidade divina presente (mas não diretamente anunciada) na tópica de Diaba. Nessa intricada série de referências remontadas a partir do vídeo, integram a leitura desse objeto em transição os dizeres de um público que, no encontro (*off-line* e *on-line*) entre o sujeito performer e seus interlocutores, fornecem chaves interpretativas para compreensão do processo de produção do discurso trans, sustentando por uma performance que utiliza elementos da arte drag, como a montagem – a atribuição de elementos de uma identidade contrária que funciona para melhor compreensão da posição ocupada pelo sujeito performer. A profusão desse discurso acompanha a trajetória de um sujeito deixado à margem pela norma, que para significar precisa resistir ao efeito homogeneizador das diferenças, próprio à forma-sujeito de direito, rompendo com as estruturas arranjadas para excluí-lo. Trata-se, como aponta Anderson Rodrigues (2021, p. 39), de “uma categoria de subjetivação e/ou uma categoria de identificação no gênero”, esta categoria não constitui um sujeito uno, “coletivo, numericamente demarcável e absolutamente idêntico, mas um lugar”, lugar este que é marcado pela transformação e passagem, “como localização de um corpo, espaço ocupado, lugar da ação humana ou um dispositivo simbólico como um vetor material ético-político dentro da luta contra a hegemonia”.

Juan Esteban Restrepo, de 9 anos, ao definir o verbete “diabo” na *Casa das estrelas* de Javier Naranjo, diz ser o demônio uma “pessoa que não existe para as pessoas” (2018, p. 46). Como “não-existente”, o sujeito trans é diariamente apagado, excluído, agredido e morto. Ao assumir a designação de diaba, marcar o gênero do demônio pelo artigo feminino, esse sujeito é capaz de transfigurar-se, marcando pela linguagem as transições e transposições da carne. O ato de encarnar, em si, recupera a memória do que não existe com corpo até que se produza uma forma material que o abrigue. O discurso e o sujeito trans, assim, reivindicam o direito ao corpo e à apresentação dele pela língua, realizando, eles mesmos, o milagre primeiro da gestação de um corpo e da criação de uma vida. Entre deus e o diabo, o próprio

de Diaba é o de ser, ao mesmo tempo, um ser demoníaco e divino, que devasta e cura, mata e gera, existe e não-existe, mostra e esconde, enfim, que no ato de existir toma a linguagem de assalto e inverte a direção do poder por meio do equívoco.

Se antes anunciei que a análise metalinguística e meta-artística do videoclipe não lançava sobre a performance um olhar atento, agora estou em condições de dizer que a descrição das cenas dos vídeos que integram o tópico serviu de base para interpretarmos de que maneira a performance dialoga com os materiais que lhe servem de referência, e como eles criam uma espécie de narrativa própria em torno de si. É exatamente porque o sentido não começa e nem se encerra no videoclipe que o objeto alvo desta análise está em constante transição. Diaba é (e não é), paradoxalmente, uma canção, uma letra, um videoclipe, as performances que atualizam uma memória, a gravação desse material, a circulação dessas gravações em-si-fazendo no encontro entre artista e seus interlocutores, e, não obstante, uma representação artística de um sujeito feito e efeito de linguagem que se constitui pela identificação a um discurso que lhe confere sentido. Precisamente, o que busco discutir é a produção deste discurso disperso, que atravessa essas diversas superfícies materiais e que aparece como produto acabado (um vídeo, um show), encobrando seu caráter de processo (sem início, sem fim). Os pontos em referência nesse tópico são matérias de linguagem que se tocam. São repetidas, encadeadas, e no movimento que operam recuperam a memória sedimentada de um dizer outro que lhes antecede.

Notadamente, essa exposição do sujeito transexual como o mal a ser erradicado (um demônio) encontra seu duplo na conjuntura social em que esse sujeito é produzido. A forma-sujeito de direito da formação social a que corresponde essa conjuntura, isto é, a instância ideológica que regula o que pode e deve ser dito pelo sujeito, o que ele deve ser para pertencer à sociedade, organiza meios institucionalizados de invisibilizar, excluir e exterminar aqueles que se coloquem à margem de um determinado padrão ético e estético fabricado pela ideologia dominante (*Sua lei me tornou ilegal*). No imaginário que circunda a posição hegemônica, as marcações sociais que recaem sobre a figura em dominância remontam traços específicos do ser – cristão, branco, heterossexual, cisgênero, homem, viril – de forma que as posições a ela dissidentes são amalgamadas num todo outro a ser marginalizado,

evitado, ou, no mínimo, sobrepujado quando em relação ao dominante. Decorre daí que é na tentativa de replicar esta forma-sujeito que o indivíduo, ao inserir-se como sujeito na linguagem, reproduz as características dominantes que o discurso da hegemonia fez parecer serem as únicas possíveis. E isso por intermédio do efeito ideológico fundamental, o da evidência, trabalho de tornar natural e unificado o que é cultural e disperso.

Sobretudo ao contra-identificar-se a esse arranjo, um sujeito transexual, em transformação corporal e social, transita sobre as diferentes designações que lhe antecedem e tentam engessar, negando-as. Como o formulou Leandro-Ferreira em *Resistir, resistir, resistir... Primado prático discursivo!* (2015), é rejeitando um espaço unificado e sedimentado que esse sujeito cria índices de resistência à dominação da forma-sujeito que permitem afirmar outro lugar de pertencimento, diferente do anterior. Ao assumir o papel do demônio, tomar para si a carga negativa que essa nomeação carrega (*Tente entender / Eu sempre fui vista por muitos como o mal*), esse sujeito opera, pela linguagem, o trabalho de ressignificar seu modo de ser e de estar no mundo (*Vão ter que me engolir por bem ou por mal*). O que há de mais pungente em dizer ser isso que se abomina é a possibilidade de *existir*, mesmo que sob o signo do negativo. Eu existo e vocês sabem disso. Sou esse resto de uma operação frustrada de apagamento, dirigida por aqueles que tentaram exterminar-me e não conseguiram. Mais do que ser o que você teme, eu sou o que você deseja (ser, conhecer, possuir), sou o seu outro, o que te constitui (*Não consegue ver / Que da sua família eu sou pilar principal / Possuo você, possuir você*).

Do espaço daquele que foi historicamente diminuído em referência a uma posição dominante, esse sujeito desponta no interior do sistema como fantasma daquilo que sempre existiu, ainda que tivesse negado o direito a ver e a ser visto. Essa posição perfurante se põe a transitar entre o que é calado e o que grita a qualquer custo. Isto que de um lugar velado, mas sempre já-lá, insurge como promessa incipiente. O que corta para poder significar, como navalha debaixo da língua. Vale destacar que esse trecho específico da canção reflete uma prática comum entre pessoas travestis e transexuais em situação de rua, que costumam guardar uma pequena navalha na boca, na intenção de se proteger dos constantes atos de violência cometidos contra elas. Difícil de ser notada durante as revistas policiais, invisível

a quem não conhece sua história, a memória da navalha escondida debaixo da língua ou em pequenas tranças nos cabelos é retomada em Diaba como símbolo desse sujeito resistente (*Navalha debaixo da língua / Tô pronta pra briga*), cuja condição de existência não depende da replicação das normas instituídas pela forma-sujeito dominante (*Sua permissão, nunca fez diferença*).

Ainda nesse sentido, note-se que as marcas associadas à dominância, como o atendimento à moral defendida por algumas linhas da doutrina cristã, por exemplo, são negadas pelo sujeito (*Com toda educação / Foda-se sua crença; Me chamaram de suja, louca e sem moral*). Mais do que isso, esse sujeito agora, ao assumir o lugar do que não está previsto na condição biológica do ser (macho/fêmea), é o ente sobrenatural (acima da natureza) que devasta pela dança a ignorância do binarismo e a pretensa soberania de uma condição única de existência, assumindo, ele mesmo, o papel divino de trazer sabedoria à humanidade. No tópico de Diaba, essa questão é fortemente marcada pelas sequências em inglês encaixadas entre os versos da canção⁵⁰, em movimento parafrástico com passagens de Jó e de Tessalonicenses. Em outra língua, a verdade e sua necessidade só são entendidas por aqueles aptos a escutá-las, os que buscam compreendê-las apesar da dificuldade em se encarar o insuportável que corta o silêncio apático estado da ignorância e a preguiça do pensamento.

Ao expor a maneira como a performance de Urias se insere numa teia de formulações em tópico que tece sentidos em torno de si, procurei levar a cabo o modo como Pêcheux caracterizou a leitura exploratória da Análise de Discurso, que segundo o filósofo, deixaria de ser uma questão de reconstrução das variantes homogêneas “de uma estrutura de ideologia (ou ideologias), para ser, em vez disso, uma questão de exploração desse jogo de heterogeneidade de materialidades discursivas móveis que geram eventos específicos às lutas

⁵⁰ “*Our God’s gonna come down and rapture his people and take them up in the sky / Somebody’s gonna have to tell the truth and I’m gonna tell it! / You gotta know the truth, cause the truth’ll set you free*”. Em tradução livre: “Nosso deus descerá e arrebatará sua gente, levando-a para o céu / Alguém precisa falar a verdade para eles, e eu a direi / Vocês precisam saber a verdade, porque a verdade os tornará livres”. Os excertos são paráfrases de passagens da Bíblia, a exemplo de “conhecereis a verdade e a verdade vos libertará!” (Jó, 8:32), e “Pois, dada a ordem, com a voz do arcanjo e o ressoar da trombeta de Deus, o próprio Senhor descerá dos céus, e os mortos em Cristo ressuscitarão primeiro. Logo em seguida, nós, os que estivermos vivos sobre a terra, seremos arrebatados como eles nas nuvens, para o encontro com o Senhor nos ares. E, assim, estaremos com Cristo para sempre!” (1 Tessalonicenses, 4:16-17).

ideológicas do movimento” (PÊCHEUX, 2015, p. 98). Durante esse processo, destaquei o percurso transitório do sujeito performer trans, que precisa resistir à normatização de uma forma específica e romper com ela para, do espaço aberto pelo corte, inserir-se no discurso e identificar-se com outra posição em que a marca corpórea é um artefato na língua. Ao abordar a formulação e a circulação contínuas em meio digital por meio da dinâmica entre os agentes e as formas materiais desse discurso de resistência trans, terminei ainda por apresentar torções específicas no espaço e no tempo do ato performático, especialmente no que diz respeito à transição das formas do objeto e à inserção de dizeres do público que reproduzem/atualizam uma rede específica de sentidos.

Esse outro modo de arranjo dinâmico entre artista-obra e público na performance é apontado por Glusberg como essencialmente diferente do encontro que acontece em outras formas artísticas, como o *environment* e o *happening*. Há aí outro jogo que atualiza a troca entre seus componentes, provocando novos efeitos de sentido entre interlocutores, o que abre um espaço de maior destaque ao espectador no ato artístico e durante sua circulação. Esta última concepção que enfatiza a troca de efeitos de sentido remonta a noção clássica de discurso apresentada por Pêcheux na *Análise Automática do Discurso* (1990), que destaca, pelo contato, o fato de o discurso se dar entre os interlocutores. Tal conexão entre performance, artista, público e discurso aparece de maneira ainda mais delineada quando Glusberg trata da centralização do corpo do artista na performance, que passa a integrar um conjunto integrado: artista + corpo + objeto de arte + público.

Sendo o corpo superfície material do sujeito, o modo de vê-lo e o lugar de sua inscrição, como afirma Maria Cristina Leandro-Ferreira em *O corpo como materialidade discursiva* (2013), acrescentaria à formulação de Glusberg que é no conjunto imbricado dessas noções, artista-corpo-objeto-plateia, que se constitui e que é possível observar o *continuum* do sujeito performer, no laço que ata entre corpo, arte e discurso. Inscrita na língua, a performance desautomatiza a função normativa do corpo ordinário, redirecionando o olhar do espectador e rompendo com a artificialidade do corpo provocada pela norma. Essa espécie de estranhamento, um curto-circuito entre olhar o corpo e ver ali uma obra, acontece no campo da linguagem, sob a égide do simbólico, e por intermédio de uma montagem própria

à arte drag, que não deixa de estar afetada histórica e ideologicamente. Trata-se, assim, de um processo subjetivo identitário que para ocorrer precisa falsear ou emular um ponto contrário em relação à identificação do sujeito – seja pela montagem de outro gênero, ou, no caso de Urias, de outro papel (o de diabo) contraposto ao que se filia (o de deusa). A elaboração de Glusberg a respeito dessa questão nos leva a afirmar que o corpo em performance, revestido de linguagem, não corresponde nem ao exclusivamente empírico, biológico, nem ao detidamente psíquico, individual, já que essa arte “não trabalha com o corpo e sim com o discurso do corpo” (GLUSBERG, 2013, p. 56).

Da maneira como se coloca no tópico de Diaba, acrescentaria ainda que o dizer sobre o corpo orienta o processo de produção do discurso da pessoa trans, sempre em oposição de contraste ao corpo regido pela matriz de sentido cis. Nesse sentido, é possível afirmar que o controle exercido sobre o corpo normatizado da forma-sujeito de direito da conjuntura social capitalista produz também o corpo trans, que necessita resistir a uma certa torrente de sentidos que emanam dessa forma para daí poder filiar-se a outra, mais fluída, dissociada de fatores estritamente biológicos, como o sexo, e de construção binária, como o par masculino/feminino. Por não aparecer como evidência, construto já-lá da ação ideológica, o corpo trans é por excelência um dos espaços em que mais fortemente a construção do corpo pela linguagem é percebida. Reivindica para si o espaço historicamente a ele designado pelo ato performático *freak* e o submete a um novo regime artístico e político, cujo centro é o discurso sobre o próprio de seu corpo. A atualização dessa memória em passagem aponta para o movimento de transição do ser falado, mudo e submetido a um dizer sobre, para o sujeito que fala e se diz trans.

amazonas



1. Uma amazona de barba

G. *Amazona* é a segunda drag com quem gravo entrevista em vídeo. Nos conhecemos em 2014 quando eu ainda morava em Recife. Ao longo dos anos vi crescer e amadurecer uma artista de senso estético e inteligência performática absurdos, alguém que se agarrou à ideia de constituir-se sujeito em conjunção com a sua drag; hoje, performer e personagem são uma e a mesma coisa. Num primeiro momento, entretanto, *Amazona* estava apartada da figura masculina. Apresentava-se meio tímida e emulando, tanto quanto possível, a impressão de uma figura cultural e tradicionalmente feminina – o longo vestido, nenhum pelo no corpo, os saltos altos, grandes turbantes e pulseiras. Essa drag, ainda jovem, passa por um ponto de clivagem muito particular – fora dos palcos, o sujeito performer tem foliculite, e decide, em virtude da manutenção da própria saúde, manter os pelos (incluindo a barba) como elemento constituinte da personagem drag. O termo personagem que utilizo aqui é posto pela própria *Amazona*, como, por exemplo, quando afirma que a drag é “uma personificação feminina”, e que surgiu de uma demanda criativa situada, centrada num artista masculino que interpreta ou cria uma figura feminina: “quando eu aceitei o convite pra festa foi que fui parar para sentar e tentar criar um personagem”.

De minha parte, não vejo ganho teórico em definir a drag como uma personagem, conceito advindo dos estudos literários mas que é empregado em diversas outras teorias e referindo objetos distintos. Do ponto de vista da Análise de Discurso, desde a possibilidade encetada por Freda Indursky em *Unicidade, desdobramento, fragmentação: a trajetória da noção de sujeito em Análise do Discurso*, de 2008, a fragmentação da forma sujeito permite que uma miríade de posições se entrelace para constituir, ainda que temporariamente (ou sob a égide de um recorte muito específico) um centro estruturante, alguma matriz de sentidos que possa servir de pedra de toque para uma análise que se debruce sobre o sujeito do discurso. Descrever um sujeito é um exercício que compreende perseguir os rastros deixados pelos sentidos que o atravessam; estabelecer um momento, evento ou acontecimento no qual ele se inscreve por intermédio de tomadas de posição observáveis em construtos de linguagem materializados na língua. A ideia de que existe um monolito central que responde por sujeito

e personagens adjacentes que ele faz de si mesmo e que o retroalimentam é melhor interpretada como sendo resultado de uma ilusão – o efeito sujeito, este que prediz a unicidade subjetiva, imaginário que mascara a divisão entre consciente e inconsciente, indivíduo e sujeito de linguagem.

Nesses termos, interessa tratar de Amazone como ponto de encontro e de fuga. É nela que estão alocados o desejo de ser e a impossibilidade de ser de outra forma, ela abriga uma posição historicamente determinada como masculina, superidentificada com o fato de replicar o ideal de homem, e outra contrária a ela, uma posição dissidente com sonhos de desidentificação. Esta posição de contra-identificação, representada pela drag, é constituída nas bordas da posição dominante, em resposta a ela. Ela serve como ponto de virada, símbolo ou epítome da resistência ao sistema que imputa, compulsoriamente e por via da cultura, a ideologia que sustenta o ideal desse ser masculino. É imputado ao sujeito masculino ser homem e isso de uma forma antônima ao ser mulher. O homem está ali no espaço de negação do feminino. A drag surge com o intuito de reintegrar a contraparte renegada do ser feminino ao ser masculino, como resistência à homogeneização cultural que impede a assunção de qualquer característica feminina ao homem “de verdade”. Contudo, ainda que se apresente como oposto simétrico – a mulher que comparece como antônima ao sujeito homem em dominância, esta posição dissidente raramente comporta o desejo de superidentificação com o gênero feminino⁵¹. A drag é uma fuga das amarras da masculinidade e, ao mesmo tempo, o ponto que reforça o seu laço contínuo sobre o sujeito masculino. Ela empurra as fronteiras culturais, questiona alguns papéis sociais e de gênero, reinventa o sujeito à luz daquilo que ele foi obrigado a recalcar para ser homem – o imaginário do feminino, e o faz a partir de um mecanismo especialmente interessante, que aqui refiro como *montação*.

Como mencionei em outro momento deste texto, *montação* não é um termo novo nas comunidades de drag queens ou kings⁵². A origem da palavra no contexto em que é

⁵¹ Salvos os casos em que por meio da arte drag os sujeitos se entendem como pessoas transsexuais.

⁵² Trata-se da forma de arte que centraliza formas de representação da figura masculina. Geralmente é realizado por pessoas que se identificam o gênero feminino.

empregada é incerta, mas a hipótese mais aceita é a de que seria necessário montar num salto para completar o processo de produção da drag. De toda sorte, revisito a palavra agora para operar com ela o que Orlandi (2013) se refere como *teorização*, uma discursivização específica que integra um tratamento destinado a conferir uma roupagem discursiva a um significante ou conceito advindo de outro campo de pesquisa ou atuação. É o que acontece com o conceito de formação discursiva de Foucault, por exemplo, reapropriado por Pêcheux e posto em funcionamento na ordem do discurso. Montação se refere ao processo de constituição de uma drag queen pelo sujeito performer – a maquiagem que utiliza, as roupas que veste, o novo corpo que fabrica.

Depois de montada, a drag, que serve como totem, símbolo da força que amalgama os sentidos de resistência à posição dominante da formação *masculinista*, permite ao sujeito performer assumir a posição dissidente que comentei há pouco. Pensei em chamar essa formação de “viril” ou da “virilidade”, a exemplo de Courtine ao se referir a um ideal de homem centrado num ser e parecer específicos (cf. *História da virilidade*). Entretanto, acredito que essa marcação levasse o assentamento de sentidos que viso classificar para outro lugar, mais associado ao sexo, à performance masculina no ato sexual. Como estamos falando de uma posição assumida em relação a uma designação de gênero, aludir ao sexo poderia remeter à descrição biológica de gênero, o que procuro evitar. “Masculino”, por si só, não descreve com exatidão essa posição que determina ser “macho”; “machista” incorre num problema parecido. Além disso, é possível ser machista e ser mulher, por exemplo. Penso que o adjetivo “masculinista” resolve a questão por remeter ao masculino, mas deixar marcado que essa é uma atribuição conferida, qualificada, alcançada, mantida com certa virilidade e certa violência – principalmente quando em relação ao gênero feminino. De outro lado, posição dissidente poderíamos muito bem denominar de *enviada*⁵³, representativa da formação discursiva que envia o sujeito a este espaço de questionamento da ordem masculina, e que o faz por meio de um processo que envaidece e “enviadesce” o corpo em ato durante a performance drag.

⁵³ A referência é à canção *Enviadescer* de Linn da Quebrada, faixa do álbum *Pajubá*, de 2017.

Montar-se, assim, é um processo discursivo que compreende duas etapas – primeiro, o reconhecimento de si em um corpo outro, que passa pela transformação gradual da imagem de si mesmo; num segundo momento, quase que concomitante ao primeiro, está a filiação desse sujeito a uma outra posição discursiva por intermédio do olhar guiado para um anteparo que confira contorno ao corpo em produção. Geralmente o anteparo material em questão é um *espelho*, reflexo que torna tangível a imagem do novo corpo em vista. O termo deriva do latim *speculum*, que reflete o olhar de quem vê, e integra uma família latina de palavras cuja centralidade gira em torno da ideia de projeção e de observação, como especulação e espetáculo. A palavra pode designar, ainda, o “ponto do qual se tem uma visão privilegiada de algo” (RODRIGUES, 2014, s. p.). É sobre esse objeto que o sujeito lança um olhar e, de volta, é olhado por esse outro corpo em produção, materialização de uma posição que diz de um exercício artístico, mas também, e sobretudo, de um desejo, de uma filiação a uma rede de sentidos específica.

Apesar da presença da superfície material do espelho nesse jogo entre visualização do sujeito e assunção de uma posição no discurso, não raro a posição da drag é convocada a tomar espaço na fala cotidiana do sujeito desmontado, dispensando o uso do reflexo imagético, mas mantendo a função especular como mecanismo discursivo – desta vez, pelo olho do outro, o olhar que convoca a existência da posição enviada. Nesses termos, a imagem produzida pelo espelho não é posta em significação por causa do anteparo, mas, sim, por meio do discurso que lhe sustenta a possibilidade de significar e que elenca, nesse processo, o olho como ponto central de sua projeção. Exemplos desse tipo de interpelação da posição da drag no dizer ordinário do sujeito desmontado podem ser observados quando, em entrevistas, performers respondem a uma determinada pergunta modalizando a voz para um tom mais agudo, adotando postura mais ereta, mimetizando ou realizando certos tiques, utilizando pronomes do feminino ou referindo-se à drag na primeira pessoa (em detrimento do registro mais comum, na terceira pessoa. Por exemplo, quando Amazone diz que “*ela* começou com um viés muito mais de moda, muito mais top model, uma coisa muito mais só plástica; e quando *eu* comecei realmente a botar em prática o que precisava para festa foi

quando *Amazon* começou a criar corpo, ter nome, algumas características e aí *eu* já consegui ver, enxergar uma forma bem peculiar de fazer a minha drag”).

2. O espelho

A questão do espelho na constituição do sujeito de linguagem é explorada por Lacan, quando da ocasião d’*O estádio do espelho como formador da função do Eu*, de 1949, em que se é discutido o papel que esse objeto desempenha na formação da imagem do corpo de um indivíduo, sempre em relação ao outro que significa a imagem formada no espelho. A ideia é a de que a mãe que aponta ao bebê a imagem especular e a refere como dele, “este é o seu corpinho, este é você”, é integrada numa estrutura psíquica. Uma vez absorvida pela estrutura, a função materna como lugar do Outro continua a produzir a identificação imagética do corpo do sujeito por intermédio do espelho – sempre que esse ser observa a própria imagem é capaz de identificar-se com ela/nela como sujeito contornado, materializado naquela forma. Nas mesmas vias, se essa imagem é alterada de alguma forma, o ser é posto em suspensão ou estranhamento. Ainda, no caso de fenômenos psicossomáticos como a bulimia e a anorexia, o sujeito não reconhece a imagem formada como representativa do eu, o que gera sofrimento.

Ser significado a partir dessa imagem especular e do dizer materno, assim, é um mecanismo de identificação que se sedimenta ainda nos primeiros anos de vida e que acompanha o desenvolvimento do sujeito até a maturidade. No caso das drags, o que ocorre é um descompasso entre a imagem apresentada e a nova imagem produzida. Ao invés de reafirmar a identidade ora posta, a de sujeito masculino, por exemplo, o sujeito fabrica uma imagem que corresponda à posição discursiva que se assume na montagem, o que vinha me referindo como posição enviada. A montagem guarda relação de proximidade com a *montagem*, conceito explorado por Georges Didi-Huberman em *Les condition des images*, de 2011, e em *Remontar, remontagem (do tempo)*, de 2007. Para Didi-Huberman, a montagem é construída talhando coisas que habitualmente estão unidas e reunindo outras habitualmente

separadas, o que poderíamos afirmar sobre a conjunção entre a imagem feminina e a barba que Amazone sustenta. A montagem é, desse modo, um processo que expõe as contradições e paradoxos inerentes aos objetos, um procedimento que permite *desmontar* a política ao tornar visíveis “os choques recíprocos dos quais toda história é tecida” (DIDI-HUBERMAN, [2007] 2016, p. 1). A montagem opera o mecanismo filosófico de remontar a história, como Pêcheux remonta à origem da categoria de contradição em *Remontemos de Foucault a Spinoza*, de 1977. Como exposição de anacronismos, dirá Didi-Huberman ([2007] 2016), a montagem cria um abalo, e isso porque lança mão de uma interpretação que não deixa de estar relacionada a um gesto político – este gesto dialético de exposição da contradição com o qual a Análise de Discurso também costuma operar. A montagem, assim, atua como ferramenta que proporciona “compreender a eficácia dessas imagens como fundamentalmente sobredeterminada, ampliada, múltipla, invasora”, como afirma Didi-Huberman, desta vez em *Diante do tempo*, de 2015 (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 187). A *montação*, de maneira similar, confere forma a uma posição de um discurso complexo e disperso, reúne contrários em torno de si e potencializa o corpo como objeto paradoxal; ela comparece como contraparte fixa, contorno, fôrma, materialização discursiva.

Deparado com esse outro contorno, o performer passa, então, a significar no interior de outra posição de sujeito consubstanciada ao corpo modificado, montado. Dei preferência especial a entrevistas em vídeo que retratassem o processo da *montação* para que fosse possível observar a forma como ocorre essa passagem especular – de uma posição a outra, ainda que essa transição não dependa unicamente do reconhecimento imagético, mas, sim, de uma identificação discursiva particular. A isso equivale dizer que esse momento em que se “conclui o estádio de espelho inaugura, pela identificação com a *imago* do semelhante e pelo drama do ciúme primordial [...], a dialética que desde então liga o *Eu* a situações socialmente elaboradas” (LACAN, 1996, p. 101, os grifos são do autor). Estas situações socialmente elaboradas não são senão a rede de referentes em conflito que sustentam a existência do aparato discursivo, seu real sócio-histórico.

Em determinado ponto, no espaço em que o sujeito percebe a complementariedade da posição outra que criou para si, a realização de que esta posição não está apartada do

desenvolvimento identitário do sujeito, ocorre um borramento dos limites entre as duas posições. Amazone afirma que “da mesma forma como a segurança que Amazone tem, a altivez que Amazone tem... não ter medo de sempre estar à frente, de sempre ser o centro das atenções; buscando ser o centro da atenção, é o que falta no B [o nome do performer foi suprimido]. Onde eu tento fazer essa mesclagem. Não querer aparecer, sempre estar em segundo plano, sempre não ter essa atitude tão externada, mesmo sendo um carro alegórico, mas contido. Transformar isso. Mais uma vez: o que é que em um pode fortalecer o outro. Isso é constante. Quando eu tô parado pensando numa performance ou quando eu tô no trabalho criando alguma coisa”.

Aqui é interessante destacar que após a utilização do termo *mesclagem*, a drag de Amazone, que fora referida como *ela* em sentenças como “altivez que Amazone tem”, passa a ser entendida como *eu* (quando eu tô parado pensando). Essa escolha sintática sutil reforça as relações de sentido mobilizadas pelo sujeito, que agora entende que a posição enviada que assume enquanto drag é a mesma que sustenta seu posicionamento desmontado – o que efetivamente é alterada é a forma de apresentação dessa posição no corpo. A sintaxe, aí, pode ser tomada como “instância de manifestação do processo de subjetivação (inclusive, talvez, nas identificações de gêneros), a qual revela a dimensão simbólica do sujeito”, como postula Jacob Biziak em *Uma poética da ambiguidade*, de 2021 (BIZIAK, 2021, p. 320). Esse processo funciona ligando, no plano simbólico, o real (a verdade de que a drag representa a mesma posição ocupada pelo sujeito que a designa) ao imaginário de reintegração – da “personagem” com o artista.

Aqui pontuo a existência do espelho e, ao mesmo tempo, circunscrevo seu campo de ação a um traço de tipo psicológico. Foi Paul Henry, em *A ferramenta imperfeita*, que disse haver dois âmbitos concorrentes na formação da linguagem humana, um psicológico e um social, dois registros organizados na tensão própria à complementariedade que lhes é própria. “O que caracteriza, portanto, essa problemática é que não há hiato entre o psicológico e o social: toda realidade humana é ou bem uma realidade psicológica, ou bem uma realidade social” (HENRY, 2013, p. 106). Como traço psicológico, o espelho comparece como eixo a partir do qual o inconsciente se articula a uma demanda social – no caso da drag,

a de extrapolar, por intermédio da criação de um duplo, a repressão do feminino orientada pela ideologia que prediz a disjunção absoluta entre masculino e feminino.

Segundo essa lógica, o macho só é possível a partir da anulação da fêmea. Ele existe como negação ao que é socialmente considerado feminino; não há nada particular ao homem senão uma série de interdições – não andar como mulher, não falar como mulher, não vestir como mulher, sob o risco de ser lido como conjuntivo feminino (qualquer posição não-masculina, mas, mais comumente, a de gay, por exemplo). Ainda que num primeiro momento o espelho atue na delimitação corpórea dessa posição contrária à ação homogeneizante da ideologia masculinista, esse sujeito passa a compreender que a assunção social da possibilidade dessa contradição à norma surge como necessidade identitária, decorrente e complementar do/ao âmbito psicológico. Daí Amazone figurar como “o que falta no B [o nome do performer foi suprimido]. Onde eu tento fazer essa mesclagem”, o que se marca na língua pelo câmbio irrestrito entre *eu/ela* e *B./Amazone* quanto em passagens do tipo “G. Amazone que na verdade também sou eu, hoje eu entendo isso; mais do que duas personas separadas, é como o yin e yang, fazem parte de um mesmo, de um todo”. Para além do espelho, o que existe é um espaço de percepção da conjunção entre psicológico e social, de complementariedade do outro em relação ao eu, ao desejo que o eu materializa numa posição dissidente à formação masculinista, mas filiada à posição enviada.

Ainda em 1969, Pêcheux desenvolve o conceito de formações imaginárias como espaço de assentamento de representações de um lugar social presente, mas transformado, elas “designam o lugar que A e B se atribuem cada um a *si* e ao *outro*, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro” ([1969] 1990, p. 82, os grifos são do autor). Desta colocação é possível aferir que a marcação discursiva da presença de um indivíduo encontra sua existência mais concreta quando em relação às formações imaginárias postas em jogo no momento da produção discursiva, da representação linguageira que opera um sujeito determinado ao antecipar o momento mesmo da enunciação. Trata-se de um intrincado jogo imagético, uma série de especulações do eu em relação a *si* e ao *outro*; essas imagens estão indelevelmente atreladas ao corpo do sujeito que enuncia e ao de seu interlocutor, além de

também levar em consideração o lugar social que eles ocupam, o momento e o espaço da enunciação.

É igualmente interessante mencionar que a leitura do lugar social do outro operada pelo sujeito não está isenta da determinação ideológica que incide sobre a formação de imagens representativas ou superpostas a uma dada formação cultural. É o caso de alocar o outro como homem por meio da associação da barba com a posição em dominância na formação cultural que sustenta a FD da binariedade, esta que prediz a existência de um ser masculino prototípico que se configura por oposição a um ser feminino para quem a barba é elemento periférico. Esta composição pode ser entendida nos mesmos termos empregados pela semântica dos protótipos, ao assumir um modelo em que os conceitos são “estruturados de forma gradual, havendo um membro típico ou central das categorias e outros menos típicos ou mais periféricos”, como o afirmou Márcia Cançado, em seu *Manual de Semântica* (CANÇADO, 2022, p. 108). A compreensão linguística de protótipo se coaduna à ideia de formação imaginária na medida em que estabelece a associação categórica como mecanismo constitutivo da representação. Suzy Lagazzi, em *Paráfrase da imagem e cenas prototípicas*, de 2015, estabelece conexão semelhante, ao abordar o conceito de *cena prototípica*. A ideia é a de definir um *já-visto*, nos moldes de um já-dito; essa cena atua como domesticadora da interpretação e remete à memória de algo reconhecido, já dito, já visto, um pré-construído de tipo imagético. É o caso, por exemplo, da identificação visual (de um logotipo, tipografia, identidade visual) de uma determinada marca em outro produto do mesmo gênero.

Como o afirmou Pêcheux, esta categoria de formações imaginárias opera com a representação de lugares sociais transformados, e isso, se me é permitido o arremedo, por intermédio da ação ideológica de uma formação cultural que cristaliza uma série de imagens significantes prototípicas de uma posição em dominância. No exemplo apresentado, a posição prototípica da formação cultural masculina reúne em torno de si as marcações [+ barba], [+ macho] como centrais, [- barba], [- macho] como periféricas. Note-se que o binarismo aponta para uma *formação discursiva* vinculada à formação ideológica de gênero, que comporta, por oposição, formações discursivas não-binaristas. Nesse esquema, as formações culturais funcionam como espaços de discursivização dos protótipos imagéticos

constituídos pelas formações imaginárias. A cultura e a ideologia entram em contato nas formações culturais, estas que servem de base para visualização da forma sujeito de uma formação discursiva dada. Daí ser possível dizer que a saia jeans e os cabelos longos são signos associados a uma forma discursiva específica, a posição dominante evangélica, atrelada à formação discursiva cristã. Ainda nesse exemplo, um indivíduo pode ser significado como evangélico a partir de uma associação imagética operacionalizada por um sujeito; [+ cabelo longo], [+ saia jeans] são conceitos prototípicos de uma imagem feminina e periféricos da imagem masculina na formação cultural brasileira.

Assim, é possível que o sujeito que significa esse indivíduo como mulher evangélica modalize o dizer e produza sentenças do tipo “a paz do Senhor, irmã”, se superidentificado com a mesma posição; mude de calçada; mobilize afetos como empatia, ódio, indiferença; presuma a posição política daquele indivíduo; antecipe seu gênero ou preferência sexual; perceba a aproximação física como autorizada ou interceptada etc. É nesse sentido preciso que a barba de Amazone produz um equívoco – o sujeito, posto a significar de uma forma determinada pela estrutura que o determina, é obrigado a suspender três imagens dominantes na formação imaginária que o afeta: a de homem, a de mulher e a da própria drag queen, que a cultura tratou de cristalizar como sendo predominantemente voltada à representação prototípica feminina. Para o sujeito que significa Amazone, ela é e não é homem, assim como é e não é mulher e drag queen. Daí também podermos afirmar que o corpo da drag se apresenta como objeto paradoxal, a reunião exemplar de contradições, o ponto em que elas propositalmente estão a serviço da suspensão do engessamento do sentido ordinário, em favor da construção de um espaço de estranhamento em que o olhar esteja a serviço do performer – é ela quem direciona e demanda atenção, e é sobre ela que repousa a orientação da presença.

A performance drag de Amazone acontece neste ponto errante e fugaz que inconscientemente põe a nu o real que diz de sua afetação traumática com o pai. “Porém eu fui criada com meu pai. Então eu tenho essa ligação forte lá com essa minoria guerreira, esse nicho de mulheres, porém eu tenho isso de seres humanos normais porque eu fui criada com meu pai”, este que retorna como resto masculino numa preparação de exaltação do protótipo

feminino, o humano passível de defeitos em relação às deusas maternas das quais fora apartada, o real que mantém barba e bigode apesar da negação do nome do pai. “A persona ela vem de uma origem mitológica, filha de uma deusa com um ser humano, então é uma semideusa. Dentro desse contexto, o nome está numa língua incompreensível, ele é abreviado para deixar uma incógnita”.

A questão teórica em destaque diz sobre a articulação complexa que se demonstra entre a produção de imagens, sua cristalização, a representação, a antecipação, e os mecanismos de significação que amparam o processo discursivo. A questão prática aponta para a miríade de processos nesse arranjo, ressaltando a sumária importância das instâncias da cultura, do inconsciente e da ideologia, que põem em contato formações imaginárias, ideológicas, culturais e discursivas materializadas na língua apropriada por um sujeito de linguagem, corporificado pelo discurso e em ação por intermédio da arte. Há de se destacar ainda, conforme apontou Hansen, em *As formações imaginárias e seus efeitos de sentido no ensino e na aprendizagem de criação publicitária*, de 2013, que o sujeito em relação com as formações imaginárias está em contato com as condições de produção de seu discurso, e, além disso, opera homogeneizações na produção dos protótipos, ele “homogeneiza para poder antecipar e, conseqüentemente, para criar seu argumento, para organizar *seu* discurso” (HANSEN, 2013, p. 472, os grifos são do autor).

Nesses moldes, quando afirmo que Amazone orienta a produção de um equívoco no corpo e que o faz em relação a uma resposta de um outro, preciso que o interlocutor, a quem podemos chamar de público, corresponde a uma série de imagens homogeneizadas que circundam em torno de uma matriz prototípica. O performer cria um imaginário particular de público e organiza o ato performático em torno dessa figura central e aparentemente unificada. Posta em ato, entretanto, a performance, por seu caráter acontecimental, pode reorganizar o roteiro a partir de um movimento imprevisto – a promessa de atualidade que integra a estrutura de qualquer ato performático, o ponto impossível que confere particularidade ímpar, tornando cada ato único. A performance depende do acordo estabelecido entre quem executa e quem assiste, o que só pode ocorrer com os corpos em presença, nos sujeitos presentificados pelo fazer artístico, como afirma Amazone, “a

performance é sempre um mapa aberto, imprevistos podem acontecer e aí você tem responder àquilo”; e complementa dizendo que “eu acredito muito que é uma intervenção artística de passar sempre uma mensagem. Não é só um ‘hoje eu vou ficar bonita’, do apenas bonito; performance é sempre uma oportunidade que a gente tem pra estar passando uma mensagem, pra criar interrogações no público ou despertar sentimento, pra o que você quer estimular, que pode ser felicidade, tristeza, dor, superação... muitas coisas”.

3. O acontecimental

A distinção da performance como ato acontecimental particular a um tempo e espaço situados, como ato-em-si-fazendo, permite que possamos distingui-la de um fazer ordinário e, ao mesmo tempo, nos resguarda de classificar cada performance como acontecimento discursivo, por exemplo. O esquema é melhor definido como uma torção específica no plano da linguagem do que, necessariamente, como uma ruptura com uma série determinada de sentidos, encontro entre uma atualidade e uma memória, como o definiu Pêcheux n’*O Discurso: estrutura ou acontecimento*, de 1983. Em abordagem sobre o acontecimento no espaço entre o campo das artes e o discursivo, Renata Lara, em *Corpo performático como acontecimento artístico-discursivo*, de 2016, postula sobre a possibilidade de o corpo performático caracterizar um acontecimento artístico-discursivo, já que como prática artística, o corpo em performance só acontece em um momento específico, “fugaz e simbolicamente eternizante” (LARA, 2016, p. 205), além de desestabilizar, “nos territórios da Arte (como área de conhecimento), sentidos possíveis para a arte (como manifestação/obra artística), para o sujeito-artista e suas relações com o tempo-espaço” (LARA, 2016, p. 205).

A ressalva que faz Lara atenta para o fato de que assumir a existência do acontecimento artístico-discursivo não implica que “toda e qualquer performance produza, propriamente, resistência discursiva” (2016, p. 206) – a resistência, íntima à identificação, ocasionaria a ruptura e a contra-identificação a que se refere Indursky (2008), já que é resistindo aos saberes que o sujeito modaliza sua tomada de posição. Isso não apaga o caráter

de ineditismo que reside na concepção de acontecimento enquanto fundador de uma nova discursividade, mas o torce, revelando a relativização essencial nesse processo: o acontecimento é, antes da ruptura, uma questão de alteração da cadeia parafrástica de repetição, em que ocorre a explicitação da desautomatização.

Nesse paradigma de subversão da norma, assim como na *Resistência dos Materiais* de Hibbeler (2010), uma força é empregada sobre um corpo, e origina nele um tipo de esforço, que pode ocasionar em uma deformação – a tensão, a torção, o cisalhamento etc. Por si só, a torção não implica em uma ruptura, já que existe um coeficiente de resistência desse material que, aliado a sua composição, determinará a variação e a proporção da deformação. A depender da força empregada, a tensão pode ser a) proporcional ao movimento que esse corpo exerce em resposta à força, permanecendo dentro do limite proporcional do corpo, o que equivaleria à reduplicação dos saberes da formação discursiva; b) forçar os limites do corpo além do limite de elasticidade, fazendo com que o corpo deforme e assuma uma forma plástica, diferente da original, mas não alheia, contra-identificando-se, portanto, com a forma-sujeito; e, finalmente, c) o aumento desta tensão pode fazer com que o corpo ultrapasse seu limite de resistência, sofrendo estrição, e provocando, assim, a ruptura.

Dessa exposição, interessa destacar que do esquema em que se enquadra o acontecimento, a ruptura não é senão uma das etapas de um processo que engloba outras manifestações deformativas primárias (do ponto de vista da trajetória de ação das forças sobre um material), e que depende da proporção da carga empregada em relação aos limites (proporcional, elástico e de resistência) do corpo. Da maneira em que se apresenta, podemos destrinchar o acontecimento, e especificar os seus pormenores em uma escala que situa a desautomatização da linguagem na base do processo deformativo, passando para um nível secundário em que se enquadra a torção, e, finalmente, a depender da posição que assume o sujeito frente à atualização da memória, a ruptura. Desse quadro participam ainda a repetição que cristaliza os saberes na memória e a ação da ideologia, que determinará o que é tomado como óbvio, sedimentado, e parafrasticamente reduplicado. Ainda no exemplo de Lara (2016), se existe uma rede de sentidos possíveis para a manifestação artística com a qual o acontecimento artístico-discursivo rompe, é porque a percepção sobre estes sentidos foi

estabilizada pela repetição e cristalizada pela memória até automatizá-los e torná-los óbvios.

A esquematização do panorama tracejado pode ser observada na figura abaixo:

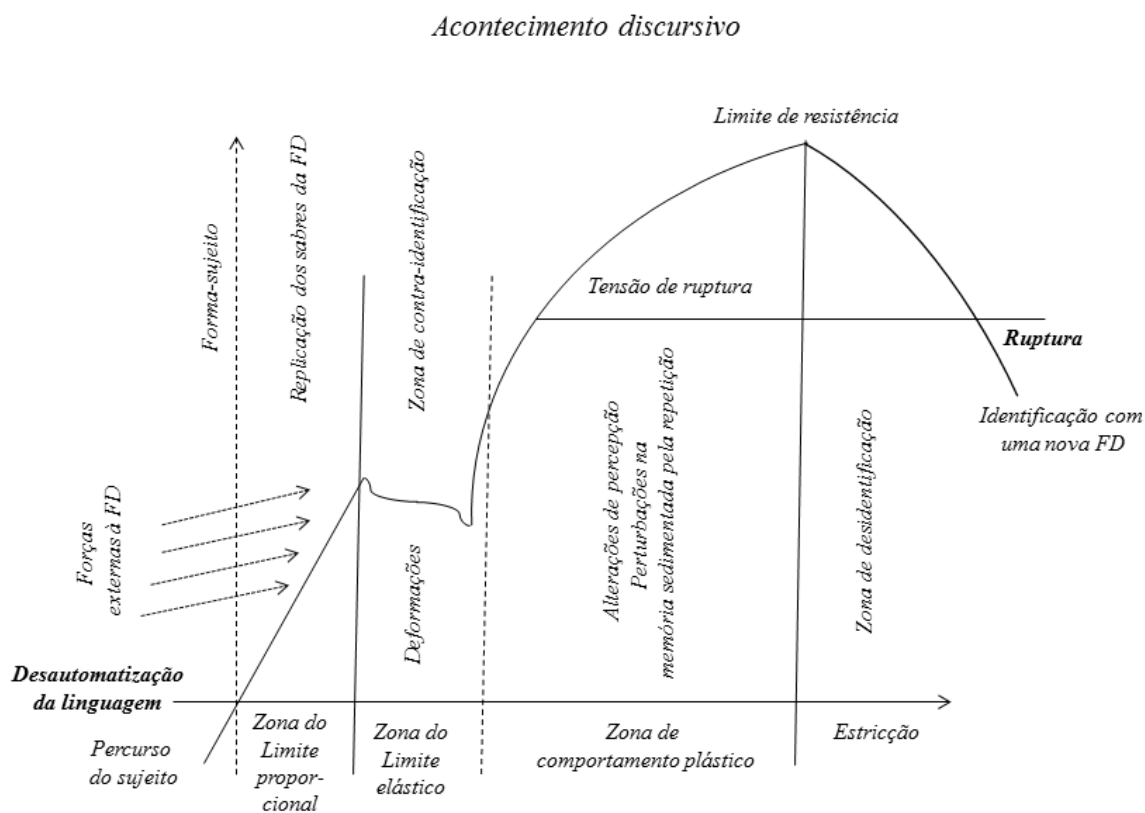


Figura 4 Esquema do acontecimento (o gráfico é de nossa autoria)

Para Marx & Engels (2001), a produção do óbvio é uma expressão particular de um dos mecanismos de funcionamento da ideologia, qual seja: a naturalização dos fatos históricos e culturais, sua marcação enquanto normais, triviais ou inevitáveis. No caso apresentado, o assentamento dos sentidos possíveis para a arte, aos quais se refere Lara (2016), é efeito colateral de dois fatores de mesmo expoente: a) a evidenciação de que há uma linguagem naturalizada para a arte, e b) o reconhecimento da necessidade de quebra dessa linguagem para que se valide a arte enquanto tal. A concepção de que só se é arte quando há ruptura, acompanha um anseio pelo novo, o desejo que está na base do funcionamento da obsolescência quase instantânea que rege o comércio moderno, pautado na fabricação e troca contínua de produtos (objeto a), que impulsiona o consumo. Essa ação ideológica na arte,

pontuada na produção do óbvio, é possível tanto porque a arte se apresenta como uma linguagem – a contraparte concreta do discurso que, por sua vez, materializa a ideologia; quanto porque, na conjuntura capitalista, a arte é tida como produto cultural e econômico, cujo consumo esteve historicamente associado às classes dominantes.

Do novo (des)necessário, reflexo da relação entre arte e capitalismo, surge a afirmação da crítica de que a pintura morre com Cézanne, a música com Mozart, a poesia com Eliot, enfim. Nessa perspectiva, os “verdadeiros artistas”, teoricamente isentos das perversões da espetacularização e do mercado, romperam com as formas até então assentadas e inauguraram novas discursividades. Suas obras primas seriam acontecimentos discursivos, gênese de vanguardas, formações discursivas inéditas nas quais se inscreveram os artistas subsequentes, produzindo, quando muito, posições contra-identificadas. No cenário apresentado, existem dois pontos conflitantes entre essas afirmações da crítica e a perspectiva que venho adotando neste estudo. Em primeiro lugar, a arte pode ser encarada enquanto torção específica da linguagem, gesto que subverte a estrutura sedimentada na intenção de produzir um alongamento da percepção por intermédio do estranhamento. Enquanto gesto de linguagem, a arte não está isenta das determinações sócio-históricas e ideológicas que estão na base do funcionamento discursivo, de modo que seria impossível para um artista estar alheio à conjuntura em que se insere. Nenhum sujeito escapa à rede de significações instaurada pelo consumo e assegurada pelos aparelhos de Estado – ora submetendo-se à dominação, ora resistindo a ela, mas nunca indiferente, já que isso significaria estar fora da formação social que lhe origina.

Um segundo ponto que merece destaque nesta crítica faz referência ao que vinha discutindo como destrinchamento do acontecimento discursivo, ou a observação dele enquanto processo. No diagrama apresentado, a obra de arte participa de um primeiro estágio do acontecimento em que se situa a desautomatização da linguagem nas vias em que lhe permite o estranhamento. Esse objeto, condicionado à ação proporcional das forças externas à Formação-discursiva em relação com os limites (proporcionais, elásticos e de resistência) do sujeito, pode ou não escalonar e chegar assim a instaurar uma ruptura. Em miúdos, este objeto é passível de limitar-se à torção e estancar na contra-identificação, ou

mesmo, antes disso, estacionar na zona do limite proporcional e replicar os saberes da formação-discursiva em que se insere. Essa característica de apresentar-se ora reforçando determinado conjunto de saberes, e ora desestabilizando-os, é própria a uma dinâmica do “funcionamento/processo discursivo” (LARA, 2016, p. 206), à qual o objeto artístico está subjugado, dada sua relação com o sujeito do discurso. Do lado da troca ente performer e público, a proeminência do papel do sujeito nesse esquema se traduz pela percepção do objeto artístico, seu estranhamento; na outra ponta do arquétipo, pelo viés da expressão artística, o posicionamento do sujeito em compasso com o gesto de desautomatização da linguagem vai produzir um ponto de deriva de sentidos que alonga a duração da percepção, jogando com a plasticidade da linguagem, do tempo e do espaço, sendo ainda atravessado pelo discurso.

4. Outras imagens

Há de ressaltar, ainda nesse âmbito, que a pandemia de COVID-19 forçou a estrutura acontecimental da performance para fora do espaço de interação direta com o público, longe da presença e em direção ao ciberespaço, ao campo de ações e interações mediadas pelos dispositivos e redes sociais. Esse novo espaço de comunicação aberto pela interconexão da rede de computadores, como o descreve Pierre Lévy em *Cibercultura*, de 2003, serve de janela para visualização de uma cultura virtual da performance. O incômodo que atravessa a regularidade da performance, sobretudo em ambiente virtual, é a angústia de que eu sou objeto de percepção do outro; eu, como afirma Tania Rivera (2018), “se mistura à cena do mundo para um olhar externo, e não detenho a posição autônoma e imperturbável que asseguraria o mundo da percepção”. O que circula aqui é uma imagem de eu que não vê completamente a si própria, e que por isso mimetiza o ambiente em que se encontra. Trata-se do campo de inexistência do sujeito como outro, como o afirma Byung-Chul Han, em *No enxame*, de 2018; o que provém do fato de que o smartphone “funciona como espelho digital para nova versão pós-infantil do estádio do espelho. Ele abre um espaço narcísico, uma esfera do imaginário na qual eu me tranco. Por meio do smartphone o *outro* não fala” (HAN,

2018, p. 26, os grifos são do autor). Sem o outro, essa contraparte a partir da qual o sujeito é constituído, a negatividade que concorre na formulação da imagem de si como contrastante do outro que significa eu, o sujeito é puramente positivo. Didi-Huberman, em *Diante da imagem*, de 2013, afirma, ainda, que “há um *trabalho* do negativo na imagem, uma eficácia ‘sombria’ que, por assim dizer, escava o visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 182, os grifos são do autor). Assim, as imagens postas em circulação no ciberespaço tendem a promover o igual, o uniforme, o liso, o belo, o mimetizável, um local em que a presentificação dos sujeitos é atravessada pelo drama existente entre o senhor que passa de agente da visão a objeto do olhar.

Em *Políticas da imagem*, de 2021, Giselle Beiguelman afirma que o corpo foi apartado dos processos de visualização; dele só restou o olhar, organizado e disciplinado por uma lógica fabril. Nesse esquema, a conjuntura social capitalista isola o olhar, exclui o olho da experiência conjunta que opera com os outros órgãos, na intenção de direcionar a atenção do olhar para o trabalho e o consumo. Nesses termos, “imagens digitais não são versões de imagens analógicas em outro suporte”, e isso porque rompe-se aí com o “pressuposto da separação dos sentidos e da autonomia da visão em relação ao corpo, um dos marcos da reorganização da subjetividade e da vida, que ocorrem no processo de consolidação do capitalismo industrial e da urbanização do século XIX” (BEIGUELMAN, 2021, p. 7). A ideia é a de que as imagens que circulam em redes sociais instauram um efeito, este de que são leituras atualizadas de uma prática analógica, retratos da vida offline, quando, na prática, comparecem como um amontoado de pixels, mapas informacionais que efetivam conexões entre a imagem e um algoritmo.

É o cálculo informacional que vai alimentar a base de dados online e instaurar coordenadas que sustentam um regime da visão. Esse sistema de imagens virtuais é formatado, assim, no interior de um conjunto de práticas orientadas por um mercado – o que olhamos tende a sedimentar-se e estabelecer um padrão (ou, poderíamos dizer, contornar uma formação), e, a partir daí, fica fácil pensar que esse objeto, produto ou serviço é frequentemente consumido, desejado, replicado, curtido. Esse mecanismo também incide sobre a percepção do corpo, tanto no estabelecimento de um corpo ideal quanto no controle

do corpo do sujeito cujo olhar é domesticado pela máquina. A predominância da cultura visual é baseada por uma forma específica de percepção e de fruição das imagens centrada no condicionamento do corpo e do olhar numa determinada direção. Existe, por assim dizer, uma *ilusão especular* que “opera ‘no nível da retina’ [fenômeno que está] baseado em um modelo narrativo linear, no qual a imagem é tratada como analogia do real” (BEIGUELMAN, 2021, p. 11).

Amazone afirma que “na pandemia eu explorei muito a questão da fotografia no Instagram. Assim, bater mil seguidores, sendo que no meu perfil pessoal não tenho nada perto disso, pra mim é fantástico”. Estamos, assim, “diante de um novo tempo da imagem. Nele prevalece a expansão da fotografia não humana” (BEIGUELMAN, 2021, p. 13), esse novo regime de interação permite compreender experiências artísticas de outra ordem, ou pelo menos sob um novo ponto de vista. A existência da performance nesse cenário é centrada na formulação e circulação de imagens, isso que comparece como algo que perdura, o fardo constante do olhar virtual que significa o artista no ciberespaço. Nesse cenário, o olhar é o outro na imagem, o que prende e fascina aquele que olha, e o sujeito performer é impelido a dar corpo a esta figura a partir das novas demandas encetadas pela relação com a tela fria. Aqui é a lógica capitalista de produção e reprodução (neste caso, de imagens) que rege o fazer artístico.

Desse modo, esse exercício de circulação imagética em ambiente virtual constitui “um movimento de inscrição desse sujeito em uma tela vazia”, como afirmam Evandra Grigoletto e Rita de Kássia Wanderley em *A narrativa de si em blogs de moda feminina: entre a subjetividade e a alteridade*, de 2016 (GRIGOLETTO; WANDERLEY, 2016, p. 71). Mais ainda: para além da expansão do registro escrito, que rege a dinâmica da narrativa de si observada pelas autoras, e em direção ao registro imagético, nesse outro tipo de inscrição subjetiva o que predomina é uma “intervenção da identidade narrativa na constituição conceitual da identidade pessoal”, como apontou Paul Ricoeur em *O si-mesmo como outro*, de 2014 (RICOEUR, 2014, p. 118). Com isso, é possível dizer que a identidade fabricada pela narrativa imagética interfere na percepção do corpo “pessoal” do sujeito, ou, mais precisamente, a imagem editada de si afeta o contorno do próprio corpo. O endosso da

imagem da drag nas redes sociais, por exemplo, “duplica o corpo na consciência, fazendo-o existir mais intensamente”, de acordo com Georges Vigarello n’*O sentimento de si* (VIGARELLO, 2016, p. 272).

Esse é o caso da transformação da imagem desmontada de Lady Vina em relação à raspagem da sobrancelha exigida pela montagem drag. “Foi bem lento esse processo também, na real. Que no verão, no verão passado fez muito calor, e minha sobrancelha vinha até aqui. Eu tenho uma sobrancelha bem grossa. Escura também. E nunca foi um problema pra mim no inverno, mas daí no verão eu percebi: não tá rolando isso aqui. Tá saindo no meio do show, tudo descola, na hora de maquiar é ruim também... E daí, tá. Que eu que vou fazer? Deixei. Daí um dia quando eu fui me barbear tirei um pouquinho aqui, o excesso que tinha do lado, e aí eu acabei tirando um pouco. No outro mês tirei mais um pouco, e mais um pouco, e quando eu vi estava na metade. E eu não fui perceber isso na hora que eu tirei. *Eu só fui depois, quando eu vi uma foto* de três, quatro meses atrás, em que minha sobrancelha tava inteira. Eu tô com metade da sobrancelha. Meu Deus. E eu só ri. Para mim não... Para mim pessoalmente não foi uma coisa que afetou. Mas aí de novo já vem alteração do corpo, né? Como que a drag acabou alterando o meu corpo”. Aqui é possível observar com mais clareza a relação de afetação que existe entre a imagem da drag e aquela que o sujeito faz de si mesmo, e a maneira como o registro fotográfico funciona como artefato material dessa operação de afetação mediada pela narração da constituição de uma posição discursiva cujo efeito é parecer apartada do eu.

No começo desta tese havia me referido à incorporação como outro dos mecanismos discursivos que constituem o sujeito drag queen, ao lado da montagem. Se ela (a montagem) é o processo discursivo que centraliza a produção da corporificação de uma posição discursiva, a incorporação é a ação e o meio pelo qual essa montagem se conecta ao fazer artístico. Vimos que a história do desenvolvimento da arte drag esteve relacionada à resistência e, também, ao ato de agregar elementos de outras artes performáticas, como o teatro, a dança, o canto, a fotografia, enfim. Isso se deve ao fato dessa ser uma arte periférica, feita por artistas à margem do cânone das belas artes e por sujeitos excluídos da normatização social que prediz um corpo próprio, superidentificado à formação da binaridade. É a

montação que autoriza o sujeito a significar no espaço artístico, já que cria uma posição cujo efeito principal é o de emulação, separação entre o indivíduo masculino, sujeito de direito, e sua imagem dissidente, sujeito permitido fazer e dizer. À drag é permitido ser o artista negado ao sujeito de direito. Na ilusão de estar apartado do peso da determinação social que rege o corpo a ser masculino, a posição drag consegue fabricar um corpo atento às vazões artísticas desejadas pelo sujeito. Essa nova posição pode cantar, dançar, dublar, atuar, comunicar, animar etc. Incorporar elementos dessas outras artes é, assim, resistir ao controle dos corpos e, ao mesmo tempo, não se limitar a um único meio de significar artisticamente. Note-se, ainda, que essa incorporação opera na tensão entre os campos e os sentidos por eles encetados, sem, propriamente, sintetizá-los num novo arranjo ou objeto. Em aberto, a performance drag consegue, em meio digital, criar a imagem de um corpo outro, este que resiste aos encaixes comunicativos do ciberespaço.

5. É de espelho, um semblante

Ao mencionar o conceito de *trompe-l'oeil*, Hal Foster (2017) aponta que, no ato de ver, a obra de arte pode terminar por enganar o olho (*trompe-l'oeil*), fabricando um anteparo que proteja contra o *olhar*, que é da ordem do real. A ideia é que essa obra sele o que é traumático em uma superfície artística, que domestique o olhar ao unir imaginário e simbólico contra o real. A relação entre olho, olhar e anteparo é discutida no *Seminário XI*, momento em que Lacan ([1964] 1985) critica mais explicitamente a noção de sujeito como centro a partir do qual se desenvolve o olhar direcionado a um objeto. Lacan mortifica esse sujeito posicionado como ponto geométrico de referência na imagem ao tratar da existência de um olhar vindo, também, do objeto. O sujeito que direciona o olhar não está ausente da cena em que ele, de volta, é olhado pelo objeto. “Sem dúvida, no fundo do meu olho o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro” (LACAN, [1964] 1985, p. 94). Nesses termos, entre o olhar e o objeto, é necessário existir uma espécie de instância de mediação, função desempenhada por um anteparo de ordem simbólica que serve para proteger o sujeito do olhar-objeto, este que é um olhar do mundo, radical, real.

Os animais, prossegue Lacan, estão presos no olhar do mundo, mas nós, que temos acesso ao simbólico, podemos mediar e manipular esse olhar, domesticá-lo, contemplar um objeto no ponto luminoso do olho.

A arte, assim, é capaz de enganar o olho e de domesticar o olhar. Mas é também capaz, em outro cenário, de não desenvolver maneiras ilusionistas de embalsamar o real, de expor o encontro traumático com ele de forma direta, é como “se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda glória (ou horror) de seu desejo pulsátil, ou, ao menos evocar essa condição sublime” (FOSTER, 2017, p. 136). No esquema que delineamos até aqui, temos, por um lado, a arte que opera com imagens, que fabrica e utiliza anteparos; e a arte que procura criar maneiras de dismantelar as lentes, de romper com os anteparos e atacar a imagem.

Poderíamos, em favor de uma distinção mais clara, falar de uma arte centrada na ilusão da verossimilhança e outra preocupada com o ilusionismo traumático, mas pouco avançaríamos na discussão central dessa questão, que é a relação entre sedução, ilusão e dissolução. Ao tratar desse ponto, Lacan utiliza a anedota da disputa entre Zêuxis, que pinta uvas tão realistas a ponto de atrair os pássaros até sua obra, e Parrásio, que pinta uma cortina numa parede e, assim, termina por iludir Zêuxis, que pede para ver o que há por detrás daquele tecido. Aqui o jogo se dá entre o animal seduzido e o humano iludido, já que é por detrás do pano da cortina que está o olhar, isso que atrás ou além está sempre a nos seduzir. O ilusionismo traumático, por outro lado, poria em questão a existência do muro, lembrando haver, em primeiro lugar, uma barreira; o objetivo disso é propor sua dissolução. Neste último caso, como o colocou Hélène Cixous n’*O riso da medusa*, de 2022, “como não há lugar de onde estabelecer um discurso, mas um solo milenar e árido a fissurar, o que eu digo tem ao menos duas faces e dois destinos: destruir, quebrar; prever o imprevisto, projetar” (CIXOUS, 2022, p. 42). A opção aqui é pela violência, por derrocar uma estrutura em favor de outra que habilite a existência de outro discurso, seu estabelecimento e circulação.

Num cenário semelhante a este, mas em relação à castração e ao fetiche, concorrem as noções de véu, mascarada e semblante. Essa aproximação, segundo Christian Dunker, em

Semblantes e mascaradas (2021), decorre da formulação segundo a qual o véu é lido como uma estrutura do fetiche; a realização de um fetiche nos dá indícios de que objeto está sendo colocado como substituto do falo materno que não se aceita ter perdido. O véu, assim, promove uma ação de enganar olhos, de ludibriar aquele que engana os pássaros, pintando uma cortina que esconda a castração. O fetichista é, dessa forma, manipulativo, ele goza em jogar com a aparência fálica aludida pelo objeto, com isso que está atrás da cortina, por detrás do véu que causa o desejo. O gozo aí se encontra na falta, em causar – e nunca realizar – o desejo. Assim também é o funcionamento da *mascarada*, que representa a forma como a feminilidade é construída – não como uma imagem direta e ostensiva, mas, sim, como algo velado, escondido por uma máscara. A mascarada também está ligada à causação do desejo, mas, dirá Dunker (2021), não se conecta necessariamente ao fetiche, já que o propósito é o de fazer com que o outro descubra sobre o sujeito – a descoberta, sempre proposta e imediatamente impedida (e não o impedimento do desejo por si só), é, ela mesma, o fim último da mascarada, ainda que sob a máscara esteja outra máscara.

Entre a noção de véu e a de mascarada, está o *semblante*, sustentado pela verdade, arquitetado como ficção, e cuja função é manter a ficcionalidade do agente do discurso. Desta maneira, sustentar um semblante significa, para a Psicanálise, se inscrever em um discurso, e isso porque “só há discurso de semblante. Se isso não se confessasse por si só, eu já denunciarei a coisa e relembro sua articulação. O semblante só se enuncia a partir da verdade” (LACAN [1971] 2009, p. 136). Há de ressaltar, entretanto, que no campo da Psicanálise o termo discurso exerce função distinta da do conceito mobilizado pela Análise de Discurso. Lacan opera com quatro discursos, que fazem laço com o social e circundam um impossível: o discurso do mestre, do universitário, do analista e do histérico. Interessa destacar que aí o discurso está relacionado, em maior ou menor medida, à posição que a verdade ocupa em determinado esquema, que inclui o lugar de agente, de outro e o da própria produção do discurso.

No discurso do mestre, por exemplo, o sujeito ocupa o lugar da verdade; pode-se dizer a partir daí que a verdade de um sujeito é o semblante que o discurso criou. Uma aproximação possível com esse funcionamento é, notadamente, a ideia de posição-sujeito,

que não existe a priori, mas que é fabricada pelo discurso e sustentada pelo sujeito, de maneira que o sujeito aparece como instância material superidentificada com determinada posição – existe uma cara, um semblante específico, que caracteriza um homem, por exemplo. Assim também ocorre com associações do tipo “tem jeito de professor”, “fala como político”, “age como uma estrela” etc. Assumir o semblante de uma dada posição no discurso significa identificar-se com a rede de sentidos que sustenta essa posição, reproduzindo uma série específica de condutas, dizeres e práticas. Manter a ficcionalidade desse sujeito equivale à reprodução: “portar-se como”, agir conforme, falar de acordo, enfim, entender e replicar isso que se “constitui sócio-historicamente sob a forma de pontos de estabilização que produzem o sujeito, *com*, simultaneamente, aquilo que lhe é dado a ver, compreender, fazer, temer, esperar etc.” (PÊCHEUX, 2014, p. 148, os grifos são do autor).

O semblante diz respeito, assim, a um conjunto de práticas, imagens e enunciados postos em circulação pela ação de um discurso e sustentados pelo sujeito que se inscreve no discurso (se identifica com uma posição-sujeito). Nesses termos, entre o véu que esconde a castração e estrutura um fetiche, e a mascarada, que aceita a castração mas que deseja a descoberta de uma verdade escondida por uma máscara, está o assentamento de sentidos que sustenta a possibilidade de um agente de discurso, isto é, o semblante que permite que haja reconhecimento da posição ocupada pelo sujeito; a máscara que ele utiliza para significar. O ponto crucial aqui é compreender que esse jogo de ilusão e desejo desvela para nós o funcionamento de um mecanismo essencial ao sujeito drag queen – a montagem cria um semblante para o sujeito a partir de uma máscara feita de linguagem e maquiagem. Isto é, a posição-sujeito que a montagem autoriza existir ocorre por intermédio da apresentação de um semblante que sustenta a verdade de um sujeito performer, que age de modo a mobilizar um anteparo artístico que o proteja da ação violenta do olhar real – este que desvela o performer, que enxerga o ponto mais fraco que o véu procura esconder. Esconder o fato de que “não só isso olha, mas que *isso mostra* [...], ainda aí, alguma forma de deslizamento do sujeito se demonstra” (LACAN, [1964] 1985, p. 76, os grifos são do autor).

Daí a possibilidade de Lady afirmar que “a Lady sou eu e não sou eu”. A ambivalência que essa posição enceta assume a contradição inscrita no corpo de um sujeito dividido entre

estar superposto a uma posição enviada e, ao mesmo tempo, de não apresentar um semblante possível para ela senão por intermédio da montagem. E isso porque o semblante a ser sustentado pelo sujeito desmontado diz sobre a posição masculinista, esta que precisa se manter alinhada à formação imaginária cujo fundo de sentido prediz uma imagem cultural e ideologicamente determinada do que é ser e parecer um homem. Impedido de significar e de dar ao corpo à imagem que lhe corresponderia, o sujeito opera, via performance, o desarranjo necessário para identificar-se com a posição-discursiva a que se filia. É na arte que o semblante da drag surge, e é pelo discurso que os dizeres contra o binarismo e o masculinismo se coadunam à face resistente criada, materializada no novo corpo fabricado pelo performer.

Para compreender esse processo de produção corpórea, devemos lembrar que o corpo, apesar de dado por meio da linguagem, não é “nunca completamente dado dessa forma, e dizer que ele é parcialmente dado só pode ser entendido se também admitirmos que ele é dado, quando é dado, em partes”, como dirá Judith Butler em *Os sentidos do sujeito*, de 2021 (BUTLER, 2021, p. 43). Reconhecemos a produção do corpo pelo discurso como condição para a existência do sujeito, mas deixamos de examinar que a linguagem que habilita essa operação é a mesma que a restringe. O corpo não se dá de maneira homogênea ou por completo, pois o sujeito que está na sua gênese é heteróclito e cindido. Nesse sentido, o corpo excede o esforço linguístico de sua captura, de imposição de um semblante determinado a uma posição constituída no discurso e sedimentada pela cultura. Trata-se, como resume Mariele Bressan, em *O Corpo que fal(h)a, nas tramas do discurso*, de 2017, de um corpo atravessado de discursividade, um corpo “no qual se inscreve a interpelação ideológica, inconsciente e cultural. Pelo paradoxo, podemos ler a contradição, a partir da qual irrompe o equívoco que, por sua vez, materializa uma forma de resistência” (BRESSAN, 2017, p. 251).

A afirmação de que o corpo se dá em partes é consequência da percepção de que ele escapa à compreensão linguística lógico-normativa da totalidade e da unidade. O corpo do sujeito drag põe em questão a contradição ao operacionalizar o paradoxo de ser e não ser ao mesmo tempo eu e ela. A máscara fornecida pela maquiagem contorna o rosto dela, o corpo do eu é alterado pelo processo discursivo da montagem que mescla duas imagens numa

mesma figura; esse corpo que é dado pela linguagem “não é, por essa razão, redutível à linguagem” (BUTLER, 2021, p. 43). Da maneira como o colocou Amazone, “tem etapas da maquiagem que dão saltos de que Amazone tá chegando [...] saltos para a personificação”. Essa figura que aparece personificada aos poucos, em pedaços e saltos que deixam indícios de seu surgimento, é o índice que desponta a forma material do equívoco a que Bressan se refere; o centro de um nó numa corda trançada pela cultura, pela ideologia, pelo inconsciente e pelo discurso, que ata os pedaços do corpo de um sujeito ambíguo. Ela e ele, dele e dela, de um ao outro noutra volta.



Figura 5 Pedaços de corpo atados por corda. Fonte: A figura foi criada com inteligência virtual

Assim também, ao se referir ao reconhecimento do público com relação ao fato de ser artista, G. (o nome do performer foi suprimido) diz sobre Lady: “ela tá mais perto que eu, com certeza; estar todo figurinado, com maquiagem e com uma peruca grande, além de literalmente te deixar maior, com salto e cabelo, te dá aquele outro corpo maior ainda, além daquele que a gente vê; e nesse processo já não sei quem é quem”. O corpo conferido ao sujeito drag pelo discurso que o sustenta comparece como um tropo, uma figura formada por associações, ligada a vários pontos de uma só vez, alongada por partes que lhe parecem alheias, apesar de indelevelmente suas. A maquiagem, a peruca e o salto deixam “o corpo maior ainda”, estendem a materialização do sujeito para além do que fora determinado pela formação cultural, rompendo com as barreiras imaginárias que separam o corpo masculino disciplinado do corpo *enviado*, livre para se utilizar de qualquer representação ligada ao gênero feminino. A montagem permite, dessa forma, concatenar a posição dissidente à expressão corpórea de sua personificação, ao corpo que está “além daquele que a gente vê”; a incorporação de outras artes e outros pedaços de carne a esse corpo agora indistinto funciona como meio de dar a ver a assunção de um semblante autorizado a ser, falar e portar.

Esse ímpeto de alargamento que resulta no corpo em pedaços, delineia uma forma para logo em seguida romper com ela; trata-se de um tipo de distribuição geográfica, espacial, cartográfica do corpo. Assume-se uma conexão que não é orientada linearmente pelos órgãos, mas por afecções que se incorporam à textura do corpo, como afirma Suely Rolnik, em entrevista concedida à *Revista Redobra*, em 2010. Para Rolnik, essa é uma capacidade *vibrátil* do corpo, na qual o contato consigo e com o outro, humano e não-humano, expande os limites corpóreos e, nesse processo, orienta afetos. Compreende-se o funcionamento de uma série de constantes movimentos paradoxais do corpo, de admitir que ele necessita de um contorno e que é irredutível ao contorno atual. Sobretudo o corpo do sujeito drag é, antes de ser objeto, uma *questão* lançada em direção ao outro, uma interrogação que leva à recriação do corpo e do espaço ao seu redor. Esses movimentos, “dependendo do limiar desse paradoxo geram sensações, a sensação desse paradoxo tem que

ser enfrentado, ela gera um vazio de sentidos, nos torna frágeis; e é a experiência dessa sensação que nos empurra e nos obriga a criar” (ROLNIK, 2010, s. p.).

6. (60.284.640)

No segundo turno das eleições presidenciais, em outubro de 2022, Luís Inácio Lula da Silva contabilizou 60.284.640 votos, 50.90% do total de votos válidos⁵⁴, derrotando o então presidente Jair Bolsonaro, que tentava reeleição munido de toda sorte de recursos fornecidos pelo aparato da maquinaria estatal, grande apoio popular, fortes propagandas negacionistas e bastante dinheiro da iniciativa privada. O governo de Bolsonaro foi marcado por uma série de escândalos políticos, desastres econômicos, crises sanitárias, crimes ambientais, massacres e fanatismos religiosos. O sentimento geral daqueles que se colocaram contra as medidas tomadas pela União e resistiram aos entraves sociais desse período é difícil de ser descrito. Carregávamos um misto de indignação, desânimo, medo; exigíamos alguma responsabilização ética de quem fora incapaz de fornecer raciocínio lógico estruturado; tentamos, ainda, desenvolver um *vocabulário social*⁵⁵, qualquer gramática socialmente compartilhada que desse conta de nomear e compreender o desamparo e outros *des*-afetos postos em circulação nesse período de injustiça social. Até mesmo agora, depois da vitória incontestável de Lula nas urnas, nas ruas e na justiça, a descrença no bom funcionamento das instituições instaurada pelo bolsonarismo põe em desconfiança a posse e um governo tranquilo. Em igual medida, tememos e aguardamos outro golpe, um novo escândalo.

Buscamos, ainda hoje, maneiras de simbolizar, de transformar a indignação e o medo em força motriz, porque “tanto a superação dos conflitos psíquicos quanto a possibilidade de experiências políticas de emancipação pedem a consolidação de um impulso em direção à mutação dos afetos, impulso em direção à capacidade de ser afetado de outra forma”, como afirma Vladimir Safatle, n’*O circuito dos afetos*, de 2018 (SAFATLE, 2018, p. 38). Também Lady reconhece que é em meio à intempestividade e à repressão política que a arte desponta de maneira mais contundente como forma de expressão e resistência. Ela ressalta que “a

⁵⁴ Disponível em: <https://bit.ly/3udH45r>. Acesso em nov. 2022.

⁵⁵ O termo é de Filipe Campello, em *Crítica dos afetos*, de 2022.

gente tá nesse tempo tão ruim e ao mesmo tempo tão bom pra ser quem a gente é; a gente nunca esteve tão oprimido, mas ao mesmo tempo nunca esteve tão livre pra se expressar”. É ao enfrentar a impossibilidade de assumir livremente a posição-sujeito a que se visa filiar que o sujeito drag mobiliza, via performance, circuitos de afetos capazes de produzir outras formas de encarnação dessa vontade de identificação – de contra-identificação à posição em dominância na formação discursiva diametralmente oposta. É nesse sentido que Lady diz que gosta “muito de explorar isso; de novo, de explorar como o amor, como a paixão, como a raiva, a tristeza, como o medo... de perder alguém da família, medo de começar uma coisa nova... tudo isso me encanta bastante e eu gosto de expandir isso e levar pro palco”.

Esta tese começa se questionando sobre a possibilidade de fazer outro de si mesmo (outro eu) e termina admitindo que esse outro é parte fundamental na constituição do sujeito⁵⁶ – é acerca desse outro eu, que consegue ser materializado em formas artísticas como a drag, por exemplo – que é organizado um semblante ao qual a posição em dissidência se ata. E é este semblante, esta máscara feita de linguagem, que diz sobre a verdade do sujeito cindido. Por intermédio desse mecanismo, formas interdidas ganham espaço apropriado, vozes abafadas passam a ser ouvidas, sujeitos socialmente reprimidos ganham uma plataforma para expressar artisticamente e agir discursivamente. Um agir desse tipo consegue mobilizar afetos como o medo, tristeza instável surgida de uma incerteza futura ou passada, como o afirma Spinoza, na *Ética* (2018), e atá-los à esperança: o ato de resistir, de mover a tristeza na direção contrária, esforçando-se “por fazer com que se realize tudo aquilo que imaginamos levar à alegria” (SPINOZA, 2018, p. 117). Tal percepção esperançosa, o trabalho de redirecionamento dos afetos tristes por meio da resistência, nos fornece chances de romper com o véu da ignorância e da injustiça, de fazer com que seja reconhecida a dignidade da pessoa, não como generalização abstrata, “mas reconhecível no semblante de um outro concreto” (CAMPELLO, 2022, p. 67). É nesta via que caminha o fazer artístico da drag, e foi este o caminho que pude vislumbrar no dia 30 de outubro, ao perceber, na rua

⁵⁶ Sujeito que, como me alertou Luciene Jung na banca de defesa da tese, é maior do que o eu, o recobre. O sujeito comporta o imaginário de eu e, também, esse outro, que por vezes nos dá a ver algo *disso*, o fato de que, como diria Pêcheux, há real. Também por *isso*, o sujeito se lança ao olhar do outro, rememora sua dependência e demanda em direção ao Outro.

barulhenta colorida de vermelho, a potência do ato de transformação da esperança em alegria irrestrita.

No fim, este também foi o rumo que a tese tomou – procurou tornar nítida a relação entre a montagem e a resistência e, nesse processo, refletir sobre a afetação/afecção múltipla do corpo do sujeito drag – pelo discurso, pela ideologia, pelo inconsciente, pela cultura e pela arte. A elaboração teórica percorreu esses diversos caminhos para chegar até essa conclusão. Num primeiro momento, parti de uma reflexão sobre indeterminação, rebeldia e repressão para apresentar a história da arte drag e sua relação com os estudos da linguagem, e também tracei distinções entre o câmbio que ocorre entre *eu* e *ela*, as implicações teóricas de considerar o *nós* como uma pessoa estendida, que compreende o *eu* em adição ao objeto *ela*, este que funciona como não-pessoa. Nesse cenário, o *nós* marca o desejo de reintegração do *ela* como agente do discurso e, ao mesmo tempo, configura linguisticamente o sujeito drag queen, dividido entre ser *eu* e fazer outro de si (*ela*). Assim, apesar de, em um primeiro momento, *ela* comparecer como objeto, a marcação dessa posição dissidente (*enviada*) resiste à ação de objetificação imposta pela posição em dominância (*masculinista*) e tenta se inscrever como aquele *eu* que diz. O resumo da questão pode ser entendido como a constatação do desejo do sujeito de fazer com que a posição dissidente ocupe a centralidade da ação subjetiva do eu, e não figure como mero complemento ou objeto afastado de *mim*. Este processo não ocorre, como é possível perceber, de maneira uniforme ou pacífica, mas sempre em dissimetria, claudicação, nas vias em que a contradição instaurada entre ser e parecer consegue se materializar.

No caso analisado, foi a hesitação de Lady em dizer *eu* ao falar de *ela* que fez surgir a marcação *nós*. O caso marca, além disso, o espaço de *limbo* em que a posição enviada comparece – num exterior, à margem da posição masculinista, mas, ainda assim, sem tecer superidentificação com a FD feminista. Trata-se de uma posição que se acotovela para garantir um espaço de ação no *entremeio*, no vão entre uma e outra força de ação. Esse espaço de tensão é, por excelência, aquele ocupado pelo sujeito performer que, em contato com a arte contemporânea, se inscreve num *entre*, na *mestiçagem*, que pressupõe, segundo Cattani (2004, p. 169), a “presença simultânea de seus elementos constitutivos, os quais não se

anulam mutuamente nem se fundem, mas permanecem sempre presentes, numa relação tensa, ambivalente, contraditória”.

Depois disso, num passeio pelas concepções de tique e de trauma, pude introduzir a ideia de que existe um universo de signos interditados ao sujeito e que são acessados via montagem – ela serve como mecanismo de autorização para uma posição dissidente, que se materializa no corpo do sujeito por intermédio de um processo discursivo e artístico; além disso, esse processo também compreende, como pudemos verificar, a criação de um *semblante*. Sob os auspícios dessa máscara, o sujeito consegue pôr em circulação os sentidos a ele negados pela ação da repressão sócio-histórica e cultural. Essa miríade de sentidos restringidos a que me refiro é culturalmente marcada pelas concepções de gênero feminino e de feminilidade: a cultura designa o espaço masculinista como oposto radical deste espaço, que comporta tudo aquilo que carregue qualquer carga de sentido passível de ser associada ao gênero feminino.

Nesses termos, o masculino é o não-feminino, e o sujeito, a quem é negada a participação nessa formação, consegue acessar esses sentidos ao criar uma contraparte que represente o gênero oposto. O mesmo pode ser dito de sujeitos *drag kings* – à mulher é negada a participação na cultura do opressor, e, uma vez restrito o acesso, a formulação de um *semblante* autorizado atuar nesse entorno é possível através da montagem. A esse mecanismo associei a criação de um ponto de fuga que não deixa de repetir um conteúdo traumático, um *punctum* simbólico que encobre algo de um real (a referência que faço aqui é a Barthes, que define, n’*A câmara clara*, de 1980, o *punctum* como ponto que toca a subjetividade do espectador por lhe demandar a atenção. É o *punctum* que fica guardado na nossa memória, que mantém viva a fotografia no sujeito que a observa). Na ocasião, me referi ao fato do nome de Lady, esse que sumariza o *semblante* drag, também carregar a história da morte de sua cadelinha.

A reflexão acerca desse tipo de contradição ilustrada pelo *punctum* – a reunião de polos opostos num mesmo construto, permitiu pensar não só sobre o nome, mas também sobre o corpo como um objeto paradoxal, este que parece abrigar duas imagens que dizem

de uma mesma posição sujeito; um corpo em sobreposição, que é e não é ao mesmo tempo correspondente material da posição enviada. Para entender a complexidade dos paradoxos, recorri à teoria lógica paraconsistente, de maneira a entender como um sistema logicamente estruturado pode comportar contradições. O paradoxo, no sentido lógico clássico, decorre de uma visão restrita da contradição, no paradigma aristotélico, que fundamenta as abordagens tradicionalistas, a ocorrência de uma contradição num sistema organizado está associada à trivialidade. Trivial é a condição do arranjo sujeito à implosão; assim, seguindo essa determinação, contradizer é, necessariamente, impor resistências ao sentido lógico, torná-lo inconsistente e fazer explodir a organização que fora estabilizada. Entretanto, a lógica moderna, paraconsistente, opera com a possibilidade de edificação de um sistema inconsistente, mas não trivial.

Dessa forma, admite-se que um arranjo está sujeito às contradições, que não apresentam, a rigor, uma implosão. Se toda contradição implicasse numa implosão, poderíamos estabelecer relação de aproximação entre qualquer objeto externo a um dado termo no interior de um sistema. Nesse sentido preciso, para um sistema lógico formal, dizer que um sujeito é e não é mulher, seria o mesmo que dizer que ele é e não é um canetinha colorida. Por outro lado, no interior de um sistema regido por uma lógica paraconsistente, definimos uma série de arranjos possíveis para o que esse objeto interno pode ser sem que o sistema imploda numa contradição trivial – ser e não ser mulher corresponde, no caso da drag, a uma expressão corpórea orientada pela assunção de uma posição no discurso. Dizer, assim, que o discurso está inteiramente na língua e inteiramente na história também é possível; mas é improvável que digamos, no sistema da Análise de discurso materialista, que o discurso está inteiramente na língua e inteiramente no cérebro, por exemplo.

É na figura da drag que paradoxalmente se expressam e se dissolvem as contradições entre masculino e feminino, significante e significado – o corpo desse sujeito está além do pedaço marcado pela genitália, além do sexo e, também, além do gênero. Trata-se, como afirma Paul Preciado, no *Manifesto Contrassexual*, de 2014, de um corpo feito de incessantes devires, “devir-mulher, devir-animal, devir-flor”, um corpo *entre*, que apesar de carregar esse

devir na memória, “não se identifica nem com a mulher nem com o inseto nem com a flor” (PRECIADO, 2014, p. 192).

É completamente natural que a linguística reconheça o desvio como parte integrante do sistema, por exemplo, ou que os pontos de vacilo na língua deflagrem o espaço de ação de um sujeito, sua posição. Uma teoria que opera com esse tipo de lógica reconhece que a existência do vacilo não é um prejuízo à ordenação, mas, sim, a condição mesma de sua existência. Com base nesses postulados pude articular à teorização de Pêcheux sobre os objetos paradoxais a ideia de que o corpo, enquanto objeto discursivo, é incompleto, passível de ser negado pela consciência, ambíguo e que funciona em sobreposição. E isso graças à composição teórica lógica que torna possível a definição de um objeto operacionalizado a partir da incompletude, da negação e da ambiguidade, formas de apresentação material da contradição, instância fundamentada pela imposição de um ponto impossível numa estrutura determinada. Nesse sentido, as inconsistências não triviais dizem respeito à imposição do Real, esse nome do fogo que parece articular noções distintas, desvelar-se pelas suas inconsistências, e voltar a se encobrir pela designação que for cabida, habitando aquilo ou outra coisa.

As contradições, como as conhecemos, decorrem da disputa entre a normalização do pensamento e a força disruptiva desse Real; essa luta encenada entre a regularidade o ponto de fratura termina por criar paradoxos, que são, por sua vez, passíveis de serem tomados como objetos discursivos. É completamente admissível, assim, que o corpo do sujeito drag materialize uma posição de *eu* e, ao mesmo tempo, a negue como sendo sua. Esse corpo é e não é *eu*, é e não é mulher, artista e público, voz e silêncio. Dessa forma, a ideia do Todo fechado em si mesmo, de um corpo unificado, completo, cede espaço à concepção materialista da integração dialética do conjunto, o todo que opera sem deixar de reconhecer a existência de suas contradições internas (ainda que elas sejam recobertas sempre e incessantemente pela ordem da ideologia, que visa encobrir as disputas assimétricas que originam e atravessam a formação social). Esse corpo em pedaços só se apresenta de forma completa por ação do tamponamento ideológico que procura formatá-lo desse modo, além de, por ação de controle, moldá-lo de acordo com as determinações estéticas regidas pela

formação cultural em dominância. A cultura atua nesse esquema tanto como instância de regulação de um imaginário de corpo, quanto como espaço de dissimulação das incoerências que circundam essa imagem formulada, ideal de existência de um único corpo possível.

É em resistência à força de ação unificadora da ideologia em contato com a cultura que o corpo drag procura desobedecer à norma cristalizada de que é preciso “vestir-se de acordo com o gênero ao qual se identifica”. Desobedecendo a essa norma, o sujeito não só deixa de concordar com este estado fixado, como arca com o custo social da dissidência dessa posição, se coloca como ser a ser visto. Ainda que se utilize de uma máscara durante a montagem, é efetivamente o semblante drag que ampara a verdade desse sujeito. O ato de performar parece funcionar como anteparo para o olhar do outro, que pode, a qualquer tempo, enxergar o ponto traumático que se vela (mas se busca dar a ver). Ao tratar mais diretamente da performance, procurei apresentá-la como elemento constitutivo da forma e da regra e como um momento tomado num tempo presente, que envolve emissão e troca entre performer e público. Nesse esquema, participam da performance o tempo, o lugar, a mensagem enunciada pelo sujeito, e, também, a resposta conferida a ele pelo público; todos esses elementos são dirigidos pela presença dos corpos no ato performático. Ressaltei, a partir daí, a conexão da performance com o tempo presente de uma situação comunicativa, que serve de espaço em que é possível visualizar a existência e a extensão corporal, temporal, espacial e social de seus integrantes, indicando o modo como eles produzem efeitos de sentido nesse ato comunicativo. Daí a aproximação da performance com a atualização de uma série de sistemas virtuais, dos quais o mais importante é a linguagem.

Na impossibilidade de tratar de cada atualização como acontecimento, optei por enquadrá-lo como torção que causa uma agitação, alargamento ou ruptura numa dada estrutura. Nesses termos, o acontecimento modalizado da performance é possível de ser observado no espaço que parece separar a causa de seus efeitos, espaço mesmo em que o sujeito inscreve uma narrativa. Como torção, o acontecimento nem sempre causa uma ruptura, mas movimentada a teia de sentidos em uma ou outra direção. Feita de torções – corpóreas e de linguagem, a performance comparece como um movimento que situa e limita um espaço; esse movimento é entendido como prática e o corpo do sujeito como presença

que realiza essa ação, que é determinada sócio-histórica, cultural e ideologicamente. Para tratar da noção de presente que fundamenta, no campo da arte, a performance, recorri à formulação de Ricoeur, segundo a qual o presente se inscreve como passagem, marca do movimento de transição que caracteriza o tempo, noção que se torna acessível à experiência por meio da inscrição de uma narrativa. No processo de produção do discurso, a narrativa comparece como construto de linguagem enunciado por um sujeito interpelado, o que implica considerar a narração como uma prática discursiva, sedimentada por uma memória, instância que integra um processo histórico de conflito de sentidos.

A memória funciona como o lugar em que a matriz em dominância determinará a via principal de interpretação dos fatos históricos, no sentido de que o trabalho interpretativo da história elege uma linha narrativa central que definirá o padrão a ser lembrado. Nesses termos, também é possível pensar na performance como evento capaz de dar a ver o espaço em que os eventos ganham a espessura semântica de acontecimento, por meio da narrativa conduzida pelo sujeito do discurso. No ato de expandir esse espaço, a performance arranca o espectador da posição de senhor da visão, de olho fixo, na intenção de revelar a própria condição de objeto do interlocutor. Essa composição provoca no público a estranheza da apresentação: o espectador – este que se mantém na expectativa – se percebe olhado e isso proporciona ao sujeito performer a possibilidade de remontar sua própria constituição subjetiva e revelar, fora de si, através da máscara que pintou, o que de mais íntimo o habita. Esse jogo imagético entre performer e público é condicionado pelos efeitos de sentido entre esses interlocutores, o discurso, que mantém relação de determinação com as instâncias da ideologia, do inconsciente e da cultura. Assim, a performance produz um ato comunicativo sustentado por um discurso, e, comunicar, a performance altera também o meio dessa comunicação através das modulações na forma como os efeitos de sentido são postos em funcionamento.

Devido ao seu funcionamento, centrado na produção e no reconhecimento de imagens em torno da presença dos corpos em ato, a performance é influenciada pela determinação das antecipações e refrações imagéticas, próprias à formação imaginária. Trata-se, como havia mencionado, da representação que opera um sujeito determinado ao

antecipar o momento mesmo da enunciação, num jogo imagético feito de uma série de especulações do eu em relação a si e ao outro. Essas imagens estão atreladas ao corpo do sujeito que enuncia e ao de seu interlocutor, além de também levar em consideração o lugar social que eles ocupam, o momento e o espaço da enunciação. Partindo da conceituação de Pêcheux sobre as formações imaginárias, passando pela ideia de formação cultural e avançando em direção à formulação semântica de protótipo, pude articular uma categoria de formações imaginárias que opera com a representação de lugares sociais transformados, por intermédio da ação ideológica de uma formação cultural, que cristaliza uma série de imagens significantes, prototípicas de uma posição em dominância. Vale lembrar aqui que entendo formação cultural como sendo o “espaço a partir do qual se podem prever os efeitos de sentido a serem produzidos” (LEANDRO-FERREIRA, 2011, p. 60), como apontado por Maria Cristina Leandro-Ferreira em *O lugar do social e da cultura numa dimensão discursiva*, de 2011. Assim, este é, por excelência, um espaço de dar a ver esses assentamentos de sentido, em que a regularidade atua de tal modo a tornar previsível uma dada interpretação, donde deriva a noção de protótipo.

O esquema funciona pondo em relação a formação ideológica e a cultural que, em conjunto, fornecem os signos que servem de base para a formação imaginária cristalizar um dado protótipo, como um ideal de corpo, de homem, de mulher, de artista, enfim, ainda que esse protótipo não tenha correspondência objetiva – ele funciona como limite a ser almejado, mas não alcançado. Assim, esse protótipo, fadado ao registro imaginário, não reflete a realidade de um objeto ou posição discursiva, mas refrata uma imagem que serve de base para a formulação de uma posição no discurso. Dizemos que o sujeito drag deixa de seguir a determinação imposta pela imagem ideal de homem sustentada pela formação imaginária, ainda que esse ideal não tenha, objetivamente, nenhuma forma definida – ele opera com cristalizações de signos dispersos, reunidos num imaginário próprio, sustentado pelos sentidos fornecidos pelas formações ideológica e cultural.

Para utilizar de um comparativo, é possível dizer que a imagem que vemos de um peixe num rio, por exemplo, não corresponde ao reflexo do peixe ele mesmo, uma vez que a refração da luz em contato com a água cria uma imagem irreal – ela nos indica uma

localização inexata do peixe; trata-se de um reflexo distorcido, refratado, a partir do qual a posição é construída e significada. Se jogássemos uma lança em direção a esse peixe, nesse caso, ainda que ele estivesse suposta e irrealmente parado na água, a ponta da lança alcançaria a posição vazia de sua imagem e não, necessariamente, o corpo do animal. Nesse cenário, a imagem prototípica fabricada pela formação imaginária não refere um objeto no mundo, mas, sim, a representação desse objeto, que é modificada de acordo com os sentidos advindos da formação ideológica e cristalizados na formação cultural. O corpo que o sujeito almeja alcançar ou, no caso da drag, é suposto seguir, é um ideal imaginado, um espaço vazio e hipotético, a ser preenchido por qualquer nome que a ele seja filiado, e isso “por conta do imaginário de que existe uma realidade a ser imitada, representada, retomada”, como afirma Jacob Biziak em *Uma poética da ambiguidade* (BIZIAK, 2021, p. 318). Ressalte-se, entretanto, que a coerção exercida por essa imagem sobre o sujeito não é por isso menos real, basta observar o comportamento de indivíduos que apresentem distúrbios alimentares e/ou de percepção corpórea.

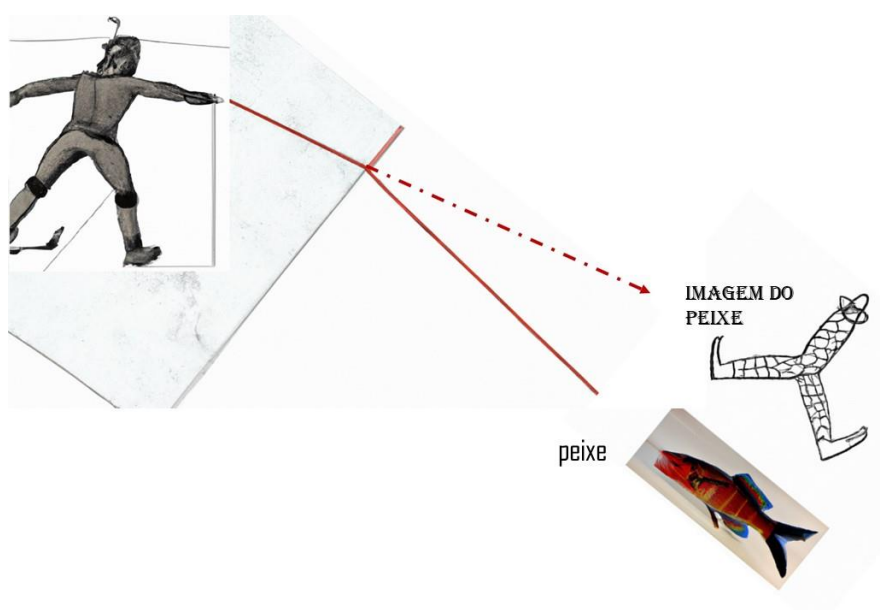


Figura 6 Esquema de representação da imagem prototípica criada pela formação imaginária

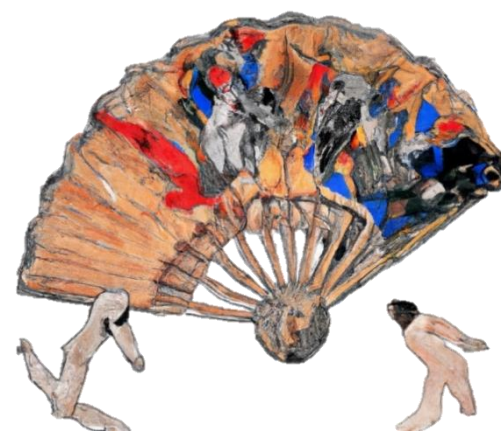
O ideal de ser masculino, assim, essa imagem do peixe que não se presta à captura, é imputado ao sujeito masculino – é necessário que ele replique essa estrutura masculinista de uma forma antônima ao ser mulher, já que, culturalmente, o homem está ali no espaço de negação do feminino. A drag, desobedecendo essa determinação, surge com o intuito de

reintegrar a contraparte renegada do ser feminino ao ser masculino, como resistência à homogeneização cultural que impede a assunção das características femininas ao homem. Há de ressaltar, entretanto, que a ideia não é a de “ser uma mulher” que possa dizer da feminilidade que atravessa o sujeito, mas criar um índice de resistência artístico-discursiva, um semblante pintado no corpo, que é autorizado a falar das amarras da masculinidade a que o sujeito masculino é submetido. A drag empurra as fronteiras culturais, questiona os papéis sociais e de gênero, reinventa o sujeito à luz daquilo que ele foi obrigado a recalcar para ser homem – o imaginário do feminino, e o faz a partir do processo discursivo da *montação*. É nesse sentido que a posição enviada comparece na tensão entre essas forças, de um lugar íntimo e de entremeio.

A *montação*, assim, funciona como mecanismo de reconhecimento de si em um corpo-outro, processo que passa pela transformação gradual da imagem de si mesmo, e, concomitantemente, pela filiação do sujeito a uma posição discursiva dissidente, sustentada, no caso da drag, por um semblante. Desse arranjo participa, ainda, um anteparo material, um *espelho*, reflexo que torna tangível a imagem do novo corpo em vista. Utilizo o termo anteparo por considerar que o *olhar* é do campo do real, e que o artista precisa, por conta da ação violenta desse olhar, criar anteparos que o guardem e protejam do traumático; nesse sentido, a arte atua na domesticação do olhar e o espelho confere forma à figura que atuará como escudo diante daquele que vê. É em direção ao espelho que o sujeito lança um olhar e, de volta, é olhado por esse outro corpo em produção, materialização de uma posição que diz de um exercício artístico, mas também, e sobretudo, de um desejo, de uma filiação a uma rede de sentidos. Deparado com esse outro contorno, o performer passa, então, a significar no interior de outra posição de sujeito consubstanciada ao corpo modificado, montado. A maquiagem contorna o semblante da posição enviada, imagem montada por um sujeito filiado a uma posição dissidente. Esse sujeito performer não consegue acessar sem resistência os sentidos advindos da formação discursiva via posição enviada, e isso pela restrição cultural e ideológica que incide sobre a corporificação de determinados signos femininos, que representam direção diversa da masculinista.

É por intermédio da drag que o sujeito consegue resistir à coerção da norma imposta pela formação ideológica e disseminada pela formação cultural, rompendo com a imagem masculina sustentada por uma formação imaginária específica. O sujeito cria um semblante para a posição enviada, contra-identificada com a posição masculinista. Essa posição enviada é autorizada a dizer e a representar signos ligados à formação imaginária que veicula o protótipo imagético do *feminino*, sem, no entanto, filiar-se à FD feminista. Trata-se de uma posição de *tensão*, entremeio, inscrita por entre os vãos das FD masculinista e feminista. Montar-se significa resistir, desobedecer à determinação de um padrão imposto culturalmente e, assim, agir conforme os princípios de uma posição que não concorda com a reprodução de sentidos masculinistas, que veiculam a ideia da violência e do desrespeito contra a mulher e qualquer outro ser que a ela seja empático. A drag provoca, critica e propõe reflexões sobre a reprodução desses padrões, é um ato de *colocar-se num lugar outro, como posição estratégica na defesa da luta pela subjetivação*, como me disse a Kitty em orientação.

Além disso, a drag cria condições para que o sujeito, interditado a significar no espaço que lhe é próprio, possa, agora como performer, expressar-se artisticamente da maneira que achar preferível. A proposta desta tese foi a de apresentar este conceito – o de montagem, e refletir, dessa forma, sobre as condições que propiciam seu surgimento. O leque, que fora aberto num *vrá*, jogou vento para todo canto. Sacudiu questões por aí, levantou o pó da mesa e tornou possível respirar de maneira mais amena. Espero que agora, ao fechá-lo, possamos acessar outros campos, enxergar outras imagens, expandir o vocabulário para inscrever narrativas de novas e novas maneiras, sermos afetados de outra forma e caminhar para um horizonte mais aberto – horizonte jamais alcançado, mas povoado de caminhos desviantes, enviados e enviesados. Espero também que possamos, como analistas, mas também como sujeitos, articular junto aos 60.284.640 que nos são companheiros, outras formas de interpretação, injunções à liberdade do pensamento e transformações da desesperança em alegria, da restrição em autorização, da violência em ternura.



referências



ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. Tradução de Cecília Rosas. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ALTHUSSER, Louis. Observação sobre uma categoria: Processo sem sujeito nem fim (s) [1978]. In: ALTHUSSER, Louis. **Posições**. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p. 66-71.

AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Londres: Oxford University Press, 1962.

ARAÚJO, Oriana Maria Duarte. **Plus ultra**: o corpo no limite da comunicação. 2012. 317 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. PUCS: São Paulo, 2012.

ARISTÓTELES. **Órganon**: Categorias, Da interpretação, Analíticos anteriores, Analíticos posteriores, Tópicos, Refutações sofisticas. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2005.

BALDINI, Lauro José Siqueira. Frege e Russel: A questão do pressuposto. **Revista Línguas e Instrumentos linguísticos**, ed. 27/28, p. 11-26, 2011.

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

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. rev., ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem**: Vigilância e resistência na dadosfera. 1. ed. São Paulo: Ubu, 2021.

BIZIAK, Jacob. Uma poética da ambiguidade: autoria, gênero e político da língua em perto do coração selvagem, de Clarice Lispector. In: ZOPPI-FONTANA, Monica, BIZIAK, Jacob. **Mulheres em discurso**: lugares de enunciação e corpos em disputa, v. 3. Campinas: Pontes, 2021, p. 313-335.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 18 ed. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

BRESSAN, Mariele Zawierucka. **O Corpo que fal(h)a, nas tramas do discurso**: A Anoréxica e o(s) outro(s) no espetáculo da rede. 2017. 296 f. Tese (Doutorado em Análises Textuais, Discursivas e Enunciativas) – Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Os sentidos do sujeito**. Tradução de Carla Rodrigues. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

CAMPELLO, Filipe. **Crítica dos afetos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

CAMPOS, Luciene Jung. **Imagens à deriva**: interlocuções entre a Arte, a Psicanálise e a Análise do Discurso. 2010. 157 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

CAMPOS, Luciene Jung; NECKEL, Nádia. Olhares táteis: corpo atravessado, o sujeito que resta. *In*: GRIGOLETTO, Evandra; DE NARDI, Fabiele Stockmans (org.). **A Análise de Discurso e sua história**: Avanços e perspectivas. Campinas: Pontes, 2016.

CANÇADO, Márcia. **Manual de Semântica**: noções básicas e exercícios. 2. ed. 4. reimp. São Paulo: Contexto, 2022.

CARNIELLI, Walter; CONIGLIO, Marcelo. **Lógica existe para todos**: um mínimo de lógica e argumentação. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

CARVALHO, Frederico Zeymer Feu. Real do inconsciente e real da língua. III Seminário de Estudos em Análise do Discurso. **Anais**. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Disponível em <http://bit.ly/37Oi8US>. Acesso em: mar. 2020.

CARPILOVSKY, Alexia. Passabilidade: a aparência também como barreira para trans no trabalho. Matéria publicada em 4 fev. 2020. Site do Projeto Colabora. Disponível em <https://bit.ly/3sSUhAL>. Acesso em mar. 2022.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte Contemporânea: O lugar da pesquisa. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p. 37-50.

CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea. *In*: FARIAS, Agnaldo (org.). **Icleia Cattani**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 169-182. Disponível em: <https://bit.ly/3HIsNUH>. Acesso em fev. 2023.

CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. 1 ed. Tradução de Natalia de Santanna Guerellus. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. *In*: **TEORIA da Literatura**: Formalistas Russos. Porto Alegre: Globo, 1976.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação [1989]. 1. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CONEIN, Bernard *et al.* (org.). **Materialidades discursivas** [1980]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2016.

CONEP; SECNS; MS. Ministério da Saúde. Secretaria Executiva do Conselho Nacional de Saúde. Comissão Nacional de Ética em Pesquisa. **Ofício Circular nº 17 de 2022**. Orientações acerca do artigo 1.º da Resolução CNS n.º 510, de 7 de abril de 2016. Brasília: CONEP; SECNS; MS, 5 jul. 2022.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). **História do Corpo**, v. 3: As Mutações do Olhar. O Século XX. 4. ed., 3. reimp. Petrópolis: Vozes, 2017.

CORINGA (*Joker*). Direção de Todd Phillips. Nova York: Warner Bros Pictures; DC Films, 2019. Rolo de filme (122 min.).

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do Discurso Político**: o discurso comunista endereçado aos cristãos [1980]. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: Pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

COSTA, Isaac; LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. A violência constitutiva: relações entre pulsão de morte e expressões de luta no sujeito do discurso. **Acta Scientiarum**. Language and Culture, v. 41, n. 2, p. e46409, 16 dez. 2019. Disponível em <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v41i2.46409>. Acesso em jun. 2020.

DELA-SILVA, Silmara. (Des)construindo o acontecimento jornalístico: por uma análise discursiva dos dizeres sobre o sujeito na mídia. In: FLORES, Giovanna Benedetto; NECKEL, Nádia; GALLO, Solange (org.). **Análise de Discurso em Rede**: Cultura e Mídia. Campinas: Pontes, 2015, p. 213-232.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição** [1968]. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La condition des images. In: AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. **L'expérience des images**. Paris: INA Éditions, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Verna Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem (do tempo) [2007]. Tradução de Milene Migliano, revisão de Cícero de Oliveira. **Revista Chão da feira**, n. 47, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3HRy904>. Acesso em fev. 2023.

DUNKER, Christian. Semblantes e mascaradas. **Falando n'Isso 323** [2021]. YouTube Streaming (29m50s). [S. l.: s. n.]. Disponível em: <https://bit.ly/3tZQdyp>. Acesso em nov. 2022.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EL PAÍS. Bolsonaro se interna para retirada da bolsa de colostomia. Entenda a cirurgia. São Paulo, 27 jan. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2BWxVXb>. Acesso em jun. 2020.

ERNST-PEREIRA, Aracy; CAZARIN, Ercília Ana; QUEVEDO, Marchiori. Para além do efeito de circularidade: interpretando as noções de pré-construído e articulação a partir de enunciados idem per idem. **Gragoatá**. Niterói, n. 34, p. 131-143, 1.sem. 2013.

FELMAN, Shoshana. **The Scandal of the Speaking Body**: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages. Stanford University Press: Stanford, California, 2003.

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

FIORIN, José Luiz. A pessoa desdobrada. **Alfa**, São Paulo, n. 39, p. 23-44, 1995.

FORBES, Jorge; DA COSTA, Newton. Sobre Psicanálise e Lógica. Apresentado no 4º Encontro Internacional do Campo Freudiano, Paris, 13-17 de fevereiro de 1986. **Falo**: Revista Brasileira do Campo Freudiano, v. 1, p 103-111, 1987.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed., 3. reimp. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREGE, Johann Gottlob. **Os fundamentos da aritmética**: uma investigação lógico-matemática sobre o conceito de número. Tradução de Luís Henrique dos Santos. Coleção: Os Pensadores. Abril Cultural: São Paulo, 1983.

FREGE, Johann Gottlob. **Lógica e Filosofia da Linguagem**. Tradução de Paulo Alcoforado, 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FREUD, Sigmund. O Esquecimento de nomes próprios. *In*: FREUD, Sigmund. **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana**. Obras Completas, v. 6. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 6-9.

FREUD, Sigmund. A negação. *In*: FREUD, Sigmund. **Freud (1923-1925), O Eu e o Id, "Autobiografia", e outros textos**. Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a, p. 249-255.

FREUD, Sigmund. O eu e o id [1923]. *In*: FREUD, Sigmund. **Freud (1923-1925), O Eu e o Id, "Autobiografia", e outros textos**. Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b, p. 10-64.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GÖDEL, Kurt. **On Formally Undecidable Propositions of Principia Mathematica and Related Systems**. New York: Dover Publications, 1992.

GRIGOLETTO, Evandra; WANDERLEY, Rita de Kássia. A narrativa de si em blogs de moda feminina: entre a subjetividade e a alteridade. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, v. 12, n. 1, p. 64-81, jan./jun., 2016.

GROS, Frédéric. **Desobedecer**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2018.

GUILHAUMOU, Jacques; MALDIDIER, Denise. Efeitos do arquivo: a análise do discurso no lado da história. In: ORLANDI, Eni (org.). **Gestos de leitura: da história no discurso**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

GYLDENFELDT, Oscar de. ¿Cuándo hay arte? In: OLIVERAS, Elena (org.). **Cuestiones de arte contemporáneo: Hacia um nuevo espectador em el siglo XXI**. 2.ed. Bueno Aires: Emecé Editores, 2009, p. 21-37.

HAN, Byung-Chul. **No enxame: perspectivas do digital**. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2018.

HANNAH Gadsby: Nanette. Direção de Madeleine Parry e Jon Olb. Tasmânia: Netflix, 2018. Streaming (69 min.).

HANNIBAL a origem do mal (*Hannibal: Rising*). Direção de Peter Webber. Nova York: Metro-Goldwyn-Mayer, 2007. DVD (121 min.).

HANSEN, Fábio. As formações imaginárias e seus efeitos de sentido no ensino e na aprendizagem de criação publicitária. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 39, n. 2, p. 465-476, abr./jun., 2013.

HENRY, Paul. Wittgenstein and Contemporary Linguists. In: HENRY, Paul; UTAKER, Arild (org.). **Wittgenstein and Contemporary Theories of Language**. Bergen: The Wittgenstein Archives, 1992, p. 3-19.

HENRY, Paul. **A ferramenta imperfeita: língua, sujeito e discurso**. Tradução de Maria Fausta Pereira Castro. 2.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

HENRY, Paul. Wittgenstein e a dupla negação. In: CONEIN, Bernard *et al.* (org.). **Materialidades discursivas** [1980]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2016, p.167-184.

HIBBELER, Russell Charles. **Resistência dos Materiais**. Tradução de Arlete Simile Marques. 7. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2010.

HOLBEIN, Hans (O jovem). Os Embaixadores, 1533. 207 cm × 209.5 cm. Pintura. Óleo sobre tela. National Gallery, Londres. Disponível em <https://bit.ly/374buiF>. Acesso em abr. 2022.

HUNTY, Rita von. Entrevista concedida ao Mamilos Podcast. *In*: BARTIS, Cris; WALLAUER, Juliana. Drags: Eleganza! Extravaganza! com Rita von Hunty e Lorelay Fox [S. l.: s. n.]. **Mamilos Podcast**, Rede B9, n. 203, 28 jun. 2019. Spotify Streaming (1h12m).

INDURSKY, Freda. Unicidade, deslocamento, fragmentação: a trajetória da noção de sujeito em Análise do Discurso. *In*: MITTMANN, Solange; GRIGOLETTO, Evandra; CAZARIN, Ercília Ana (org.). **Práticas discursivas e identitárias**: sujeito e língua. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 9-33.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro XXII**: RSI [1974]. [S. l.: s. n.]. Disponível em: <https://bit.ly/2RpSL4F>. Acesso em: jul. 2020.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro XI**: os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985a.

LACAN, Jacques. O Inconsciente Freudiano e o nosso. *In*: LACAN, Jacques. **O Seminário, livro XI**: os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985b, p. 23-32.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do Eu [1949]. *In*: ŽIŽEK, Slavoj (org.). **Um mapa da ideologia**. Tradução de Vera Ribeiro. 1. reimp. Rio de Janeiro : Contraponto, 1996, p. 97-104.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud [1957]. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos** [1966]. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 496-536.

LACAN, Jacques. O aturdido [1972]. *In*: LACAN, Jacques. **Outros escritos** [2001]. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 448-497.

LACAN, Jacques. Da criação *ex-nihilo*. *In*: LACAN, Jacques. **O Seminário, livro VII**: A ética da psicanálise [1959-1960]. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 142-155.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro XVIII**: de um discurso que não fosse semblante [1971]. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LAGAZZI, Suzy. Paráfrase da imagem e cenas prototípicas: em torno da memória do equívoco. *In*: FLORES, Giovanna; NECKEL, Nádia; GALLO, Solange. *Análise de discurso em rede*: cultura e mídia. Campinas: Pontes Editores, 2015, p. 177-189.

LARA, Renata Marcelle. Corpo performático como acontecimento artístico-discursivo. *In*: GRIGOLETTO, Evandra; DE NARDI, Fabiele Stockmans (org.). **A Análise de Discurso e sua história: Avanços e perspectivas**. Campinas: Pontes, 2016, p. 195-208.

LARA, Renata Marcelle; DOMINGUES, Rafaella Barqueiro. O discurso artístico-performático do/no “sujeito-outro” dos parangolés. *In*: SILVA, Telma Domingues da; LARA, Renata Marcelle (org.). **Mídia, produção textual e tecnologia: da leitura, das imagens e do digital**. Campinas: Pontes, 2017, p. 53-68.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sônia Fuhrmann. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. **A Resistência da língua nos limites da Sintaxe e do Discurso: da ambiguidade ao equívoco**. 1994. 166 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. Campinas: UNICAMP, 1994.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. Saussure, Chomsky, Pêcheux: a metáfora geométrica do dentro/fora da língua. **Linguagem & Ensino**, v. 2, n. 1, p. 123-137, 1999.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. Análise de Discurso e seus objetos. *In*: RODRIGUES, Eduardo Alves; SANTOS, Gabriel Leopoldino; CASTELLO-BRANCO, Luiza Katia (org.). **Análise de Discurso no Brasil: Penando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi**. Campinas: Editora RG, 2011a, p. 343-358.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. O lugar social e da cultura numa dimensão discursiva. *In*: INDURSKY, Freda; LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange (org.). **Memória e história na/da análise do discurso**. Campinas: Mercado de Letras, 2011b, p. 55-64.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. Memória discursiva em funcionamento. *In*: ROMÃO, Lucília; CORRÊA, Fernanda Silveira (org.). **Conceitos discursivos em rede**, v. 1. São Carlos: Pedro & João, 2012, p. 141-152.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. O corpo como materialidade discursiva. **REDISCO**, Vitória da Conquista, v. 2, n. 1, p. 77-82, 2013a.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. Discurso, arte e sujeito na tessitura da linguagem. *In*: INDURSKY, Freda; LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange (org.). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 2013b, p. 127-140.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. Resistir, resistir, resistir... Primado prático discursivo! *In*: SOARES, Alexandre Ferreira *et al.* (org.). **Discurso, resistência e...** Cascavel: EDUNIOESTE, 2015, p. 159-169.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. O acontecimento do equívoco entre corpo e discurso. In: FLORES, Giovanna; NECKEL, Nádia; GALLO, Solange *et al.* (org.). **Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia**, v. 4. Campinas: Pontes, 2019, p. 279-290.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina; COSTA, Isaac. Sobre a ética do analista. In: SÉRGIO SILVA, Dalexon; SANTOS SILVA, Claudemir (org.). **Pêcheux em (dis)curso: entre o já-dito e o novo – Uma homenagem à professora Nádia Azevedo**, v. 2. São Carlos: Pedro e João editores, 2021, p. 21-38.

LECOMTE, Alain. A fronteira ausente. In: CONEIN, Bernard *et al.* (org.). **Materialidades discursivas** [1980]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2016, p. 151-166.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2003.

LO LITTA. **Coquetel Anti-facista (Melô do Estômago Alto)**. 4 de jun. 2020. [S. l.], @lolitta.gram. (3m37s). Disponível em <https://bit.ly/2NN4uti>. Acesso em jun. 2020.

MARIANI, Bethania. **O Comunismo Imaginário: práticas discursivas da imprensa sobre o PCB (1922-1989)**. 1996. 256 f. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: UNICAMP, 1996.

MARIANI, Bethania. Testemunho: um acontecimento na estrutura. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, v. 12, n. 1, p. 48-63. jan./jun. 2016.

MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **Manifesto Comunista** [1848]. Tradução de Álvaro Pina. 1. ed. 4. reimp. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo [1935]. Tradução de Leandro Moura dos Reis. **Journal de Psychologie**, v. 32, n. 3-4, 2011.

MINOGUE, Kylie. All The Lovers [2010]. Direção de Joseph Kahn. Produção de Jim Elliot; Stuart Price. Direitos reservados à WMG; LatinAutor; SonyATV; SOLAR Music Rights Management; LatinAutor. Disponível em: <http://bit.ly/2lXElx6>. Acesso em abr. 2022.

MILNER, Jean-Claude. **O amor da língua** [1978]. Tradução de Paulo César de Souza Júnior. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.

NÃO! Não olhe! (*Nope*). Direção de Jordan Peele. Nova York: Monkeypaw Productions; Universal Pictures, 2022. Rolo de filme (130 min.).

NARANJO, Javier (org.). **Casa das estrelas: O universo pelo olhar das crianças**. Tradução de Carla Branco. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

ORLANDI, Eni. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2005.

ORLANDI, Eni. Documentário: acontecimento discursivo, memória e interpretação. *In*: ZANDWAIS, Ana; ROMÃO, Lucília (org.). **Leituras do político**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011, p. 55-67.

ORLANDI, Eni. Análise de discurso, ciência e atualidade. *In*: INDURSKY, Freda; LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange (org.). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 2013, p. 17-30.

O SILÊNCIO dos inocentes (*The silence of the lambs*). Direção de Jonathan Demme. Nova York: Orion Pictures, 1991. DVD (118 min.).

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso (AAD-69) [1969]. *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). **Por uma Análise Automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução de Bethania Mariani *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1990a, p. 61-162.

PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos [1980]. Tradução de José Horta Nunes. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, v. 19, p. 7-24, jul./dez, 1990b.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. *In*: ACHARD, Pierre *et al.* (org.). **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999, p. 49-58.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento [1983]. Tradução de Eni Orlandi. 5. ed. Campinas: Pontes Editores, 2008.

PÊCHEUX, Michel. Língua, linguagens, discurso. *In*: PIOVEZANI, Carlos; SARGENTINI, Vanice (org.). **Legados de Michel Pêcheux**. São Paulo: Contexto, 2011, p. 63-79.

PÊCHEUX, Michel. Ideologia: aprisionamento ou campo paradoxal? [1982]. *In*: PÊCHEUX, Michel. **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Textos selecionados por Eni Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes Editores, 2012, p. 107-121.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio [1975]. Tradução de Eni Orlandi. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

PÊCHEUX, Michel. Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação [1978]. *In*: PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Orlandi, 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014, p. 269-281.

PÊCHEUX, Michel. Linguística e marxismo: Formações ideológicas, aparelhos ideológicos de Estado, formações discursivas [1976]. *In*: OLIVEIRA, Guilherme Adorno de; NOGUEIRA, Luciana (org.). **Encontros na análise de discurso**: efeitos de sentido entre continentes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2019, p. 307-325.

PETRIE, Dennis; BOGGS, Joseph. **The Art of Watching Films**. 8 ed. New York: McGraw-Hill, 2011.

PIMENTEL, Aguiário. **A cultura como paradoxo**: Representações da mulher no discurso jornalístico (1888-1910). 2021. Tese (Doutorado em Linguística) – Departamento de Comunicação, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL-UFPE). Recife: UFPE, 2021.

POUSSIN, Nicolas. The Birth of Venus [1635/1636], pintura, óleo sobre a tela. Pennsylvania: Philadelphia Museum of Art. Disponível em: <http://bit.ly/2kleq1Q>. Acesso em abr. 2022.

PRECIADO, Beatriz [Paul Preciado]. **Manifesto Contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

QUEBRADA, Linn da. Pense & dance. Compositores: Lina Pereira dos Santos e Rodrigo Polla. Warner Chappell Music, Inc. Licenciado para o YouTube por Altafonte Network S.L. (em nome de Linn da Quebrada). Disponível em: <https://bit.ly/3vTom3v>. Acesso em abr. 2022.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**, tomo 1. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. Tradução de Ivone Benedetti. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

RIVERA, Tania. Estética e descentramento do sujeito. Jacques Lacan: além da clínica, edição especial da **Revista CULT**, n. 8, ano 20. São Paulo: Bregantini, p. 64-71, 2017.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário**: Arte contemporânea e psicanálise. 1 ed. São Paulo: SESI-SP, 2018.

RODRIGUES, Anderson Lins. **Subjetividades em trama, corpos em transe**: os mo(vi)mentos de identificação de sujeitos transgêneros no entremeio dos sentidos de feminilidades e masculinidades. 2021. 226 f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Artes e Educação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: UFPE, 2021.

RODRIGUES, Sérgio. O que a especulação tem a ver com o espelho. Sobre palavras. **Revista Veja**, atualizado em 31 jul. 2020, publicado em 27 jan. 2014, 15h54. Disponível em: <https://bit.ly/3Ai02u7>. Acesso em ago. 2022.

ROLNIK, Suely. Entrevista com Suely Rolnik concedida a Pedro Dultra Britto. **Revista Redobra**. Salvador, n. 8, dez. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/40Lli74>. Acesso em fev. 2023.

RUBENS, Peter Paul. The Feast of Venus [1636/1637], pintura, óleo sobre a tela. Praga: The imperial Collections. Disponível em: <http://bit.ly/2m3xIsZ>. Acesso em abr. 2022.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2. ed. rev., 4. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SALLES, Atilio Catosso. **Discurso e Performance**. Campinas: Pontes, 2018a.

SALLES, Atilio Catosso. Corpo-em-arte: performance. **Cadernos De Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 60, v. 3, p. 743-757, set./dez., (2018b). Disponível em: <https://doi.org/10.20396/cel.v60i3.8650355>. Acesso em 28 jun. 2020.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.

SHIVA as the Lord of Dance [950 a. C./1000 a. C.], escultura em bronze. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, South and Southeast Asian Art Department. Disponível em: <http://bit.ly/2mq1gBv>. Acesso em abr. 2022.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética** [1677]. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed., 7. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética** [1972]. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SÜSSENBACH, Carla. **“Espelho Diário”**: Corpo(s)-Arte de Rosângela(s) Rennó na perspectiva discursiva. 2017. 139 f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem). Universidade do Sul de Santa Catarina. Palhoça: UNISUL, 2017.

URIAS. Diaba [2019]. Urias, Hodari, Gorky, Maffalda, Zebu. Produção: Brabo; UMANA. Direção de João Monteiro. Produção Executiva de Toti Higashi. Direção Criativa de João e Audrey. Apoio: MR5. Direção de Produção: Bernie Walbenny. Direção de Fotografia: Daniel Belinky. Disponível em: <http://bit.ly/30ubz6E>. Acesso em abr. 2022.

URIAS & Thiago Pethit – SESC Rio Preto 25/08/19 – LIVE DIABA. Postado no YouTube em 25 de agosto de 2019. Disponível em: <http://bit.ly/2IVUROh>. Acesso em abr. 2022.

VIGARELLO, Georges. **O sentimento de si**: história da percepção do corpo séculos XVI-XX. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2016.

VILLALOBOS, Ángela María Cuartas; ANDRADE, Geysiane Aparecida de; MAFFEIS, Juliana. Aquilo que a dobra guarda. **Manuscrita**, revista de crítica genética, n. 43, p. 73-81, 2021.

VRÁ. **Capítulo um, Lady Vina** [2018]. YouTube Streaming (29m11s). [S. l.: s. n.]. Disponível em: <https://youtu.be/jtc6xRsPgAs>. Acesso em jan. 2023.

VRÁ. **Capítulo dois, G. Amazone** [2022]. YouTube Streaming (30m34s). [S. l.: s. n.]. Disponível em: <https://youtu.be/d24dfwkaM9o>. Acesso em jan. 2023.

WARHOL, Andy. Shot Sage Blue Marilyn [1964]. Disponível em: <https://bit.ly/37Uh2fS>. Acesso em abr. 2022.

ŽIŽEK, Slavoj. Le devenir-lacien de Deleuze. In: IANNINI, Gilson *et al* (org.). **O tempo, o objeto e o avesso**: ensaios de filosofia e psicanálise. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 17-40.

ŽIŽEK, Slavoj. **Acontecimento**: uma viagem filosófica através de um conceito. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

ZOPPI-FONTANA, Mónica Graciela. O acontecimento do discurso na contingência da história. *In*: BARBOSA FILHO, Fábio Ramos; BALDINI, Lauro (org.). **Análise de discurso e materialismos**: historicidade e conceito, v. 1. Campinas: Pontes, 2017.

ZUBER-BUHLER, Fritz. *Birth of Venus* [1877], pintura, óleo sobre a tela. Polônia: Porczyński Gallery. Disponível em: <http://bit.ly/2mq30uw>. Acesso em abr. 2022.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.



incisos legais

Especificações legais amparadas pelo Ofício Circular nº 17/2022/CONEP/SECNS/MS

Este estudo se volta sobre a leitura de uma materialidade em vídeo, o documentário *Vrál*, disponível sob licença gratuita e pública no YouTube, em dois endereços, o capítulo um [<https://youtu.be/jtc6xRsPgAs>] e o capítulo dois [<https://youtu.be/d24dfwkaM9o>] do documentário. Para fins legais, sigo, então, a determinação estabelecida pelo Ofício Circular nº 17 de 2022 do CONEP/SECNS/MS, que orienta sobre a Resolução CNS n.º 510, de 7 de abril de 2016, regulamentando os “projetos que utilizam metodologias características das Ciências Humanas e Sociais e que estão dispensados de submissão ao Sistema CEP/Conep” (CONEP; SECNS; MS, 2022, p. 1). Trata-se, assim, de uma pesquisa que não necessita ser registrada nem avaliada pelo Sistema CEP/Conep, pois se utiliza da leitura de informações de acesso público, nos termos da Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011.

Como acesso público entende-se, segundo o Ofício Circular nº 17 (2022), ao mencionar a Resolução CNS n.º 510, de 2016, artigo 2.º, VI, “dados que podem ser utilizados na produção de pesquisa e na transmissão de conhecimento e que se encontram disponíveis sem restrição ao acesso dos pesquisadores e dos cidadãos em geral, não estando sujeitos a limitações relacionadas à privacidade, à segurança ou ao controle de acesso. Essas informações podem estar processadas, ou não, e contidas em qualquer meio, suporte e formato produzido ou gerido por órgãos públicos ou privados” (CONEP; SECNS; MS, 2022, p. 2).