

EDITORA

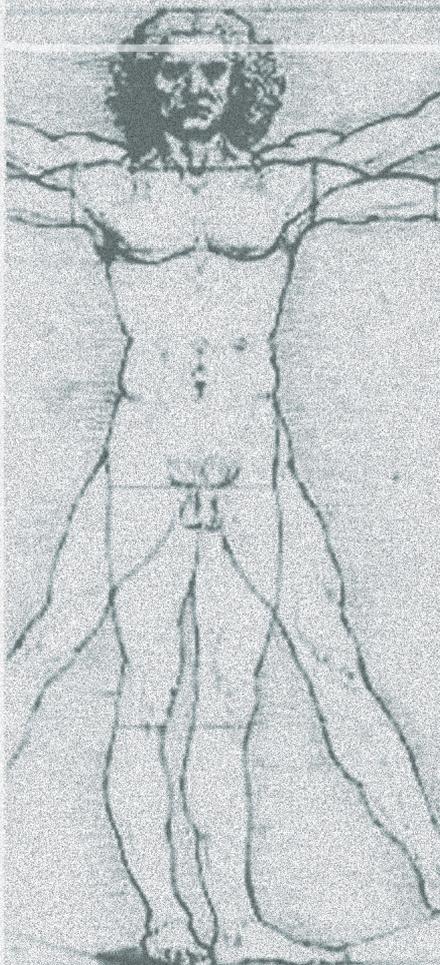


UnB

NARRATIVAS SOBRE O CORPO

Educação, arte e sociedade

Juliana Rochet
(organizadora)



 EXTENSÃO
INSURGENTE



Universidade de Brasília

Reitora : Márcia Abrahão Moura
Vice-Reitor : Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora : Germana Henriques Pereira

Conselho editorial : Germana Henriques Pereira (Presidente)
: Ana Flávia Magalhães Pinto
: Andrey Rosenthal Schlee
: César Lignelli
: Fernando César Lima Leite
: Gabriela Neves Delgado
: Guilherme Sales Soares de Azevedo Melo
: Liliane de Almeida Maia
: Mônica Celeida Rabelo Nogueira
: Roberto Brandão Cavalcanti
: Sely Maria de Souza Costa

EDITORA



UnB

NARRATIVAS SOBRE O CORPO

Educação, arte e sociedade

Juliana Rochet
(organizadora)



Equipe do projeto de extensão – Oficina de edição de obras digitais

Coordenação geral	Thiago Affonso Silva de Almeida
Consultor de produção editorial	Percio Savio Romualdo Da Silva
Coordenação de revisão	Denise Pimenta de Oliveira
Coordenação de design	Cláudia Barbosa Dias
Revisão	Guilherme de Miranda Marto
	Lara Andressa da Silva Carvalho
Diagramação	Uilca-Terra R. M. M. Martins
Imagem de capa	Homem Vitruviano de Leonardo Da Vinci

© 2024 Editora Universidade de Brasília

Direitos exclusivos para esta edição:
Editora Universidade de Brasília
Centro de Vivência, Bloco A - 2ª etapa, 1º andar
Campus Darcy Ribeiro, Asa Norte, Brasília/DF
CEP: 70910-900
Site: www.editora.unb.br
E-mail: contatoeditora@unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília – BCE/UnB)

N234 Narrativas sobre o corpo [recurso eletrônico] :
 educação, arte e sociedade / Juliana Rochet
 (organizadora). – Brasília : Editora
 Universidade de Brasília, 2024.
 79 p.

Formato PDF.
ISBN 978-65-5846-271-2.

1. Extensão universitária. 2. Arte. 3.
Educação. I. Rochet, Juliana (org.).

CDU 374.72



Sumário

Prelúdio 7

Apresentação: educação como prática de (ex)posição 9

Juliana Rochet

A “invenção de si” no trabalho das imagens:
temporalidades, arte, corpo e sociedade 15

Edson Farias e Juliana Rochet

Interlúdio 29

Escrita imersiva em reverberações do Ciclo de Formações

Diálogos Universidade-Escola: um relato de experiência
da Escola Parque da Natureza de Brazlândia 31

Edinéia Alves Cruz, Lucas de Souza Amador, Mirelle Pereira Nascimento, Rogério Gomes dos Santos e Orlando Pereira dos Santos

O corpo na UnB 39

Leilane Reboredo de Castro

Cá entre nós: um espaço para partilha de *poiesis* e *aesthesis* 47

Alice Fátima Martins

Do contar histórias em poéticas da intimidade 55

Leticia Liesenfeld Erdtmann

Vivência na dança, o corpo que se reconta 65

Emilie Sugai



Poslúdio 73

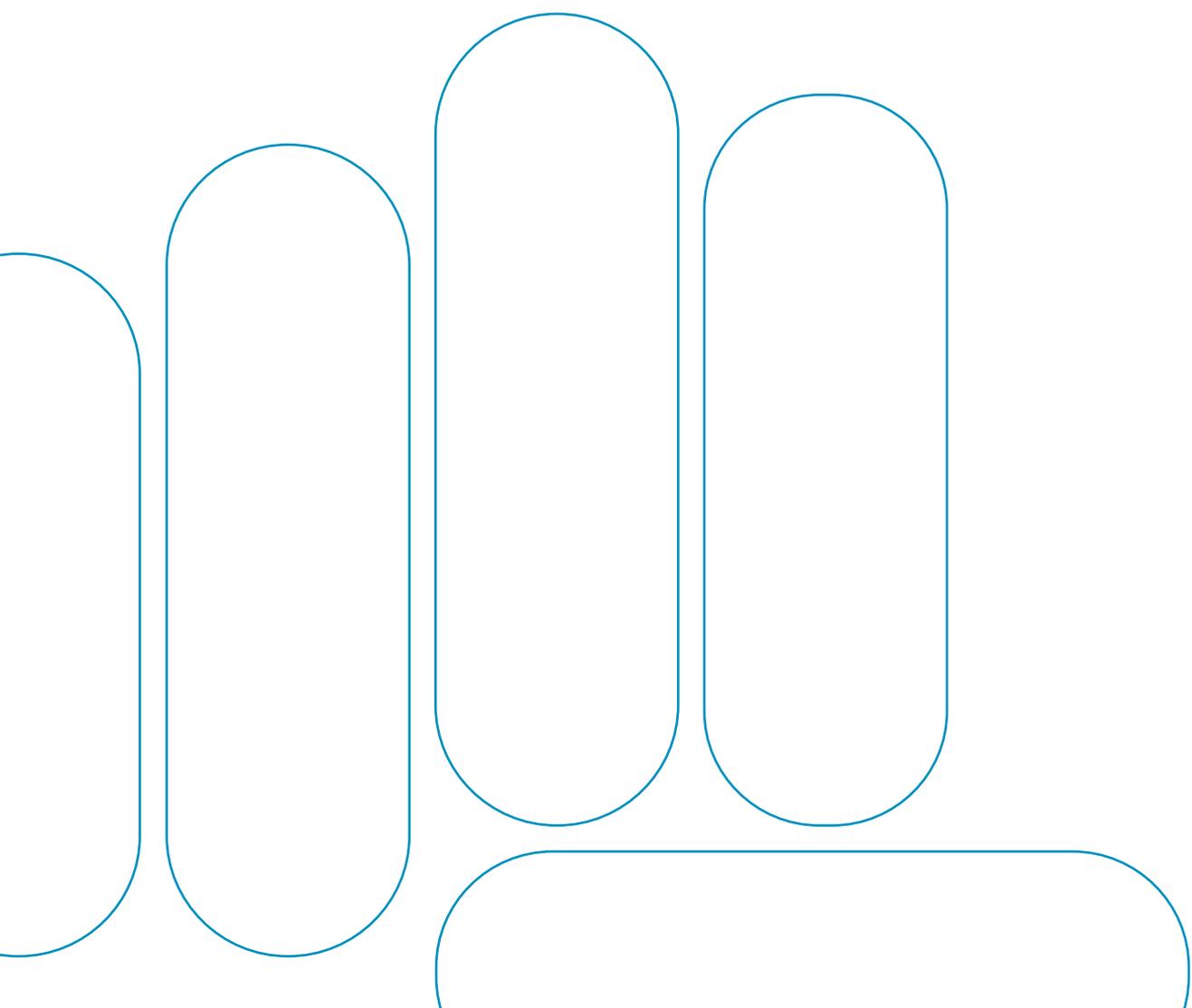
Considerações finais: Um olhar “sentipensante”
sobre o saber-fazer extensionista 75

Ana Cláudia Ofuji, Andreia Priscila Borges Costa e Kamilla Torres

Prelúdio

*Para compor um tratado de passarinhos
É preciso por primeiro que haja um rio com árvores e palmeiras nas margens.
E dentro dos quintais das casas que haja pelo menos goiabeiras.
E que haja por perto brejos e iguarias de brejos.
É preciso que haja insetos para os passarinhos.
Insetos de pau sobretudo que são os mais palatáveis.
A presença de libélulas seria uma boa.
O azul é muito importante na vida dos passarinhos
Porque os passarinhos precisam antes de belos ser eternos.
Eternos que nem uma fuga de Bach.*

De passarinhos
Manoel de Barros





A “invenção de si” no trabalho das imagens: temporalidades, arte, corpo e sociedade



Edson Farias¹ e Juliana Rochet²

Embora recorrente, a pergunta acerca da relação entre arte e sociedade muitas das vezes retorna a falsos dilemas: seria o bem artístico somente um reflexo da realidade sócio-histórica? Ou a razão da autonomia que esse bem goza estaria respaldada na espécie de mundo artificial à parte que, na sua conformação, responde apenas às suas próprias determinações estéticas?

À contramão dessas disjunções binárias, autores à maneira de Theodor Adorno (2003; 2001; 2000) e Raymond Williams (1979; 2011; 1992) sublinham estarem os materiais com os quais operam os fazeres artísticos já investidos de sentidos intrínsecos aos mundos históricos, logo, ambos (arte e sociedade) estão relacionados e diferenciados entre si pelas mesmas mediações que os constituem reciprocamente. A formulação lógica mais precisa, portanto, não está no questionamento sobre se as artes comporiam ou não o perímetro dos arranjos sócio-humanos, mas sim em indagar a especificidade dos territórios em que se desenrolam suas respectivas funcionalidades estético-expressivas. Estas últimas, para além de retomarem, pulverizam, reciclam, sintetizam o que provém das dinâmicas dos demais arranjos que compõem as esferas da experiência sócio-humana em determinado período

¹ Pesquisador do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq). Professor adjunto do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Sociedade e Linguagem da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Líder do grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD/UnB). Editor da revista Arquivos do CMD. Membro do Comitê Patrimônio e Cultura Brasileira da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (Anpocs).

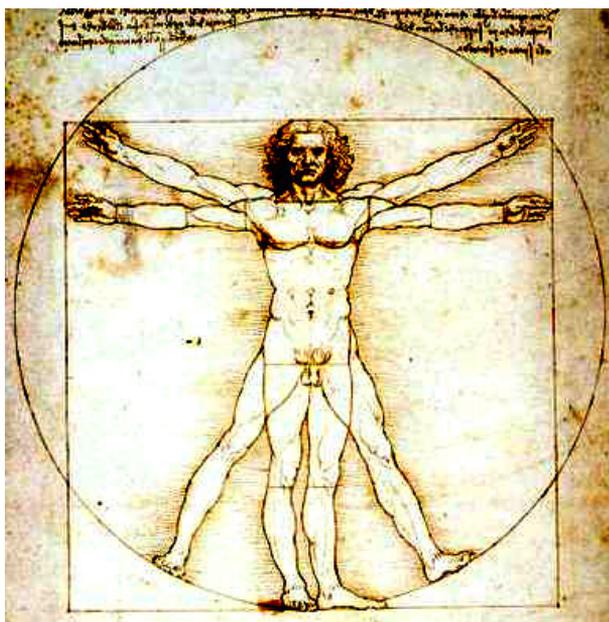
² Professora da Universidade de Brasília (UnB) no curso de Licenciatura em Educação do Campo e no Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais. Tem experiência nas áreas de formação de professores, antropologia da educação, cultura e memória. Desenvolve pesquisas, experimentos educativos e produtos visuais relacionados com as narrativas, saberes-fazeres tradicionais e contemporâneos. Líder do Laboratório Interdisciplinar de Educação, Cultura & Arte (Labeca/UnB/CNPq). Coordenadora do projeto de extensão Diálogos Universidade-Escola.

sócio-histórico. Elas apresentam, desse modo, como próximos, o que antes era distante ou até mesmo algo indiferente, assim como faz dos contíguos intangíveis entre si.

A concepção do *Homem Vitruviano* – ver figura 1 –, retomada por Leonardo Da Vinci a partir da obra de Marcus Vitruvius Pollio intitulada *Da Architectura*, se lastreava nos conceitos de beleza, harmonia e equilíbrio; triangulação posta na base das convenções que norteiam os exercícios de representar o corpo humano. De um modo geral, celebrada por estar referenciada no ideal de proporcionalidade, essa concepção reclama por uma figuração humana não subsumida a nenhuma particularidade que a limite.

Para os objetivos deste capítulo, porém, é bem pouco relevante a evocação da forma que, igual a si mesma, fecha-se na sua unicidade autossuficiente. Importa bem mais o trabalho pictórico no qual duas figuras de corpos se sobrepõem no movimento em que parecem estar mutuamente interpenetradas. Corpos finitos se multiplicam; múltiplos, como se houvesse um complemento advindo da reciprocidade entre suas próprias incompletudes. Borram-se as fronteiras das silhuetas físico-biológicas na composição das tramas corpóreas, estas que se deixam ser vistas em suas tão diversas aparições.

Figura 1: Homem Vitruviano



A *poësis* de Da Vinci, simultaneamente, a um só tempo, toma o corpo por matéria e ideal. Nela, o que se ausenta é a potência corpórea, da qual o próprio exercício artístico é o gesto, isto é, a possibilidade realizada em ato – parte inequívoca do reino dos acontecimentos que protagonizam as histórias em suas respectivas irreduzibilidades mundanas. Sabendo-se que, antecedido sempre por outros congêneres já sedimentados como acontecidos, por estarem enredados na mesma trama, o ato interpõe-se entre essas forças instituídas, compondo a cena agonística na condição de fator de irrupção.

Assim, de acordo com as coordenadas de uma ambiguidade estruturante, a um só tempo, poderá apropriar-se, até subjugar àquilo que o antecede, mas sob a espreita do fracasso, o qual é capaz de lhe negar o êxito, ver-se-á subtraído da própria integridade de transmutação. Ainda que algo assim não signifique o puro esvaziamento, o ato conhece a dissolução da intensidade intempestiva, acomodando-se nos patamares inferiores dedicados ao *status* da reação, atido às estratégias adaptativas da autorregulação (Deleuze, 1976a; 1976b).

Irrefutáveis, as características afirmativas e negativas, atuantes e reativas, que poderão emoldurar o ato nos tramados de coalisões e repulsas no andamento coreográfico entre as forças, advertem sobre o quanto as individualizações estão umbilicalmente inscritas na territorialidade desses mesmos tramados. Nesses termos, igualmente resultado não premeditado desse jogo agonístico das forças ativas e reativas, ainda que sempre de maneira precária, a arte se firma como o plasma no qual se entretém os incitamentos intensos cujos rastros são as diferenças instauradas. Fato e valor da criação, enfim, a coisa artística compreende a instalação do absurdo na tocada pedestre da normalidade. Interrompendo a ordinariedade, mesmo que brevemente, a coisa artística assalta o senso de conforto pela fuga de fúrias manifestas na fantasia tornada fábula concretizada como matéria tangível. Superfície que revela, aos sentidos, o faz de conta. Neste, em carne e osso, os fechamentos insondáveis se abrem e como o chão movediço dos sonhos, as paredes cotidianas diluem-se.

Parece oportuno, neste instante, retomar a reflexão de Gregory Bateson (2008) a partir do rito *Naven* – foco da etnografia realizada junto ao povo Iatmul da Nova Guiné, entre 1929 e 1932. Ocupado em aplicar o seu modelo analítico cismogênico,³ parte do repertório dos esquemas analíticos das ciências sociais voltados ao fenômeno dos rituais, o antropólogo britânico estabelece a mútua implicação dos planos dos protocolos e das ideias. Desse modo, quer apreender o que entende se constituir na face dúbia do acontecimento, posto que estariam recíprocos ordinário e extraordinário, no anverso da indissociação do evento com o processo. Do ponto de vista das repercussões analíticas e interpretativas do procedimento por ele adotado, resulta que o ritual é concebido mediante o cruzamento dramático pelo qual se concatenam e plasmam tramas sociossimbólicas. Em contrapartida, por consequência das novas coligações, as mesmas redes de encontros e repulsas se efetivam. O autor conclui: o ritual vai bem além da ratificação de laços prévios, porque se impõe coagente do processo histórico. As vicissitudes por ele geradas se propagam, incidido na estrutura social, e igualmente, na estrutura psíquico-simbólica. Daí o entendimento estratégico de Bateson acerca do papel estratégico do *ethos* como fator de mediação do cognitivo com o emocional.

Podemos sugerir, com Bateson, que as coisas artísticas se fazem no caudal dos encontros e das repulsas; portanto, são a visibilidade ambígua feita à base de protocolos e acasos.

³ Bateson (2008, p. 175) entende por cismogênese o “processo de diferenciação nas normas de comportamento individual resultante da interação cumulativa entre indivíduos”. O modelo se volta para os “cismas”, ou seja, às divisões caracterizadas pelo conflitualidade que se instaura entre os polos mantidos, simultaneamente, interdependentes, mas perseverando a competição na qual negação e afirmação continuadas se sucedem, promovendo assim mudanças e permanências.

Se objetivam aquilo resistente à duração do imprevisto, ao mesmo tempo são dardos que se lançam polinizando o depois no presente, abrindo-o para as surpresas provocadas pelo até então impensado e provocando outros futuros.

As coisas artísticas não são nada além da aparição da plasticidade das tramas corpóreas na sua multiplicação compulsiva. A grafia pictórica assinada por Da Vinci, quando remonta o ideário do *Homem Vitruviano*, repõe a fantasia da perfeição contida no valor atribuído à estabilidade como primado incondicional do ser. Do mesmo modo, talvez, como as pinturas rupestres dispostas nas paredes rochosas de sombrias cavernas, sejam o registro de projeções quiméricas ali antecipadas como realidades palpáveis, postas ao alcance dos sentidos dos corpos que as conceberam. Corpos recíprocos que são, a um só tempo, ateliers e matérias sobre as quais se exercitam os sujeitos – os que se sabem submetidos e, assim condicionados, se dispõem a criar.

Ora, tais sujeitos seriam simultaneamente ateliê e matéria plástica que coletivamente, em cursos intergeracionais, se fazem, inventam, descontinuam, nascem e renascem sem um ponto de origem, tampouco na ausência do fator que os finalizará. Vivendo sempre em processo, o corpo parece nutrir a possibilidade de conectar tempos, linguagens, subjetividades, culturas e paisagens, captando, ao mesmo tempo que reciclando no movimento das suas formações, as substâncias da história. Construir pontes, urdir fios e costurar tecidos vivos parece ser o ofício de todo corpo.

A premissa sobre a processualidade do corpo, ao longo deste capítulo, conduz à reflexão em torno do mútuo entretido envolvendo tempo, arte e sociedade, entendendo esta como uma arquitetura normativa cujos efeitos. Na próxima seção, no diálogo com Foucault, quando se indaga as implicações das relações de poder nos temas das formas de subjetivação, o objeto consiste nas táticas de realização subjetiva, as quais estarão referidas às maneiras como ética e moralidade se aproximam na mesma medida em que se distanciam. Tendo por foco o entretido composto pelo tema da ética das imagens com o da estética da existência, estabelecer a interlocução com as narrativas fílmicas de *A pele que habito* (2011) e *Dor e glória* (2018), ambos de Pedro Almodóvar, na parte final deste texto, cumpre o propósito de retomar a questão das táticas de subjetivação, mas de acordo com problematização do corpo à luz das tensões e enfretamentos estabelecidos entre o criar/fazer-se e o submeter/reproduzir.

Subjetivação, o corpo no tempo

Quando Foucault apresentou o curso *A hermenêutica do sujeito*, em 1981 e 1982, cujo teor verte para os dois volumes finais de *História da sexualidade* (respectivamente *O uso dos prazeres* e *O cuidado de si*), nota-se uma mudança em sua trajetória. A questão acerca do saber e do poder, que até então tinha sido a marca de seu pensamento, mais precisamente até o primeiro volume de *História da sexualidade* (*A vontade de saber*), é acrescida de uma indagação a respeito das práticas pelas quais nos tornamos sujeitos (Cardoso Jr., 2005).

Se as primeiras aproximações de Foucault com a questão do sujeito se dão por meio da constatação de sua sujeição às práticas de poder, num segundo momento, avança em direção às práticas de liberação. Desse modo, o sujeito foucaultiano é essencialmente um sujeito problemático, que se constitui ora como sujeito-sujeitado, ora como sujeito-livre. Se o primeiro surge como produto das relações de poder, o segundo afirma-se por meio do exercício da liberdade e da insubmissão. Resistiria, nesse escopo, uma constituição moral de si à margem dos jogos de poder externos, que conseguiriam agir sobre si mesmos no sentido de conhecer-se, transformar-se, (re)criar-se continuamente.

Desse modo, em Foucault, toda a experiência que concretiza uma subjetividade envolveria modos historicamente peculiares de fazer a experiência do si (subjetivação). O problema da subjetividade em Foucault pode ser equacionado na afirmação de que toda subjetividade é uma forma, mas essa forma é simultaneamente desfeita (ou refeita) por processos de subjetivação. Enquanto a forma-sujeito é captada pelos saberes e poderes, a subjetivação é um excesso pelo qual a subjetividade mantém uma reserva, ainda que parcial, de resistência ou de fuga à captação de sua forma.

Para Cardoso Jr. (2005), pode-se afirmar que uma subjetividade é a expressão daquilo que em nós, em nosso núcleo de subjetividade, nos relaciona com as coisas, com o mundo, envolvendo, por isso, uma relação com o tempo. Dizer que a subjetividade se articula com o tempo é uma maneira de abandonar a ideia de uma subjetividade imóvel, porque fixa, ou a ideia de uma subjetividade vinculada a um inconsciente cuja temporalidade está articulada a uma estrutura pulsional mais ou menos invariante. Além disso, o elo entre subjetividade e tempo, de modo mais radical, é uma forma de dizer que o sujeito é corpo, que a subjetividade é algo que acontece num corpo e dele não se desvincula.

Nesses termos, a subjetividade é uma expressão de nossa relação com as coisas mediante a história – o modo mais imediato pelo qual essa relação se expressa é pelo corpo, entendido não apenas como corpo orgânico, mas também como corpo construído pelas relações com as coisas ao longo da sua existência. Com isso, a subjetividade em Foucault tem a ver com o tempo e com o corpo que não é sinônimo de organismo, embora dele não se aparte. Há uma potência que caracteriza o corpo pelo seu lado criativo ou transformacional; prazer é o nome dessa potência, que surge da força do encontro da carne com as relações, com as coisas, com outras carnes, com ideias e imagens.

Tal potência pode ser observada, mesmo que indiretamente, através dos dispositivos disciplinares que visam a captura do corpo criativo: tomar de assalto a possibilidade transformacional do corpo e torná-la disponível para cotizá-la entre várias funções. Nessa perspectiva, corpo transformacional ou criativo se delinea como ponto de resistência ou de fuga à captura de sua potência.

Assim como uma superfície com seus próprios relevos, opacidades e transparências, há algo em nós que não hesita em mostrar os traços inscritos pelo tempo, pelas relações, criações e dispositivos de poder. A esse desvelamento chamamos corpo, limiar onde convive a margem e o transbordamento, a pausa e a travessia, imbricando-se mutuamente. Talvez,

a relação entre o corpo e a sua potência possa ser invocada sempre que a subjetividade estiver em posição de vigia ou de contrapeso aos processos de obliteração, apagamento e encarceramento dos sujeitos. Subjetividade que se transforma no fluxo da história, que se modela na relação entre agência e estrutura, e que reverbera, nos fazeres artísticos, um certo tipo de texto que insurge contra as regras de sentido, porque opera o “entre” enquanto memória e tempo, linguagem e *poësis*.

Na ética da imagem, a estética da existência

Em *Dor e glória* (Almodóvar; Espanha, 2019), o melancólico e hipocondríaco cineasta Salvador Mallo – personagem interpretado com apuro por Antônio Banderas, se vê imerso nas recordações da infância pobre, atravessado pela dor da perda mãe (Jacinta Mallo – Penélope Cruz) e infeliz em razão da incapacidade de prosseguir criando os seus filmes, tudo à sombra do desfecho insatisfatório de um grande e antigo amor (Federico – Leonardo Sbaraglia). A princípio, Mallo se torna a caricatura de si mesmo, isolado na sua casa, espécie de museu particular. Ali, cada peça está revestida pelas camadas espessas de memória.

Se o humor muito sutil, que o diretor investe em pontos de maior tensão da trama, atenua o que poderia desembocar no melodrama,⁴ em especial quando trata das vicissitudes que fragilizaram a saúde e a disposição de Salvador, a permanente condução lírica, a qual culmina na reminiscência sugerida pelo reencontro de um desenho feito do personagem quando ainda criança, nos coloca ante um jeito inusitado do autor/diretor voltar ao denominador comum ao longo da sua obra: o desejo.

É justamente com o advento do episódio dessa reminiscência provocada pela imagem, que – na melhor das viradas almodovianas – desconcerta toda expectativa em torno do destino de Salvador. Doravante, não se trata mais do lamento em relação às inevitáveis e dolorosas perdas que o tempo que se foi deixa por herança, mas à consciência da mudança que já se processa. Logo, cabe ao personagem seguir o sopro do vento, não desperdiçar a oportunidade de fazer do virtual concretude. Essa é a sua responsabilidade, o imperativo moral do qual não pode se evadir. Enfim, conclui-se com o desfecho do filme: se um longo ciclo se fechou na vida de Salvador, trata-se do sintoma de que outro já está sendo delineado. Ao mesmo tempo, em lugar de se imaginar um cemitério de ciclos estanques, resta-lhe se duplicar na imagem de um espiral em que continuidades e rupturas são recíprocas, num tráfego de mão dupla.

Dor e glória porta diversos elementos que podem ser mobilizados na reflexão acerca das táticas realizadas nos processos de subjetivação. Em especial, o vínculo intrínseco da existência com a corporalidade e os descentramentos ante a primazia do eu. Dinâmica própria à

⁴ Cabe sublinhar que não existe aqui qualquer recriminação ao recurso do melodrama como alternativa narrativa no escopo de uma poética. Matriz cultural enraizada na trama dos significados ibéricos (Martin-Barbero, 1997), em outros filmes do próprio Almodóvar, há o pertinente emprego de certo exagero sentimentalista, muito adequado à opção estética de reunir o bizarro com o exagero e, mediante a diáde cómico/horror, num só tempo, provocar riso e repulsa.

ontologia da finitude, a percepção trágica do declínio do fulgor está no anverso das celebrações à condição flutuante da sucessão agonística dos atos vitais, no seu contínuo transformacional.

De fato, a melancolia de Mello, em meio à constatação dos reveses postos pela idade, é o sintoma da fase inaugural da terceira idade e, também, se constitui no ponto de partida das peripécias daquele que se percebe uma alteridade às imagens de si cristalizadas no alongado da própria biografia. Nos desdobramentos da trama, porém, ele pode reconsiderar a memória de abandono que construiu daquele amor avaliado como “grande” e migrar para a Argentina. Até porque teve a oportunidade de o reencontrar cara a cara e não se sentiu motivado à recomposição do relacionamento. Mello conclui ter deixado no esquecimento traços que, no presente, ao serem resgatados numa conversa com Alberto Crespo (Asier Etxeandía), um ex-amigo muito ressentido com as deslealdades profissionais de Salvador – à época ávido em construir uma carreira bem-sucedida –, o permitiu admitir o quanto a centralidade gozada pelo exercício do dramaturgo pressionou e dirigiu suas escolhas.

O silêncio – parte da cumplicidade entre a mulher solitária, sem companheiro, e o filho – atravessou o longo convívio de Mello com a mãe. O mútuo ressentimento entre ambos explodiu num diálogo derradeiro em que vieram à tona mágoas resultadas de gestos e falas, mas que também revelaram a indissociação entre carinhos, dores, raivas e tantos sentimentos que os tornaram, a um só tempo, próximos e distantes. No mesmo andamento mnemônico, recorda do belo Eduardo (César Vicente), o jovem morador da sua vizinhança que o sensibilizou, despertando-lhe a atração sexual. Rapaz que enxergava Salvador com olhos encharcados de desejo e objetivou esse olhar ao lhe recriar, nos riscos de giz de cera inscritos no papel, como a imagem de um garoto – registro de um afeto homoerótico tão somente sugerido.

Já mobilizado pelo projeto de um novo filme, uma outra destinação se impõe às pulsões de Salvador. Agora, suas energias estão catalisadas pelo vir a ser da obra ficcional, com isso, ele dribla o que, no início da trama, era sentido apenas como suplícios do corpo em decrepitude. Feitas apostas inéditas incitadas pelo vazio do devir, desafiando quaisquer colonizações do futuro, as experimentações concebidas e tentadas, provavelmente, o lançarão em redemoinhos outros de dores e glórias.

Os deslizes que sucedem na trama protagonizada por Salvador se dão frente aos enquadramentos sociobiológicos que definem as identidades coletivas referidas às idades da vida, por meio de designações instrutivas sobre os usos e dietas, cujos efeitos são as normalizações das faixas etárias como regras incontornáveis. Deslizes que, por certo, não revogam o fato incontornável da morte. Sim, posturas que instabilizam os dispositivos de saber e poder nos quais se fazem recíprocos os discursos médicos e jurídicos na montagem de silhuetas biopsíquicas. No instante em que circunstancializam o trajeto a princípio retilíneo do personagem, as provocações performadas nos gestos de Mello recusam a prerrogativa de uma forma absoluta, igual a si mesma e intransitiva às ondulações espaço-temporais aptas a acionarem a potência formativa contida na plasticidade corporal. Não são alterados apenas os regimes de experiência do contemporâneo porque, nessa tocada, o revolvimento do passado desloca as lembranças de um alinhamento consagrado como curso que se

estende do ápice ao declínio; desloca-o para o teor da subjetividade que se reconhece e se descobre, mas igualmente norteia-se, no desconcertante das situações.

Sete anos antes, em 2011, o mesmo Almodóvar tomou pelas mãos a tarefa de circunscrever numa obra ficcional o entrosamento do que chamaremos de ética da imagem com a estética da existência – um e outro conceito serão adiante mais bem descritos.

A trama de *A pele que habito* (2011) orbita em torno, porém, do signo das relações sociais de gênero (masculino-feminino). Inspirado no romance *Tarântula*, de Thierry Jonquet (1995), a trama concilia ficção científica com as convenções do gênero literário gótico. Cirurgião plástico, Robert Ledgard (Antônio Banderas) desenvolve um projeto de uma pele humana artificial para o tratamento de pessoas queimadas. Denominada Gal, como explica aos seus pares numa conferência, a pesquisa fora motivada pelo acidente de carro que vitimou sua esposa Gal (Elena Anaya). Submetida à intensa vigilância, sempre confinada ao seu quarto na mansão que se destaca na granja de Ledgard, isolada e distante da vida urbana, Vera (Elena Anaya) é a cobaia do projeto executado em desacordo com as determinações da comunidade científica que reprova a aplicação daquele tipo de experimento em humanos.

Mediante a técnica do *flashback*, a narrativa nos encaminha às circunstâncias que levaram Vera a tomar parte no projeto. Vítima de um rapto ocorrido seis anos antes, Vera originalmente era Vicente (Jan Cornet) – um jovem que teve um envolvimento com Norma (Blanca Suárez), a filha de Robert. O encontro dos dois se deu durante uma festa na qual, em meio ao uso de drogas, numa sociabilidade excitada pela música, eles se aproximam, porém, há uma disparidade no entendimento de um e de outro. Educada sob os cuidados extremados do pai, ela não traduz os olhares do rapaz como um convite ao prazer sexual. Quando ele investe para que se relacionem, ela se desespera. Assustado, Vicente foge. Ao encontrá-la sentada recostada numa árvore, no jardim da casa onde se desenrola a festa, com a calcinha abaixada, Robert conclui que a filha foi estuprada, embora ela tenha relatado não lembrar de nada, porque estava sob o efeito de drogas.

Traumatizada por ter presenciado o que não foi um acidente, mas o suicídio de Gal, sua mãe, Norma viveu cercada dos cuidados do pai e de Helena (Marisa Paredes), braço direito de Robert, além das recomendações psiquiátricas. Após o episódio com Vicente, as crises de Norma se acentuam e culminam no seu próprio suicídio. Já ressentido pela traição de Gal ao se envolver com Zeca, irmão mais novo do médico criado no Brasil, e movido por uma compulsão sexual incontida, a morte da filha acirra a sanha vingativa de Robert, que angaria meios com a finalidade de punir o pretenso estuprador de Norma. Filho da estilista Cristina (Barbara Lennie), Vicente flerta com uma transividade entre os gêneros, chega a manifestar o desejo de experimentar um vestido, quando sinaliza interesse pela auxiliar que atua no ateliê da sua mãe, uma personagem lésbica.

Raptado, Vicente é conduzido para uma masmorra, onde é submetido a crueldades perpetradas por Robert. Ali ele é comunicado sobre a drástica intervenção plástico-cirúrgica a qual será submetido. Desespera-se, no entanto nada pode fazer ante o desígnio do médico: tem toda sua cobertura epitelial retirada para dar lugar a pele artificial que transforma sua

fisionomia em uma de mulher. A transformação envolve, inclusive, a alteração da genitália para fazer a adaptação do sexo biológico definido ao gênero designado pelo médico. Em lugar de Vicente, agora ele é a tão bela, quanto virgem, Vera; cópia das feições de Gal.

Vigiado dia e noite por Robert e Marília, seja diretamente ou por meio do sistema de câmeras que transmitem as suas imagens no quarto à cozinha ou ao gabinete do médico, o cotidiano de Vera compreende um aprendizado para tornar-se uma mulher. As aulas de ioga pela TV fazem parte da metamorfose fisionômico-psíquica. As peças de Louise Bourgeois parecem gerar mais impacto num primeiro contato. Nos rasgos, as costuras dos objetos concebidos pela artista plástica francesa lhe chamam a incompletude das materialidades, a inconstância das formas, bem como o hibridismo (Wircker; Kiffer, 2014). É como se ela se reconhecesse naquela inconstância.

Tudo prossegue nesse andamento até o retorno inesperado de Zeca que, ao descobrir Vera, a submete à sua psicopática avidez sexual, estuprando-a. Tomado pelo ódio diante de mais uma investida traiçoeira do irmão, Robert o mata e se desfaz do corpo. Aquele episódio oportuniza à Vera o conhecimento sobre as origens de Robert. Ele é o filho do seu próprio pai com a subalterna Marília. Tendo sido adotado pela esposa que não poderia ter filhos, o menino fora criado como filho adotivo do casal.

Daquele momento em diante se dá a aproximação entre Vera e Robert. Eles se tornam amantes numa complexa trama de abusos e aparente resignação de Vera, que parece experimentar, após ser submetida a um tempo prolongado de crueldades, um estado psicológico de afeição por seu agressor. Esse afeto seria aparentemente confirmado quando ela livra Robert da suspeita de crime a partir da acusação de aprisionar e manter uma pessoa numa situação de cárcere para atender aos seus objetivos científicos. No entanto, a sugerida resignação de Vera se desfaz no instante em que ela mata Robert com um revólver, fazendo o mesmo com Marília. Libertada da mansão, ela parte em busca da casa de sua mãe. No encontro com Cristina, revela-se como Vicente.

A narrativa de *A pele que habito*, a princípio, ratifica um dos tópicos mais recorrentes da literatura ocidental moderna, a saber, a questão do duplo, mais particularmente a figura do homem que, na sua desmesura de criação, ultrapassa os limites e põe-se a tarefa de gerar o seu duplo, a sua criatura (Farias, 2020, p. 33-37). Os romances *Frankenstein, o moderno Prometeu* (Mary Shelley, 1818) e *O médico e o monstro* (Robert Louis Sterverson, 1886) são, talvez, os expoentes dessa tradição ficcional. Tradição esta que remete ao cânone gótico que desponta no século XVIII e encontra ecos nos escritos de Goethe (Arraes, 2020), em particular no *O sofrimento do jovem Werther* (1774) e na segunda parte do *O Fausto*, publicada postumamente em 1832.

Não resta dúvida de que Robert se ergue sob a inspiração da figura soturna do *Doutor Fausto*, mais tarde reelaborada por Thomas Mann no romance editado em 1947. Acossado pela ambição da glória, a despeito dos imensos sofrimentos que inflija e dos severos males que decorram de suas escolhas, Fausto sela um pacto diabólico para obter a plena consagração como senhor da criação.

Robert investe suas energias num projeto visando proporcionar à humanidade o refazimento fisionômico completo. A suposta entrega a um objetivo voltado à causa da ciência

comprometida com a melhoria das condições humanas, tem por contrapartida uma insuflada e violenta demanda narcísica, cúmplice da desarvorada vontade de poder lastreada nos fantasmas da origem e nas fraturas na estima provocadas pela traição amorosa. À maneira da natureza domesticada, de acordo com os ditames da cosmologia euroamericana, o corpo de Vicente se reduz ao *status* de matéria prima, mero objeto às interpelações científicas de Robert.

Na atitude do médico, se atualiza o imperativo de uma precisão rechaçadora das inconstâncias e, por consequência, surda à ambivalência como traço ôntico-histórico da modernidade. De acordo com a denominação de Bauman (1999), a modernidade compreende o mito etiológico estendido em meio à crença de um triunfo da razão sobre as paixões, no andamento do desenvolvimento social de uma moralidade pública ascendente. Credo aspirado, ainda de acordo com o autor, desde a esfera da ciência moderna aos nacos do poder bélico, econômico, militar que o polo moderno impôs ao restante, desde o momento em que os classifica como pré-modernos, irracionais, bárbaros, indignos, todos tornados alvos da higiene que a civilização moderna se comprometeu.

O quadro dicotômico instaurado discerne um polo ideal obrigatório-normativo de outro merecedor da intervenção cirúrgico-regeneradora, exatamente ao ser reconhecido como resíduos diante da grade classificatória. Nesse sentido, caberia ao impulso modernizador levar à pique qualquer “restrição” moral aos imperativos de uma ordem artificial correlata ao dogma do progresso humano.

A postura de Robert, entretanto, manifesta uma ambiguidade indisfarçável, já que nele o imperativo moral homogeneizador move a sua “missão racional-científica” calcada sobre a fúria da paixão e das dores deixadas pelas contínuas afetações e interdependências corpóreas das quais ele é parte. Tecitura incessante que o leva a se apaixonar por Vera e tornar-se objeto das aparentes investidas sedutoras por parte de “sua criatura”. Fragilizada as defesas, ele se deixa levar pelos encantos do projeto que se autonomizou do seu tirocínio. Imolado pela operatória do médico, o corpo mutilado de Vicente se subjetiva como Vera, a mulher que se sabe fruto de uma violência tanto física quanto simbólica.

Resultado de uma sujeição, Vera se faz sujeito, ou seja, praticante da moralidade comprometida com a responsabilidade para consigo, no aprendizado diário em meio às ocasiões em que flagra a naturalização do arbítrio como necessidade. São essas as determinações sócio-históricas impingidas pelos marcadores sociais de gênero e sexo que atuam como interpelações discursivas das corporalidades. Ela descobre limites e possibilidades nos exercícios de existir, enfim, nos seus agenciamentos. Talvez possamos concluir que Vera se reconhece sujeito numa moralidade comprometida com uma estética da existência.

Buscamos a ideia de estética da existência, uma vez mais, nos escritos de Michel Foucault, quando se centra no tema da “invenção do eu próprio”. Façamos uma breve digressão, apenas a título de situar o conceito no cerne do pensamento do autor. Em que pese as várias discontinuidades na obra foucaultiana, sublinhadas por diferentes comentadores, ainda assim a trajetória cruzada desde o limiar da sua carreira, no início dos anos de 1960, principalmente com a publicação de *A história da loucura* e *O nascimento da clínica*, é

tomada pelo anseio de tornar visível a disposição antropológica dos saberes modernos, entendendo-os como práticas, ou melhor, tecnologias oriundas da confluência entre saber e poder, que fabricam a pessoa como *a priori* histórica.

Para o autor, algo assim vicejou o que entende ser uma convicção alastrada e castradora da reflexão filosófica, a qual fomentou o biopoder enquanto modalidade política cujo objeto é a existência da pessoa como ser vivo, alvo de intervenções para conhecê-lo e controlá-lo (Foucault, 1997, p. 88-97). Assim, o movimento de realizar a genealogia do sujeito moderno é o de

[...] descobrir o ponto no qual estas práticas tornaram-se técnicas refletivas coerentes com objetivos definidos; o ponto no qual um discurso particular emergiu destas técnicas e passou a ser visto como verdadeiro; o ponto no qual estas técnicas estão conectadas com a obrigação de procurar a verdade e de dizê-las (Foucault, 1980, p. 63).

Insumos fundamentais à sua postura transgressora, Foucault os encontra em uma concepção não representativa da linguagem extraída de literatos pensadores como Blanchot (1969) e Bataille (2015), mas também de determinadas experiências literárias, como aquela do escritor Raymond Roussel – a quem, pelo recurso das homônimas, coube aliar o artístico com a psicose (Foucault, 1998). Nessas homônimas, segundo Foucault, seria possível ver a antecedência lógica e histórica da linguagem na contramão da centralidade do homem:

[...] só existe linguagem; escrever é repetir palavras já ditas, o já dito da linguagem; escrever é um jogo da linguagem com a linguagem. Neste sentido, dizer que a imaginação é tudo, diferentemente de uma perspectiva fenomenológica, por exemplo, que remeteria a imagem à consciência e ao mundo, significa dizer que a linguagem é tudo, que a linguagem é autônoma: ela não tem nenhuma relação com o mundo exterior e é de suas descrições impossíveis que nasce um mundo de coisas jamais ditas, impossíveis, absurdas, inverossímeis (Machado, 2000, p. 79).

Interpretando os temas da arte e da loucura sob o prisma do tratamento dado ao mito de Dionísio em Hölderlin (Heidegger, 2013), para Foucault, a oportunidade literária se traduz na modelagem própria do literário na modernidade, em que a obra e a não-obra estão próximas apenas no limite e este se impõe como obstáculo a ser ultrapassado na radicalidade poética.

A linguagem, em sua aparição literária, fornece uma fresta pela qual o autor conceitua uma vez mais a história pelo teor trágico da temporalidade, em que o acesso à verdade apenas se possibilita no ultraje do sentido pleno, ou seja, com o vazio: abertura no absoluto da falta. Logo, a história é compreendida de uma perspectiva legada do *Nascimento da tragédia*, de Nietzsche (1978, p. 35-41). Obra na qual o fundamento filosófico e filológico da cultura artística helênica é apresentado no equilíbrio obtido na dualidade entre o impulso da individuação plástica apolínea e o atizado no culto dionisíaco que promove a experiência da reconciliação entre pessoas e destas com a natureza. Atravessam-se e se opõem para que se façam ambas possíveis, ou seja, tanto a medida como a consciência de si, quanto a desmedida

como desintegração que acompanha o êxtase da possessão louca e embriagada. Na fonte do declínio desta estética aliança antagonista está, para Nietzsche, a mão socrática ávida em desvalorizar o instinto poético em nome da consciência teórica comprometida com a clareza, com a classificação, com a imutabilidade da verdade e, logo, disposta a deturpar a ilusão, o aparecer, a mutabilidade plural em nome de uma estabilidade transmudana favorável ao adestramento dos instintos pela moralidade incorpórea, mais precisamente, pela metafísica.

Logo, a acepção da linguagem em Foucault decorre do seu retorno à interpretação genealógica da civilização ocidental moderna em Nietzsche, no tocante à maneira como este autor situa a antecedência alcançada pela visada antropológica, a partir da junção do desvio socrático-platônico com a imagem da “morte de Deus”. Afinal, o desmonte da delimitação do infinito teria inserido “[...] a possibilidade de uma experiência do limite que implica uma transgressão afirmativa, visto que não há mais fundamento divino, nem mesmo condição de possibilidade humana para serem transgredidos” (Machado, 2000, p. 65).

Doravante, para Foucault, a incongruência do apelo a um sujeito absoluto, potente para sustentar as certezas, reverbera na linguagem, no ato de diluição de um núcleo aglutinador; permanece nela o vazio do qual se dão os ajustes e as repulsas; dissolvem-se os sentidos na medida mesma em que outros se afirmam. Flagra-se, então, o fio da meada da sua ontologia crítica na atuação interpretativa da constituição do *nós*, pessoas modernas pela historicidade específica da articulação entre saber e poder. Em última instância, podemos identificar, na intervenção político-intelectual foucaultiana, aquela reposição da atitude moderna de “invenção de si próprio” na contrapartida do diagnóstico dos “perigos” do contemporâneo (Foucault, 1984).

A irrupção de um personagem na ficção ocidental, como Vera ou Salvador, traduz a pressão exercida sobre as fronteiras e os conteúdos que nos últimos séculos povoaram a ficcionalidade euroamericana. Manifesta a rotação no regime estético da arte em que se sincronizam o “pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente, do sentido no insignificante” (Rancière, 2009, p. 10-11).

Sob esse ponto de vista, somos motivados a sugerir a ética da imagem que se objetiva nos dois filmes de Almodóvar – poderíamos estender a muitos outros da obra do cineasta. Ética, aqui compreendida, como um conjunto de práticas que delinea um posicionamento entre o bem e o mal.

Para retomar uma vez mais Rancière (2012), o jogo a três próprio do regime moderno da arte, em que a produção social da semelhança se defronta tanto com as operações artísticas de geração da diferença quanto com as trocas sógnicas que se visibilizam nos sintomas, em se tratando do trabalho almodoviano das imagens,⁵ é caudatário da prioridade normativa posta na exigência que o ser esteja no devir, logo, não possui território rígido que o fixe.

⁵ Tomamos de empréstimo aqui, junto ao repertório conceitual de Rancière (2021), a ideia de que a imagem compreende um labor que transcende a visualidade, ou melhor, a visualidade se compõe no exercício de estruturação de um mundo comum.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. 34 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001.
- ARRAES, Esdras. Goethe sobre a poética do estilo gótico: as catedrais de Estrasburgo e Colônia. In: Encontro da Associação de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 6., 2020. *Anais [...]*. Brasília, 2020.
- BARBEDETTE, Gilles; SCALA, André. O retorno da moral. In: ESCOBAR, Carlos Henrique (org.). *Dossier Michel Foucault: últimas entrevistas*. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.
- BATESON, Gregory. *Naven*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BATAILLE, Georges. *A Literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, v. 6. Paris: Gallimard, 1969.
- CARDOSO JR., Hélio. Para que serve uma subjetividade? Foucault, tempo e corpo. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v. 18, n. 3. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722005000300008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 16 jul. 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Espinoza e os signos*. Porto: Rés, 1976a.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Sociedade Cultural, 1976b.
- FARIAS, Edson. A duplicidade audiovisual na cultura contemporânea: uma leitura sociológica do filme Um toque de rosa. In: GUSMÃO, Milene; NERY, Salete (org.). *Memória e imagens entre files, séries, fotografias e significações*. Jundiaí: Paco, 2020, p. 11-41.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. Estruturalismo e pós-estruturalismo e sobre a arqueologia das ciências. Resposta ao Círculo de Epistemologia. In: MOTTA, Manoel de Barros. *Michel Foucault – arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000b. (Ditos & Escritos, v. II).

FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Michel Foucault: resumo dos cursos do collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

FOUCAULT, Michel. O que é Iluminismo. In: ESCOBAR, Carlos H. (ed.). *Michel Foucault/Dossiê*. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Howison lectures*. Berkeley, 1980.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1978.

HEIDEGGER, Martin. *Explicações da poesia de Hölderlin*. Brasília: Editora UnB, 2013.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BARBERO, Jesús M. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Schwarcz, 1998. (Selo Companhia das Letras).

NIETZSCHE, Friedrich. Aurora: pensamentos sobre os preconceitos morais. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. *Origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães, 1978.

RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente estético*. São Paulo: 34, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Literatura e marxismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WIRCKER, Felipe; KIFFER, Ana. Sobre o corpo inacabado em A pele que habito. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 1, p. 243-257, maio-outubro 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10174>. Acesso em: 16 jan.

A Editora UnB é filiada à



Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif.

NARRATIVAS SOBRE O CORPO

Educação, arte e sociedade

Que histórias o corpo conta? Como nossos corpos contam, dançam, imaginam, compartilham histórias? Narrativas sobre o corpo – educação, arte e sociedade não apenas procura responder a estas questões, mas convida o(a) leitor(a) a dialogar e a se “ex-por” às tramas do corpo, ao corpo que cria, ao corpo que (se) conta. Originada do projeto de extensão O mais profundo é a pele e das apresentações realizadas ao longo da Jornada Poéticas do Corpo, a coletânea conta com colaborações de docentes, discentes e pesquisadores(as) da UnB, da Universidade Federal de Goiás e da Escola Parque da Natureza de Brazlândia - DF, todos com distintas (e ricas) trajetórias e atuação em variadas áreas de conhecimento. Destes encontros nasceram sete capítulos, bordados pelas palavras de Manoel de Barros. Entre aprendimentos e ignoranças, os capítulos estão organizados entre Prelúdio, Interlúdio e Poslúdio. A boniteza deste processo de narrar o(s) corpo(s) reluz ainda mais porque acontece no âmbito de uma ação de extensão, provocando o trânsito entre universidades e escolas, “entre peles, fronteiras e territorialidades”, radicalizando a partilha entre saberes e fazeres diversos. Um livro feito de corpos e palavras, para seguirmos caminhando, aprendendo e narrando juntos.

Luciana Hartmann

Professora titular do Departamento de Artes Cênicas/UnB.

EDITORA



UnB

