

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

LUANA ALVES LUTERMAN

SUJEITO E PERFORMANCE:
A EMERGÊNCIA DO CORPO INSCRITO EM ENUNCIADOS TRIDIMENSIONAIS

GOIÂNIA
2014

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☐ Dissertação ☒ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Luana Alves Luterma		
E-mail:	luanaluterman@yahoo.com.br		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	☒ Sim	☐ Não	
Vínculo empregatício do autor	Professora na Universidade Estadual de Goiás e na Pontifícia Universidade Católica de Goiás		
Agência de fomento: CNPq		Sigla: UEG e PUC-GO	CAPES
País:	Brasil	UF:	GO CNPJ:
Título:	Sujeito e performance: a emergência do corpo inscrito em enunciados tridimensionais		
Palavras-chave:	Análise do Discurso. Corpo. Performance. Tridimensionalidade.		
Título em outra língua:	Subject and performance: body registered in emergency statements three-dimensional		
Palavras-chave em outra língua:	Discourse Analysis. Body. Performance. Three-dimensionality.		
Área de concentração:	Estudos linguísticos		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	14/07/2014		
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística		
Orientador (a):	Agostinho Potenciano de Souza		
E-mail:	apotenciano@uol.com.br		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

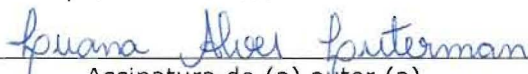
*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.


Assinatura do (a) autor (a)

Data: 15 / 12 / 2014

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

LUANA ALVES LUTERMAN

SUJEITO E PERFORMANCE:
A EMERGÊNCIA DO CORPO INSCRITO EM ENUNCIADOS TRIDIMENSIONAIS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Linguísticos

Orientador: Prof. Dr. Agostinho Potenciano de Souza

GOIÂNIA
2014

Ficha catalográfica elaborada
automaticamente com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Luterman, Luana Alves

Sujeito e performance : a emergência do corpo inscrito em
enunciados tridimensionais [manuscrito] / Luana Alves Luterman. -
2014.

256 f.

Orientador: Prof. Agostinho Potenciano de Souza.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL) , Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística,
Goiânia, 2014.

Bibliografia.

1. Análise do discurso. 2. Corpo. 3. Performance. 4.
Tridimensionalidade. I. Souza, Agostinho Potenciano de, orient. II.
Título.

LUANA ALVES LUTERMAN

SUJEITO E PERFORMANCE:

A EMERGÊNCIA DO CORPO INSCRITO EM ENUNCIADOS TRIDIMENSIONAIS

Tese defendida em 14 de julho de 2014 no Curso de Doutorado em Estudos Linguísticos do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás com Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores: Prof. Dr. Agostinho Potenciano de Souza - Presidente – FL/UFG; Prof^ª. Dr^ª. Eliane Marquez da Fonseca Fernandes – FL/UFG; Prof^ª. Dr^ª. Luzmara Curcino Ferreira – UFSCar; Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas – UFSCar; Prof. Dr. Sebastião Elias Milani – FL/UFG; Prof^ª. Dr^ª. Maria de Lourdes Faria dos Santos Paniago – **FL/CAJ/UFG** (suplente)

AGRADECIMENTOS

Ao mistério da existência, essa jornada de veredas permeadas por plenas incógnitas, simbolicamente clivadas pelo dualismo tênue entre a vida e a morte em simbiose intransponível.

Ao meu orientador, Agostinho Potenciano de Souza, que me acompanhou em todos os desafios de minha jornada acadêmica *stricto sensu* e soube lidar com minhas crises epistemológicas, ao escutá-las e, por necessidade, instigá-las ainda mais às dúvidas. Com você, aprendi como aprender e como ensinar. Todo aluno deveria ter o privilégio de trilhar as veredas que você oferece. Sou apenas mais uma daquela infinidade de alunos que te abordam em todos os lugares e agradecem mil vezes pela formação: com você, também aprendemos a ser efetivamente humanos.

Aos membros da minha qualificação, Prof^ª. Dr^ª. Eliane Marquez da Fonseca Fernandes e Prof^ª. Dr^ª. Maria de Lourdes Faria dos Santos Paniago, que aceitaram participar de um momento crucial e determinante para a melhoria desta tese. Sem elas, eu não alcançaria a etapa final com maior maturidade.

Aos membros externos da minha banca de defesa, Roberto Baronas (um dos melhores professores que já tive!) e Luzmara Curcino (quantos ensinamentos!), cuja admiração tamanha não sei materializar. São dois exemplos raros de competência acadêmica sem estrelismo que me comovem ao extremo. Há uma energia muito positiva que a presença de vocês irradia.

À Eliane Marquez e ao Sebastião Milani, membros internos da minha banca, queridos professores que me ensinaram também a desejar ser professora como eles: dedicados, estudiosos, habilidosos ao ensinar e compartilhar tanto conhecimento. O legado que tenho recebido de vocês é eterno. Gratidão é pouco para o que gostaria de expressar.

Ao grupo DISCENS, que, como cometa, aparece rapidamente e desaparece miraculosamente após oferecer muito conhecimento. Estou feliz pelo retorno em 2014.

Ao CRIARCONTEXTO, que, apesar das minhas rápidas participações, ensinou muito sobre Bakhtin e Foucault.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da UFG, que me acolhe desde 2007, quando iniciei o mestrado, e me emociona tanto pela extrema gratidão que tenho por tanta aprendizagem.

Aos professores das disciplinas realizadas durante o doutorado: Eliane Marquez da Fonseca Fernandes (aguentou meus questionamentos em duas disciplinas!), Roberto Leiser

Baronas, Kátia Menezes de Sousa, Maria Luiza Martins de Mendonça e Elza Kioko Nakayama Nenoki do Couto. Agradeço as impagáveis discussões durante as aulas e a dedicação de cada um deles, tão especiais para mim. Muito contribuíram para a escritura desta tese.

À minha mãe, que cada vez mais, como eu, percebe que amor é sinônimo de compreensão, eu agradeço pela dedicação plena, pela vida e pela minha oportunidade ao embrenhar por essas veredas cotidianas, repletas de plenas incógnitas. Ao meu pai (in memoriam), que me ensinou a gostar de ler e ver poesia na vida.

Ao meu Texo Pexo (*in memoriam*, junho de 2014), que, durante dois anos, acompanhou, de seu aquário de águas calmas, as tormentas de minha escrita à deriva.

À liquidez das amizades: à Fabrícia, Anna Paula, Luciana Kuchenbecker, Laila, Cássia Fernandes, Simone, Dani do Carmo, Pedro, Rúbia e Andréia, amigos que, com diversão, aliviaram o sufoco do cansaço.

Ao Marco Túlio, amigo que gentilmente fez a tradução do resumo de minha tese.

Aos amigos do facebook (viva a rede social!), que me deram força durante o desespero: a ficção virtual, às vezes, pode ser melhor que a ficção real.

Ao Wesley Carvalhaes, Hélio Frank, Marco Túlio Urzeda, Patrícia Verônica, Aline Belo, colegas da pós-graduação que estiveram no mesmo barco durante meu doutorado e compartilharam estímulo para a permanência do embate contra a insegurança.

Aos colegas da UEG, que sempre proporcionaram um excelente ambiente de trabalho e, mais que isso, aprendizagem, solidariedade, cumplicidade e amizade.

Aos colegas da PUC Goiás, vários deles meus estimados ex-professores.

A todos os meus alunos, também meus professores, que estimularam, de uma maneira ou de outra, pela dificuldade e/ou pela facilidade de aprendizagem e relacionamento, o meu empenho na carreira profissional e acadêmica.

Aos alunos de 2012/1 do Núcleo Livre *Introdução à Leitura de Filmes*, que compreenderam minha condição insegura de estagiária docente, apesar de minha experiência nos ensinos básico e superior.

Ao CNPq, que concedeu minha bolsa de estudos e propiciou o financiamento de livros e outros subsídios, como tempo para pesquisar e escrever grande parte desta tese.

A todos os professores que já tive: na educação familiar, meus pais; na educação formal, desde a creche ao doutorado.

Ao Bruno Calassa e à Consuelo de Lourdes, funcionários da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, que sempre se prontificaram, desde o mestrado,

com delicadeza, a resolver impasses e dúvidas diversas.

À minha mãe, amor incondicional:
“Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente”.

Clarice Lispector

“A Igreja diz: o corpo é uma culpa. A Ciência diz: o corpo é uma máquina. A publicidade diz: o corpo é um negócio. E o corpo diz: eu sou uma festa”.

Eduardo Galeano

“Arranca metade do meu corpo, do meu coração, dos meus sonhos. Tira um pedaço de mim, qualquer coisa que me desfaça. Me recria, porque eu não suporto mais pertencer a tudo, mas não caber em lugar algum”.

José Saramago

“Ser contra um movimento é ainda fazer parte dele”.

Pablo Picasso

RESUMO

Esta tese objetiva analisar a relação entre corpo e objetos tridimensionais. Procura compreender os efeitos de linguagem para o sujeito em contato com enunciados tridimensionais, em *corpus* específico: painéis, esculturas e instalações de arte contemporânea da exposição *Vertigem*, de Osgêmeos; livros pop-up, *Alice no país das maravilhas* e *O pequeno príncipe*; outdoors com efeitos tridimensionais; videogames como *Xbox 360* e *Nintendo Wii*. O corpo, perpassado por múltiplos dispositivos, como o tridimensional, é objeto de análise recente (COURTINE, 2013). A cultura visual engendra a importância de consideração dos movimentos não apenas por um gesto anátomo-político (FOUCAULT, 2003a) do olhar, mas também de uma disciplinarização operada pelo corpo em sua inscrição efetuada pelo foco na estética de si, paradigma de expressão (COURTINE; HAROCHE, 1988) de hedonismo e narcisismo (HAROCHE, 2011) peculiares, que transformam a interação do eu em relação ao outro. O adestramento é um valor biopolítico, institucional, porém, numa sociedade de controle, em que a desterritorialização (DELEUZE, 1992) interpela os sujeitos, a performance é o resultado actancial singular, protocolo de leitura que depende de agenciamentos históricos, contudo, convoca o corpo, com suas particularidades psíquicas. O aparato teórico-metodológico da investigação é a Análise do Discurso de linha francesa. A memória discursiva alicerça as imagens internas do sujeito individual (categoria elaborada a partir da gradação de uma categoria maior, a memória discursiva, que abarca as imagens internas). O sujeito individual, com suas imagens internas, reminiscências de sua experimentação social, proporciona a leitura do indivíduo, que realiza as próprias leituras (performances) em meio às forças dialéticas de si e do outro. A performance, a partir das imagens internas, realiza-se pela intericonicidade, traço instituído na cultura visual pensada por Courtine (2005), por meio das influências da antropologia, considerando que as imagens vistas não são comuns a todos os indivíduos. Assim, o indivíduo deve ser valorizado como entidade que traça um percurso singular ao compor seu próprio percurso de leitura (ZUMTHOR, 2007). Parece ontológica a sensação estética do ser por si mesmo, natural e independente do arquivo. Entretanto, toda e qualquer imagem interna, que gera a performance, é uma simbiose amparada pela memória discursiva. As reações de um corpo são biológicas, mas sempre engatadas pelas associações históricas de cada sentimento. Não é idêntica a resposta orgânico-social de um corpo a um estímulo: há uma identidade volátil (LE BRETON, 2003). Comportamentos são heterotópicos (FOUCAULT, 2003b), por isso, também propiciam resistências. Como resultado, apontamos a performance como esquecimento da história que perpassa a existência do corpo. A metamorfose da performance é cada vez mais atual, pois a contemporaneidade valoriza a mutação e a descartabilidade, o comportamento líquido que valoriza o tempo presente (BAUMAN, 2007) em nome do hedonismo, do culto ao corpo e a si mesmo, um autismo cultural que pretende apagar a memória histórica para a sobreposição do corpo-dócil da apatia narcísica, o fim das sociedades-memória, de acordo com Nora (1993).

Palavras-chave: Análise do Discurso. Corpo. Performance. Tridimensionalidade.

ABSTRACT

This theses aims at analyzing the relation between the body and three-dimensional objects. It seeks to comprehend the effects of language for the subject in contact with three-dimensional utterances in a specific *corpus*: panels, sculptures and contemporary artistic installations of the exhibition *Vertigo*, by The Twins; pop-up books such as *Alice's Adventures in Wonderland* and *The Little Prince*; billboards with three-dimensional effects; videogames such as *Xbox 360* and *Nintendo Wii*. Traversed by multiple devices such as the three-dimensional, the body is a recent object of analysis (COURTINE, 2013). The visual culture engenders the importance to consider the movements of the body not only by an anatomic-political gesture (FOUCAULT, 2003a) of the eye, but also by a disciplinarization operated by the body in its inscription realized by the focus on esthetics itself, paradigm of expression (COURTINE; HAROCHE, 1988), of particular hedonism and narcissism (HAROCHE, 2011), which transforms the interaction of the I in relation to the other. Training is a bio-political and institutional value, but in a society of control where deterritorialization (DELEUZE, 1992) interpellates the subjects, performance is the singular actional result, protocol of reading which, on the one hand, depends on historical agency, and on the other hand, calls the body with its psychical particularities. The theoretic-methodological background of the investigation is the Discourse Analysis of French roots. The discursive memory supports the internal images of the individual subject (category elaborated from the gradation of a bigger category, the discursive memory, which encompasses internal images). The individual subject, with its internal images, reminiscences of his social experiences, provides the reading of the individual, who accomplishes his own reading (performances) in between his own and the other's dialectical strengths. Starting from internal images, performance is realized by intericonicity, which is a trait instituted in visual arts proposed by Courtine (2005) based on some influences from anthropology, considering that seen images are not common to all individuals. Thus, the individual must be valued as an entity that delineates a singular path while composing his own way of reading (ZUMTHOR, 2007). It seems that the aesthetic sensation of the individual towards himself is ontological, naturally and independently from the archive. However, all and any internal images that generate the performance are a symbiosis supported by the discursive memory. The reactions of the body are biological, but always engaged by the historical associations of each feeling. The organic-social response of a body to a stimulus is not identical: there is a volatile identity (LE BRETON, 2003). Behaviors are heterotopic (FOUCAULT, 2003b), and for this reason they also lead to resistances. As a result, we indicate the performance as forgetfulness of history which traverses the existence of the body. The metamorphosis of the performance is increasingly more modern, since contemporaneity values mutation and disposability, the liquid behavior that values the present time (BAUMAN, 2007) in the name of hedonism, the worship of the body and of the individual himself, a cultural autism which intends to erase the historical memory for the overlap of the docile-body of the narcissical apathy, the end of memory-societies, according to Nora (1993).

Keywords: Discourse Analysis. Body. Performance. Three-dimensionality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Outdoor</i> Vai além da impressão	39
Figura 2: Painel da exposição <i>Vertigem</i> de Osgêneos, com composições de efeito tridimensional	95
Figura 3: <i>Outdoor</i> Você pode voar	123
Figura 4: Diagrama do sujeito ao indivíduo	131
Figura 5: A exposição <i>Vertigem</i> . Na foto, Osgêneos: Gustavo e Otávio Pandolfo.....	141
Figura 6: Osgêneos: exposição <i>Vertigem</i>	144
Figuras 7 e 8: Osgêneos, exposição <i>Vertigem</i> . Respectivamente, geladeira com dispositivos sonoros; caixas de som e guitarras	147-148
Figura 9: Exposição <i>Vertigem</i> : vista geral	151
Figura 10: <i>Vertigem</i> : painel com cores vibrantes e chamativas; os personagens estão em diversas posições. A disposição visual espiralada produz, pela vertigem, sensação de movimento, de entrada num redemoinho	153
Figura 11: Instalação de arte contemporânea do Museo de Arte Latinoamericano (MALBA), em Palermo, bairro de Buenos Aires, Argentina	158
Figura 12: Dois personagens se inserem numa instalação	164
Figuras 13, 14 e 15: Respectivamente, a Figura 13 retrata o leitor em contato com a instalação; as Figuras 14 e 15 mostram diferentes perspectivas do aspecto interno da instalação	166
Figuras 16 e 17: Respectivamente, o painel da Figura 16 e a instalação da Figura 17 não podem ser tocados	169-170
Figura 18: Instante em que Alice, atraída pelo coelho falante, cai no buraco, em direção a um universo fantástico	189
Figura 19: Tela <i>Relativity</i> , de 1953, produzida por Escher.....	190
Figura 20: Instante em que Alice cresce, após beber o líquido que estava em cima da mesa, na casa do coelho falante.....	194
Figura 21: Cena do planeta em que o Pequeno Príncipe mora.....	200
Figura 22: Propaganda contra a combinação entre bebida alcoólica e trânsito.....	203
Figura 23: Publicidade da Petrobrás, patrocinadora dos Jogos Panamericanos, 2007	204
Figura 24: Publicidade da Petrobrás, patrocinadora do Jogos Panamericanos, 2007.....	204
Figura 25: Publicidade do Itaú, patrocinador do Festival de Teatro de Curitiba, 2006.....	205
Figura 26: Publicidade do filme Harry Potter, 2009.....	205

Figura 27: Publicidade sobre produtos alimentícios (“All you can eat: rest stop” – “Tudo você pode comer – Parada para descanso”)	206
Figura 28: Promoção da marca <i>Adidas</i>	206
Figura 29: <i>Busdoor</i> que promove o canal televisivo <i>National Geographic Channel</i>	207
Figura 30: Publicidade da <i>Nike</i> (<i>Run</i> , “corra”).....	207
Figura 31: Publicidade produzida pela <i>Coop’s paints</i> , que promove a <i>Nationwide Insurance</i> (empresa de seguros) por meio do slogan <i>Life comes at you fast</i> (“A vida o interpela de uma vez”).....	208
Figura 32: Publicidade de creme dental, <i>Formula: Builds strong teeth</i> (“Formula: promove dentes fortes”).....	213
Figura 33: Publicidade de <i>Pond’s: Cleans pores. Fights pimples</i> (“Limpa os poros. Combate as espinhas”).....	214
Figura 34: Publicidade de um carro (<i>virages extremes</i> – “curvas acentuadas”).....	214
Figura 35: Publicidade de uma academia: <i>Silberman’s Fitness Center</i> (<i>Time for Silberman’s Fitness Center</i> – “Hora de ir para a Academia do Silberman”).....	215
Figura 36: Publicidade do refrigerante <i>Ice Cola</i> . Fonte: arquivo fotográfico pessoal. Outdoor coletado no Parque Anhanguera, em ago. 2010.	217
Figura 37: Publicidade do condomínio em construção <i>Palais du Parc</i>	217
Figura 38: Propaganda da candidata a deputada estadual Eneida Figueiredo	218
Figura 39: Publicidade do leite <i>Compleite</i>	218
Figura 40: Lixo produzido pela troca de outdoors	221
Figura 41: Utilização do videogame <i>Nintendo Wii</i>	224
Figura 42: Utilização do videogame <i>Xbox 360 Kinect</i>	225
Figura 43: Mulher utilizando o jogo <i>Nintendo Wii Fit</i>	233
Figura 44: Homem se exercitando por meio do game <i>Your Shape Fitness Evolved para Kinect</i>	234

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O PERFIL TRÊMULO DE UMA OBRA.....	14
1 SUJEITO, CORPO E DISCURSO	22
1.1 DO ESTRUTURALISMO SAUSSUREANO À ANÁLISE DO DISCURSO.....	22
1.1.1 <i>Pêcheux</i> : do já-dito ao acontecimento.....	25
1.1.2 <i>Foucault</i> : os cuidados com a atitude do pesquisador	33
1.2 SEMIOLOGIA HISTÓRICA	48
1.2.1 Intericonicidade	65
1.3 OS ENUNCIADOS (VERBO-)VISUAIS TRIDIMENSIONAIS	71
1.3.1 O efeito da tridimensionalidade	73
1.3.2 O olho é metonímia do corpo	75
1.3.3 As heterotopias foucaultianas: o espaço que se abre virtualmente	79
1.4 O CORPO EM CENA: PERCURSO DO CORPO (E DO) SUJEITO	84
1.4.1 <i>Corpo-razão</i> : da Antiguidade Clássica ao século XX.....	86
1.4.2 <i>Corpo líquido-moderno</i> : a sociedade pós-moderna	92
1.4.3 <i>Corpo-consumo</i> : viver na sociedade hipermoderna.....	97
1.4.4 <i>Corpo-convergente</i> : os fragmentos da transmídia	102
1.4.5 <i>Corpo-dócil</i> : a apatia narcísica.....	104
1.4.6. <i>Corpo-tempo</i> : a ordem da memória	111
1.4.7 <i>Corpo-poder</i> : a circulação do saber disciplinar	117
1.4.8 <i>Corpo-inexistente</i> : a suspensão física.....	122
1.4.9 <i>Corpo-leitura</i> : novos modos de ler	129
1.4.10 <i>Corpo-performance</i> : o peso da voz interior	131
2 TRIDIMENSIONALIDADE PARA DIVERSÃO E CONHECIMENTO: ARTE CONTEMPORÂNEA E LIVROS POP-UP	136
2.1 SER OU NÃO SER TEXTO VISUAL? EIS A QUESTÃO	138
2.2. ARTE CONTEMPORÂNEA: EXPOSIÇÃO <i>VERTIGEM</i> , DE OSGÊMEOS	141
2.2.1 Osgêmeos e sua <i>Vertigem</i> coletiva	150
2.2.2 O liberto adestramento do olhar	154
2.2.3 A liberdade regrada pela vertigem do universo onírico real	180

2.3	LIVROS POP-UP, LIVROS-OBJETO OU LIVROS-BRINQUEDO: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE EMPÍRICO-DISCURSIVA	183
2.3.1	Ler é se revelar: interpretação dos implícitos em livros pop-up	186
2.3.2	<i>Alice clivada no país das maravilhas</i>	189
2.3.2.1	Precipitar em um buraco e mergulhar em si	191
2.4.2	<i>O Pequeno Príncipe</i> Peterpanizado.....	196
3	TRIDIMENSIONALIDADE COMERCIAL: OUTDOORS E VIDEOGAMES	202
3.1	OUTDOORS TRIDIMENSIONAIS: A VIRTUALIDADE NÃO É FICTÍCIA, PODE SER REAL	202
3.1.1	Outdoors com efeito tridimensional coletados em Goiânia	216
3.1.2	A descartabilidade do consumo	221
3.2	A INSCRIÇÃO DOS CORPOS EM OUTRA DIMENSÃO: INTERATIVIDADE EM GAMES 3D	223
3.2.1	Videogames com efeitos tridimensionais: <i>Xbox 360 Kinect</i> e <i>Nintendo Wii</i>	224
3.2.2	A regularidade discursiva da tridimensionalidade.....	226
3.2.3	<i>Nintendo Wii Fit</i> e <i>Your Shape Fitness Evolved</i>	232
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	239
	REFERÊNCIAS	246

INTRODUÇÃO: O PERFIL TRÊMULO DE UMA OBRA

Eu não posso me arranjar sem um outro, eu não posso me tornar eu mesmo sem um outro; eu tenho de me encontrar num outro por encontrar um outro em mim.

Bakhtin

Este objeto de pesquisa perscruta como enunciados (verbo-)visuais são reescritos historicamente, por meio da recorrente tridimensionalidade, numa sociedade contemporânea cada vez mais atrelada ao gosto pelos enunciados sincréticos, verbais e não verbais, ou meramente imagéticos, não verbais. Torna-se desafiador, então, aguçar esforços no sentido de empreender técnicas de verificação de materialidades enunciativas sincréticas, (verbo-)visuais, ou meramente não-verbais. Recorto um *corpus* de pesquisa em torno de uma temática comum: a tridimensionalidade (3D). Por isso, pretendo descrever o funcionamento discursivo do *corpus* selecionado – quatro objetos linguageiros de gêneros e mídiuns diferentes – para verificar como o recurso tecnológico tridimensional propicia regularidades enunciativas numa cultura contemporânea que valoriza a iconografia. Além disso, pesquiso como a interação é autorizada por meio da inscrição dos corpos em situações tridimensionais. Investigo a inscrição dos corpos em uma condição de produção discursiva que incita a performance, a participação física individual.

Estudarei esse período de contingentes enunciados tridimensionais como parte de um domínio de memória discursiva verificado pela circulação e reverberação de linguagens (verbo-)visuais cada vez mais apelativas em relação ao corpo e ao olhar. Nesta pesquisa, seleciono o desenvolvimento analítico da linguagem (verbo-)visual, em seus trâmites funcionais. Também analiso a tridimensionalidade como dispositivo que envolve o corpo. Além de provocar efeitos de sentido variados, a memória interna, meio intericônico de remissão interdiscursiva, também propicia, por meio da memória discursiva, uma individualidade, uma perspectiva que é singular a cada leitor que instaura um contato com o enunciado tridimensional.

A realização desta tese é, de um lado, parte de um anseio pessoal relacionado ao gosto por enunciados não apenas impressos (por meio de livros, jornais e revistas), mas também ao desejo de conhecer melhor o funcionamento de enunciados revelados por recursos audiovisuais (filmes – inclusive os gerados pelos celulares –, músicas, esculturas, pinturas e materiais virtuais gerados pelas telas dos computadores, especialmente via internet), cada vez mais recorrentes na contemporaneidade; por outro lado, surge do almejo de

expandir as questões teóricas sobre leitura, discurso e subjetividade/individualidade que se apresentaram na dissertação de mestrado.

Percebo, no século XXI, com a facilidade histórica das novas tecnologias, uma profusão de publicações tridimensionais para o consumo. Deparei-me com um outdoor tridimensional em uma rua da região sul de Goiânia enquanto dirigia pela cidade. A cerveja *Skol* apresentava a questão *Estufado?* em material maleável que, com o estímulo do vento, estufava e murchava. O slogan da cerveja que *desce redonda* foi automaticamente retomado devido às outras imagens já vistas a respeito do produto. Porém, algo mais produziu efeito de sentido: o outdoor dinâmico maximizou o realismo do apelo visual. Que aparatos tecnológicos foram acrescentados no cotidiano iconográfico com a meta de atrair o olhar, e mais, como é cingido esse olhar perante um outdoor que se move? Uma hiper-realidade altera a relação entre leitor e interface¹? Há um efeito de realidade que transfere o olho e o corpo ao espaço virtual, ilusão não mais meramente utópica, ao menos como sensação empírica, pois agora se proporciona uma relação cada vez mais próxima da natural? Como o corpo opera a leitura? São questões que uma estudiosa da linguagem se coloca sobre esse novo modo de interagir que interpela os sujeitos a alguma interação, pela produção de algum sentido.

Um *corpus* de pesquisa é uma amostra de dados que sumariamente representa outros enunciados que, por proximidade, funcionam de modo similar. A impossibilidade de agregar uma grande quantidade de material analítico obrigou a restrição desse *corpus*, escolhido por questões pessoais. Os outdoors verificados em Goiânia rapidamente se alastraram pela cidade e, levada por esse movimento, busquei também, na internet, outros outdoors veiculados a partir dos anos 2000, que pudessem compor esse mesmo dispositivo tridimensional. O *corpus* oriundo dos outdoors com efeito tridimensional foi coletado via arquivo pessoal, em pesquisa de campo, em 2010, em Goiânia. Simultaneamente, outros enunciados tridimensionais irromperam, como a instalação *Vertigem*, de Osgemeos; os livros pop-up *Alice no país das maravilhas* e o *Pequeno Príncipe*; os videogames *Xbox 360* e *Nintendo Wii*.

A importância e a pertinência desta pesquisa foram se impondo gradualmente, seja pela frequente presença dos objetos, seja pela necessidade de ancorar as indagações em teorias de linguagem. No século XXI, noto uma parafernália de materialidades enunciativas tridimensionais ou com propósitos tridimensionais. Uma evidência do olhar concentra

¹ Interface, doravante, é o termo utilizado para nomear mídias que se compõem de materiais tridimensionais capazes de operar outras práticas de leitura, diferentes das tradicionais. Para Benjamin (1955), imagens artificiais visualizadas por meio de projetores tornam “face a face” o que era “superfície”, projeção que torna coletiva a recepção de formas arquitetônicas representadas pela ubiquidade que, conforme Valéry (1938 apud BENJAMIN, 1955), capacita o olho humano a ver tudo com rapidez, ao mesmo tempo.

atenções em torno de instalações, painéis e esculturas de arte contemporânea, livros pop-up, videogames, outdoors tridimensionais ou com características que visam à tridimensionalidade, filmes, show hologramático que sustenta até a presença de um cantor já falecido e pílulas emagrecedoras, cartões (correspondência pessoal) e ímãs de geladeira com efeito tridimensional.

Alguns eventos científicos de que participei ampararam a atenção por um *corpus* que pouco era investigado pela Análise do Discurso (AD). Os enunciados (verbo-)visuais têm atraído o olhar, o que faz a Análise do Discurso aglutinar categorizações que facilitem a pesquisa dessa materialidade tão regular e rever epistemologias, como a Semiologia Histórica, para amparar a verificação das imagens. Inclusive, para Courtine, a Análise do Discurso deve se remeter a outros corpora de análise e a outros objetos de pesquisa, como os enunciados (verbo-)visuais, a percepção de como funcionam e como ocorre a inscrição do corpo nessas circunstâncias icônicas. Ainda há o fato de que a existência dessas materialidades enunciativas (verbo-)visuais é cada vez mais integrada ao cotidiano, numa rapidez inexorável, que tanto acrescenta quanto descarta materialidades consideradas funcionalmente essenciais.

Aceito o desafio de Courtine de que a AD deve “se questionar sobre o complexo laço significativo do discurso das imagens (COURTINE, 2010, p.24). Esta tese é um estudo sobre o discurso das imagens em enunciados (verbo-)visuais, especialmente porque a tridimensionalidade, na contemporaneidade, tem formado uma ordem do discurso favorável à inscrição do corpo. O apelo verbal ou vocal torna-se um apelo do olhar e do corpo. O excesso de enunciados tridimensionais, no século XXI, verbais, visuais e (verbo-)visuais, provoca o almejo de pesquisar o funcionamento desse dispositivo tridimensional, que agrega o corpo aos movimentos tornados naturalizados e normalizados. Como os discursos não irrompem organizadamente, a recorrência desses enunciados tridimensionais suscitou um desejo de unidade em meio à dispersão enunciativa. Assim, denomino como formação discursiva tridimensional uma série enunciativa composta por uma ordem do discurso que, pelo recurso do 3D, se filia ao uso do corpo como prioridade em situações narrativas.

As regularidades enunciativas iconográficas em suportes tridimensionais possibilitam a análise a partir da observação de um regime de práticas discursivas. É historicamente possível, na atualidade, a atração por recursos tridimensionais, ora pela interação corporal propiciada, ora porque favorecem, dentre o caos da dispersão e das descontinuidades enunciativas, gestos de leitura entrecruzados por uma acessibilidade mais próxima da materialidade enunciativa por meio da contemplação. São recursos de um meio artístico, seja de entretenimento, seja mercadológico ou relacionado ao desejo do corpo perfeito, arquitetado

por um discurso do corpo politicamente correto, proposto pelos padrões de beleza hegemônicos.

Esse quadro de enfrentamento entre objetos e teorias de linguagem, um novelo feito de muitos fios, provoca uma multidão de questões.

- 1) Como ocorre o funcionamento discursivo dos enunciados (verbo-)visuais tridimensionais?
- 2) Como se realizam os processos de subjetivação nessas práticas discursivas tridimensionais?
- 3) O que há de regularidades e diferenças quanto aos gêneros e suportes do *corpus*?
- 4) Como acontece a interação dos enunciados (verbo-)visuais tridimensionais com o corpo do “usuário” da interface?
- 5) Como a memória discursiva reverbera na relação do corpo e do olhar com esses enunciados 3D?
- 6) A memória interna, singular, um arcabouço de conhecimentos pessoais experimentados pelo ser-si, é modificada após processos de objetivação dados pela memória discursiva, coletiva?
- 7) Devido à possibilidade de leituras difusas, não lineares, o indivíduo pode, também, ainda que pela memória discursiva, traçar seu próprio percurso de leitura (performance) por gestos actanciais intericônicos, clivados pela história de sua constituição subjetiva?
- 8) Se o indivíduo é produto de um sujeito discursivizado pelo aparato tridimensional, que exerce coerção sobre ele, está, por isso, destituído de liberdade actancial ou expressão própria?

Refletirei sobre essas questões no primeiro capítulo dessa tese e, no segundo e no terceiro capítulos, realizarei análises por meio do *corpus* selecionado. Essa investigação possui os seguintes objetivos:

- 1) Descrever o funcionamento discursivo dos enunciados (verbo-)visuais tridimensionais;
- 2) Analisar os processos de subjetivação nessas práticas discursivas tridimensionais;
- 3) Observar as regularidades e diferenças quanto aos gêneros e suportes do *corpus*;
- 4) Verificar a interação dos enunciados (verbo-)visuais tridimensionais com o corpo do “usuário” da interface;
- 5) Analisar a relação da memória discursiva quanto ao corpo e ao olhar na interação com esses objetos 3D;
- 6) Examinar a relação entre as imagens internas e a memória discursiva, coletiva;
- 7) Verificar como ocorre o percurso de performance do indivíduo na interação com os enunciados (verbo-)visuais tridimensionais;
- 8) Avaliar a relação entre a coerção do enunciados (verbo-)visuais tridimensionais e a

liberdade do sujeito discursivizado por essa instância.

Tal projeto almeja demonstrar duas hipóteses abrangentes:

- 1) Se há jogos discursivos que instituem, por meio da vontade de verdade, a definição de uma contingência, de uma realidade, os meios virtuais tornam ainda mais próximas as sensações de verossimilhança da realidade, como se emergissem de axiomas advindos de constatações corporais evidenciadas pela experiência empírica;
- 2) Apesar de o sujeito não ser origem de seus dizeres, possui escolhas inerentes à sua formação pessoal, específica, no sentido empírico e antropológico, “de carne e osso”, apesar dos discursos que historicamente são constitutivos a ele.

Por serem singulares as constatações que traço em meus escritos, ainda que os procedimentos sejam moldados previamente pela história, utilizarei a 1ª pessoa do singular. Não excludo a certeza de que, sem o aparato histórico, sem, literalmente, a pluralidade (a complexidade) e o uso estrutural de (verbo-)s no plural, seria impossível realizar análises. Porém, a perspectiva é subjetiva e a performance é individual. Não há imparcialidade na seleção dos elementos previamente concebidos, escolhidos porque são parte do arcabouço de conhecimento interno de um pesquisador. Toda incursão reflexiva é associada às intersecções adquiridas pelo contato performático com o que está disponível, seja na Análise do Discurso, incluindo as contribuições de Pêcheux e Foucault, seja na Semiologia Histórica, principalmente via Courtine. Os pressupostos são sempre aliados aos conhecimentos apreendidos em meio à dispersão de idéias. Outras relações subjetivas/perfomáticas com o *corpus* de pesquisa, ainda que fossem firmados os mesmos objetos de pesquisa, poderiam conferir outros efeitos de sentido.

A Análise do Discurso é uma ciência relativamente nova. Irrompeu nos anos 1960, na França, e desenvolveu-se no Brasil a partir dos anos 1980. Há uma tensão dialética na história da disciplina Análise do Discurso, inclusive porque seus objetos de análise são múltiplos. Por serem variados também os corpora mobilizados para os estudos, as teorias exigidas nas análises são diversificadas. O hibridismo das materialidades enunciativas, a partir dos anos 1980, propiciou a relevância de áreas como a Semiologia e a Semiótica, apropriadas pela Análise do Discurso por alguns investigadores.

Sem o outro, eu não me (en)torno. A instauração de si em um universo de ideias múltiplas, inclusive paradoxais, proporciona uma inexorável tensão dialética. Por isso, não há definição possível, que integre um estado de satisfação plena na constituição íntegra e plena do eu. Ao refletir sobre *A escrita de si*, Foucault (2006, p.147, grifos do autor) afirma que

a escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askêsis*: ou seja, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. Como elemento de treinamento de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: ela é a operadora da transformação da verdade em *ethos*.

Ao escrever, mobilizo a síntese de percepções resultantes de uma série de informações sem neutralidade. A ausência de objetividade permite que eu vislumbre como são inúmeros os efeitos de sentido possibilitados por um mesmo evento. Assim, revelo-me a cada dizer, a cada saber explicitado conforme o poder que suponho possuir. É tecida, dessa forma, racionalmente, a coerência de um ato de pensar profuso e caótico, que almeja se materializar de modo profícuo e eloquente. Em razão do desejo de uma imagem de si positiva, legitimada socialmente, o *ethos* suscita um efeito de verdade, que torna autorizada uma escrita. O *ethos*, conceito desenvolvido pela Retórica aristotélica e retomado pela Análise do Discurso, se refere à imagem de si que o locutor engendra, consciente ou inconscientemente, ao proferir seu discurso. Em Análise do Discurso, o gênero do discurso formata previamente algumas características da imagem de si no locutor. A imagem de si é pautada em estereótipos, representações coletivas que moldam a postura do locutor (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006).

A escrita é um exercício de reconhecimento de si. Sem expressão, não há *ethos*. É nesse embate consigo mesmo e com o que é alheio que se encaminha o eu. Temos, aqui, uma noção primitiva de identidade, que, avaliada, deseja aprovação.

Posso dizer o que quero? Tenho saberes legítimos para estabelecer dizeres com efeitos de verdade coerentes? Em qualquer ambiente e com qualquer interlocutor, há maneiras propícias de dizer o que é desejado, ou, ainda mais, o que não está disponível historicamente? Esse colocar-se é também delimitado por interdições: “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2005b, p.9). A história perpassa qualquer função cognitiva dada e o eu se materializa sem autonomia plena. Se existem leis que firmam o que pode e deve ser dito, os sentidos podem ser elencados devido à existência prévia das possibilidades.

Porto vontades de dizer libertas das amarras históricas, ou das repetições, das mesmices, do senso comum; quero que o novo irrompa. Entretanto, inclusive esse desejo é historicamente marcado – pode ser um desejo de destaque, um libertar-se de supostas privações notadamente prováveis em condições sócio-históricas discursivas específicas, como as contemporâneas. Porém, “embora possa modificar a imagem tradicional que se faz de um

autor, será a partir de nova posição do autor que recortará, em tudo o que poderia ter dito, em tudo o que diz todos os dias, a todo momento, o perfil ainda trêmulo de sua obra” (FOUCAULT, 2005b, p. 29). Apesar do ininterrupto querer inovar, reconheço o quanto é impossível irromper sem amparo em algo pré-existente. Saliento, desse modo, que nenhum apontamento dessa tese é novo. Há algumas mobilizações de categorias ressignificadas para a Análise do Discurso dos corpora desta tese, como performance e indivíduo, da Antropologia e dos estudos da História Cultural. O que pode se configurar como autêntico é o saber engendrado por esse *ethos* singular, essa função etopoiética, esse olhar que apreende as possibilidades dispostas pela história e as concretiza nessas primeiras observações.

Esta tese é composta de três capítulos. O primeiro intenta, de forma resumida, discutir historiograficamente a disciplina Análise do Discurso: como o aporte teórico-metodológico foi se transformando até a situação discursiva atual, que exige a investigação de composições enunciativas (verbo-)audiovisuais. Pesquisarei, ainda no primeiro capítulo, como essa volubilidade epistemológica da Análise do Discurso fornece precedentes para a confluência de teorias julgadas heterogêneas em relação aos seus enfoques (Pêcheux e Foucault) e para a seleção de substratos teóricos de outras áreas (como a Semiologia Histórica e traços da Antropologia retomada por Courtine, ao desenvolver seu conceito de intericonicidade). Trata-se de um epilinguismo, uma reflexão em torno da própria língua, ou melhor, um epidiscurso, uma ponderação em favor de um aparato tecnológico como mecanismo descritivo em meio a tantas outras possibilidades de análise. Como já explicitarei, a pesquisa também é produto do olhar de um analista. Se o discurso está inscrito numa história fluida e a imanência é apenas traço essencial para serem apuradas as condições de existência das materialidades enunciativas, a análise também representa uma contingência perceptiva. Cada dado é perscrutado de acordo com as categorias legitimadas pela Análise do Discurso; entretanto, também são viáveis as ressignificações, atreladas a um discurso contemporâneo que, inclusive, é metadiscursivo, porque o sincretismo vigente estimula a performance e a releitura (é a história da contemporaneidade, seu discurso, que incita a performance). Ainda que sob efeito discursivo, os sujeitos são interpelados pelos enunciados que reiteram suas práticas performativas. Acredito que há individualidade, uma singularidade em meio à complexidade, uma dicotomia que constitui o sujeito (histórico) por meio de sua performance individual.

O segundo e o terceiro capítulos constituem-se de análise do *corpus*. Para organizá-los, uma das temáticas globais balizou a separação: o segundo capítulo é composto pelo estudo da arte contemporânea da exposição *Vertigem*, de Osgêmeos, e pelos livros pop-up *Alice no país das maravilhas* e *O Pequeno Príncipe*. A temática acentuada nesse *corpus* é a

tridimensionalidade tratada como arte, primeiramente, e como diversão a serviço do conhecimento. O terceiro capítulo delineou-se por meio dos fins comerciais que direcionam a existência primeira dos outdoors com efeito tridimensional e dos videogames *Xbox 360* e *Nintendo Wii*. Outdoors utilizam-se da tridimensionalidade como ênfase para atrair o olhar dos transeuntes, com figuras que saem da dimensão retangular mais comum; videogames em 3D propõem jogos, danças, exercícios físicos, com finalidade lúdica e, em alguns casos, para favorecer a saúde.

Sei que os interdiscursos apresentam-se em geral no *corpus*, o que permitiu a associação dos enunciados tridimensionais nessa tese, porque especificam uma formação discursiva tridimensional. Mais uma vez, reitero que a temática global que divide os capítulos possui objetivo didático, sem anular ou excluir as inter-relações que possibilitam a unidade do *corpus* em meio à dispersão de enunciados (verbo-)visuais disponibilizada pela memória discursiva.

1 SUJEITO, CORPO E DISCURSO

O si-mesmo não é nem um saber nem um poder. É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos.

Deleuze

Para empreender um estudo do *corpus* selecionado, de forma que esta tese seja um estudo linguístico discursivo, ou seja, veja o objeto como uma materialidade enunciativa sobre a qual cabem indagações sobre como são produzidos sentidos, escolho como fundamentação o campo teórico da linguagem. Um recorte histórico sobre estudos da linguagem é percorrido, a fim de que possa chegar ao estado da arte que me proporcione bases de análise dos enunciados tridimensionais contemporâneos. Serão levados em consideração os percursos e as interrogações que procuram compreender as relações entre sujeito e sentido, inicialmente, formuladas por Pêcheux, Foucault e Courtine. Em seguida, conto com a contribuição de Ghiraldelli Jr., Grau, Bauman... sobre questões relativas à contemporaneidade, tecnologias tridimensionais, sujeito e corpo.

Não me proponho a realizar um trabalho com alvo definido na leitura como recepção, buscando discursos de leitores e observadores desses objetos. Meu alvo é uma inquirição sobre o acontecimento de linguagem que esses objetos tridimensionais proporcionam como discursos, como materialidades erigidas pela heterogeneidade constitutiva de seus enunciados e suas condições de produção de efeito de sentidos, envolvendo indivíduo, sujeito e corpo.

1.1 DO ESTRUTURALISMO SAUSSUREANO À ANÁLISE DO DISCURSO

Antes de Saussure, os estudos da linguagem eram menos de ordem das práticas, pois ora eram reflexões filosóficas, ora estudos de gramática e retórica. Apenas mais recentemente há uma atenção maior ao sujeito: não que ele não fosse abordado analiticamente antes, mas era visto de outro modo. Por exemplo, na concepção romântica, idealista, recorrente no século XIX, Humboldt reiterava um sujeito pleno, detentor de seus dizeres, como um indivíduo dotado de liberdade mental capaz de modificar a língua: “para Humboldt, no livro *sobre a diversidade da estrutura da linguagem humana* (1831), o indivíduo falante é a fórmula atuante da língua e tem o domínio sobre sua formação estética. Ele pode modificar sua língua,

não só no plano individual, como também no plano nacional” (MILANI, 2008). O século XX não concederá tanto poder ao sujeito.

O estudo saussuriano, feito há quase cem anos atrás, ao aprofundar o sistema analítico da “língua”, parte integrante da dicotomia “língua” e “fala”, não considera a “fala” como elemento estritamente necessário para os estudos da multiplicidade e da heterogeneidade da língua. Com isso, deixa de lado o sujeito na linguagem. Observar a “língua” de modo estático, interno, imanente: assim estabelece Saussure o objetivo do seu *Curso de Linguística Geral*, publicado em 1916.

O estudo da linguagem comporta, portanto, duas partes: uma, essencial, tem por objeto a língua, que é social em sua essência e independente do indivíduo; esse estudo é unicamente psíquico; outra, secundária, tem por objeto a parte individual da linguagem, vale dizer a fala, inclusive a fonação e é psico-física (SAUSSURE, 2002, p. 27).

O objeto da ciência Linguística é o funcionamento interno desse sistema que é a língua. Saussure (2002) realiza uma pesquisa voltada, portanto, à estrutura interna da língua, ao firmar o postulado de que o cerne da língua concentra-se no que a torna sistema, com funcionamento estável após as modificações diacrônicas, ou seja, estabelecidas pela história. Tal escolha exclui as variações linguísticas ocasionadas pelos dados da fala, historicamente formados: “A linguística só tem acesso ao estágio de ciência, para Saussure, na condição de delimitar muito bem o seu objeto específico: a língua; e deve, portanto, desembaraçar-se dos resíduos da fala” (DOSSE, 1993, p.65). Justamente esses resíduos é que serão preciosos em futuros estudos da linguagem.

Para perceber as diferenças da linguagem na sua exterioridade, torna-se necessário o respaldo da “fala”, concretização individual da língua, heteróclita. Por isso, há uma complexidade no quesito referente à “fala”. O objetivo saussuriano é analisar a língua, pois a ciência deve se ocupar da homogeneidade, e não da variação. A metáfora do tabuleiro de xadrez, no *Curso de Linguística Geral*, demonstra que a diacronia, ou seja, as variações linguísticas promovidas pelo tempo, não causa abalo na imanência da língua. Esta permanece como sistema, após a mudança, e seu funcionamento é que importa para a ciência linguística:

Mas de todas as comparações que se poderiam imaginar a mais demonstrativa é a que se estabeleceria entre o jogo da língua e uma partida de xadrez. De um lado e de outro, estamos em presença de um sistema de valores e assistimos às suas modificações [...].Numa partida de xadrez, qualquer posição dada tem como característica singular estar libertada de seus antecedentes; é totalmente indiferente que se tenha chegado a ela por um caminho ou por outro; o que acompanhou toda a partida não tem a menor vantagem sobre o curioso que vem espiar o estado do jogo

no momento crítico; para descrever a posição, é perfeitamente inútil recordar o que ocorreu dez segundos antes. Tudo isso se aplica igualmente à língua e consagra a distinção radical do diacrônico e do sincrônico. A fala só opera sobre um estado de língua, e as mudanças que ocorrem entre os estados não têm nestes nenhum lugar (SAUSSURE, 2002, p.104-105).

Para Saussure, assim como num jogo de xadrez, as causas das variações linguísticas devem ser destacadas para que sejam percebidos os meandros da língua, como esta se organiza por meio da morfossintaxe e se (re)arranja mesmo após as alterações provocadas pelos participantes do jogo, no xadrez, ou pelos usuários da língua. O estruturalismo investiga o estatuto homogêneo da língua ao julgá-la resultante dos processos de comunicação inertes, internos, em detrimento das condições externas, históricas, que possibilitaram a existência de uma ou de outra materialidade textual/discursiva. A propósito, a frase é o fundamento de análise linguística, de acordo com Saussure, porque a essência da língua está no aspecto formal, interno. Todas as situações pragmáticas do “jogo da língua” que envolvem a materialidade linguística são acessórias, inúteis: “é totalmente indiferente que se tenha chegado a ela por um caminho ou por outro”.

Quando a estrutura imanente não se torna mais suficiente para refletir sobre os domínios da língua? Saussure é quase sempre lembrado apenas pelas anotações de seus alunos que as transformaram no *Curso de Linguística Geral*, que primava “por estudar o objeto separado do sujeito, alegando ser necessária essa postura metodológica para evitar a contaminação do objeto a ser estudado” (BORNEMANN, 2012). No entanto, ele mesmo insere a presença do sujeito e da história em seus manuscritos, abalando uma visão positivista de ciência do *Curso*. Em seus *Escritos de Linguística Geral*, “ele não desconsiderou esses elementos em seus estudos” como constata Bornemann. Esses manuscritos mostram dúvidas que direcionam para outras questões, retomadas décadas depois, como se constata nesta citação de Bornemann (2012): “A língua só é criada em vista do discurso, mas o que separa o discurso da língua ou o que, em dado momento, permite dizer que a língua entra em ação no discurso?”. Provavelmente, é a resposta a essa questão que irá encaminhar conceitos de discurso, uma empreitada para Pêcheux, Foucault e muitos outros estudiosos da linguagem.

A partir do pós-estruturalismo, mais ou menos cinquenta anos depois do *Curso de Linguística Geral*, pode-se refletir a respeito da materialidade discursiva e da heterogeneidade, esta que torna singulares os discursos. A tendência francesa da Análise do Discurso (doravante AD), escolha teórica desta pesquisa, engendra-se a partir do questionamento quanto ao estruturalismo dos anos 1960.

Na efervescência de mudanças na segunda metade do século XX, os novos processos

de comunicação, imprensa, telefone, rádio e televisão provocavam os analistas da linguagem. Entre esses, Jakobson (1971) propôs um *esquema de comunicação*, que se disseminou como uma teoria de bolso. Sua proposta é a de modular a estrutura conforme o movimento das funções, inicialmente para responder à pergunta “Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?”. A resposta, elaborada no mesmo critério das outras seis funções do esquema, que se moviam conforme a acentuação em determinado fator, aponta os modos básicos de seleção e combinação como “[...] pendor para a *mensagem* como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem” (JAKOBSON, 1971, p. 127-128).

1.1.1 *Pêcheux*: do já-dito ao acontecimento

Para Michel Pêcheux, apoiando-se no esquema de Jakobson, as relações entre os “fatores” em comunicação desencaminham o conceito de que um emissor envia uma mensagem (um texto, um sentido) ao receptor:

[...] a teoria da informação subjacente a este esquema leva a falar de *mensagem* como transmissão de informação: o que dissemos precedentemente nos faz preferir aqui o 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, 1997, p. 82).

O que Pêcheux dissera antes, em página anterior, é que “é impossível analisar um discurso como um texto”, porque as condições de produção irão “referi-lo ao conjunto de discursos possíveis”: não será texto e mensagem, mas discurso e efeitos de sentido. Não são emissor e receptor em comunicação, são lugares sociais em interação. O sentido, colocado à deriva seu valor semântico, dependerá das condições de produção do discurso.

A materialidade textual e o contexto discursivo são unidades de análise essenciais para verificar de que forma acontecem as materialidades textuais e, desse modo, as complexidades enunciativas:

[...] um discurso é sempre pronunciado a partir de condições de produção dadas: por exemplo, o deputado pertence a um partido da oposição: é porta-voz de tal ou tal grupo que representa tal ou tal interesse, ou então está “isolado” etc. Ele está, pois, bem ou mal, situado no interior da relação de forças existentes entre os elementos antagonistas de um campo político dado: o que diz, o que anuncia, promete ou denuncia não tem o mesmo estatuto conforme o lugar que ele ocupa; a mesma declaração pode ser uma arma temível ou comédia ridícula, segundo a posição do orador e do que ele representa, em relação ao que diz (PÊCHEUX, 1997, p.77).

Um determinado discurso tem a ver com outros discursos, e o sentido não se estabiliza nos signos. “O conceito básico para a AD é o de *condições de produção*. Essas condições de produção caracterizam o discurso, o constituem como tal e são objeto da análise” (ORLANDI, 1996, p. 110, grifo da autora). Há, portanto, numa concretização discursiva, uma configuração individual de cada sujeito que, ao elaborar seu dizer, remete, obrigatoriamente, à exterioridade como partícipe do processo de materialidade discursiva.

A Análise de Discurso une três campos científicos: a linguística, inicialmente com os postulados de Saussure e sua metodologia estruturalista, que enfatiza a língua como objeto de pesquisa; o marxismo, especialmente via Althusser, que estabelece o materialismo histórico como domínio das ideologias que perfazem a história; e a psicanálise, ao considerar o sujeito como instância inconsciente, via Lacan, que ressignifica os estudos de Freud. O desenvolvimento da AD constitui-se, então, de modo interdisciplinar, pois envolve estudos sobre o discurso (por meio da língua), a ideologia e o sujeito.

A língua, pois, no pós-estruturalismo, sofre uma pequena guinada reflexiva. Há fatores históricos que a transformam. Eles demandam ser percebidos para que ocorra a justificativa dos modos de concepção dos saberes. A disciplina Análise do Discurso é resultado de movência epistemológica dada por uma tensão dialética, que define valores provisórios, sempre expostos às relações conceituais com a História.

A História propicia, por meio da língua, a existência de enunciados, que amparam e possibilitam a existência dos discursos. A unidade elementar de Análise do Discurso é o enunciado, atravessado por diferentes formações discursivas. Mas, o que é o discurso, que compõe o nome dessa nova metodologia de análise linguística, a Análise do Discurso?

Não posso obliterar as diferentes perspectivas que guiaram o conceito de discurso desde o início do século XX. Discurso é uma noção complexa, que carece de uma revisão historiográfica. Para isso, valho-me também da evolução conceitual de enunciado, ideologia e sujeito, segundo Pêcheux, em suas “três épocas” – sinal de uma atitude investigativa fortemente autocrítica, pronta a modificar conceitos, desde que os processos de análise indiquem novos rumos dessa teoria.

A primeira época de Pêcheux (AD-1) demarca a procura da *Análise Automática do Discurso* (AAD), formulada em 1969. Apesar de a AD atrelar a língua à história, ao descartar o enfoque imanente, Pêcheux propõe, em sua obra, a verificação de enunciados restritos às suas relações fechadas, devido à forte influência de Saussure (MALDIDIER, 2003).

Pêcheux considera o subjetivismo, porém, este é regrado por condições de produção

histórico-ideológicas, que não permitem ao sujeito a intencionalidade cartesiana, lógica. O sujeito não é fonte de seu dizer, pois é determinado em suas escolhas pelas implicações ideológicas. Em sua *Análise Automática do Discurso*, Pêcheux (1997) apresenta sua maquinaria discursiva: para um *corpus* fechado de sequências discursivas, a situação de produção dos sentidos é amparada por condições de produção estáveis. Tem-se, então, um discurso com a mesma configuração: quem fala, por que fala, com quem fala, como fala, a partir de que suporte fala. Os efeitos de sentido mudam, se as condições de produção se transformam, mas o contexto sócio-histórico é pré-construído, não passível de desvio ideológico: se a situação é diversa, fatores histórico-ideológicos diferentes aderem aos enunciados para a produção de sentidos. Podemos perceber como tal concepção está atrelada às influências marxistas e althusserianas.

Para as concepções marxistas e althusserianas de análise, os conhecimentos são dados previamente pela história; essa rigidez impõe-se automaticamente nos modos de agir dos sujeitos, ou nas condições de existência, o que provoca um assujeitamento, ou um estado passivo, causado por esse determinismo histórico da ideologia nos sujeitos.

Como leitor de Marx e discípulo de Althusser, Pêcheux, em 1969, inscreve a AD como disciplina agregada ao materialismo histórico. Nessa etapa de seus estudos, as teorias marxistas, que desejavam mostrar o modo impositivo de marcar os sujeitos por meio da ideologia, permearam a metodologia de análise científica: um assujeitamento, demarcado pela historicidade, que permitiu enunciados efetivamente ditos, inclusive científicos, a partir da concepção de ideologias que assolam os sujeitos.

Os enunciados não são fontes do dizer, não nascem com os sujeitos, são, contudo, construídos conforme as formações ideológicas. Na AD-1, Pêcheux revelava-se leitor de Saussure, que considerava universais linguísticos semânticos em relação aos sentidos estipulados regularmente pelos indivíduos, detentores de seus dizeres que, por sua vez, eram possibilitados por meio da língua, sistema homogêneo e hegemônico de expressão. É como se a língua e história, e unicamente elas, sem qualquer interferência do indivíduo, materializassem os dizeres. As ideias de que todo ser humano é dotado de um aparelho fonador e, quanto à cognição, imagens acústicas dos signos, os significados, reforçam esse primado da língua sobre os indivíduos, ao exercer coerção e não serem importantes as concretizações individuais da língua (as “falas”). Ao relacionar a história, as condições econômicas, sociais e políticas a um assujeitamento, Pêcheux, na AD-1, demonstra o primado da opressão linguística sobre o sujeito. Filia-se a Marx, em relação à opressão das classes dominantes, e a Althusser, ao conceber os sujeitos como “máquinas ideológicas de Estado”,

reprodutores dos discursos disseminados pelos “Aparelhos Ideológicos de Estado”, instituições como o Estado, a família e a religião.

Na segunda época de Pêcheux, 1975, o assujeitamento como violência é descartado, em favor de “sujeitos-falantes (sujeitos de seu discurso)”, ainda que as formações discursivas sejam reflexos das formações ideológicas. É nesse momento que as discrepâncias epistemológicas entre Pêcheux e Foucault se evidenciam, o que é crucial para a formação da disciplina Análise do Discurso.

Ainda na segunda época de Pêcheux, há a reformulação do conceito de formação discursiva, elaborado inicialmente por Foucault, em *A arqueologia do saber*, de 1969:

[...] as formações ideológicas comportam, necessariamente, como um de seus componentes, uma ou mais formações discursivas interligadas, que determinam aquilo que se pode e se deve dizer (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc.) a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada (HAROCHE, HENRY, PÊCHEUX, 2007, publicado em 1971, p. 102-103).

Haroche, Henry e Pêcheux (2007, p.26) possibilitam a introdução do conceito de formação discursiva na Análise de Discurso ao reformular o conceito de Foucault. No entanto, o conceito de formação discursiva, para eles, ainda está atrelado ao conceito marxista de Althusser. As formações discursivas são consideradas “assujeitamento” e “interpelação” do sujeito porque advêm das formações ideológicas, que o permeiam e determinam as posições do sujeito num período histórico específico. Dessa maneira, as condições de produção dos discursos são delimitadas; os lugares sociais são fabricados historicamente, de modo que os sujeitos sofrem interpelações sócio-históricas para a ocorrência, de certa forma automática, do processo enunciativo.

Assim, o enunciado é atrelado às determinações das formações ideológicas nas formações discursivas, de modo automático. Para Pêcheux (1995, p. 102), qualquer “formação social implica a existência de posições políticas e ideológicas que não são obra de indivíduos, mas se organizam em formações, estabelecendo entre si relações de antagonismo, de aliança ou de domínio”. Na materialidade do discurso e do sentido se instaura a interpelação do indivíduo em sujeito do discurso – controlado pelas formações discursivas que representam na linguagem as formações ideológicas propiciadoras da substância do discurso.

A segunda época de Pêcheux (AD-2) é delimitada pela mobilização da heterogeneidade, dos movimentos parafrásticos, das repetições (MALDIDIER, 2003). O

Outro, a alteridade, os processos identitários devem ser notados como processos integrantes da construção dos enunciados. Essa reorganização metodológica também é acompanhada pelos dois denominados “esquecimentos”.

O “esquecimento” nº1 asserta que o sujeito pensa que é a origem, a fonte de seu dizer, ao imprimir plenamente suas idiossincrasias em uma materialidade enunciativa. Torna-se apologia a ideia de que “o dizer não é propriedade particular” (ORLANDI, 1999, p.32). Assim, o sujeito que concretiza um discurso não percebe que está permeado de cargas ideológicas sintetizadas ao longo de sua experiência social, ideologias ditadas por instituições sociais (como a igreja, o Estado, a família, a ciência), morais, políticas, enfim, culturais. O “esquecimento” nº2 manifesta-se porque o sujeito tem a ilusão de controlar os sentidos do que diz. Assim, o sujeito desconsidera, ao enunciar, os efeitos de sentido múltiplos, que dependem dos gestos de leitura, heterogêneos. Essa reconstrução da teoria de Pêcheux é lançada em sua obra *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* (1988). O postulado da pobreza do enunciado explicita que o autor não pode controlar os sentidos; o enunciado não traduz todas as interpretações possíveis. A pobreza do enunciado também está no fato de que a opacidade da língua possibilita diversas leituras, autorizadas pela materialidade textual.

Contribuem para esquecer que o sentido foge ao controle *Os Aparelhos Ideológicos de Estado*, teorizados por Althusser (1974), responsáveis pela inconsciência (freudiana) inerente ao sujeito produtor de um discurso, impondo formas de pensamento específicas e apenas reproduzidas sem a devida subjetividade. Há, portanto, uma “ilusão subjetiva”, ideia de Spinoza na alusão à “ignorância das causas que nos determinam”: ocorre um quiproquó em relação a quem realiza o discurso, ao imaginar a autenticidade do que materializa linguisticamente. Não há, portanto, grandes inovações discursivas, devido às meras reproduções discursivas concretizadas inconscientemente e impostas pela classe dominante, detentora do poder ideológico.

A descoberta do inconsciente, a partir do estudo psicanalítico, transforma os estudos sobre identidade. Freud, considerado o fundador da psicanálise, mostra que o sujeito possui ações baseadas em repressões dos impulsos instintivos, por meio de atitudes inconscientes. Para estudar o inconsciente, Freud o divide em três segmentos: o id (responsável pelos instintos, que são inerentes à natureza humana); o superego (contém o aprendizado ético-moral internalizado pelo ser humano desde sua socialização; o superego age contra o id); o ego (é o ponto de “negociação” entre o id e o superego – a consciência, o resultado da combinação entre as forças opostas que o id e o superego exercem no sujeito). Ao protelar um desejo ditado pelo id, o superego pode provocar um recalque, que é a repressão, o controle, a

não realização de uma vontade.

De acordo com Freud, as instituições sociais funcionam de maneira repressiva aos instintos inerentes ao ser humano, naturais, esses que são evitados em favor da organização em sociedade, de modo que não haja o caos. Os valores sociais, a ética e a moral são espécies de acordos estabelecidos, artificiais, favoráveis a uma estabilidade, em detrimento da leviandade humana e de uma maior facilidade nas relações em sociedade. Assim, priva-se a impulsividade e se institui uma coletividade representativa dos interesses de cada ser humano socializado.

Na terceira época de Pêcheux (AD-3), 1980, a crise da tendência das esquerdas retirou-o das convicções dogmáticas fundamentadas pelo vínculo marxista e althusseriano. Assim, Pêcheux alia-se a Foucault e à Nova História (GREGOLIN, 2007), que rompe paradigmas ao conceber uma história sem linearidades, e sim com descontinuidades e rupturas, ou seja, cada prática discursiva não se justifica por meio de um evento histórico anterior. É preciso, então, escamotear o axioma de um sujeito pleno, fixo, cartesiano, assujeitado por ideologias advindas de classes dominantes.

Apesar de Pêcheux e a Análise do Discurso (AD) terem abandonado os preceitos de assujeitamento e anulação da subjetividade, ao notarem as influências externas provocadas por formações discursivas constitutivamente influenciadas por outras formações discursivas, não concebem o entendimento do sujeito como fonte, origem de seu dizer. A alteridade e o contexto sócio-histórico definem lugares sociais, que não permitem ao sujeito uma plena autonomia discursiva. A língua também restringe ao sujeito a autenticidade no funcionamento discursivo, porque reflete uma cultura, por meio da qual uma série de determinações compõe o processo de elaboração intradiscursiva de cada sujeito (GERALDI, 1996).

Em contraposição ao idealismo romântico do século XIX, Pêcheux configura o preceito de que “o sujeito não é a fonte do sentido; o sentido se forma na história através do trabalho da memória, a incessante retomada do já-dito; o sentido não pode ser cercado, ele escapa sempre” (MALDIDIER, 2003, p. 96). Por isso, a língua não é transparente: ela é opaca. A memória discursiva recupera, por meio dos implícitos em uma materialidade enunciativa, o que é da ordem do histórico, constitutivo da linguagem; o objetivo é buscar compreender a emergência e a legitimação de discursos.

Memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados [...] da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador. [...] A memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, os pré-construídos, elementos citados e

relatados, discursos-transversos etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (PÊCHEUX, 2007, p.50-52).

As remissões a enunciados pertencentes à história podem caracterizar um acontecimento devido a esse retorno possibilitado pela memória discursiva. A emergência de enunciados é efeito das diversas temporalidades que, intermitentes, fazem a história ser não um compilado de causas e consequências, com regularidades temporais de longas durações, porém sincronias pontuais que irrompem como acontecimentos, de acordo com a proposta da Nova História (GREGOLIN, 2011). O discurso pecheutiano não é fruto de um empirismo que se disponibiliza à análise, mas sim um “lugar teórico em que se intrincam literalmente todas suas grandes questões sobre a língua, a história e o sujeito” (MALDIDIER, 2003, p. 15).

Pêcheux, em *O discurso: estrutura ou acontecimento* (2006), ilustra o que é o acontecimento por meio do enunciado *On a gagné* (“Ganhamos”). François Mitterrand, em 10 de maio de 1981, às 20 horas, torna-se presidente da França. O enunciado “Ganhamos” é midiaticizado e circula do mesmo modo que em outras formações discursivas, o que comprova o fato de que a expressão *On a gagné* é um acontecimento singular, porém reverbera de outras materialidades, em circunstâncias diversas, deslocadas, invertidas, reformuladas. O acontecimento é delineado por esse retorno do enunciado, de modo parafrástico.

Em que condições um enunciado pode retornar? Como o acontecimento pode ocorrer? Qual é o mecanismo que propicia esse amparo histórico? Não devemos considerar, de maneira simplista, a memória discursiva como recuperação de lembranças. A história é composta de acontecimentos que são revistos, deslocados, silenciados (por meio de enunciados que, se vieram à tona em algum momento específico da história, não emergem mais), apagados (enunciados que podem até evocar um discurso, mas com o escopo de não mais fazê-los reverberar na história, o que pode se configurar como paradoxo, como no caso do discurso politicamente correto, que deseja apagar preconceitos, entretanto provoca seus aparecimentos inclusive porque há cristalização de discursos preconceituosos na língua, que falha e faz escaparem sentidos não almejados).

Segundo Pêcheux, pois, incorporar a história é apagar o corte saussureano, porque o sujeito faz parte das considerações analíticas, e não pode ser descartada a *fala* (*parole*), realização individual e histórica da língua. A ordem dos discursos é sócio-histórica, mas o corte saussureano não permite essa visão sistêmica como fator dependente da História. Estudar isoladamente os elementos linguísticos é analisar suas funções, o que também rompe a seleção analítica de Saussure. É a ordem discursiva que autoriza o que pode e deve ser dito.

O que regula os discursos é da ordem do ideológico. Se os discursos são produzidos a partir de lugares sociais, a língua tem autonomia relativa, assim como os sujeitos, que não são intencionais, pois não são fundantes, responsáveis pela origem de seus dizeres: as escolhas discursivas são implicações ideológicas, históricas, inconscientes. A base linguística é a mesma; o que diferencia os processos discursivos são as condições de produção: se estas são alteradas, os efeitos de sentido são outros.

Authier-Revuz (2004) mostra que o trabalho psicanalítico reaviva recalques e conflitos esquecidos que agem na vida presente do sujeito sem que este perceba. A autora lembra que, de acordo com Lacan, o inconsciente registra uma parte da história do sujeito que é marcada por um vazio ou por uma mentira; portanto, é um espaço censurado, alienado, uma instância de desconhecimento. Do mesmo modo, segundo Freud, há traços na linguagem que permitem um retorno ao que foi esquecido. De acordo com Authier-Revuz (2004), é preciso, então, destituir os engodos que interferem na autenticidade do sujeito, de forma que seja possível desmascará-los para notar a realidade do que até então é ilusório: a máquina instituída pela ideologia. Irrompe, pois, um discurso outro no próprio discurso, provocando rupturas no fio do discurso, deixando marcas do primado do outro, pelo interdiscurso, pela história, pelo inconsciente, pela interação social. Essa heterogeneidade constitutiva do discurso determina uma noção de sujeito dividido entre o assujeitamento e a aparência de autonomia. O sujeito está exposto ao equívoco, à incompletude, à contradição, como pertencente à linguagem, ao discurso.

O abandono das concepções marxistas e da militância de esquerda provocou uma guinada epistemológica na Análise do Discurso. Se não mais um sujeito centrado, produto de determinações históricas uniformes, é concebido pela AD-3, a Análise do Discurso vislumbra outro sujeito: devido à variação identitária, o sujeito linguageiro transita entre várias posições-sujeito sustentadas em cada situação enunciativa. Com a desconstrução das maquinarias discursivas, torna-se necessário o surgimento de novos algoritmos, fabricantes de máquinas paradoxais, uma nova AD. Não se trata de superações, mas de reformulações de uma teoria em função de uma prática. É necessário verificar como as questões históricas são fundamentais para a irrupção do sujeito pós-moderno.

1.1.2 Foucault: os cuidados com a atitude do pesquisador

Foucault, em *A arqueologia do saber*, obra de 1969, perante sua indagação “Por que estes [enunciados] e não outros”, conceitua discurso como um “conjunto de enunciados na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva [...]. Ele é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência” (FOUCAULT, 2005a, p.20). O discurso, integrado a outros discursos, é constituído pelo interdiscurso. Há uma ordem, um sistema de regras que definem os discursos, previstos e circunscritos historicamente.

Para Foucault (2005a), há uma série de enunciados existentes devido a uma filiação a um período sócio-histórico específico. Essa reunião de regularidades (apesar da dispersão, devido à descontinuidade histórica) nos modos de concretização das ideias, em um momento histórico particular, é o que Foucault (2005a) denominou formação discursiva.

No caso em que se puder descrever, entre certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* - evitando, assim, palavras demasiado carregadas de condições e consequências, inadequadas, aliás para designar semelhante dispersão, tais como “ciência”, ou “ideologia”, ou “teoria”, ou “domínio de objetividade” (FOUCAULT, 2005a, p. 43).

A formação discursiva é um agrupamento de enunciados que se assemelham em temática, modos de enunciação, organização material. Esses enunciados não estão dispostos organizadamente; cabe ao pesquisador elencá-los de acordo com as intersecções discursivas que se apresentam. A inscrição dos enunciados numa formação discursiva está sujeita a regras de formação, condições de existência numa seção discursiva particular.

Há ordem no caos. Porém, essa lei não é um oxímoro. Ordem e caos se realizam como um dualismo dicotômico. Se não há ordem temporal sincrônica, cronológica – ou uma relação de causa e efeito –, e, sim, caos, dispersão, a necessidade de ordenar, categorizar e sistematizar o caos possibilita o acesso à ordem do discurso. Esta prática social instaurada permite a análise e o estudo dos discursos. Mesmo que a ordem não se estabeleça, na realização dos discursos, existem regras de formação, condições de existência dos discursos, que não permitem quaisquer agrupamentos ou conjuntos discursivos: daí, uma ordem categoriza e organiza os discursos.

A análise dos discursos será a descrição de uma dispersão [...] para estabelecer regularidades que funcionem como lei da dispersão, ou formar sistemas de dispersão entre os elementos do discurso como uma forma de regularidade. Trata-se de formular regras capazes de reger a formação dos discursos. A essas regras, que são as condições de existência de um discurso, e devem explicar como os discursos aparecem e se distribuem no interior de um conjunto, Foucault chama de 'regras de formação' (MACHADO, 2006, p. 146).

No capítulo sobre as formações discursivas, Foucault (2005a) não se abstém de incluir as discontinuidades que se materializam devido à dispersão dos discursos. Para Foucault, há quatro hipóteses a respeito da unidade discursiva: (1) a unidade de uma disciplina não é constituída pela unidade do objeto que a forma; (2) uma enunciação regular não forma um estilo discursivo, uma unidade, porque as enunciações são heterogêneas; (3) a unidade discursiva não está em um sistema fixo, homogêneo, de enunciados; (4) não é a constância temática a responsável pela individualização dos discursos, porque um mesmo tema pode ser detectado em diferentes discursos, e um mesmo discurso pode compor diversos temas (MACHADO, 2006, p.145-146).

Um mesmo objeto de análise comporta vários temas (4). Por isso, não há fixação de um discurso numa mesma trama de enunciados (3), como uma regularidade ou uma sistematização que engessa as materialidades discursivas e não permite suas inscrições em outras relações enunciativas: a unidade discursiva está dispersa, porque os discursos são heterogêneos (2), mas encontra regularidade na dispersão, quando são descritas as relações entre eles. Em um mesmo enunciado podem estar presentes várias formações discursivas (1).

As leis marxistas de visualização e exame das práticas discursivas como formadoras de saberes também silenciaram outras percepções possíveis para estudos da linguagem. As condições históricas de produção dos discursos, recorrentes em estudos baseados nas teorias marxistas, são um modo de análise da linguagem pautado na ideologia repressora questionada por Foucault (1996) em conferência de 1973.

[...] Parece-me que essa forma de análise, tradicional no marxismo universitário da França e da Europa, apresenta um defeito muito grave: o de supor, no fundo, que o sujeito humano, o sujeito de conhecimento, as próprias formas do conhecimento são de certo modo dados prévios e definitivamente e que as condições econômicas, sociais e políticas da existência não fazem mais do que depositar-se ou imprimir-se neste sujeito definitivamente dado (FOUCAULT, 1996, p.8).

Não são sujeitos definitivamente dados, pois nas relações enunciativas os sujeitos se fazem a partir de suas posições. Em *As palavras e as coisas*, de 1966, Foucault explica que o valor dos enunciados não está na coisa, na essência, e sim nessas relações entre os enunciados e as posições. Daí o fato de refutar o positivismo, que objetivou a busca da origem do homem.

Para Foucault, não está no sujeito empírico, ou no indivíduo imanente, corpo falante, a explicação sobre o enunciado. Quem diz não importa: o lugar social e a posição assumida são as condições de produção dos discursos, objetos de pesquisa que justificam os sentidos assumidos pelos enunciados em situações, contextos e historicidade específicos.

O leitor desavisado de Foucault vai logo aos escritos da década de 70 em busca de uma “teoria do poder” como âncora de uma filosofia política alternativa para o marxismo. [...] *As palavras e as coisas* (1966) [possui como] ideia central a crítica às filosofias de tipo antropologizante, como o positivismo, a fenomenologia e o marxismo (ARAÚJO, 2001, p. 36).

Não está nessas “filosofias” a questão do sujeito. Para Foucault, o sujeito ajusta-se às situações enunciativas. Tem-se, assim, a ordem do discurso. A história especifica os modos de enunciação, de acordo com a permanência social de discursos. Há itinerários perscrutados pelos sujeitos ao produzirem seus enunciados, que não são previamente dados. Esses percursos dos sujeitos, que são as condições de produção dos discursos, são práticas discursivas:

O que se chama “prática discursiva” pode ser agora precisado. Não podemos confundi-la com a operação expressiva pela qual um indivíduo formula uma ideia, um desejo, uma imagem; [...] nem com a “competência” de um sujeito falante, quando constrói frases gramaticais; é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 2005a, p.133).

A centralidade do sujeito e o sujeito empírico são desconsiderados na análise foucaultiana a respeito da prática discursiva. O sujeito do dizer é especificado por uma rede de enunciados, múltiplas possibilidades de materialidade que não engessam os discursos: o *a priori* histórico determina regras de formação que não são estáticas; são fluidas, ao oferecer possibilidades para a existência da função enunciativa. Como o processo de enunciação é alterado, os enunciados são singulares em suas materializações; daí a “lei da raridade”: “[...] cada enunciado ocupa um lugar que só a ele pertence” (FOUCAULT, 2005a, p.135).

Foucault, ainda assim, defende a tese de que o sujeito não consegue se desvencilhar de suas experiências, não é a origem do sujeito que é buscada, porque nele há uma dispersão de práticas socioculturais, de modo que sua constituição depende dos diferentes lugares sociais assumidos. Os sujeitos materializam seus discursos subjetivamente, por meio das formações discursivas advindas das práticas sociais de um determinado contexto sócio-histórico. Foucault (2006), em consonância ao ceticismo e ao niilismo de Nietzsche, não focaliza a gênese dos sentidos, e sim a dispersão deles a partir dos ditos socialmente determinados.

Interessa saber de que lugar o sujeito institui sua posição para proferir uma fala, por isso, os lugares sociais, determinados sócio-historicamente, são os objetos de pesquisa, de modo que os ditos especificam modos de agir do sujeito.

Se os enunciados provêm de um mesmo sistema de formação, são as formações discursivas que dão apoio a uma *episteme*, ou seja, é na descrição e na análise de discursos, que são práticas sociais, e não representações de outras coisas, que o pesquisador encontrará os documentos, sua base científica, epistemológica.

Um documento deve ser analisado holisticamente, não apenas como matéria inerte em uma temporalidade; por isso, o documento deve ser encarado como monumento. Foucault rompe o paradigma de uma história organizada em continuidades:

[...] a história, em sua forma tradicional, se dispunha a ‘memorizar’ os *monumentos* do passado, transformá-los em *documentos* e fazer falarem estes rastros [...] em nossos dias, a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, [...] uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos. [...] A história, em nossos dias, se volta para a arqueologia – para a descrição intrínseca do monumento (FOUCAULT, 2005a, p. 8, grifos do autor).

Uma parafernália de implicações históricas estabelece o aparecimento de um enunciado. Portanto, não é de modo isolado que se manifesta, nem se adere necessariamente a taxonomias ou categorizações históricas estagnadas, como se vários discursos, inclusive paradoxais, não pudessem ocupar o mesmo *status* histórico. Os enunciados são imprevisíveis ao serem lançados na história, contudo, relacionam-se a outros feixes enunciativos, compondo uma trama discursiva, em uma ordem discursiva que possibilita a irrupção enunciativa: “A revolução documental tende também a promover uma nova unidade de informação: em lugar do fato que conduz ao acontecimento e a uma história linear, a uma memória progressiva, ela privilegia o dado, que leva à série e a uma história” (LE GOFF, 1990, p.467).

Há uma verticalidade na consideração do documento como monumento, pois as transformações diacrônicas são resgatadas a fim de que o documento seja percebido não apenas por um recorte histórico. Uma mutação epistemológica demarca a metodologia da história global e da história geral:

O problema que se apresenta – e que define a tarefa de uma história geral – é determinar que forma de relação pode ser legitimamente descrita entre essas diferentes séries; [...] qual é, de umas às outras, o jogo das correlações e das dominâncias; de que efeito podem ser as defasagens, as temporalidades diferentes, as diversas permanências; em que conjuntos distintos certos elementos podem figurar simultaneamente; em resumo, não somente que séries, mas que “séries de

séries” – ou, em outros termos, que “quadros” – é possível constituir. Uma descrição global cinge todos os fenômenos em torno de um centro único – princípio, significação, espírito, visão de mundo, forma de conjunto; uma história geral desdobraria, ao contrário, o espaço de uma dispersão (FOUCAULT, 2005a, p.12-13).

A história clássica, ou global, oblitera os deslocamentos, ou seja, as discontinuidades, as diferentes manifestações de práticas discursivas dadas numa mesma historicidade. A história global, portanto, suprime as variações e encadeia pares enunciativos, ao instituir a cronologia como fundamento das diferentes irrupções discursivas.

A história geral se encarrega de considerar as discontinuidades, as diferentes manifestações enunciativas de uma mesma temporalidade e engloba, também, outras cronologias, não apenas um período específico. Não mais é buscado o *zeitgeist*, o espírito de uma época, que sugere uma homogeneidade identitária. As relações entre os eventos históricos não são de causa e efeito, como se houvesse centralidade na expressão enunciativa.

É uma trama de significados que constrói o período histórico, pois existem relações de poder, sem causas e efeitos determinados por posições ideológicas, em uma arena configurada por lutas de poder, segundo Foucault (1996). Os valores estão presos aos enunciados, que são historicamente constituídos. O processo de realização dos enunciados, que é a enunciação, é trabalho de elaboração. Não há criatividade plena na enunciação, porque os enunciados estão dados e nos constituem, porém, irrompem forças de contradição, de resistência.

Novas ordens discursivas emergem, não apenas devido à resistência e à transgressão, e sim devido a outras conjunturas econômicas, políticas e sociais, provocando as identidades dispersas, multifacetadas, que antes eram consideradas apenas como regularidades inscritas em determinadas comunidades categorizadas como resistentes a exterioridades vigentes em um período sócio-histórico específico. Assim, Foucault se dedica ao estudo da constituição dos sujeitos, antes relegados ao controle das concepções sociais.

Um enunciado não pode ser uma substância fixa, inerte, neutra, independente de um sistema; há formulações, manejos que podem adaptá-lo, modificá-lo ou repeti-lo *ipsis litteris*. Porém, em outra situação discursiva, o enunciado, com outros sujeitos e em outras circunstâncias temporais, é outro.

Não há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha, em torno de si, um campo de coexistências, efeitos de série e de sucessão, uma distribuição de funções e de papéis. Se se pode falar de um enunciado, é na medida em que uma frase (uma proposição) figura em um ponto definitivo, com uma posição determinada, em um jogo enunciativo que a extrapola (FOUCAULT, 2005a, p.112).

Há uma rede discursiva que imbrica os enunciados e fornece efeitos de sentidos

incitados por uma série de formulações sócio-históricas. Não se trata de uma projeção desvencilhada de uma determinação que suspenda o enunciado de sua obrigatória inscrição em um campo associado, “que faz de uma frase ou de uma série de signos um enunciado e que lhes permite ter um contexto determinado, um conteúdo representativo específico, forma uma trama complexa” (FOUCAULT, 2005a, p. 111). É nessa trama que estão os enunciados, os acontecimentos, os arquivos.

O arquivo é, de início, aquilo que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem rupturas e não desapareçam ao simples acaso dos acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas [...] (FOUCAULT, 2005a, p. 149).

A noção de arquivo, atualmente, para a Análise do Discurso, não é considerada uma sequência ordenada e lógica, seriada, conhecida e taxonomizada por historiadores. O arquivo é disperso, “nunca é dado *a priori*”, mas serve como base para descrição de um fenômeno (GUILHAUMOU; MALDIDIER, p. 163, 1997). Esse “exame”, feito a partir de uma reconstrução da memória, é um retrato de uma realidade. Daí a dificuldade de seleção do *corpus* de análise. O sistema que rege o aparecimento dos enunciados tridimensionais como acontecimentos singulares torna-se o alvo das indagações desta pesquisa, pois salta aos olhos a irrupção cotidiana de algo diferente nos *outdoors* instalados por toda a cidade.

O modo como o enunciado tridimensional outdoor se concretiza é mais específico que o seu campo de pertencimento, a publicidade: o campo muda porque os posicionamentos se alteram e, por isso, o *outdoor* muda. O arquivo se forma por repetições, as quais fazem irromper novos enunciados tridimensionais e, assim, a heterogeneidade dos discursos sobre o tema publicidade. A inserção do movimento, ou da dinamicidade, proporciona modificações na configuração de um objeto de análise como o *outdoor*, mas a publicidade também sofre mudanças nas concepções de como atingir o leitor.

Uma competição de informações cada vez mais atraentes e evidentes altera a configuração do gênero *outdoor*. Torná-lo tridimensional faz o corpo experimentar pela virtualidade a presença real de uma mercadoria, que pode ser essencial na composição do dia a dia, mesmo que essa necessidade não ocorresse antes.



Figura 1: *Outdoor* Vai além da impressão. Disponível em: <<http://agencianueva.com.br/blog/wp-content/uploads/2011/02/Outdoor-Bola.jpg>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

No caso da Figura 1, a empresa Multicópias exibe a imagem de um golfinho impresso no papel equilibrando uma bola de borracha real. A ambiguidade da linguagem verbal faz com que o enunciado “Vai além da impressão” possua efeitos de sentido positivos, como a sensação de que a concretização de um material enunciativo assemelhe-se à realidade, devido à qualidade tecnológica atestada inclusive pela linguagem não verbal (golfinho impresso e sua bola de plástico real), e, além disso, a expectativa ou intuição (impressão) que um possível consumidor possa nutrir a respeito da boa qualidade da cópia de materiais (impressão) oferecida pela empresa. O *outdoor* com efeito tridimensional acolhe esse recurso para comercializar produtos por meio de um anúncio capaz de imergir o leitor na cena sugerida pela composição narrativa.

A linguagem verbal alia-se à linguagem não verbal para expressar com ênfase argumentativa o empenho gráfico de alta qualidade da comunicação visual. O enunciado “vai além da impressão”, atrelado ao enunciado icônico, não é plenamente novo. O impacto da criatividade revela um rearranjo de enunciados efetivamente já ditos sobre impressão como vocábulo com duplo sentido, mas com traços individuais ao ser formulado com propósito publicitário em outro enunciado singular: o *outdoor* ilustrado pela Figura 1. Todo enunciado

existe pela ordem do acontecimento, que retorna pela paráfrase, reconstrução de outros dizeres que circulam e podem ser recuperados pela memória discursiva, possibilitada pelo arquivo constituído a partir do *a priori* histórico.

Para Foucault (2005a), não se trata de pensar o novo, e sim pensar o retorno de um enunciado, fato que constitui um acontecimento. Outros sentidos são estabelecidos pela recorrência dos enunciados. Além disso, não são concebidos previamente; são constituídos pela ordem do histórico, marcados pelas condições de aparecimento desses discursos. São definidos pela relação com outros enunciados, considerando-se a exterioridade, a historicidade que os possibilitou, por meio das novas condições de produção da publicidade, como os *outdoors*, as tecnologias de impressão em papel de grandes dimensões, a possibilidade de a escrita saltar para fora do retângulo da moldura (a tridimensionalidade). O enunciado é efetivamente dito, não é cópia. A lei da remanência dos enunciados é que permite o retorno, numa outra circunstância de enunciação, e provoca o aparecimento de outros enunciados.

A lei que define o retorno dos enunciados é a aditividade. Apenas o que pode e deve ser enunciado historicamente é efetivamente produzido; os enunciados não são aleatórios, porque se inscrevem em uma ordem do discurso, que permite suas existências. Os sentidos são produzidos em momentos específicos, em circunstâncias enunciativas. A recorrência de um enunciado demarca-o como acontecimento: a circulação de um mesmo enunciado em diferentes formações discursivas, em enunciações distintas, promove o não-apagamento do enunciado, que, ao ser atualizado, ressignifica e instaura o acontecimento.

Os acontecimentos não possuem uma origem. Os enunciados que são retomados e transformados, aplicados em outras situações, não provêm de um encadeamento cronológico, produto de uma relação cartesiana de causa e efeito, porque nem todo evento histórico estabelece obrigatoriamente um acontecimento discursivo.

Para compreender as regras de formação que garantem a existência de um enunciado, é preciso descrevê-lo por meio de modalidades enunciativas, ou seja, as atitudes do sujeito em relação à sua fala, ao conteúdo do seu enunciado, ao seu destinatário. Os sujeitos são definidos pelas posições-sujeito que assumem, a partir dos lugares sociais sustentados pela história e por meio das formações discursivas.

Em primeiro lugar, devemos pensar na legitimidade de um dizer – o reconhecimento social advém de uma regulamentação jurídica, científica, médica, pedagógica ou de quaisquer outras instituições socialmente aceitas. Há verdades aceitas, previamente estabelecidas historicamente, que validam os dizeres de um indivíduo, transformado em sujeito por meio de

um poder institucional que lhe confere autoridade.

Em segundo lugar, os lugares institucionais, ou os ambientes que estão especificados como recorrentes para a realização de um dizer, conferem garantia de aceitação social dos discursos que circulam nesses locais, gerados para essas circunstâncias particulares.

Em terceiro lugar, as posições do sujeito são assumidas porque ocupam situações sociais que lhe permitem agir segundo domínios definidos por características discursivas coletivizadas. Assim, de acordo com critérios instaurados pelas práticas sociais, as formulações sócio-históricas construídas podem ser desveladas e, por conseguinte, naturalizadas, tornadas cotidianas, validadas socialmente. A história, porém, permanece legitimando tais práticas discursivas porque há um reforço rotineiro.

[...] [o discurso], enquanto prática, instaura [...] um sistema de relações que não é 'realmente' dado nem constituído *a priori*; e se tem uma unidade, se as modalidades de enunciação que utiliza, ou às quais dá lugar, não são simplesmente justapostas por uma série de contingências históricas, é porque emprega, de forma constante, esse feixe de relações (FOUCAULT, 2005a, p.60).

Com essa proposição, Foucault demonstra que a história depende das práticas discursivas, que a constituem e vice-versa. Portanto, o discurso não é manifestação originada de um sujeito fundante, porque uma rede complexa de determinações históricas perpassa o sujeito para que ele possa se expressar. Porém, a história não é destituída das práticas discursivas que permanecem ou são descartadas pela ordem do discurso, pois, além de um regime de enunciabilidade do que pode e deve ser dito, os sujeitos movem a história por meio da manifestação de seus dizeres.

Guilhaumou e Maldidier (1997) preconizam que não há uma única posição discursiva. O sujeito não enuncia por um único posicionamento; ele transita por diversas posições, ao se deslocar no interior do discurso. Não há uma fixação de um lugar social, porque as posições assumidas pelo sujeito podem ser contraditórias. A posição não se relaciona a um sujeito empírico. A posição do sujeito é regulada pelo arquivo, que disponibiliza dispositivos de análise criados a partir de necessidades específicas de interpretação. Para Guilhaumou e Maldidier, o arquivo é uma prática que irrompe uma série de enunciados como se fossem acontecimentos regulares, oferecidos à manipulação. A concretização de um enunciado deve ser investigada em sua totalidade: o acontecimento, ou seja, o fato linguístico que retorna discursivamente (POSSENTI, 2009), não deve ser estudado apenas como pertencente a uma determinada série, como concebe Pêcheux, mas em diferentes materialidades, a respeito do mesmo evento.

Essa cadeia tautológica que permite a existência de certos enunciados pode remeter a uma questão complexa já refletida por Foucault (2005a, p. 30): “A descrição dos acontecimentos do discurso coloca outra questão bem diferente: como apareceu um determinado enunciado e não outro em seu lugar?”. A pergunta deseja descrever a materialidade do enunciado circunscrito e dependente da historicidade que sustenta sua concretude. Há uma ordem histórica que explica a materialidade enunciativa.

Os sistemas que propõem as modalidades enunciativas não descrevem como ocorre a construção acabada, pois não resolvem as elaborações dos enunciados e suas conexões, nem os estilos que revelam por meio da autoria, nem a distribuição sintagmática dos elementos na cadeia frasal:

o que se descreve como ‘sistemas de formação’ não constitui a etapa final dos discursos, se por este termo entendemos os textos (ou as falas) tais como se apresentam com seu vocabulário, sintaxe, estrutura lógica ou organização retórica. A análise permanece aquém desse nível manifesto, que é o da construção acabada; [...] ela não dá conta de todas as suas conexões, de sua estrutura delicada [...]; não põe em questão nem o estilo, nem o encadeamento das frases; em suma, deixa em pontilhado a disposição final do texto (FOUCAULT, 2005a, p. 84).

Se as formações discursivas e os enunciados pertencentes a essa ordem de enunciabilidade são resultado de práticas atreladas à permissão validada pela história, não se trata, conforme explica Foucault (2005a), de instituir uma gramática do pensamento, mas, se a história pressupõe o sujeito clivado, dotado de experiências sempre vinculadas à sua condição social e temporal, e se o sujeito também determina a história por meio das práticas discursivas, faz-se necessário incluir a relação do sujeito com o corpo, no exercício do saber e do poder.

A obra de Foucault pode ser didaticamente separada em três fases: ser-saber (como se constituem os saberes na sociedade); ser-poder (o modo como os sujeitos exercem o poder); ser-si (experiência do sujeito com o corpo). A primeira fase é denominada arqueológica; a segunda é a fase genealógica; a terceira é fase da ética e da estética de si. Portanto, por ser o sujeito o cerne das análises de Foucault, estudo as relações entre saber-poder-ser para constituirmos o sujeito (FOUCAULT, 1995).

Entre todas as fases de Foucault, há uma relação de complementaridade, e não de exclusão: a fase da ética e da estética de si engloba a genealógica; a fase genealógica se adere à fase arqueológica. Os movimentos foucaultianos não são descartados por ele, e sim complementados.

A fase genealógica estabelece como princípio fundamental a relação entre poderes e saberes dos corpos objetivados e subjetivados por meio da história, que os atravessa: “A genealogia [...] está portanto no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado, e a história arruinando o corpo (FOUCAULT, 1979, p.22). O corpo dos sujeitos é um dos objetos de análise foucaultiana na fase genealógica.

O indivíduo é inscrito num campo de saberes que o atravessam e o constituem a partir de sua relação com o outro: assim, forma-se a percepção da realidade, que é atravessada por um jogo de verdades (FOUCAULT, 2005b). Esse jogo de verdades é sustentado pela miríade de poderes que se inter-relacionam e se impõem historicamente sobre o corpo.

Algumas obras são fundamentais para a compreensão da fase genealógica de Foucault. A tecnologia de dominação e vigilância dos corpos, para torná-los úteis e dóceis, é traçada em *Vigiar e Punir* (2003a). Foucault demonstra como a supremacia do poder sobre os corpos ocorre desde o século XVIII, época em que de uma violência conduzida por um poder soberano, numa sociedade hierárquica.

Entre os séculos XVI e XVIII, na França, aparece o Antigo Regime, um modelo político que marca a Idade Moderna por meio do Absolutismo, ou seja, uma concentração do poder por parte do soberano. O acúmulo de capital e o mercantilismo caracterizam o Antigo Regime. Há, a partir desse período, uma opressão que não advém da Igreja, como durante o feudalismo, e sim do regime político.

Desde o Antigo Regime, os súditos recebem entretenimento e alimentação por parte dos imperadores, de modo que seja possível amimar, “adestrar” a classe subalterna. Assim, evita-se a revolta e a oportunidade de agradar o povo mascara o poder, a autoridade dos imperadores. Legitima-se a classe dominante. Os corpos tornam-se dóceis e passivos ao poder e, sem perceber, são geridos: “O imperador, quando oferece o pão e os gladiadores aos governados, realiza uma despolitização, um fazer-se amar, por meio da garantia da felicidade e do bem-estar, mas fazendo-se obedecer” (VEYNE, 1998, p.248). Nem o imperador possui consciência a respeito da prática social que exerce nos súditos. Cada lugar social manifesta uma espécie de naturalidade em suas funções devido às concepções cristalizadas pelos contextos sócio-históricos, por meio das práticas sociais.

É a prática social, mais do que as palavras, que define os objetos. Os eventos são o que são porque há uma objetivação organizadora de verdades. Não há naturalidade nos objetos; eles são sociais, marcados por práticas históricas. O óbvio e o evidente existem devido às práticas sociais. Não há consciência em relação às práticas, porque elas são objetivadas e se constituem como verdades que fornecem a impressão de serem naturais. Os sujeitos são

constituídos e determinados historicamente. O poder dissemina-se inconscientemente.

Não há a sugestão de justificar as coisas a partir das palavras. De acordo com Foucault, as palavras nos enganam, no sentido de que nos fazem acreditar na existência de coisas, de objetos naturais, governados pelo Estado, mas na verdade trata-se de práticas sociais (VEYNE, 1998, p.252).

Os discursos permitem saberes e dizeres arquitetados por práticas sociais. Na essência das coisas e dos objetos, não há existência própria. Uma série de objetivações provoca a ilusão de que os objetos e as coisas são constituintes naturais da história, porém, as relações são discursivas. O Estado não é um dispositivo natural: as práticas históricas tornam concretas as possibilidades de gestão. Poder, Estado e Política não são coisas, estas que são naturais; são objetos, criações que surgem por meio de práticas (VEYNE, 1998). O Absolutismo do Antigo Regime e a autoridade dos imperadores em relação aos súditos não são naturais, e sim impostas por práticas sociais.

A naturalização das práticas sociais pelo impacto de a artificialidade inexistir é propiciado pelo dispositivo do Antigo Regime. Trata-se de um mecanismo de poder cujos procedimentos tornam práticas naturalizadas os fenômenos sociais. Na fase genealógica, Foucault considera que o dispositivo torna o poder capilarizado, disseminado em todas as práticas sociais. Daí a eficiência do dispositivo, que torna disciplinares os poderes sem se instaurar pela violência. As instituições, em contraposição, são formas de poder visíveis, ao gerir de modo soberano o corpo social. Isso funciona pelo dispositivo, assim entendido:

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (FOUCAULT, 1979, p. 244).

Em seu texto *O que é um dispositivo*, Deleuze (1996, p.1) retoma o conceito de Foucault, explicando que são técnicas de objetivação e, por conseguinte, subjetivam. Não se trata de maquinarias visíveis, instituições que exercem uma objetivação capaz de transformar em autômatos os sujeitos, mas todo poder disciplinar é exercido por um dispositivo invisível que inscreve socialmente o sujeito por diferentes processos:

é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras.

Dispositivo é uma tecnologia de poder dispersa, em que saberes e poderes são engendrados sem homogeneidade. Há regimes de enunciações que, de acordo com Deleuze (1996), definem-se de acordo com funções estéticas, políticas, etc. Por isso, também existem linhas de força que reverberam continuamente como em batalhas, de modo que posições são sustentadas por saberes que se estabelecem por poderes: “Trata-se da ‘dimensão do poder’, e o poder é a terceira dimensão do espaço interno do dispositivo, espaço variável com os dispositivos. Esta dimensão se compõe, como o poder, com o saber” (DELEUZE, 1996, p.2, grifo do autor). Assim, exercem-se forças não lineares que se justapõem descontinuamente porque são legitimadas pela história. Os saberes tornam-se naturalizados devido às linhas de objetivação, pois processos de racionalização dos saberes produzem poderes valorosos no sentido de normalizarem os sujeitos.

As práticas de objetivação e de subjetivação são conceitos ligados à noção de sujeito. São resultado de um conjunto disperso de poderes exercidos por meio dos saberes exercidos socialmente pelos dispositivos. Essas práticas de objetivação determinam os sujeitos que, inconscientemente, exigem para si as técnicas de objetivação, ao reproduzi-las por meio das práticas de subjetivação. Portanto, há uma relação tautológica entre essas práticas de objetivação e de subjetivação.

As práticas de subjetivação imprimem o encontro do sujeito consigo mesmo, sempre a partir de práticas de objetivação (FOUCAULT, 1997). Tais práticas de objetivação são dispostas socialmente em um regime de enunciações que estabelecem verdades, enunciados que circulam como axiomas:

Vivemos em uma sociedade que em grande parte marcha ‘ao compasso da verdade’ – ou seja, que produz e faz circular discursos que funcionam como verdade, que passam por tal e detêm por este motivo poderes específicos. A produção de discursos ‘verdadeiros’ (e que, além disso, mudam incessantemente) é um dos problemas fundamentais do Ocidente (FOUCAULT, 1979, p. 231).

As “verdades” são produto discursivo de dispositivos languageiros. A sociedade ocidental pauta-se em fundamentos que ressoam historicamente por meio das práticas de objetivação, que naturalizam técnicas sociais de dominação diversificada sobre os corpos. O biopoder, como detalharei a seguir, demonstra como os mecanismos de poder sobre os corpos funcionam, de modo que inclusive os próprios poderes, ao erigir saberes, são exigidos para si.

Portanto, a experiência humana ocorre em função de um sistema de regras e coerções constituído por três eixos: a formação dos saberes; a formação dos sistemas de poder reguladores da prática (normatividade); a formação da subjetividade (normalização que

propicia o reconhecimento como sujeito – exercício, hermenêutica de si) (MILANEZ, 2004). É preciso ressaltar que a subjetividade a ser tecida nessa análise é o resultado de práticas de objetivação que se efetivam em materialidades enunciativas complexas, porque não significam assujeitamento. São oferecidas possibilidades discursivas aos sujeitos, que aderem a alguns dizeres e não a outros, devido a uma fronteira tênue que demonstra a efetiva performance, devido ao corpo, entidade singular, ou a inexistência da maquinaria discursiva determinista, possibilitada pela violência das instituições e das ideologias concernentes a elas. O discurso disciplinar define-se pela normalização, alheia à lei. Trata-se de um biopoder, que controla os corpos, numa sociedade de controle, ao discipliná-los.

Apesar de as técnicas de soberania se modificarem, numa sociedade de controle, como a contemporânea, os corpos continuam sendo vigiados por micropoderes, que exercem técnicas de subordinação. Para Foucault (2003a, p. 297), “Uma técnica que é, pois, disciplinar; é centrada no corpo, produz efeitos individualizantes, manipula o corpo como foco de forças que é preciso tornar úteis e dóceis ao mesmo tempo”. O biopoder normaliza a satisfação de desejos por meio de técnicas. As vontades tornam-se comuns, ainda que complexas, por não serem as mesmas para todos. A emergência do biopoder na sociedade de controle regula os corpos, projeções objetivadas que, adestradas, funcionam de forma a equilibrar as relações sociais. Assim, “O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma ‘anatomia-política’, que é também igualmente uma mecânica do poder, está nascendo [...] A disciplina fabrica assim corpos submissos, exercitados, corpos ‘dóceis’” (FOUCAULT, 2003a, p.126).

Na metade do século XVIII, a técnica de dominação dos corpos por meio de micropoderes capilarizados, sem coerção evidentemente violenta, promove a homeostase, mas reforça a existência perene de mecanismos de controle das populações e vigilância dos corpos.

[...] Por volta da metade do século XVIII, [a análise] centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos; a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e *controles reguladores: uma biopolítica da população* [...] A velha potência da morte em que se simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida (FOUCAULT, 1997, p.131, grifos do autor).

As populações são alvo de articulação do poder: investe-se no corpo-espécie. São reguladas as taxas de mortalidade, de natalidade, de longevidade, para que os corpos sejam

cada vez mais administrados pelo Estado. É fundamental um adendo: o poder disciplinar, nessa fase de gestão dos corpos por meio da normalização das taxonomias biológicas, não é excluído; há uma anexação dessa soberania na sociedade de controle, que, pelo biopoder, reitera a sujeição dos corpos, mas a biopolítica afirma-se necessária para a homeostase populacional, especialmente econômica, em favor da qualidade de vida. Portanto, o gerenciamento dos corpos deve-se também a uma gestão da vida, que prioriza o bem-estar.

No fim do século XVIII, Bentham (2000) instituiu o panóptico como, fisicamente, uma prisão em forma circular. No centro, um vigilante estrategicamente localizado poderia ter controle sobre os encarcerados, distribuídos nas zonas periféricas do ambiente. Esse dispositivo disciplinar garantiria maior poder para o controle sobre os corpos, com eficiente gerenciamento e consequente equilíbrio. O histórico das punições e dos suplícios desde o século XVIII, em várias formações discursivas, como as instâncias jurídica e educacional, demonstra que há diferenças históricas quanto à condução panóptica dos corpos: seja por meio de um poder hierárquico (normatizado), permeado por violência e relação descontínua entre superiores e inferiores, ou por meio de um poder normalizado, em que os micropoderes exigem para si a dominação de seus corpos, o que muda é a maneira de lidar historicamente com a sujeição dos corpos ao poder, que é inexorável e naturalizada, sem a compleição pela violência.

Em *A história da sexualidade – a vontade de saber* (1997), Foucault explora as transformações que perpassam o sujeito, seu objeto de análise. O poder sobre a vida, desenvolvido desde o século XVIII, adentra os corpos à docilidade e à utilidade. Essa disciplinaridade institui a vida como desejo, em detrimento da morte, que pode ser evitada por meio de dispositivos constituídos por procedimentos de poder, imbuídos de poder.

Para entender como as práticas instituem os objetos, a compreensão a respeito do biopoder, que normaliza os corpos, é fundamental. A disciplina dos corpos, em favor de uma interdição homogeneizante, provoca a sujeição às técnicas de satisfação dos prazeres, que são condições específicas de produção dos discursos, historicamente disponíveis. Os saberes constituem os poderes e vice-versa, como dispositivos de valor que controlam biologicamente, por meio da história, os corpos.

Os mecanismos de poder, inicialmente, normatizaram, impuseram formas de coerção soberanas; na sociedade de controle em que vivemos (DELEUZE, 1996), as técnicas de biopoder normalizam procedimentos. Do poder disciplinar, alcançamos uma biopolítica, que gerencia e controla a vida humana sem violência: o poder é exigido para si, na fase da ética e da estética de si. Há um autocontrole sobre o corpo, evidenciado pela história em favor de

uma autogestão, não mais meramente estatal.

1.2 SEMIOLOGIA HISTÓRICA

O objeto de estudo da linguística, conforme Saussure, é a materialidade linguística escrita. Para a AD são os enunciados, tanto os escritos quanto os falados, e outros modos de existência de signos que pertencem aos diversos processos de enunciação. A partir dos anos 1980, na França, novos enunciados (verbo-)visuais são incluídos na análise de discursos.

A angústia teórico-metodológica da AD nos estudos dos enunciados sincréticos coincide com sua irrupção metadiscursiva, pois a dificuldade de o pesquisador elencar dispositivos analíticos, com categorias e conceitos ortodoxos, é própria das condições históricas contemporâneas, que se configuram em discursos dispersos, sem contiguidade. O excesso de informações e de possibilidades torna complexa a relação entre o objeto de pesquisa e a devida incisão investigativa. Um conceito deve ser, a fórceps, imposto a um *corpus* e a um objeto de pesquisa? Ao se debruçar no processo de dissecar a materialidade enunciativa, Todorov (1979, p.251) nota que

Ao determinar os traços universais da literatura numa obra particular, não se faria mais do que *ilustrar*, até ao infinito, premissas preestabelecidas. Um estudo de poética, pelo contrário, deve fornecer conclusões que completem ou modifiquem as premissas iniciais.

Guardadas as especificidades do campo da literatura, se transfiro o axioma de Todorov a outras materialidades enunciativas, noto que a análise não é resultado de uma teoria hierarquicamente obrigatória. O funcionamento de um enunciado exige categorias de análise que sustentem os regimes de suas características. Ainda que as hipóteses sejam confirmadas ou refutadas, o cerne da indagação é a descrição exigida pelo domínio da própria materialidade.

De que modo essas percepções da materialidade operam? Há uma fronteira entre a materialidade e o aporte teórico-metodológico: a temível subjetividade do pesquisador, que não é capaz de se manter imparcial. Mais uma vez, retorno a uma reflexão metalinguística. Qualquer referencial analítico selecionado relaciona-se ao conhecimento já estruturado pelo pesquisador, que não pode se valer de outra epistemologia, a desconhecida ou a ilegítima.

Portanto, gostaria de enfatizar que, além da importância da história, ao serem perscrutados os enunciados, também considero essenciais as subjetividades e, por

consequente, as individualidades, porque a história perpassa os indivíduos, para Foucault (2003a), e esses se concretizam em sujeitos, em enunciadores, em produtores de discursos. E a dialética desse movimento? Posso refletir sobre uma continuidade desse parâmetro analítico: ao se tornar sujeito, o indivíduo ainda carrega traços particulares. A memória discursiva fornece um arcabouço coletivo de possibilidades descritivas; e a memória interna, individual, que recolhe algumas informações e não outras? Como funciona a memória interna? Que relações estabelece o sujeito com os diversos modos de existência dos discursos?

A interdiscursividade não é a mesma para todos os analistas. Existe um fator performativo primordial para que as relações entre os objetos, o *corpus* e os enfoques teóricos sejam postos em exercício. Afinal, de acordo com Bakhtin (1977), é possível instaurar uma consciência a partir do esquecimento das palavras dos outros, antes, palavras alheias que, num processo dialético, tornam-se palavras próprias-alheias para, após o esquecimento da localização desses referenciais, tornarem-se palavras próprias. Posso adaptar às condições de produção imagéticas contemporâneas o termo “palavras” por “concepções icônicas”. Cada redirecionamento enunciativo produz um novo texto, que revela essa consciência individual: as concepções icônicas alheias, ao serem suspendidas em relação à sua fonte, são apropriadas e ressignificadas como concepções icônicas próprias, ao serem ativadas descrições próprias.

Esta introdução reflexiva sobre a metodologia de análise do *corpus* é metacrítica porque o percurso acadêmico é subjetivo, inclusive, individual, sob a perspectiva da singularidade do corpo pensante nas veredas selecionadas para investigação do objeto de pesquisa sujeito e corpo na inscrição em enunciados (verbo-)visuais tridimensionais. Assim também é o corpo e a constituição subjetiva que experimenta novos parâmetros de processamento da leitura, operada pela pretensa liberdade de movimentos, ainda que regada pelo sistema imposto pela materialidade tridimensional.

Como analisar enunciados multimodais? A Análise do Discurso adapta-se e mobiliza a Semiologia para acionar procedimentos de estudo de materialidades com funcionamentos difusos. Ainda há estruturação nos enunciados sincréticos. Entretanto, o empenho analítico é diverso e, por isso, o fator histórico se instaura na semiologia estrutural para efetuar a formação da ciência linguística Semiologia Histórica.

Uma cultura iconográfica hodierna, cujas condições históricas de enunciação estão cada vez mais hipervalorizando as imagens, convoca a abordagem analítica dos enunciados híbridos ou apenas não verbais.

A mim é [...] evidente – mais ainda no período em que nos situamos, aquele de correntes de fluxos líquidos e contínuos de informação [...] – que a Análise do

Discurso se condenará à impotência num prazo relativamente curto se ela não se questionar sobre o complexo laço significativo do discurso das imagens (COURTINE, 2010, p.24).

A súbita e numerosa aparição de enunciados tridimensionais acontece pelo provimento cada vez mais apelativo de imagens nas práticas discursivas atuais, que demandam ser investigadas também em relação ao funcionamento no corpo, com implicações subjetivas, como proponho nesta tese. A Análise do Discurso, assim, incluiu em suas análises, pela *Semiologia Histórica*, o estudo das materialidades enunciativas iconográficas.

As proposições saussurianas são estruturalistas, consideram os signos como arbitrários, provenientes de uma língua fechada, homogênea, abstrata. A derivação metodológica de Barthes assumiria o estruturalismo saussuriano, o que não seria suficiente para esquadrihar os enunciados sincréticos.

Tudo se passa, então, como se R. Barthes tivesse recebido como herança direta algumas famosas linhas de Saussure sobre o projeto de uma semiologia geral [...] e tivesse estabelecido para si mesmo a tarefa de constituir a obra que o mestre apenas esboçara de maneira prudentemente programática (PUECH, 2011, p.43).

Em *Elementos de Semiologia*, Barthes (1988) aborda as dicotomias e as categorias saussurianas língua e fala, significado e significante, para apoiar sua semiologia linguística. O estruturalismo cristaliza, de certa forma, a análise da composição fluida das imagens. Daí a necessidade de interlocução das ciências linguística e semiótica com o materialismo histórico. Mesmo com a admissão dos preceitos estruturalistas de Saussure, Barthes promove diferenças ao adaptar para a semiologia a abordagem sistêmica das imagens pela metodologia semiológica:

O objetivo da pesquisa semiológica é reconstituir o funcionamento dos sistemas de significação diversos da língua, segundo o próprio projeto de qualquer atividade estruturalista, que é construir um *simulacro* dos objetos observados. Para empreender essa pesquisa, é necessário aceitar francamente, desde o início (e principalmente no início), um princípio limitativo. Este princípio, mais uma vez oriundo da Linguística, é o princípio de pertinência: decide-se o pesquisador a descrever os fatos reunidos a partir de um só ponto de vista e, por conseguinte, a reter na massa homogênea desses fatos, só os traços que interessam a esse ponto de vista, com a exclusão de todos os outros (esses traços são chamados pertinentes). [...] A pertinência escolhida pela pesquisa semiológica concerne, por definição, à significação dos objetos analisados: interrogamos os objetos unicamente sob a relação de sentido que detém, sem fazer intervir, pelo menos prematuramente, isto é, antes que o sistema seja reconstituído tão longe quanto possível, os outros determinantes (psicológicos, sociológicos, físicos) desses objetos; não devemos, é certo, negar cada um dos quais depende de outra pertinência; mas eles próprios devem ser tratados em termos semiológicos, isto é, seu lugar e sua função devem ser situados no sistema do sentido. [...] O princípio de pertinência acarreta

evidentemente para o analista uma situação de imanência, pois observa-se um dado sistema do interior (BARTHES, 1988, p.103-104).

O método barthesiano consiste numa transposição estruturalista adaptada para análise dos signos não verbais, já que a proposta saussuriana restringia-se às materialidades sgnicas verbais. O signo, entidade homogênea sistêmica, é regular porque possui conceitos imanentes, objetivos. Ao pesquisador urge o princípio de pertinência, que consiste na exclusão dos determinantes heteróclitos subjacentes às variedades psicológicas, sociológicas e físicas do sujeito. Assim, Barthes filia-se a Saussure, que acredita na ciência como validação de critérios oriundos da observação imparcial dos signos em suas características puras, imaculadas, ideais, como concebiam os linguistas românticos do século XIX: “a imanência repugna [para a Linguística] a pesquisa sociológica” (BARTHES, 1988, p.26).

A língua abstrata, permeada de uma cadeia paradigmática de valores sistêmicos premeditados, é investigada pelo cálculo das probabilidades (macrolinguística), fatos da língua artificialmente previstos pelo campo associativo possibilitado por um arcabouço de práticas psicológicas, sociológicas e físicas, condição de existência dos fatos da língua. Por isso, o sistema do interior rege o princípio de pertinência, pois a análise focaliza o dado linguístico localizado no tempo: “o *corpus* deve eliminar ao máximo os elementos diacrônicos; deve coincidir com um estado do sistema, um ‘corte’ da história” (BARTHES, 1988, p.105, grifo do autor).

A arbitrariedade da análise das imagens conduz ao objetivo da pesquisa semiológica, “descobrir o tempo próprio dos sistemas, a história das formas” (BARTHES, 1964, p.106). É como se a língua pudesse ser imobilizada, recortada de suas condições de produção, para ser destrinchada, estudada em sua anatomia própria, como se o sistema fosse orgânico e manipulável pela materialidade produzida num processo sincrônico, destituído da história. Esta seria apenas um pretexto para a materialidade de uma imagem sem necessidade de consideração analítica, pois representaria apenas o fator desencadeante de existência dos fatos da língua.

A condição de produção metodológica da semiologia barthesiana, muito atrelada aos postulados saussurianos, revela como a ciência linguística influenciou a semiologia francesa, que manteve os estudos da imagem de maneira muito semelhante aos fatos linguísticos (signos verbais).

comenta as apresentações que foram feitas anteriormente por Davallon e Achard na mesa redonda intitulada *Linguagem e sociedade*. Ele destaca a relação entre as reflexões atuais da AD, suscitadas pela emergência de objetos imagéticos com a obra de Barthes, o que reforça a ideia de uma possibilidade de correlação entre a AD e a Semiologia. Importante ressaltar que esse é um dos últimos textos do autor, construído em um contexto de refações e proposições de novos horizontes para a Análise do Discurso (GREGOLIN; KOGAWA, 2012, p.13).

Em *Papel da memória* (2007), compilado de textos apresentados em uma mesa redonda de 1983, Pêcheux indica a releitura de Barthes, cuja semiologia poderia oferecer aparato teórico-metodológico de análise das imagens. A observação do aparecimento de enunciados não verbais na contemporaneidade exige uma metodologia de pesquisa que alia a Semiologia à Análise do Discurso, pois as novas materialidades devem ser submetidas a novas categorias de estudo.

Ao discorrer sobre um programa de leitura próprio ditado pelas imagens, Pêcheux (2007) avisa que a imagem é um operador de memória social, pois obedece a critérios semióticos, conforme a obra de Benveniste (1969 apud PÊCHEUX, 2007), *Semiótica*. Dois modos de significação das imagens são postulados: o princípio semiótico, que prevê a significação das palavras, o sentido delas, previamente definido; o fundamento semântico e meta-semântico, que atribui à globalidade um sentido dado também pelos recursos enunciativos. Além disso, o texto define a imagem:

[...] é porque a imagem é antes de tudo um dispositivo que pertence a uma *estratégia de comunicação*: dispositivo que tem a capacidade, por exemplo, de regular o tempo e as modalidades de recepção da imagem em seu conjunto ou a emergência da significação (PÊCHEUX, 2007, p. 30).

Não seria uma imagem um enunciado, com opacidade linguística, em que os sentidos não podem ser controlados pelo enunciador ou pelo leitor que atribui propostas de análise? Considero que, por ser “a imagem um operador de simbolização” (PÊCHEUX, 2007, p.30), trata-se de um enunciado, apesar de não verbal. Afinal, a materialidade iconográfica possui regras de emergência assim como o enunciado verbal, erigido via memória discursiva, de forma não aleatória, ainda que por regras anônimas, vinculada à história, com componentes linguísticos que demandam coesão e coerência, elementos discursivos que organizam e suscitam efeitos de sentido.

O entrave analítico da imagem concentra-se em sua difusão material. Como abordá-la em suas diferentes nuances sem que se perca qualquer detalhe de sua composição?

[...] A dificuldade, conhecida por todos os semioticistas da imagem, em segmentar

esta se deve menos a sua má-formação semiótica do que à aproximação [...] entre a materialidade e o sentido. Entrecruzando esses dois níveis, a imagem teria assim capacidade para integrar os elementos que a compõem em uma totalidade. É porque compreenderíamos o sentido global antes de reconhecer a significação dos elementos; e atingiríamos primeiro o efeito dessa integração; estaríamos sob o charme desse efeito formal, estético; toda imagem pareceria assim se apresentar como única origem dela mesma assim como de sua significação; e enfim, ela introduziria uma diferença de natureza, um salto qualitativo entre os componentes (os que a análise pode repertoriar) e ela mesma considerada em sua totalidade. Esse apagamento da passagem dos componentes à totalidade tem por consequência essencial interditar que se reencontre a maneira como o efeito estético e significativo é produzido (PÊCHEUX, 2007, p. 30-31).

Os sentidos de uma imagem advêm de sua materialidade, sem dúvida. Para haver legitimidade na atividade leitora, os elementos semióticos devem ser considerados em sua totalidade. Porém, como segmentar a imagem sem que cada elemento agregado à fundamentação global seja isolado e perca o sentido? Será que é possível dissociar cada traço e material iconográfico de uma estrutura que apenas existe se entrelaçado aos outros?

Segregar partes de uma imagem seria dismantelar a significação plena. Ao ser lida, não necessariamente há o desmembramento das partes da imagem para a compreensão global. Inclusive, segundo Pêcheux, a percepção global da base constituinte de uma imagem é anterior ao enfoque em alicerces linguísticos mínimos de uma composição enunciativa multimodal. A forma de uma imagem solicita investimentos que podem prover incentivos sinestésicos, ao mobilizar os cinco órgãos dos sentidos, tato, olfato, audição, paladar e visão. É esteticamente, em alguns enunciados (verbo-)visuais mais instigantes, que os detalhes alicerçam todo o suporte enunciativo material. O apagamento da atenção às sutilezas do funcionamento de um enunciado sincrético ou multivisual interdita a racionalização do leitor em função do impacto do efeito estético. Ou seja, não é viável a análise meramente estrutural de um enunciado sincrético.

Courtine discute a relevância dos estudos audiovisuais ao investigar o discurso político em sua tese de doutorado, publicada como livro em *Análise do Discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*, de 1981 (GREGOLIN, 2011). A ligação com a análise automática do discurso pêcheutiana é evidente nesta obra. As fórmulas linguísticas da investigação são semelhantes às análises aritméticas, exatas e lógicas, resquícios da análise sistêmica proposta por Saussure. No entanto, a proposta semiológica já é embrionária, e Courtine mesmo avisa que um desenvolvimento metodológico urge ser feito.

A obra *Metamorfoses do discurso político: derivas da fala pública*, publicada nos anos 1980, de Courtine (2006), também é decorrente de reflexões a respeito da modificação da

materialidade verbal em sincrética, que provoca readequações no campo teórico-analítico da Análise do Discurso. Para ele, a verificação dos fatos sociais da língua é diferente porque envolve elementos semiológicos considerados descartáveis, por serem heteróclitos, na análise semiológica de Barthes, ainda muito apoiado no auxílio epistemológico do estruturalismo sistêmico e imanente de Saussure.

A circulação contemporânea da fala pública é efetivamente, para falar como Marcel Mauss, um “fato social total” [...], no qual nenhum aspecto pode ser negligenciado, se quisermos apreender o que ali ocorre. Fato social extremamente complexo, aliás, do qual a Análise do Discurso, à moda antiga, praticamente não conseguiria dar conta em sua integralidade, considerando a restrição de seu domínio: os discursos estão imbricados em práticas não verbais, o (verbo-) não pode mais ser dissociado do corpo e do gesto, a expressão pela linguagem conjuga-se com aquela do rosto, de modo que não podemos mais separar linguagem e imagem (COURTINE, 2011, p. 150).

A história do rosto, também de Courtine (COURTINE; HAROCHE, 1988), intenta o exame do corpo por meio do discurso, fato social, histórico, o que promove uma ruptura com a semiologia tradicional, restritiva à linguagem verbal como objeto analítico da ciência linguística. Estão imbricados ao corpo os gestos, que também demandam verificação, pois a modulação verbal também é determinada pela extensão do restante do corpo. O retorno de Courtine à *Arqueologia do saber*, de Foucault (2005a), e a leitura pertinente da categoria enunciado, que, para ele, antes, remetia à linguagem verbal, permitiu a anexação do termo *histórico* à nova metodologia semiológica: *Semiologia Histórica*.

[A ideia de uma ‘semiologia histórica’] permitia me distanciar do que havia sido minha perspectiva até então – desta vez, tratava-se, de fato, da história; da história, antes de mais nada –, sem, contudo, romper totalmente com ela: eu conservava o termo ‘semiologia’ e, com ele, a problemática do signo. A ‘semiologia histórica’ manifestava, portanto, a prudência dos primeiros distanciamentos, a retenção inicial das despedidas, em relação às quais já sentimos tratar-se, no entanto, de algo que será definitivo (COURTINE, 2011, p. 151).

Diferentemente de Barthes e sua semiologia estruturalista, Courtine percebe que a análise do *corpus* não pode se limitar à caracterização linguística funcional, pois, para ele, os determinantes psicológicos, sociológicos e físicos não são apenas fatores externos que não acarretam necessidade analítica. O termo Semiologia ainda remete à conceituação do signo como arbitrário e abstrato, categoria inserida num sistema linguístico fixo, com previsões de significação dadas por um campo associativo linear, sólido. Porém, a inserção da história no contexto de significação dos enunciados modifica o estatuto da semiologia tradicional e,

especialmente, dos signos, que, revisto, pode ser perscrutado por sua singular presença num processo de enunciação específico, não mais previsto pela imanência de um sistema de regras fixas, previsíveis: “[...] O trabalho de Courtine, segundo Pêcheux, servirá para mostrar que *é chegado o tempo de começar a partir os espelhos*, conforme seu texto introdutório aponta na apresentação da obra *Análise do Discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*, de Courtine (2009, publicado em 1981). O signo saussuriano não considera o discurso, constructo que inscreve na história o enunciado. Inicialmente, nos anos 1980, Courtine (2011), apesar das rupturas epistemológicas, mantém o termo signo com prudência, devido ao temeroso distanciamento relativo à consolidada linguística estruturalista.

Hoje, Courtine (2011) avisa que evita o termo *Semiologia Histórica*, porque a imagem, para Barthes, é um signo linguístico. Por isso, prefere se referir a uma *Retórica da imagem*, ao abordar seus estudos sobre a imagem. Ele reconhece a validade dos estudos barthesianos, que proporciona atenção aos estudos da imagem, mas sua concepção de imagem não se apoia na estrutura da língua. Há interessantes “intuições” influenciadas pela psicanálise, e não pela linguística saussuriana, em obras como *O terceiro sentido*, de 1970, e *O óbvio e o obtuso*, obra póstuma de 1982, ambos de Barthes. Para Courtine, a psicanálise indicia, nas obras barthesianas, uma vanguarda, pois a primazia do lapso na construção do sentido do signo irrompe um deslizamento da concepção tradicional saussuriana. Sentidos imprevisíveis, que escapam do campo associativo do pesquisador, deslocam o princípio da pertinência barthesiana postulada em *Elementos de semiologia*, pois o lapso seria inconsciente e surpreendente como mecanismo gerador de sentidos não previstos.

Portanto, paralelamente à semiologia saussuriana, desenvolvia-se, entre o fim do século XIX e o início do XX, uma cartografia do corpo elaborada pelas técnicas de varredura de índices. Estes, pela observação material do corpo, poderiam desencadear o diagnóstico, pela regularidade sintomática, de uma patologia que sorrateiramente invade de modo invisível o corpo. Tal é a proposição do paradigma indiciário, de Carlo Ginzburg (1990), contemporâneo dos preceitos estruturalistas, orientando que o pesquisador concentre-se na identificação de meros detalhes.

Haveria, portanto, duas semiologias. Aquela imaginada por Saussure, fundada em sua concepção do signo linguístico, que nos situa no universo desmaterializado e sistêmico do uso consciente dos códigos e dos signos, com seus prolongamentos estruturalistas. E outra, de natureza antropológica muito mais antiga, baseada na identificação de índices depositados mais ou menos conscientemente no fio dos conjuntos significantes; apoiada em práticas nas quais a dimensão subjetiva daquele que produz o índice como daquele que o detecta não poderia ser eliminada, nem mesmo reduzida; práticas em que o uso da intuição, o golpe de vista, a

‘clarividência’ constituem-se como elementos essenciais. E como era preciso escolher entre essas duas vias divergentes na análise e na compreensão das imagens, no que me concerne, eu escolhi meu campo há muito tempo: antes aquele de Sherlock Holmes que aquele de Saussure (COURTINE, 2011, p.158).

Holmes e outras duas figuras históricas trazidas por Ginsburg, para ancorar sua hipótese, são médicos, “coincidência” que demarca outra Semiologia, derivada do legado de Hipócrates e Galeno, semelhante à de Saussure, mas sem o uso consciente e sistêmico dos signos. Na pintura, Giovanni Morelli indica um traço especial na abordagem de partes do corpo. Na mesma época histórica, Freud dedica-se aos lapsos, falhas significantes que significariam o alcance material do inconsciente na cadeia linguística. No mesmo período, Sherlock Holmes, personagem detetive de Conan Doyle, concentra-se em indícios imperceptíveis aos demais, como o Dr. Watson, sempre repreendido pela incapacidade de noção das minúcias relacionadas às sutilezas investigativas, que, unidas, denunciariam algo ou alguém. Morelli, com a metodologia analítica por meio dos indícios dos signos pictóricos, Freud, com os sintomas, e Conan Doyle, com os indícios, sugerem a captação de uma realidade obscura por meio de pistas.

[...] O mesmo paradigma indiciário usado para elaborar formas de controle social sempre mais sutis e minuciosas pode se converter num instrumento para dissolver as névoas da ideologia que, cada vez mais, obscurecem uma estrutura social como a do capitalismo maduro. Se as pretensões de conhecimento sistemático mostram-se cada vez mais como veleidades, nem por isso a ideia de totalidade deve ser abandonada. Pelo contrário: a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la. Essa ideia, que constitui o ponto essencial do paradigma indiciário ou semiótico, penetrou nos mais variados âmbitos cognoscitivos, modelando profundamente as ciências humanas. Minúsculas particularidades paleográficas foram empregadas como pistas que permitiam reconstruir trocas e transformações culturais [...] (GINZBURG, 1990, p. 177).

Dissecar as particularidades que envolvem um enunciado é um ato de desvelar o funcionamento ideológico, discursivo, que engendra um objeto de pesquisa. A pesquisa avista como funciona, pela prática social, um enunciado, que não é ontológico. A estrutura social é permeada de valores. É recorrente, no capitalismo, o estímulo ao consumo instantâneo de bens cada vez mais obsoletos. Há, para Ginsburg, uma tarefa inerente do pesquisador: pelos fragmentos de um *corpus* é preciso haver diálogo com as possibilidades previstas historicamente, que explicam a existência de uma concepção sobre o enunciado analisado. O levantamento das minúcias que justificam a instituição de um enunciado traz à tona o modo de operacionalização, que é ideológico. A regularidade observada pela constituição

cognoscitiva revela um mapa que orienta providências linguísticas para articulação dos saberes e poderes circundantes em enunciado partícipe de um domínio discursivo, como o tridimensional. São também necessárias as revelações de caráter semiológico das imagens, que compõem a circunstância pragmática de enunciação. Os gestos corporais são historicamente previsíveis, culturalmente possibilitados.

Os anos 1980 representam o reflexo, na Análise do Discurso, da guinada ideológica que transforma as categorias de análise fixas, vinculadas ao estruturalismo. Pêcheux; Gadet (2004, tradução denominada *A língua inatingível: o discurso na história da linguística* da obra publicada em 1981, *La langue introuvable*) mostram-se sensíveis às mutações históricas, ainda que com cautela, com algum impedimento receoso, talvez para evitar qualquer embaraço epistemológico. Fato é que Pêcheux e Gadet estavam sensíveis às condições ideológicas de constituição dos enunciados, sob outras pertencas metodológicas.

“As línguas de vento”, termo emprestado por Régis Debray, são emblemáticas ao assumir uma reciclagem linguística, sempre volátil, reflexo simbólico da dispersão identitária. Debray refere-se à revolução estudantil de maio de 1968 como marco histórico revolucionário no movimento de modernização político-cultural, com efeitos midiáticos filiados a um emaranhado de possibilidades, enoveladas pela profusão de combinações sem censura, como a união entre o ícone do capitalismo, a coca-cola, e a figura simbólica do comunismo, Karl Marx. O atravessamento da democracia como formação discursiva permite, na publicidade, a ancoragem de construções pictóricas paradoxais. A economia de mercado é permissiva, e o efeito de liberdade congrega o que antes era considerada uma impossibilidade (COURTINE, 2011).

A flutuação de comportamentos e a espetacularização de práticas sociais cada vez mais voláteis e substituíveis tornam “as línguas de vento”, para Pêcheux; Gadet (2004), um fenômeno sem poder dominante, aparentemente. O poder das “línguas de vento” é profícuo, porque aparenta despretensão de dominação, diferentemente das “línguas de madeira”, em que o discurso político com frequência pode ser destacado.

Lá onde “as formações discursivas” empilhavam ontem seus enunciados na memória compacta das línguas de madeira ou dos “discursos sólidos”, conforme se prefira, constatamos efetivamente hoje a volatilidade das fórmulas, o desgaste precoce das palavras, a aceleração de sua reciclagem e a transformação em dejetos verbais [...], logo, o caráter “líquido” dos discursos (COURTINE, 2011, p.148-149).

Nos anos 1980, Courtine empenha-se em perceber como os discursos “sólidos”, “as línguas de madeira”, haviam sido eliminados pelos discursos “líquidos”, “as línguas de

vento”. Por meio do estudo do discurso político, o pesquisador nota o avanço acelerado do mercado pelo incessante apetite consumidor da sociedade imersa no provimento intransigente de mais e mais mercadorias.

As transformações linguísticas são decisivas para a ampla consideração de elementos concernentes ao processo de enunciação, determinantes na caracterização da singularidade de um enunciado, essa materialidade que nos leva a interrogar sobre o sentido e o que o produz.

Eu quero dizer que há necessariamente uma dimensão semiológica nessa antropologia histórica, nessa história cultural ou das sensibilidades – chamemo-la como bem quisermos, porque isso não importa – à qual consagrei, desde então, meu trabalho, a cada vez que nos interrogamos sobre o que produz signo e sentido no campo do olhar, para os indivíduos, num momento histórico determinado, a cada vez que tentamos reconstruir o que eles interpretam daquilo que percebem, mas ainda o que lhes permanece invisível (COURTINE, 2011, p. 152).

O grande diferencial da abordagem metodológica de Courtine é a ruptura com os padrões sistêmicos saussurianos por meio do exercício investigativo de atitudes corporais, das fisiognomonias (indícios simbólicos reveladores do caráter, como a significação culturalmente alicerçada dos lóbulos das orelhas, do formato dos dedos dos pés, da posição dos braços para sinalização de interesse ou desinteresse). Mais do que promover a verbalidade como atividade linguística, também são componentes que canalizam o modo como se materializa um enunciado e todos os elementos semiológicos inalienáveis de sua constituição. Inclusive, o teor verbal de um enunciado é acompanhado do tom projetado não apenas na entoação, mas nas idiossincrasias inerentes ao procedimento semiológico que o acompanha e o define.

Ao selecionar os paradigmas indiciários como metodologia de sua análise, Courtine confronta o estruturalismo. O isolamento para o estudo das imagens não levaria ao movimento dos efeitos de sentido atrelados às condições históricas propícias às suas materialidades; estagnaria o processo de análise da constituição cultural de um enunciado multimodal.

Segundo Courtine (2011), devo me ancorar em uma *Semiologia Histórica*, ou uma *Retórica da imagem*, ao lidar também com linguagens não verbais. Como não perder o enfoque histórico que permeia a Análise do Discurso como disciplina desde a sua fundação? É uma questão delicada, pois, Conforme Gregolin (2011, p.87), “enquanto Barthes deriva sua semiologia das proposições saussurianas, a ‘semiologia’ pensada por Foucault tem natureza essencialmente histórica”.

A língua, para o pós-estruturalismo, possui enunciados concretos, resultantes da negociação histórico-cultural dada pelos movimentos situacionais das condições pragmático-

discursivas. Daí a necessidade de aliar à metodologia da semiologia barthesiana os postulados foucaultianos, que consideram as condições de produção sócio-históricas de formação dos enunciados.

O enunciado tem um fundamento histórico. Alguns fatos tornam-se acontecimentos, são regulares por meio da recorrência discursiva em diferentes enunciados. Alguns acontecimentos são apagados da história. Daí a clássica questão de Foucault (2005a): “por que este enunciado e não outro em seu lugar?”. Há relações de força e poder gerenciadas por normas invisíveis.

Esse insistente retorno de alguns acontecimentos discursivos tem como contraparte o apagamento de outros. Por que determinados acontecimentos escapam à inscrição e não entram para a história e são, pelo contrário, apagados? Deriva desse movimento pendular toda discussão sobre memória e esquecimento, sobre a dialética entre rememoração de determinados acontecimentos e o apagamento de outros (GREGOLIN, 2011, p.90).

O discurso concretiza-se pela materialidade enunciativa e pode aparecer de diferentes formas, em diferentes enunciados. Um acontecimento possui precedentes eternos de retorno. Assim como há uma ordem do discurso, com regras de existência próprias, existe uma ordem do olhar. Essas regras anônimas, históricas, disseminadas na topografia social, instauram o que se pode e se deve olhar. O regime de visibilidades modula um arquivo, que confere ao domínio da memória visual um arcabouço coletivo.

A inscrição do acontecimento na memória, a partir dessas materialidades permite, ao mesmo tempo, seu retorno constante e a sua rememoração. Evidentemente, essas imagens obedecem a uma *ordem do discurso*, a uma *ordem do olhar*. Essa ordem do olhar é cada vez mais forte na contemporaneidade (GREGOLIN, 2011, p.91).

A imagem simboliza acontecimentos e ela própria é, hoje, um discurso, porque a cultura iconográfica articula a ordem do discurso contemporâneo. O olhar é instigado a todo instante. A memória social é escrita pela imagem, ou melhor, é olhada pela imagem, que reproduz acontecimentos históricos.

A imagem é um operador de memória social, comportando no seu interior um programa de leitura. [...] Esse programa de leitura está inscrito na própria materialidade da imagem, mas é um percurso que, lógico, não nasce na imagem, há todo um processo de intertextualidade, de interdiscursividade, da memória das imagens que vão produzir isso que é um acontecimento, mas que não prescinde, de maneira nenhuma, da história (GREGOLIN, 2011, p.93).

Algumas imagens são representativas, arquétipos de um acontecimento. Retornam constantemente porque fazem parte de um programa de leitura específico de uma memória

social. Portanto, cada ícone imagético não é um fragmento isolado, pois há uma rede de imagens que estabelece uma contínua remissão. Pela intertextualidade, por meio da forma das imagens, ou pelo interdiscurso, pela presença de uma mesma voz discursiva em vários enunciados, efetua-se uma memória discursiva dada pela memória das imagens protocoladas no arquivo histórico.

Ao discutir a repetição como elemento fundamental na produção de sentidos, Foucault acena para o fato de que as culturas cristalizam procedimentos tanto no campo da *dizibilidade* (certas fórmulas, maneiras de dizer) quanto no campo das *visibilidades*. [...] Michel Pêcheux (1999) novamente apresenta algumas ideias muito consistentes para pensarmos a relação entre imagem, discursos e memória. [...] É preciso admitir que a memória tem uma estruturação complexa, discursiva, verbal, não verbal, de muitas materialidades, mas ela tem um mecanismo de repetição e de regularização. [...] É essa regularização, é o fato de voltar e por voltar e constituir uma memória a partir de reduções, retomadas, efeitos de paráfrases que vão formar a *lei da série do legível*. A ordem do olhar, assim como a ordem que afeta as materialidades linguísticas, também é uma ordem do repetível, da regularidade, da regularização. [...] Essa regularidade no aparecimento constitui determinada memória. Assim como há movimentos de paráfrase no texto linguístico, há também nos textos visuais (GREGOLIN, 2011, p.95-96).

Alguns enunciados relacionam-se a outros pela intertextualidade ou pela interdiscursividade. Tal relação, seja intertextual ou discursiva, firma o acontecimento, a reescrita, no campo da dizibilidade, ou a reedição imagética, no campo das visibilidades. A sedimentação histórica seleciona e estrutura, na memória, um conjunto de materialidades iconográficas semelhantes, pois se repetem por sutis diferenças e se regularizam devido ao retorno.

Foucault, segundo Courtine (2013), em um encontro informal, responde que o enunciado não é linguístico, uma afirmação contrária ao projeto arqueológico de Courtine na mobilização das categorias na área de linguística, o que corresponde, para Courtine, a uma recusa de Foucault à própria análise arqueológica: “o enunciado não é a frase, nem a proposição, nem o ato de linguagem” (FOUCAULT, 2005). Investigações relacionadas à morfossintaxe não são objetos de estudo foucaultianos, segundo Courtine (2013, p.22): “o discurso é um objeto linguístico que não é linguístico”. O enunciado, materialização do discurso, não é linguístico, para Foucault, porque compreende relações históricas, e não sistêmicas.

Courtine (2013, p.23) elenca como paradigmas da expressão os tratados de civilidade, retórica, conversação, silêncio, gramáticas de fisionomia e avisa que esses paradigmas indiciários podem ser encontrados em “representações não linguísticas: nas imagens, na rica tradição iconográfica”. Por que os textos visuais não seriam linguísticos? Apenas as formas

verbais seriam linguísticas?

A categoria texto visual insere-se no leque de possibilidades linguísticas contemporâneas, a meu ver. Por isso, distingo as materialidades linguísticas como verbais, não verbais ou sincréticas, porque todos os enunciados são linguísticos, são produtos da ação de linguagem.

É preciso repensar o enunciado como o resultado de uma malha ideológico-discursiva com implicações linguísticas, pois as circunstâncias de enunciação corroboram para a existência do enunciado e mesmo elas são mecanismos de linguagem na composição do enunciado. A semiologia histórica, que contém como categorias de análise os paradigmas da expressão – perscrutados pelo paradigma indiciário –, é uma vertente da área de linguística, especializada na percepção da imagem e de suas possibilidades materiais, como a bricolagem entre linguagens verbal e não-verbal.

Penso que nós, analistas de discurso na tentativa de dar conta do objeto multissemiótico em que se transformou o discurso nos últimos anos, passamos a lançar mão de outros dispositivos teórico-analíticos que não somente aqueles forjados no interior de nossa própria epistemologia. [...] Atualmente, na sociedade multimidiática em que vivemos, é preciso, além disso, compreender, por exemplo, o papel, a natureza e a função da mídia na produção, circulação e recepção dos discursos (BARONAS, 2011, p.31).

Outras áreas das ciências humanas podem apoiar a epistemologia necessária para análise de textos que vão além da mera identificação do lugar social a que pertence um enunciador. A antropologia das imagens, segundo Courtine (2013), pode amparar a construção investigativa dos enunciados iconográficos. A semiologia semelhante à autópsia da medicina legal sustenta as intuições do cientista da linguagem. Portanto, as exigências da contemporaneidade superam a restrição de categorias tradicionais da Análise do Discurso na produção dos sentidos (BARONAS, 2011).

A ordem do olhar, na contemporaneidade, também investe a produção de efeitos de sentido em composições enunciativas que são linguísticas, significativas nas rituais práticas históricas de simbolização. A paráfrase é um recurso linguístico, seja verbal, seja não verbal, ainda que os procedimentos de leitura sejam difusos, no caso da não verbalidade. O signo é verbal, para Saussure, mas o enunciado, no pós-estruturalismo, é (verbo-)visual, pela emergência de outras materialidades linguísticas. Imagem é texto, é linguística.

A estrutura mobilizada na repetição parafrástica de textos e discursos em diferentes enunciados pode sofrer abalos que deslocam, perturbam a memória, reeditam-na

imagetivamente. Afinal,

“[...] é sempre possível o jogo da metáfora e da opacidade. Se só houvesse paráfrases, teríamos sempre as mesmas ideias. Mas há sempre a possibilidade do novo, do diferente pelo jogo da memória. [...] Podemos entender a afirmação de Michel Pêcheux de que a memória não pode ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos, cujo conteúdo seria um sentido homogêneo acumulado a um modo de reservatório. Ela é muito mais complexa; é um espaço móvel de divisões, injunções, deslocamentos, retomadas, conflitos e regularização, um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas, contradições. E as palavras e imagens têm um papel essencial nesse jogo do discurso, de suas materialidades (GREGOLIN, 2011, p.97-99).

A opacidade da imagem reside na autonomia de sua materialidade em função das condições de produção enunciativas, circunstâncias previstas pela necessidade enunciativa, ligadas aos fatores pêcheutianos que circunscrevem o funcionamento linguístico: o pré-construído. A remanência é o retorno de um discurso que se diferencia por uma sutileza relacionada, pelo interdiscurso, à memória. Os desdobramentos de um mesmo discurso demonstram como as formações discursivas são heterogêneas, conforme Courtine (2009), as asperezas múltiplas provocadas pelos incessantes embates ideológicos são princípios das FDs, contradições integrantes de sua constituição. O postulado da contradição é de Foucault, de *A arqueologia do saber* (2005a): apesar de as formações discursivas serem regidas por regularidades, há contradições em suas existências porque se inscrevem em diferentes domínios, são assumidas em diferentes circunstâncias e se transformam, de acordo com cada enunciador.

A inflexão de cada formação discursiva é projetada pelo pré-construído, acessível a todos os sujeitos, intersecção coletiva que permite a captação do arquivo, “‘aquilo que todo mundo já sabe’, isto é, os conteúdos de pensamento do ‘sujeito universal’ suporte da identificação e àquilo que todo mundo, em uma ‘situação’ dada, pode ser e entender, sob as formas das evidências do ‘contexto situacional’” (PÊCHEUX, 1997, p.171). O interdiscurso como discurso-transverso funciona pelo interdiscurso como pré-construído que atravessa o intradiscurso do sujeito: “Nesse sentido, pode-se bem dizer que o intradiscurso, enquanto ‘fio do discurso’ do sujeito, é, a rigor, um efeito do interdiscurso sobre si mesmo, uma ‘interioridade’ inteiramente determinada como tal ‘do exterior’” (PÊCHEUX, 1997, p.171).

O pré-construído remete assim às evidências pelas quais o sujeito se vê atribuir os objetos de seu discurso: “o que cada um sabe” e simultaneamente “o que cada um pode ver em uma dada situação”. Isso equivale a dizer que se constitui, no seio de uma [formação discursiva] FD, um sujeito universal que garante “o que cada um conhece, pode ver ou compreender”, e que o assujeitamento do sujeito em sujeito ideológico realiza-se, nos termos de Pêcheux, pela identificação do sujeito

enunciador ao sujeito universal da FD: “O que cada um conhece, pode ver ou compreender” é também “o que pode ser dito” (COURTINE, 2009, p.74-75).

O termo pré-construído é retomado por Courtine para evidenciar como a ideologia não opera pelo assujeitamento pleno, diferentemente da AD-1: não há um espelhamento automático na ideologia dominante e determinante como fator que assola e permeia, pela imposição, o sujeito. Por isso, Pêcheux (2009, p.26) afirma que “já era hora de começar a quebrar os espelhos”, último enunciado de seu prefácio à obra de Courtine (2009). As condições de produção são históricas e situacionais, pois “o que cada um pode ver em uma dada situação” depende das formações discursivas que agenciam uma rede de dizeres, acessada pelas relações interdiscursivas. O sujeito universal, historicamente constituído, que ativa o pré-construído, é materializado pelo intradiscurso do sujeito enunciador. É a memória discursiva, eterno retorno ao arcabouço histórico-cultural, a válvula propulsora das práticas sociais e dos posicionamentos subjetivos encenados em gêneros reguladores do que pode e como deve ser dito, ou seja, poderes são instituídos por meio de práticas sociais que governam os saberes e os dizeres.

A paráfrase discursiva é modulada pela rede de formulações, os interdiscursos, possibilidades registradas pelo arquivo, cadastro histórico-cultural. Assim, revela-se a forma-sujeito, o modo como o sujeito se constitui pelas formações discursivas. A posição de sujeito demarca o funcionamento de sua própria demarcação, uma iniciativa ao se definir, ao se responsabilizar como autor de uma prática de linguagem, ato que não se origina do sujeito falante: trata-se de um efeito da forma-sujeito assumida na relação do discurso-transverso do pré-construído, um desdobramento do sujeito que se identifica com um discurso e replica em reformulações enunciativas.

Convirá estudar igualmente a formação do pré-construído na estratificação interdiscursiva, na medida em que ela fornece a base de constituição da rede de formulações; mas também a formação do enunciado na articulação dos pré-construídos [...]. O que está em jogo aqui é o trabalho da noção de paráfrase discursiva (COURTINE, 2009, p.238).

Para o exercício da materialidade linguística verbal, um rol de rituais organiza como as fisiognomonias podem ser reveladas. Os gestos de enunciação não podem ser expressos de qualquer maneira; dependendo do gênero, são convencionadas algumas regras de comportamento, sempre relativamente estáveis, pois dependem da relação com os interlocutores inscritos na cena de enunciação. Por isso, os fatores são variáveis, ainda que o gênero seja o mesmo. Toda formação discursiva é resultante de um fenômeno histórico.

Modos de ação não verbais também são discursivos.

Tocamos aqui num dos aspectos da existência material de uma formação discursiva como a memória; o da conservação, da reprodução imutável dos rituais não verbais que acompanham o discurso, do conjunto dos signos ligados aos lugares inscritos em uma FD por meio dos quais se agenciam os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, a distribuição dos “papéis”, que a metáfora pragmática da encenação registra [...] (COURTINE, 2009, p.132).

A memória não é a mesma, nem a individual, nem a coletiva. Não importam apenas as palavras, mas também os gestos, incluídos na formação de um enunciado cercado de operações flutuantes, porém, sempre manipulado por expressões corporais. As impressões individuais são reelaborações produtivas da intersecção entre memória discursiva e posicionamentos provenientes do que pode ser dito, circunscrições sociais dadas por formações discursivas resultantes de formações ideológicas. A primazia do chamado sujeito universal é a prática social que permite ao sujeito enunciator apenas opinar ou se instituir a partir do que já está pré-estabelecido pela história.

As condições de produção são relacionadas a protocolos sócio-históricos, porque dependem da *variação de conjunturas* (recorte histórico que prevê especificidades no domínio da memória discursiva), da *variação de lugar do sujeito enunciator* (o lugar social de quem empreende o enunciado), *variação do próprio sujeito enunciator* (posições-sujeito assumidas), *variação do alocutor* (para quem se dirigem os dizeres, ou seja, o público-alvo), *variação das circunstâncias enunciativas* (ambiente de linguagem, situação dos enunciadores, circunstâncias específicas dependentes do que se pode ver ou compreender devido às formações discursivas que circulam em condições de produção sócio-históricas particulares). Enfim, “O domínio de saber de uma FD [...] constitui-se em uma forma determinada de dominação ideológica que atribui às formulações determinados *temas* (‘aquilo de que elas falam’) e *articulações* (‘como falam disso’)” (COURTINE, 2009, p.148). Uma formação discursiva é atravessada por uma formação ideológica com temas historicamente possíveis e argumentos que tecem as articulações enunciativas, processo de construção textual pelas partes que configuram o todo, complexo formulado para suscitar sentidos diversos.

Há relações de antagonismo e de aliança resultantes de efeitos múltiplos de sentido em forças centrípetas, em refração, em dispersão, pela diversidade de valores, termos utilizados por Bakhtin (1988) para representar a univocidade de um enunciado e sua significação localizada numa ação linguística. Há uma rede de formulações que abre um leque de possibilidades porque são instáveis os procedimentos de enunciação; porém, há restrições

históricas que afunilam o que pode e deve ser dito.

O novo irrompe porque a memória discursiva não é plana, nem linear ou unilateral, acúmulo de um conjunto seletivo e intransponível pelas relações históricas. Há uma infinidade de efeitos de sentido que escapam, não podem ser cercados pelos enunciadores, por serem permeados de deslocamentos, releituras, ativações diversas de sentido provedoras de polêmicas e perpétuos retornos, sempre diferentes. É configurada uma memória discursiva dispersa, não mais homogeneizante como se concebia a memória coletiva. A volatilidade e o menosprezo pela permanência destituem da história o caráter fixo da tradição de uma construção discursiva garantida.

A noção de memória foi e permanece ainda aqui um investimento de grande alcance, tanto no que concerne às palavras quanto às imagens: seu funcionamento no estado líquido se fundamenta na volatilidade, na efemeridade, na descontinuidade e no esquecimento. Tudo isso evidencia a necessidade de manutenção de um quadro de reflexão histórica. Não há memória sem história (COURTINE, 2008, p.17).

Palavras e imagens são enunciados pertencentes a um arcabouço discursivo, uma memória coletiva que não é estanque, sempre se recicla e independe do indivíduo. Todos os indivíduos são interpelados para constituírem efeitos de subjetivação. Na contemporaneidade, a volatilidade da memória recorre ao esquecimento cada vez mais impetuoso e, se a paráfrase de um acontecimento de curta duração retorna, o recobrimento da memória passada é surpreendente, como se fosse impossível ter ocorrido um esquecimento, no âmbito da memória coletiva.

A que memória o enunciado adere para sua existência material? Existe mesmo uma memória individual, que se responsabiliza pela associação entre as imagens acessadas pelos leitores? A memória discursiva, histórica, é disponível coletivamente a todos os sujeitos? A relação paradigmática entre as imagens é semelhante para todos, por ser o mesmo repertório cultural? O conceito de intericonicidade auxiliará as respostas a essas indagações.

1.2.1 Intericonicidade

A produção icônica na contemporaneidade lança mão de imagens de diferentes discursos para compor, ainda que transversa ou contraditoriamente, um enunciado híbrido. Tal modo de realização consiste na intericonicidade, uma ferramenta teórica para a discussão sobre o efeito sincrético na composição dos enunciados (verbo-) visuais tridimensionais.

A deriva interpretativa é uma prática que relaciona imagens disponíveis na memória

discursiva, pelo arquivo possibilitado num *a priori* histórico. Não basta resgatar da memória discursiva uma série de imagens que podem não proceder para cada indivíduo, pois o acesso à história é sempre fragmentado. Por isso, um arquivo relativamente singular de imagens pertence ao indivíduo, que armazena um conjunto de imagens internas por meio de um percurso próprio de práticas sociais.

Em relação à linguagem verbal, Pêcheux (1995) já conceitua o intradiscurso como efeito subjetivo das relações interiores de si em relação ao pré-construído, permeado de interdiscursos que constituem o intradiscurso. Toda apreensão individual de imagens passa pelo crivo histórico, interdiscursivo. A diferença é que há uma série de simbolizações internas, individuais, que torna específica uma imagem e sua significação no ato próprio de análise.

A intericonidade é um conceito que envolve a relação interpretativa de imagens por meio da relação com outras imagens disponíveis pela memória discursiva, mas sintetizadas por cada indivíduo de maneira singular. Portanto, as concepções sobre uma imagem dependem, além da história, da percepção particular de cada indivíduo. Daí a necessidade de mobilizar um viés antropológico, individual, no ato de recepção da imagem.

Em entrevista concedida a Nilton Milanez e ao Grupo de Estudos sobre o Discurso e o Corpo (GRUDIOCORPO), Courtine (2005) indaga sobre as relações imagéticas realizadas pelos sujeitos durante o processo de leitura. Para ele, a intericonidade é um processo que se orienta pela memória discursiva, ao supor a relação de imagens exteriores ao sujeito conhecidas a partir de irrupções enunciativas que, numa relação dialética, compõem a história e a língua. Essa relação é possibilitada pela formação discursiva, que inscreve, numa leitura, uma série de imagens regulares, organizadas pelo sujeito em sua atividade leitora, específica, e mantém unidade em relação às outras possibilidades.

Por meio de movimentos de intericonidade, as imagens travam um embate com a memória, fazem deslizar a tradição e instauram outros sentidos: nessa tensão dialética entre o dado e o novo, os sentidos [...] fulguram como um lampejo que só pode ser apanhado na transitória aparição do acontecimento discursivo (GREGOLIN, 2008, p.33).

A disposição dos enunciados é dada previamente pela história, por meio do acontecimento discursivo que pertence a um domínio de memória; assim, a memória discursiva determina a maquinaria imagética do indivíduo. Porém, não há uma relação automática entre o real da história e o real das imagens. Pêcheux (1997) postula que o real da história, pelo acontecimento, fulgura o real da língua e, da mesma forma, ao se referir ao domínio de imagens internas ao indivíduo, Courtine (2005) aponta como égide o primado do

interdiscurso via memória discursiva para delinear a recuperação do sentido iconográfico, ao ser realizada a intericonicidade.

O caráter singular da intericonicidade, segundo Courtine (2005), é explicado pelo conjunto de imagens internas, armazenadas particularmente em cada indivíduo, em sua trajetória empírica. Na verdade, o próprio indivíduo é responsável pela sistematização das imagens selecionadas para a relação com a imagem interpretada. A atribuição de efeitos de sentido é particular, apesar de sentimentos e impressões individuais serem compreensíveis por uma série de sentidos que categorizam cada reação. Por isso, a cultura visual do indivíduo garante o diferencial capaz de possibilitar complexidades no processo de leitura: imagens de lembranças, de sonhos, de imaginações captadas pelo arquivo, pela memória discursiva, coletiva.

Não há uma origem interna do discurso no indivíduo. As imagens são armazenadas pelos indivíduos conforme a presença do sujeito em sua inserção coletiva e histórica, mas as ativações de sentido, assim como a remissão paradigmática a uma imagem e não a outras, são individuais. A experimentação que cada corpo, empírico, traça em suas práticas sociais determina intericonicidades distintas.

A intericonicidade supõe dar um tratamento discursivo às imagens, supõe considerar as relações entre as imagens que produzem os sentidos: imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma arqueologia, de modo semelhante ao enunciado em uma rede de formulações, em Foucault; mas também imagens internas, que supõem a consideração de todo conjunto da memória da imagem no indivíduo e talvez também os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou fantasiadas que frequentam o imaginário. Como articular essas imagens umas às outras, reconstituir esses laços que dão sentido aos ícones de uma cultura, cuja memória é partilhada pelos indivíduos? Por meio da identificação, pela detecção dos indícios no material significante da imagem, dos traços que foram deixados por outras imagens, e pela reconstrução a partir desses traços da genealogia das imagens de nossa cultura (COURTINE, 2011, p.160).

Os sentidos atribuídos às imagens são, além de coletivos, individuais. A recepção de uma imagem não é a mesma, a atribuição de valores é diversa. Um enunciado imagético não pode ser isolado da cadeia de outras imagens que estabelece uma rede de formulações, tal como Foucault atesta em seu método arqueológico de análise. Mais um passo deve ser dado ao se pensar a genealogia das imagens: que domínio de saberes e poderes instituem a paráfrase, ou que distinções demandam ser realizadas para encadear uma relação parafrástica das imagens que retornam e permanecem na história iconográfica? Em especial, como compilar repetições que proliferam tão intensamente e constituem um acontecimento rapidamente apagado da história, até que possa ressurgir (ou não) em outras práticas

enunciativas? Nas condições históricas metamorfoseantes, que instituem práticas sempre temporárias, como delinear um acontecimento?

Não é necessário, hoje, pensar no acontecimento com duração longa. Por ser descontínua a história, Foucault (2005a) desenvolve o conceito de acontecimento como verdades constituídas de saberes que se expõem em uma série maleável, sempre temporário, passageiro. Essa memória discursiva, constantemente diferente, dificulta o armazenamento, gera um Mal de Alzheimer pela engenhosa retenção de imagens. A memória tradicional parecia ter longa duração, e por isso a memória discursiva atual parece o Mal de Alzheimer: mantém-se apenas o passado e a memória discursiva presente é esquecida rapidamente, sempre maleável, líquida, sem fixação e permanência. Reconstruir os traços genealógicos de formação dos enunciados fluidos, em um regime de indícios recorrentes, não é tarefa fácil para o pesquisador. A genealogia das imagens contemporâneas é fugaz pelo caráter transitório de sua constituição.

Da mesma maneira que o discurso é atravessado pelo interdiscurso, acrescentaria uma dimensão antropológica para situar o indivíduo, o sujeito como produtor e também como intérprete e, de certa maneira, como suporte das imagens dessa cultura (COURTINE, 2005).

O sujeito como intérprete, como leitor, como indivíduo, possui uma rede de imagens internas, particulares, um catálogo mnemônico sempre provisório que o diferencia quanto à abordagem de uma mesma materialidade enunciativa tridimensional. Múltiplas imagens atingem o cotidiano de um indivíduo que as armazena segundo sua própria ética, sua carga de valores, sua capacidade, inclusive inconsciente, de se relacionar perante si mesmo e a sociedade. Um indivíduo pode, ao mesmo tempo, comportar-se por meio de posições-sujeito controversas: o ethos de uma criança, com seus atos espontâneos de agir, leva a uma interação mais primitiva e espontânea com as instalações de *Vertigem*; ao passo que o ethos de um adulto sofrerá uma contradição entre desejo e autorização na ação com os objetos, autorizada e almejada numa cena de arte contemporânea como essa, que estimula maior liberdade, menos formalidade, mais envolvimento com a materialidade enunciativa tridimensional, em um modo de conhecer lúdico, mas com alguma tensão.

Halbwachs, em sua obra *A memória coletiva*, de 1925 (2006, p.30), aponta que “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos”. A constituição da memória individual seria um produto de uma memória coletiva, de modo que é instaurada a impossibilidade de uma memória individual autêntica, pois sempre ocorre a

remissão a uma base comum a todos devido ao contato social constante, sempre em (re)fluxo. A memória individual é, então, uma transmutação, uma particularidade, uma perspectiva própria da memória coletiva. A relação contígua da memória individual com a memória coletiva direciona um fluxo de continuidade incessante no processo de subsistência colonizada do sujeito em relação à história.

Entretanto, penso que, apesar de a memória coletiva multifacetar a memória individual, esta não pode existir sem a coletiva, a atribuição de valores a uma mesma imagem: seja ela utópica, sonhada ou vista, as impressões ou sensações podem ser diferentes. Em análise do quadro *As Gêmeas*, de Alberto Guignard, de 1940, Milanez diz:

Quero, com olhar de espectador, compreender um sentimento que tive parado em pé diante do quadro de *As Gêmeas*: um estranhamento que, em um primeiro momento, não soube explicar, um incômodo de nó na garganta, franzir de testa, engolida seca, ou seja, da posição de um sujeito marcado por uma história de imagens midiáticas e imaginadas (MILANEZ, 2013, p.348).

Apesar de as sensações “incômodo de nó na garganta, franzir de testa, engolida seca” serem facilmente reconhecidas por qualquer sujeito inscrito na história, nem todo espectador do quadro será movido pelas mesmas sinestésias de Milanez. Ele demonstra muito bem como as inúmeras imagens de desconforto, por exemplo, são coletivas e materiais, pois são armazenadas por todos os sujeitos, que selecionam tais possibilidades numa série paradigmática. Daí a perene pertença do indivíduo na rede coletiva de imagens, o que não o particulariza ao olhar um enunciado iconográfico.

As imagens dentro de mim e que são compartilhadas, modificadas, invertidas, apagadas e reinventadas pelo seio sociocultural-histórico não são somente minhas em particular, mas fazem parte da ilusão de uma coletividade que quer acreditar que elas seriam únicas (MILANEZ, 2013, p.348).

Além de não haver sentimento pertencente a um só indivíduo e remissão a imagens criadas apenas por si mesmo, há uma constante remodelação que permite a existência e o aparecimento de outros enunciados pelo efeito parafrástico, que irrompe o relativamente novo. O que é a centelha da novidade, senão o aspecto individual sinestésico? Afinal, *As Gêmeas*, em mim, não suscitam estranhamento, e sim curiosidade técnica em relação à simetria. Apenas isso. Apesar de a noção de equilíbrio não ser exclusivamente minha, o caráter avaliativo da imagem seleciona outra rede de sentido, em relação à fisionomia de Milanez, na atualização de sentidos inclusive do corpo que lê a obra artística.

São individuais as reações e as atribuições de sentido a uma obra, ainda que sejam

coletivas as percepções corporais e mentais, pois as imagens internas são pinçadas pela memória individual, sim, de maneiras singulares, por procedimentos psicológicos e cognitivos particulares. Assim, a atribuição de sentidos varia e depende da rede de imagens já infiltradas individualmente, pois a falta de informações pode comprometer a compreensão ou restringi-la, além de diferenciar emoções devido à relação pessoal com um ou outro enunciado. Por isso, linguisticamente, as reações perante uma mesma imagem são intericonicamente distintas, ainda que as sensações sejam reconhecidas pela coletividade. Há um elo estritamente individual entre imagem e sujeito, porque as experiências sociais dos corpos são diferentes.

O fator diferencial da categoria denominada intericonicidade é a mobilização do indivíduo e das seletas imagens internas que não originam de si, mas são fundamentais no processo de leitura de uma imagem. O caráter antropológico do conceito de intericonicidade, segundo Courtine (2011, p.162), define como o indivíduo, em sua atividade cognitiva de atribuição lógica de sentidos, pelo conjunto de imagens empiricamente coletadas das práticas discursivas, historicamente armazenadas pelo domínio da memória, adquire status de destaque no ato da recepção de um enunciado: “Eis, portanto, a contribuição da ideia de intericonicidade: uma antropologia histórica das imagens que seja também uma arqueologia do imaginário humano”. É importante, em outras palavras, considerar o indivíduo e seu arcabouço de imagens internas, este apoio sempre atrelado à memória coletiva, sem a qual não existiria.

A tridimensionalidade pode evocar uma profusão indefinível de reações individuais, imprevisíveis: enjoo, delírio de dissolução da fronteira entre real e virtual, abominação de imagens com tais características ou desejo de mais incursões em narrativas com configurações ainda mais imersivas. Os efeitos de sentido são variáveis porque a intericonidade e o paradigma indiciário que envolvem os contatos com enunciados (verbo-)visuais tridimensionais são múltiplos. O espelhamento não é rompido, neste caso; é infinitesimal, não cessa.

1.3 OS ENUNCIADOS (VERBO-) VISUAIS TRIDIMENSIONAIS

Quanto mais pesado o fardo, mais próxima da terra está a nossa vida, e mais ela é real e verdadeira. Por outro lado, a ausência total de fardo faz com que o ser humano se torne mais leve do que o ar, com que ele voe, se distancie da terra, do ser terrestre, faz com que ele se torne semi-real, que seus movimentos sejam tão livres quanto insignificantes. Então, o que escolher? O peso ou a leveza?

Milan Kundera em *A Insustentável Leveza do Ser*

A imanência é um fardo que limita o livre trânsito do corpo. O estatuto da fragilidade e da mobilidade precária do sujeito, em espaços de plena fruição estética, deflagra o prazer pela virtualidade. Voar é leve, pesado é viver a prisão do corpo. Traçar horizontes extraordinários e experimentar hipersensações são possibilidades que o mistério existencial do ser empírico, de carne e osso, apenas realiza em universos paralelos, com efeitos de realidade, de modo que o deleite seja carnal.

Na mitologia grega, o labirinto de Dédalos, arquitetado para conter o monstruoso Minotauro, pode ser uma metonímia da vida real. As agruras cotidianas são tão animais quanto o Minotauro, figura horrenda que dificilmente é combatida. Uma horda de Minotauros compõe a contingência humana. Apenas os corajosos e astutos como Teseu conseguem enfrentar a fúria dos entraves que assolam o dia a dia. Porém, para enfrentar o labirinto e conseguir êxito na batalha, é necessário o auxílio do amor de Ariadne. Sem a mágica do Fio de Ariadne, Teseu não conseguiria vencer o Minotauro.

O Fio de Ariadne, hoje, seria o discurso tridimensional. Apenas esse recurso permitiria o autoconhecimento, o contato do ser consigo mesmo, por meio da aventura do corpo na incursão em outra dimensão, ainda que artificial, engendrada pela simulação de sensações corporais direcionadas por um aparato 3D. No entanto, o autoconhecimento por meio da metáfora do fio de Ariadne não levaria à introspecção psicológica, e sim à introspecção material, do corpo, pelas sinestesias que o corpo pode e deve possuir ao experimentar um efeito de liberdade em relação aos Minotauros triviais. Trata-se de um poder possibilitado pela estratégia tridimensional, capaz de dotar, pela ilusão, seres humanos “Teseus”, que se tornam heróis de si ao vivenciar um universo paralelo pela tridimensionalidade semelhante à condução metafórica do Fio de Ariadne. A virtualidade proporciona o poder da hipersensibilidade em relação ao corpo.

Devido à semelhança da realidade imediata em relação à tridimensionalidade incorporada aos enunciados iconográficos, as experimentações virtuais são cada vez mais

exigidas como práticas discursivas atualmente. Além das convencionais imagens bidimensionais, inflacionadas pela contemporaneidade, o recurso tridimensional emerge como mecanismo de atração do público cada vez mais incorporado pela operacionalização instantânea e atenção constante direcionada pelo campo das visualidades. As condições de produção enunciativas envolvem cada vez mais a presença das imagens para mobilizar os sujeitos. A convocação da virtualidade na existência material institui outras formas de interação, que imbrica a fantasia do poder global desmedido à limitação da concretude imposta pelo tempo e pelo espaço reais.

É impossível separar o humano de seu ambiente material, assim como dos signos e das imagens por meio dos quais ele atribui sentido à vida e ao mundo. Da mesma forma, não podemos separar o mundo material – e menos ainda sua parte artificial – das ideias por meio das quais os objetos técnicos são concebidos e utilizados, nem dos humanos que os inventam, produzem e utilizam. Acrescentemos, enfim, que as imagens, as palavras, as construções de linguagem entranham-se nas almas humanas, fornecem meios e razões de viver aos homens e suas instituições, são recicladas por grupos organizados e instrumentalizados, como também por circuitos de comunicação e memórias artificiais (LÉVY, 1999, p.22).

A composição que a virtualidade postula desloca o padrão da singularidade humana ao domínio da rede, que aproxima distâncias, compila espaços e detém o controle sobre o imediatismo na comunicação. Torna-se mais prático o contato, ainda que distante fisicamente, pois a efetivação interacional imagética ou verbal é rápida, ainda que fugaz e fleumática, por não permitir o contato físico. A tridimensionalidade propõe, pela virtualidade, a impressão de que o contato físico pode ocorrer e as sensações físicas, ainda que por estímulos cognitivos e psicológicos, valorizam o caráter afetivo da interação humana com enunciados (verbo-) visuais tridimensionais.

A banalização do visível exige enunciados cada vez mais atraentes. As mídias respondem a essa provocação de maior impacto e efeito de realidade, com enunciados tridimensionais, pois há televisão, computadores, instalações, painéis e esculturas de arte contemporânea, livros pop-up, videogames, outdoors, filmes, maquetes, cartões (correspondências) com temas de datas festivas, ímas de geladeira, panfletos e shows hologramáticos tridimensionais, produtos artísticos que funcionam como bens de consumo, para entretenimento ou divulgação de algum produto.

O discurso da saúde também é atravessado pela formação discursiva tridimensional, que facilita a visualização e eficácia dos procedimentos no organismo humano ou animal, como ressonâncias magnéticas, ultrassonografias, cirurgias com imagens em recursos

tridimensionais. A pesquisa das aulas de anatomia pode ocorrer em cérebros impressos tridimensionalmente. Arcadas dentárias também podem ser reproduzidas em 3D, seja pela tela de um computador, seja pela impressão. Além disso, a tridimensionalidade pode garantir, inclusive, melhoria estética e funcional: próteses impressas em 3D, como as de músculos, de rostos, de narizes, de ossos, assemelham-se ao corpo humano real e substituem órgãos com a mesma eficácia.

Há também procedimentos estéticos em 3D para queima de gordura localizada. Portanto, a tridimensionalidade também auxilia a manutenção do corpo, atravessado pelos discursos da saúde, da beleza, do equilíbrio, da felicidade. No entanto, paralelamente aos recursos materiais concretamente tridimensionais, o comércio tem divulgado também produtos de higiene e beleza, como pílulas emagrecedoras, alisamentos capilares e cremes dentais com efeito 3D. A atribuição tridimensional ao produto confere resultados plenos, em todas as dimensões, sem lacunas angulares.

O *corpus* de pesquisa selecionado, enunciados tridimensionais, como arte contemporânea, livros pop-up, videogames tridimensionais e outdoors com efeito tridimensional também serão analisados a partir da relação entre corpo e interação. Para compreender o *corpus* de pesquisa que será minuciosamente investigado no segundo e no terceiro capítulos, é necessário justificar o motivo de sua escolha, sempre instigado pelas condições de produção sócio-históricas.

1.3.1 O efeito da tridimensionalidade

Em *A conquista da ubiquidade*, Paul Valéry vislumbrou obras de arte transmitidas à distância pela eletricidade, já no início do século XX. Previu que a multissensorialidade seria naturalizada. Imagens e sensações poderiam ser experimentadas de modo instantâneo e fluido. Assim, Valéry foi considerado um guru das ações que a tecnologia tem propiciado aos sujeitos dos séculos XX/XXI. As utopias tecnológicas poderiam tornar, enfim, semelhantes à realidade o universo mágico e fantástico das ficções consideradas impossíveis fora das narrativas artísticas (GRAU, 2007), por outro modo de simulação.

A operação da simulação nunca cessou: “fazer parecer real o que não é” foi invocado para dar conta tanto da escultura grega quanto da perspectiva (a famosa ilusão de profundidade), da pintura dita *trompe l’oeil* até o apogeu do movimento barroco (WEISSBERG, 1993, p.117).

A ficção deseja verossimilhança, um efeito que confunda a nomeação entre real e virtual. A representação imagética almeja ser o próprio objeto. A aparência, na Grécia Antiga, é objeto artístico e filosófico (WEISSBERG, 1993). Desde a Antiguidade Clássica, há um interesse de manifestar formas artísticas por meio do manejo de perspectivas óticas, com a materialização de planos visuais dotados de recursos que fazem as imagens saltarem aos olhos, ainda que apenas a superfície plana seja, concretamente, o suporte para o enunciado iconográfico. O matemático Euclides, no século IV a.C., descreve o espaço como formado por três dimensões:

Essas três dimensões podem com facilidade ser concebidas de modo intuitivo, em referência a nosso corpo e à sua posição no espaço: a vertical [...] é a direção da gravidade e da posição em pé; a segunda dimensão, horizontal, é a da linha dos ombros, paralela ao horizonte visual diante de nós; enfim, a terceira dimensão é a da profundidade, correspondente à projeção do corpo no espaço (AUMONT, 1993, p. 35).

Observando também que a imagem de um objeto no fundo do olho é menor se esse objeto estiver mais longe do observador, Euclides precedeu as “regras de Leonardo”, propostas por Da Vinci, no sec. XV, assim resumidas por Aumont (1993, p. 62): “devem-se pintar os objetos mais próximos com cores mais saturadas, contornos mais nítidos e textura mais espessa: os objetos distantes estarão mais no alto da tela, menores, mais claros e com textura mais fina; as linhas paralelas na realidade devem ser convergentes na imagem”. A procura técnica de aproximar a pintura em uma superfície com perspectiva de efeitos 3D vem do princípio de que “é necessário imitar o máximo possível certas características da visão natural”, a *perspectiva naturalis*, que passa a ser cuidadosamente construída. Há uma regulação de mimese, imitar a coisa com o máximo de precisão.

Euclides também desenvolveu a visão binocular pela estereoscopia, recurso que apresenta imagens e fornece uma representação realista do espaço, como se a virtualidade fosse real. Uma colocação do mesmo objeto em vieses diferentes cria a imagem em movimento, uma sensação de profundidade ilusória, que se assemelha à realidade (SOUZA; KUBOTA, 2012). Filippo Brunelleschi (1387-1446) e Leon Batista Alberti (1404 – 1472) descobriram a utilização do método tridimensional em espaço bidimensional, afrescos, telas, a chamada *perspectiva artificialis*: “[...] perspectiva geométrica aplicada na pintura e, em seguida, na fotografia, a qual resulta de uma convenção representativa em parte arbitrária, a ser produzida artificialmente (donde o nome *perspectiva artificialis*)” (AUMONT, 1993, p. 38), diferente da que se passa no olho, natural, porém com o mesmo modelo geométrico.

O catolicismo medieval enaltece as formas e a estética para que seja alcançado o sublime sagrado. No Renascimento (século XVI), as artes plásticas também redescobriram o

efeito tridimensional: a dedicação ao descobrimento de técnicas transformou as artes plásticas. Leonardo da Vinci, Kepler, Giotto e Caravaggio também incrementaram suas obras artísticas pelo recurso tridimensional, seja de profundidade, com efeito de imersão, seja pela operação de fazer vir à tona uma imagem, bem próxima dos olhos, como se saltasse da superfície bidimensional (SOUZA; KUBOTA, 2012).

A *anamorfose* é um recurso de vanguarda desenvolvido no século XVII, porém já utilizado desde o século anterior. Trata-se de um deslocamento do ângulo sob a perspectiva de análise sem excluir a perspectiva anterior, com o intuito de criação de uma dupla visão imagética. Assim, o procedimento desvia do real para provocar alucinações (MACHADO, 2008). O humanismo transformou o hermetismo da ciência em usos e fazeres palpáveis, alcançáveis pela massa, diferentemente da concepção científica desenvolvida na Idade Média, difundida apenas entre o estrato social eclesiástico e a aristocracia. Em 1838 (já no século XIX), Charles Wheatstone elabora o estereoscópio, um aparelho com espelhos centrais que refletia um mesmo objeto em ângulos diferentes. O mecanismo causa a impressão da visão binocular, o que provoca a ilusão de profundidade ou de uma imagem que salta aos olhos (SOUZA; KUBOTA, 2012).

Nos anos 1960, havia uma interação entre arte, ciência e tecnologia em favor da luz, dos movimentos e das cores: a arte cinética. Nos anos 1970, a participação do público nas obras artísticas foi ainda mais estimulada com o surgimento do computador. Nos anos 1980, a interatividade tornou-se ainda mais intensa, devido às tecnologias da área de informática. Nessas novas invenções, as artes revelam simulacros da experiência humana (POPPER, 1993), voltados para um olho alcance as veredas da interatividade. O estímulo visual determina quaisquer movimentos do corpo durante o processo de experimentação ficcional similar à realidade.

1.3.2 O olho é metonímia do corpo

Apesar de ser o olho o órgão corporal que impulsiona o primeiro contato com a tridimensionalidade, são evidentes as incitações provocadas ao movimento de todo o restante do corpo.

O olhar apalpa as coisas: interação do visível e do tangível. Esta “espessura de carne” – este campo denso – entre o vidente e a coisa é constitutiva de sua visibilidade. As coisas não são achatadas, de duas dimensões, mas seres dotados de profundidade [...]. É isso que Merleau-Ponty chama de ‘a carne do visível’. Visível é uma qualidade de uma textura, a superfície de uma profundidade (FARGIER, 1993, p.238).

Se as coisas reais não são bidimensionais, por que representá-las assim? O impacto da tridimensionalidade advém exatamente do protótipo que possui um efeito de realidade. A profundidade oferece uma expressão visível, realista, pela semelhança do gesto do toque. O olho vê o que aparenta possuir uma tenacidade material.

As circunstâncias enunciativas do século XXI experimentam uma hiperbólica recorrência de formas visuais. Numa cultura visual de muitos apelos iconográficos, a banalização da visibilidade solicita diferenças. Um conjunto de imagens que reverbera constantemente está circunscrito às condições sócio-históricas, demandadas por uma cultura.

Ao discutir a repetição como elemento fundamental da produção de sentidos, Foucault acena para o fato de que as culturas cristalizam procedimentos tanto no campo da *dizibilidade* (certas fórmulas, maneiras de dizer) quanto no das *visibilidades*. [...] Os lugares em que essas imagens podem retornar são os mais imprevisíveis e insólitos. [...] Essa regularidade no aparecimento constitui determinada memória. Assim como há movimentos de paráfrase no texto linguístico, há também nos textos visuais (GREGOLIN, 2011, p.95-96).

Do mesmo modo que a dizibilidade, linguagem verbalizada, permite certos dizeres e não outros, a visibilidade também segue essa regra geral dos discursos, por que há certas imagens e cenas e não outras. A circularidade de enunciados recorrentes oferece um leque de múltiplas possibilidades enunciativas. Esse acontecimento, parafrástico, fundamentado pela memória discursiva, que arquiva enunciados verbais, (verbo-)visuais e meramente visuais, atesta a hipótese de que a imagem funciona como dispositivo em enunciados tridimensionais.

Esse dispositivo tridimensional possui a meta de mobilizar o corpo para movimentos corporais tão intensos que poderiam suspender o corpo. Entretanto, como funciona o poder do dispositivo tridimensional? O procedimento de inscrever o corpo numa atividade diegética é permitido pelo olho, órgão dos sentidos que serve como porta de entrada para a vivência da maioria dos enunciados tridimensionais, pois

[...] à sensação destina-se uma etapa de captação primária de dados pelo organismo e está diretamente associada, de forma determinante, a um sensor privilegiado que repassa a informação para áreas diversificadas e integradas da atividade neurofisiológica do organismo que resulta na percepção, como um estágio de elaboração do conhecimento (MARI; SILVEIRA, 2012, p. 1).

De fato, outros mecanismos podem ser desenvolvidos para alcançar o objetivo de aproximar o leitor de uma materialidade tridimensional, mas o denominador comum de todo recurso icônico tridimensional envolve a ordem do olhar, um regime de visibilidades que, sem o primado orgânico, não ampara o processo inicial de leitura. A decodificação permitida pelo conhecimento de uma língua, em relação à linguagem verbal, analogicamente, no caso da

linguagem não verbal, ocorre por meio de um fator biológico, o olho, e da memória visual (mais especificamente, das imagens internas que estão no corpo, no cérebro), pois, assim como a memória discursiva, verbal, agrega uma variedade de imagens partícipes da história.

Grau (2007) dedica suas análises aos espaços imersivos virtuais, que introduzem o observador na realidade ilusória. Apesar de seus estudos não se relacionarem ao 3D em geral, contribuem para a reflexão sobre a hiperbólica rede de imagens que estabelece uma ordem iconográfica na contemporaneidade.

Uma característica constante do princípio de imersão é ocultar a aparência do meio ilusório verdadeiro, mantendo-o abaixo do limiar perceptivo do observador, para maximizar a intensidade [...]. O meio torna-se invisível. [...] Nos contextos em que os espaços ilusionistas comunicados pelas mídias são percebidos a longo prazo como reais, essa percepção é menos importante que o fato de o efeito das imagens e do teor que comunicam terem se sustentado por longo período. [...] O *continuum* funcional transmidiático do espaço ilusionista hermético parece ser uma constante antropológica (GRAU, 2007, p.394-395).

Além da mobilização do olho, as representações culturais que possuem uma terceira dimensão parecem tornar palpável a relação entre o corpo e o enunciado. A produção simbólica onírica transfere movimento ao corpo estagnado, que é incitado a experimentar o prazer estético por meio do consumo óptico-corporal. Haja ou não uma imersão empírica do corpo, técnicas tridimensionais, sejam elas toscas ou mais elaboradas, demonstram que, hoje, as imagens criam um efeito de submersão do corpo.

A expressão naturalizada das incursões multissensoriais causa um impacto que “suga” o espectador, passivo à narrativa imposta pelo enunciado tridimensional. Por isso, a aceitação da nova realidade, ainda que virtual, acompanhada pelo palimpsesto, pela sobreposição de realidades, é um dos resultados efetivamente alcançados pelo impacto dessa outra dimensão. A impressão de realidade oblitera a imersão virtual e adapta o indivíduo, de modo praticamente ontológico, ao efeito transparente de um espaço e de um tempo bem semelhantes ao contingente.

Se a tridimensionalidade é um recurso imagético que se infiltra nas mais diversas manifestações artísticas, é preciso pensar como a obra de arte apresenta-se ao sujeito. Para Hegel, a obra de arte é idealizada, uma unidade autônoma que possui uma verdade autóctone em si. Trata-se de um microcosmo, uma metonímia do universo que se apresenta aos sentidos humanos. Para Umberto Eco, em sua *Obra Aberta* (2005, publicada em 1973), a obra de arte possui um código com diferentes possibilidades interpretativas. Não há um sentido fixo, pronto e acabado; o sujeito é que faz a obra de arte adquirir existência. Portanto, para Eco, a obra de arte é descontínua, fragmentada, pois a organização e a unidade são advindas da

leitura ativada pelo sujeito.

O espaço da tridimensionalidade não estabelece uma ordem fixa de leitura, pois transporta os corpos, virtualmente, para realidades paralelas, ainda que artificialmente. Há uma desterritorialização do eu, que transita difusamente na pluralidade dos movimentos, propiciando uma sensação de liberdade. O discurso do corpo em equilíbrio, sem espaço delimitado, em trânsito livre, ainda que pela limitação da tridimensionalidade impressa em papel, ou delineada por uma tela, suscita prazeres narcísicos que perpetuam o gosto pelas imagens.

É uma falácia a atemporalidade e a não espacialidade na diegese tridimensional contemporânea. Ambas as categorias permanecem na virtualidade tridimensional, mas são fluidas, dependentes de cada proposta enunciativa que aparece. Há uma reconstrução do tempo e do espaço virtuais, que dependem da composição, permeada de propósitos específicos.

A velocidade (e o virtual é no fundo um modo de velocidade) não faz com que o espaço desapareça, ela metamorfoseia o sistema instável e complicado dos espaços humanos. Cada novo veículo, cada nova qualidade de aceleração inventam uma topologia e uma qualidade de espaço que se acrescentam às precedentes, articulam-se com elas e reorganizam a economia global dos espaços (LÉVY, 1999, p. 222-223).

O espaço pode ser percorrido com maior velocidade devido à ilimitação dos corpos no universo tridimensional virtual. Há uma projeção do corpo que se torna outro, invencível pelo tempo e pelo espaço humanos. É o fim da ansiedade, do tempo linear e do espaço que apenas pode ser percorrido por meios triviais, como transportes convencionais. Não há isomorfia na virtualidade, pois a globalidade estabelece outras formas de lidar com tempo e espaço, o que, por conseguinte, instaura outras identidades, outros modos de subjetivação.

Simulacros tridimensionais, virtuais, podem compilar presente, passado e futuro. A ordem dos saberes torna-se global, viável para sujeitos que acessam redes de conhecimento coletivas. Não há lugar e tempo fixos. Ocorre um deslocamento do tempo linear e a crise das fronteiras, o que modifica o domínio dos poderes na cultura.

[...] O des-ordenamento cultural que atravessamos se deve, em grande medida, ao entrelaçamento cada dia mais denso entre os modos de simbolização e ritualização do laço social com os modos de operar dos fluxos audiovisuais e das redes comunicacionais. O estouro das fronteiras espaciais e temporais, que eles introduzem no campo cultural, des-localiza os saberes, deslegitimando as fronteiras entre razão e imaginação, saber e informação, natureza e artifício, ciência e arte, saber especializado e experiência profana. [...] Emerge uma *des-ordem cultural*, a qual questiona as formas *invisíveis* do poder, alojadas nos modos do saber e do ver, ao tempo que iluminam certos saberes-mosaico, feitos de objetos móveis, nômades,

de fronteiras difusas, de intertextualidades e bricolagens (MARTIN-BARBERO; GERMÁN REY, 2001, p.18).

Não há eixos estruturantes que sistematizem as demandas contemporâneas. A fragmentação causa uma desordem cultural, em que todas as diferenças convivem sem fronteiras. Há espaço e tempo (difuso) para todos: a inclusão é valorizada. Os saberes são alcançáveis pela coletividade, pois a globalização promovida pelas redes ciberculturais democratiza as informações.

As tradicionais polarizações perdem a rigidez, pois as ficções tornam-se muito semelhantes à realidade, como a promoção da tridimensionalidade sugere. Não se conhece mais uma dissociação evidente entre o poder advindo do saber especializado, adquirido pela educação formal, porque a criatividade pode ser integrada ao saber autodidata para a construção bem sucedida de um empreendimento. O sagrado e o profano podem compor uma obra artística. Daí a diversidade, a amplitude de enunciados (verbo-)visuais em condições de produção discursivas cada vez mais permissivas, com a permanência de posicionamentos opostos numa mesma temporalidade.

1.3.3 As heterotopias foucaultianas: o espaço que se abre virtualmente

Seriam quaisquer imagens e configurações técnicas de circulação capazes de deter a atenção de um sujeito? O que há, como condição de produção sócio-discursiva, que determina a irrupção de certos enunciados (verbo-)visuais e não de outros? Existe apenas uma possibilidade enunciativa, sem que o deslocamento ou o deslize discursivo não possam também coparticipar do engendramento de uma rede histórica de práticas enunciativas?

Foucault, em *Ditos e Escritos volume III* (2003b, publicado em 1984), reforça sua tese, bem especificada em *A arqueologia do saber* (2005a), de que há uma justaposição de discursos em uma mesma temporalidade, uma dispersão enunciativa histórica propulsora de práticas discursivas paradoxais, distópicas. Contudo, é possível encontrar uma regularidade, uma ordem do discurso fundamentada em possibilidades que definem posicionamentos subjetivos diametralmente opostos. Os enunciados regulares compõem uma rede discursiva, que tece uma trama histórica do que pode e deve ser dito.

A contemporaneidade, segundo Foucault (2003b, p.413), focaliza o espaço como local de múltiplas situacionalidades, dispersas, heteróclitas, difusas: “estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos”. Para ele, o espaço é o cerne da reflexão atual, e não o tempo, porque este seria apenas o acolhedor de

multifacetados posicionamentos que se distribuem no espaço. Ainda há uma sacralização de espaços como o público e o privado, o familiar e o social, o lazer e o trabalho. Para Bachelard, ainda conforme escreve Foucault, o espaço não é vazio, homogêneo; é também preenchido por devaneios, por paixões inerentes aos sujeitos em seus espaços de introspecção. Em especial, referencio a memória interna, espaço metafísico que se concretiza pelos devaneios individuais, conforme minha leitura a respeito da intericonicidade, conceito de Courtine (2005).

No foro íntimo, pode haver espaço para a utopia. Ela seria irreal, sem lugar, pois desvia das práticas realizáveis pela instituição histórica. As heterotopias, por sua vez, seriam espécies de utopias realizáveis, por representarem a efetivação das subversões, da inversão dos valores simbolicamente atestados por ideologias hegemônicas.

No espelho, eu me vejo lá onde não estou, um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo a minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe (FOUCAULT, 2003b, p. 415).

Foucault utiliza a imagem revelada pelo espelho como analogia das heterotopias, que parecem impossibilitadas de existência material, devido ao caráter insólito, contestador, da ordem dos discursos regulamentados como gerais, coletivos, normais. Ainda que virtual, há um espaço para a heterotopia, um lugar de realização no plano das ideias, que são materiais assim como a reflexão de uma imagem por um espelho. Portanto, trata-se de um lugar sem lugar, uma virtualidade real.

São elencados por Foucault (2003b) seis princípios de heterotopias, os lugares que se deslocam de modo diverso do habitual. Este é o primeiro princípio: as heterotopias podem ser posicionamentos que deslizam da normalidade, do fluxo das práticas discursivas regulares. É fato que ainda não existe uma era pós-biológica, como Moravec propôs, em que os corpos poderiam interagir em situações diegéticas virtuais de modo pleno. Contudo, ainda assim, a tridimensionalidade é um deslocamento da realidade, uma fuga sistematizada como possível, por meio da semelhança mágica entre do mundo virtual e o real. Ela tem se tornado uma regularidade, um acontecimento, uma formação discursiva não heterotópica.

O almejo de inserção real do corpo em uma trajetória virtual destoa das práticas cotidianas, do dia a dia banal, algo que era regular em obras de ficção científica ou mesmo nas

ficções triviais de quaisquer manifestações artísticas, como as literárias, as teatrais e as cinematográficas. A imersão seria o resultado de um irresponsável avanço tecnológico, que transformaria em indolentes os sujeitos, passivos, apáticos, entregues às imagens digitais. Há, inclusive, a emergência de uma categoria que identifica uma comunidade adepta à virtualidade em detrimento das relações sociais frente a frente. “*Cocooning* (do inglês “cocoon”, “casulo”) é um termo cunhado nos anos 1990 para definir a tendência ao isolamento social nas últimas décadas: as pessoas preferem ficar em casa a interagir socialmente. O aparecimento de novas tecnologias, como a internet, acentuou essa tendência” (JENKINS, 2009, p.45).

O efeito devastador, de acordo com esta análise pessimista, inflacionaria as idiosincrasias e a introspecção, o isolamento social e o fracasso da democracia, devido à crença no autopoder que capacita o sujeito apenas no universo paralelo engendrado pela virtualidade. Além disso, o corpo sofreria uma descentralização de suas funções sensíveis devido à disseminação de estímulos, também alterando a gestão do corpo por si e pelos outros nas relações sociais. Outros recursos intelectuais seriam incorporados e, por conseguinte, haveria uma modificação na ética e na estética (LUZ, 1993).

Em consonância a Luz (1993), apesar de apontar vantagens proporcionadas pelas simulações das redes virtuais, como a hiperbólica capacidade cognitiva, expressiva e lúdica, Quéau (1993, p.97) compartilha uma visão apocalíptica dos malefícios que a introdução das tecnologias virtuais pode provocar:

Quanto mais se desenvolvem os instrumentos de mediação cognitiva, mais eles têm a tendência a se substituírem à realidade que deveria ajudar-nos a perceber melhor. De fato, [...] há uma tendência a fornecer-nos uma pseudo-realidade mais plástica e mais complacente, uma espécie de *preter-real* (do latim *praeter*, ao lado de) [...]. Esta *realidade* ao lado da realidade possui inegáveis vantagens – cognitivas, expressivas, lúdicas – mas ela apresenta também novos riscos. O perigo mais aparente é de acreditar tanto nos simulacros que se acaba por tomá-los por reais. Formas diversas de esquizofrenia ou de solipsismo poderiam sancionar um gosto demasiado pelas criaturas virtuais com as quais cada vez mais devemos conviver. A fuga do verdadeiro real e o refúgio num real de síntese vão sem dúvida permitir às nossas sociedades fornecer a milhões de ociosos forçados alucinações virtuais, drogas visuais capazes de ocupar espíritos e corpos.

Seria heterotópica a rendição do corpo ao universo onírico, pois o excesso de prazeres potencializaria injúrias à sociabilidade e uma esquizofrenia, uma crença ideal provocada pelas idealizações do ambiente e do tempo paralelos, em que tudo pode se realizar. A plasticidade, pretensamente real, é envolvente porque não exerce limitações e todas as sensações são exequíveis. O tom pejorativo da crítica de Quéau (1993), assim como de Luz (1993), reiteram

como a entrega plena do corpo à diegese virtual pode acentuar dependências, vícios químicos causados pela paranoica necessidade inexorável de consumo dos meios virtuais, fugas da realidade e centralidade do eu pela domesticação do corpo passível às psicofisiológicas descobertas antes como forma de entretenimento saudável, agora, como hábito imposto pela indução repetitiva das sensações individuais em ritmo megalomaniaco. A ameaça da passividade causada pelo hábito negativo de uso das interfaces tecnológicas seria a ruína humana devido à decadência da racionalidade e da produção, em face da submissão emocional à estética hipnótica dos *gadgets*, dispositivos eletrônicos.

O segundo é que uma mesma heterotopia pode assumir configurações culturais diferentes, ainda que esteja inscrita numa mesma sincronia, numa mesma temporalidade. Há sujeitos que se posicionam contra a tridimensionalidade e a tecnologia contemporânea, que poderiam causar o vício, em vez de entretenimento e lazer, hábitos estes considerados saudáveis, se forem equilibrados. Os corpos estariam, então, sujeitos aos novos agenciamentos que articulam uma massificação dos indivíduos devido a uma hegemonia emergente. Esta tenciona uma dependência dos espaços e tempos artificiais, capazes de realizar ações impossíveis na realidade, como velocidade extrema e mobilidade corporal.

O terceiro princípio é que as heterotopias podem acumular, num mesmo espaço, diversos posicionamentos controversos, paradoxais. Podem acontecer, com a mesma formação discursiva tridimensional, numa mesma exposição que elenque enunciados (verbo-) visuais, diversos suportes que visem à transmutação do corpo da realidade à virtualidade. Devido à fragilidade de um aparato tecnológico tridimensional, pode ser interditada a interação corporal e, em outros suportes, pode ser estimulado o toque, fatos que geram controvérsias, posicionamentos que provocam reflexões paradoxais, como não compreender que ação promover frente ao contato estético com determinados enunciados (verbo-)visuais.

O quarto princípio das heterotopias corresponde a um recorte temporal que representa posicionamentos diferentes numa ruptura drástica com a tradição histórica. O recurso tridimensional experimenta traços arcaicos da tradição, que não permite a interação pelo toque com alguns enunciados (verbo-)visuais e, simultaneamente, em outras circunstâncias, em outros locais de cultura, há propostas de enunciados com a mesma configuração que não apenas estimulam o toque como também, muitas vezes, são acionados exclusivamente pelo toque.

O quinto assume a flexibilidade das heterotopias, que são maleáveis quanto às modificações e, ao mesmo tempo, são categorias fechadas e impenetráveis, estáveis. No caso da tridimensionalidade, o corpo parece estar incluído no movimento diegético, que é ilusório,

mas, na verdade, está excluído. As ações são artificiais, projeções simuladas sob a semelhança da ontológica existência real.

Há uma falsa ideia de inclusão, como o corpo que experimenta a sensação tridimensional: está, na realidade, na fronteira entre o real e o virtual, porque as sinestésias dotam o indivíduo de uma potência na virtualidade, como se estivesse realmente incluso na realidade paralela, o que, ao mesmo tempo, é uma exclusão, pois os efeitos de realidade são peremptórios.

O sexto e último princípio é o da metailusão, comportamentos que apenas se concretizam em ambientes de ilusão, privados, um lugar sem lugar, com existência própria; ou a organização de um espaço heterotópico de forma que, em detrimento da desordem real, seja uma disparidade que pareça impossível tal sistematização ser possível. O espaço virtual da tridimensionalidade pode criar artifícios de rigidez organizacional e disciplinar. Porém, como a funcionalidade dos enunciados tridimensionais tende a explorar uma semelhança entre a virtualidade e a realidade, as narrativas ofertadas são contíguas em relação às reais. A diferença pode estar nas técnicas de modulação do espaço da ficção, que parece deturpar o real ao demonstrar alguma onipotência impossível na realidade, como adentrar um universo onírico e encarar, pela dicotomia real/virtual, pelo empirismo corporal, toda uma miríade de recursos impossíveis na realidade contingente.

Em relação aos enunciados tridimensionais, como os livros pop-up, a arte contemporânea e as instalações, assim como os outdoors e os videogames com efeito tridimensional, os corpos são inscritos em novas práticas de leitura, em novos dispositivos de controle dos corpos, por meio da disciplinaridade, da docilidade e da utilidade. É estimulada a interação do leitor, que tradicionalmente se mantinha afastado do objeto de contemplação artístico. O leitor torna-se partícipe da leitura, por meio da projeção de seu corpo.

Se o corpo empírico é manipulado para ser controlado, em prol de uma disciplinaridade homogeneizante, por que há a relutância de abordagem antropológica dos corpos? Se os corpos individuais são analisados para serem inscritos em um processo de padronização, o funcionamento discursivo também provoca o desvio e o modo singular como ocorrem as práticas de subjetivação, apesar de as práticas de objetivação permitirem formas específicas de sujeição e resistência dos corpos.

Como, então, analisar a linguagem de um corpo, que é material, mas que se projeta empiricamente num universo alucinógeno? Há uma fronteira entre o espaço e o tempo real em relação à simulação virtual? De que modo as práticas de subjetivação são clivadas pela formação discursiva tridimensional para a constituição de si por meio do corpo? É necessário

realizar esse percurso.

1.4 O CORPO EM CENA: PERCURSO DO CORPO (E DO) SUJEITO

Se Narciso se encontra com Narciso
 E um deles finge
 Que ao outro admira
 (para sentir se admirado)
 O outro
 Pela mesma razão finge também
 E ambos acreditam na mentira.

Ferreira Gullar

Narciso, na mitologia grega, é autossuficiente. Acredita que sua beleza física é comparável a de Apolo, deus da beleza, da perfeição e do equilíbrio, e à de Apolo, deus da intensidade das emoções humanas. A vaidade e a insensibilidade impossibilitaram o relacionamento com várias ninfas, dentre elas Eco, que, inconformada, faleceu repetindo inexaurivelmente o nome de Narciso. Ele, por sua vez, encantado com a própria perfeição física, definhou ao contemplar sua imagem refletida no espelho d'água. Nêmesis havia condenado Narciso à morte após se consternar pelo pedido de vingança das ninfas pelo falecimento de Eco.

O volume de evocações ao corpo leva à autopromoção de si, marca indelével do narcisismo que ecoa nas produções enunciativas visuais infinitas. Elas direcionam ao efeito egocêntrico de extrema valorização do eu. O reflexo adquire uma admiração estanque e os defeitos são anulados, apagados. O engodo que a sedução do corpo produz distorce a condição do eu perante si próprio. Há uma transformação de si, coisificação que torna a imagem virtual algo maleável, sem falhas, ubíquo, superpotente. A projeção da perfeição do eu, refletida para si mesmo, promove um ethos narcísico que almeja a imagem de autossuficiência, como virtuosa principalmente para si.

Em condições de produção sócio-históricas marcadas pelos enunciados (verbo-) visuais em demasia, o corpo clivado pelas imagens evidencia-se. Os regimes das visibilidades espetacularizam o corpo, centralizam-no como foco de investimentos que nunca cessam.

A mídia sensacionalista assume uma faceta esteticamente sádica, ao revelar, sem censura, o corpo destroçado pela violência e suas diversas formas: a doméstica, os assassinatos generalizados, o envolvimento com drogas, as brigas e os acidentes ocorridos no trânsito, os sequestros-relâmpago, os estupros. Também são abordados corpos disformes, como obesos, assimétricos, portadores de necessidades especiais, anões, ou com anomalias

genéticas. Doenças psiquiátricas reveladas pelo corpo também são mostradas como regulares, naturalizadas. Imagens que causariam constrangimento e consternação são banalizadas, e, por isso, tornam cenas cruéis meramente apáticas. Um “resumo policial”, ou uma série de ações fugazes numa narrativa de videogame, compila com rapidez, em videoclipe, uma série de acontecimentos. Nesses modos de apresentação do que deveria causar repulsa, o *pathos* não sedimenta uma catarse, devido ao aspecto fleumático da instantaneidade de circulação do acontecimento que envolve corpo e violência, por exemplo, apesar da densidade melancólica da notícia (ou dos movimentos exigidos pelo jogo de videogame). O efeito da recorrência de imagens midiáticas que veiculam tragédias relacionadas ao corpo é uma insolência atrelada à metamorfose inexorável capaz de reciclar e descartar em minutos ou segundos um terrível acontecimento.

Há, entretanto, outra teia discursiva que lida com o corpo, em favor de mantê-lo esteticamente ideal, conforme padrões de beleza hegemônicos: magro e saudável. Os cuidados corporais emergem, atravessados pelo discurso da felicidade, corroborado pelo discurso científico que garante, por sua vez, os discursos da saúde, do equilíbrio, do prazer, da beleza. Uma parafernália de recursos dedicados ao corpo pretende rejuvenescer, entreter, fornecer estratégias de contemplação. Aparecem técnicas do discurso da medicina alternativa e da tradicional, academias de ginástica (prática de esportes), ginástica laboral, tratamentos fisioterapêuticos, suplementos alimentares, tratamentos indolores de redução da gordura localizada sem mutilação do corpo, tratamentos para o cabelo, pele, maquiagens, produtos de combate aos radicais livres para a manutenção da juventude, procedimentos de alívio das dores e relaxamento muscular, calçados confortáveis e ortopédicos, mercadorias adequadas à moda, nutrição balanceada, hidratações, bronzamentos, clareamento de dentes, tatuagens, espetacularização do eu em redes sociais, *selfies* (fotografia de si), sorrisos e cursos de oratória que envolvem uma ortopedia da postura, mecanismos de sedução sexual (cursos de pompoarismo, de sexo oral, de strip-tease, artigos eróticos), sexo explícito, corpos nus em cenas fílmicas, propagandas que exploram corpos femininos... A lista de enunciados provenientes dos discursos que acompanham o corpo é extensa porque revela a ordem das práticas contemporâneas.

Uma megalomania acompanha o paranóico desejo da perfeição do próprio corpo. Seriam heterotópicos os sujeitos considerados exóticos, excêntricos ou anormais por manterem corpos que não se encaixam no padrão de beleza e de saúde dominantes. Desse lugar de pesquisa inquieto, de experiência e retórica, algumas indagações, semelhantes às de Derrida (2004, p. 14), ocorrem a respeito do papel-máquina: “o que se passa? O que *tem lugar*

justamente entre o papel e a máquina? Qual a nova experiência do ter-lugar? Qual é o destino de um acontecimento?”. São questionamentos que se tornam necessários no esforço de se orientar na compreensão do que acontece entre o corpo e seus múltiplos predicativos que têm lugar na história e, especialmente, nos tempos atuais. Daí que o termo corpo possui um traço com seus complementos, ora predicativos, ora sujeitos da justaposição, como traço de união, bem como traço de separação entre o corpo e suas variadas inscrições.

Para compreender a atenção fornecida ao corpo hoje, entendido, como Foucault (2007) propõe, uma “superfície de inscrição dos acontecimentos”, traço um panorama sucinto sobre o funcionamento discursivo do tema corpo na história. Que corpo sou eu?

1.4.1 *Corpo-razão*: da Antiguidade Clássica ao século XX

As divagações sobre o aparato biológico que instaura como ontológica a presença material do ser humano remontam à Antiguidade Clássica. Porém, uma história profunda sobre o corpo como objeto epistemológico e as perspectivas que o delineiam é impossível. Courtine (2013, p.12) apropria-se dos dizeres de Deleuze (1996) para afirmar que “convém manter-se ‘atento ao desconhecido que bate à porta’”. Objetos de estudo inéditos são convocados à investigação devido às mutações históricas processadas pela globalização, pelo desenvolvimento do setor terciário e do consumo de bens fabricados em larga escala para serem consumidos com voracidade e logo descartados. A proliferação de imagens irrompe uma modificação nos sistemas de produção, recepção e circulação, caracterizada pela volatilidade, com envolvimento do corpo no processo interacional. Os holofotes científicos atentam-se para a entidade icônica que também é anexada nas ciências humanas: “o corpo, de fato, é uma invenção teórica recente: antes da virada do século XX, ele não exercia senão um papel secundário na cena do teatro filosófico onde, desde Descartes, a alma parecia exercer papel fundamental” (COURTINE, 2013, p.12). Portanto, o corpo é um objeto de pesquisa extremamente novo, documento que está paulatinamente tornando-se história monumental.

Ainda que bastante recentes, as abordagens sobre o corpo podem ser agenciadas a partir de uma história embrionária. Noções relacionais sobre corpo e alma estão presentes na história desde a filosofia antiga.

Sócrates (469 a.C. - 399 a.C) investe valor na feiura como quesito essencial para centralizar o poder da alma, que está na mente, não no corpo. Assim, Sócrates desliza dos princípios helênicos e dos valores apolíneos, o culto à forma, plena de equilíbrio e harmonia, para construir um discurso favorável à alma, ao intelecto, encantador. Para Platão (427 - 347

a.C.), o corpo seria controlado pelo cérebro por meio do *logos*, a parte mais imortal da alma, conectada com a natureza (CASTRO; LANDEIRA-FERNANDEZ, 2011).

Aristóteles (384 - 322 a.C.) colocou em xeque a ideia de Platão, ao afirmar que não o cérebro, frio e úmido, poderia armazenar a alma, e sim o coração, posicionado no centro do corpo, responsável pelos sentimentos, pelas sensações e pelo intelecto. O exame metódico do corpo humano permitiu tais considerações anatômicas, taxonômicas. A estrutura do corpo e suas funções demonstram como o tema relacionado ao corpo instiga filósofos desde o período histórico anterior a Cristo. Para Platão e Aristóteles, a explicação para a presença de sinapses mentais materializa-se no e pelo corpo. Trata-se de justificativas atreladas a fenômenos biológicos que ainda não mobilizam o meio social, mas demonstram como o corpo está associado à mente, inclusive sobrepondo-se a ela para que o intelecto possa funcionar (CASTRO; LANDEIRA-FERNANDEZ, 2011).

Kant configura o sujeito como dotado de três instâncias: sensibilidade (intuição individual), entendimento (concepções conceituais) e ideias (capacidade racional de descrição dos conceitos) (GHIRALDELLI JR., 2007).

Schopenhauer concebe uma autonomia individual, uma consciência romântica. Para ele, é possível que o indivíduo aja e pense por si mesmo. A performance, poder interior que se exterioriza, liberaria o indivíduo das irrupções sociais. As coisas teriam existência própria, não seriam efeitos de práticas discursivas e das leituras individuais. Daí outra concepção romântica, que torna imaculada a imagem das coisas em si, esteticamente percebidas pela intuição individual (GHIRALDELLI JR., 2007).

Para Courtine (2013, p.13), em consonância a Merleau-Ponty, a história científica do corpo é finess secular (em relação aos séculos XIX e XX):

A verdade é que o despontar do corpo como objeto de saber data da virada do século. Como o sugere Merleau-Ponty, “para muitos pensadores, no final do século XIX, o corpo era um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos. O século XX restaurou e aprofundou a questão da carne, isto é, a questão do corpo animado. Visto que o século XX, de fato, teoricamente inventou o corpo”.

Concepções biológicas sobre o corpo residiram como noções a respeito dos fundamentos de sua existência, até o século XIX. A abordagem fisiológica, anterior ao fim do século XIX e início do XX, perscruta o corpo como matéria dotada de funções, sem necessariamente relacioná-lo aos mecanismos de seu funcionamento por meio de um domínio discursivo, repleto de estratégias e táticas históricas.

Os *Estudos sobre a histeria* (1895 apud COURTINE, 2013), de Freud, na área de

psicanálise, inauguraram os estudos do corpo com o postulado da reação corporal resultante do inconsciente. Indícios da expressão corporal respondem à constituição de si. No campo da filosofia, Edmund Husserl afirma que as significações são intrínsecas às manifestações corporais e, por isso, o corpo é retomado por Merleau-Ponty, que o considera como “a encarnação da consciência”. Na antropologia, Marcel Mauss observa as “técnicas do corpo” pela homogeneidade actancial dos soldados durante a Primeira Guerra Mundial (COURTINE, 2013, p.13).

No início do século XX, em 1911, o taylorismo, em nome de uma administração científica do trabalho, ensina que as atividades dos operários nas fábricas consistem em fazer as tarefas de modo mais inteligente e com a máxima economia de esforço. Henry Ford, tendo em vista a produção em massa, instala em sua fábrica, à mesma época, novos processos de trabalho, como a semiautomatização e as linhas de montagem. O novo mecanismo administrativo aparenta ser democrático, mas permanece execrando o trabalhador, que é disciplinado pelo corpo e pelo tempo em favor da produtividade nas fábricas. A indústria moderna adota essa medida que regulamenta o corpo para produzir mais e com qualidade (GHIRALDELLI JR., 2007).

A Escola de Frankfurt irrompe, nos anos 1920, com uma proposta neomarxista que encara o corpo como entidade submissa a contínuas repressões e sublimações. Utiliza conceitos psicanalíticos para demonstrar que a opressão é uma das condições para conter os impulsos e promover uma civilidade. Horkheimer e Adorno consideram que uma “sociedade administrada” constrói limites e um autocontrole que sublimam instintos favoráveis ao litígio. Porém, se a sublimação não ocorrer de fato, por um investimento de si para a harmonia na convivência social, se a repressão for apenas social, exterior, um corpo pode rebelar-se contra outros e provocar um desequilíbrio, causado pela insatisfação de certas comunidades, não adaptáveis a regimes percebidos como injustos e perversos. O sistema seria novamente opressor ao julgar fracassados os resistentes ao governo de si e bem-sucedidos os que aderiram à democracia. Horkheimer e Adorno defendem que há uma higienização instintiva do homem, natural, responsável pela autopreservação do corpo. Os únicos eventos em que há a perda da autopreservação são a morte e o gozo sexual (GHIRALDELLI JR., 2007).

Marx afirma que o sistema capitalista gere o corpo, ao impor sob as mesmas regras tanto a manufatura quanto a força de trabalho a serem consumidas. O fetichismo da mercadoria imprime valores aos produtos, que ganham vida e tornam passivos, mortos, os sujeitos. O sujeito não mais adéqua o produto ao corpo, e sim encaixa o corpo ao produto, que adquire status imaculado. A apatia do sujeito, para Adorno, causa uma falta de percepção de

que um produto está vivo, reificado, e coisifica o sujeito, passivo para integrar cegamente o objeto de consumo. Para Freud, a repressão causada pela automação incitada pelo consumo é inconsciente, favorecida pelo ascetismo disciplinar que instaura o sujeito no século XX. Para haver desenvolvimento social, pulsões do corpo, como prazeres e dores, são refreadas, sublimadas. Para Marx e Freud, o ascetismo é um dos fatores determinantes do desenvolvimento no século XX. A economia das dores e dos prazeres, por meio da contenção dos instintos e das pulsões, *hipótese repressiva*, refreia pulsões para gerar desenvolvimento social, civilização (GHIRALDELLI JR., 2007).

Norbert Elias, na obra *O processo civilizatório*, originalmente publicado em 1939, mas reconhecido quando traduzido para o inglês, em 1969, compara a sociedade medieval, que utiliza a força física como legítima para o controle da população, com a moderna, que regula a conduta dos corpos pela docilidade, pela gestão de si, por normas como as dos manuais de etiqueta, de conselhos para o bom comportamento, dos séculos XVII e XVIII. Não há violência nos manuais de civilidade. A técnica indolor de envolvimento com os padrões civilizatórios recrudesceriam a violência física medieval e, ainda que pela apatia, conforme a leitura dos frankfurtianos, a obediência possibilitaria a plena administração dos corpos. Para Elias, a repressão não é violência investida pelo Estado, pois não é necessária. Os sujeitos já sublimaram quaisquer pulsões para viver em equilíbrio social e adquiriram, assim, o autocontrole (GHIRALDELLI JR., 2007).

Nietzsche não analisa o corpo como entidade única, independente, consciente de si, isoladamente. Desapropria do corpo a importância de um sujeito consciente, mera ilusão da linguagem. O corpo é múltiplo, não é uno, central. Corpo e paixão, assim como mente e razão, para Nietzsche, não devem ser associados. O corpo assume a racionalidade, ao direcionar ações sociais, devido à sua visibilidade, que substitui regras morais ao sobrepor a elas regras estéticas. O corpo em evidência supera o sujeito e, ao disseminar seu poder de diversas maneiras, não exerce hegemonia de uma parte em relação a outras. Há uma cadeia de relações que reificam o corpo em detrimento de sua unidade, de uma racionalidade tal como a kantiana, metafísica, que destitui o *cogito* como acoplado ao corpo. Não é o sujeito quem comanda o corpo, ou uma racionalidade, uma consciência que responderia a ações previamente calculadas, conforme a filosofia moderna preconiza (GHIRALDELLI JR., 2007).

Marx, Schopenhauer e Nietzsche desassociam-se da filosofia metafísica ao considerar uma psicologia do corpo, talvez inclusive anulando a existência do sujeito, entidade analítica importante para os filósofos como Kant, por confrontar o ceticismo e instaurar o racionalismo e o *cogito*. O corpo, hoje, dita regras estéticas, devido à sua visibilidade, e escamoteia, ou

releva, pressupostos morais. Os filósofos dos séculos XIX e XX instauram reflexões bastante coerentes com a manipulação do corpo na contemporaneidade (GHIRALDELLI JR., 2007).

A primeira metade do século XX, muito atrelada aos pressupostos marxistas, confere ao corpo uma rotina disciplinar emoldurada por estratégias institucionais que normatizam como podem e devem ser os comportamentos. O abrandamento das técnicas de controle dos corpos nos anos 1950 e 1960 e o reconhecimento do corpo como objeto de interesse científico têm o empecilho da falta de uma estrutura para análise. O aparato teórico-metodológico linguístico não se aplica ao corpo (COURTINE, 2013).

A psicanálise reinventa a relação entre corpo e alma, no sentido de que o corpo se funde na alma. A investigação do inconsciente promove, de alguma forma, pelos lapsos, a construção de uma consciência do sujeito, o que, para Foucault, liberta a noção de indivíduo, autônomo em relação à história.

A velha distinção entre a alma e o corpo, que valia mesmo para a psicofisiologia do século XIX, esta velha oposição não existe mais, agora que sabemos que nosso corpo faz parte de nossa *psyché*, ou faz parte dessa experiência ao mesmo tempo consciente e inconsciente à qual a psicologia se endereça, de tal forma que, no fundo, só há psicologia (FOUCAULT, 2006, p.223).

Na promoção da inconsciência, vêm à tona os traços de consciência do sujeito, mas Foucault (2006, p.80) rejeita a ideia de que Freud tenha desenvolvido um sistema capaz de verificar as astúcias do inconsciente, porque “a psicanálise jamais conseguiu fazer falar as imagens. [...] Não foi encontrada a unidade entre uma psicologia da imagem que marca o campo da presença e uma psicologia do sentido que define o campo das virtualidades da linguagem”. A inexistência de uma gramática do imaginário atrapalha a análise do inconsciente do sujeito, mas resolve uma série de questões a respeito das dicotomias indivíduo/sociedade e alma/corpo tais como são concebidas no século XIX.

A grande contribuição para compreender o corpo parte de Foucault, que examina o funcionamento dos micropoderes nos interstícios mais íntimos, especialmente a partir do fim dos anos 1960 e durante os anos 1970. As reivindicações representadas pelo enunciado “nosso corpo nos pertence!” esperam o reconhecimento da pluralidade de gênero e origens sociais/étnicas. Nesse momento, lutas coletivas e individuais figuram como propulsoras de uma atenção ao corpo nas ciências humanas. A ascese, privação das pulsões sexuais fundamentada pelo moralismo cristão, é suspensa. Foucault repele a concepção de Marx e de Freud, baseada na subordinação do corpo às práticas repressivas de um Estado hegemônico, que impõe uma opressão coletiva. A investidura sobre o corpo o expôs, não o inferiorizou.

O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está portanto no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo (FOUCAULT, 1997, p.22).

Não há performance do corpo sem associação com a história. O sujeito não é possibilitado à autonomia, pois as experimentações estão todas previstas. Daí um processo de subjetivação sempre atrelado às práticas discursivas já delineadas pela história, que não unifica o sujeito, mas apresenta uma rede de variáveis definidas pelas condições de produção dos discursos.

Foucault, em sua fase genealógica, aproxima-se de Norbert Elias, pois as técnicas de disciplinaridade são integradas ao corpo sem repressão aparente, ainda que a aprendizagem do autocontrole não seja integralmente indolor, pois refrear impulsos selvagens, animalescos, pela racionalidade, não é confortável. A “ação dos agentes da política do corpo” é normalizada por “um conjunto extremamente complexo sobre o qual somos obrigados a perguntar como ele pode ser tão sutil em sua distribuição, em seus mecanismos, seus controles recíprocos, seus ajustamentos” (FOUCAULT, 1997, p.151). A ascese é um dos recursos de redenção subjetiva para cumprimento de coerções institucionais, como da moral cristã, da Igreja, do Estado. Assim também funciona a psicanálise: pelo controle e repressão das pulsões, pela confissão, para a normalização dos corpos e, por conseguinte, da *psyché*. Trata-se de uma tecnologia de controle que domina, mas não destrói fisicamente: eis o biopoder, uma anátomo-política que rege os corpos pela docilidade e pela utilidade na inserção social em um sistema capitalista de produção voltada para o constante consumo.

Ainda assim, o poder é exigido sobre si, pois pela catarse é alcançado o equilíbrio. Porém, diferentemente de Elias, Foucault não referencia uma apatia do sujeito, pois o poder sobre si é exigido pelo sujeito, que exerce uma ação sem insurgência.

Elias estuda os filósofos frankfurtianos. Contudo, apesar de manter o ideal de displicência dos sujeitos em relação ao poder, aproxima-se de Foucault (2003a) ao compreender o poder como processo de disciplinarização, hegemonia que dociliza o corpo sem violência aparente e propaga uma sanção normalizadora.

Haroche (2011) cita Elias ao referenciar o controle dos movimentos. As crianças são interditadas ao toque e estimuladas a ver. A restrição dos gestos corporais previne a proximidade dos corpos e a espontaneidade sensório-motora é vista, para evitar o contato físico pelo tato, a não ser pelo olho.

O poder é eficiente porque funciona pela negatividade, pela repressão, pela proibição. A genealogia foucaultiana associa o corpo à história. É por isso que a tridimensionalidade redistribui a interação pelo olho, metonímia do corpo. O movimento parece corporal, mas é do olho, muitas vezes, em vários enunciados tridimensionais. A reflexão pelo olho é mais incitada que pelo toque. Pela virtualidade, o corpo transita em vários espaços, porém, o efeito é do olho, que conduz o corpo pelo blefe de várias interfaces tridimensionais.

Ainda que o corpo, hoje, não experimente pelo toque várias sensações, o efeito de realidade das interfaces virtuais permite o prazer pelo olhar. Muitos espaços e tempos podem ser percorridos em questão de segundos. Um interlocutor de uma imagem pode sentir pelo olho muitos estímulos e exigências de movimentos que parecem adentrar um universo paralelo. O consumo de uma miríade de produtos que possa introduzir o corpo pelo olho ou, em menor escala, o próprio corpo, empiricamente, na intervenção de um enunciado, propõe um incessante desejo de ter, por instantes, sinestésias diferentes, que podem ser rapidamente substituídas, em ritmo acelerado, por outras mais atraentes.

1.4.2 *Corpo líquido-moderno: a sociedade pós-moderna*

Nos anos 1970, uma crise de paradigmas provoca a pluralização cultural. A diversidade de posicionamentos é valorizada; a satisfação em curto prazo e a menor intensidade de preocupação com o futuro são características da sociedade pós-moderna. A ansiedade é gerada pela realização cada vez mais desejada de obtenção de prazeres hoje. A regra é consumir e ser feliz aqui, agora (LIPOVETSKY, 2004).

A globalização cultural promove a aproximação das distâncias, retroalimentada pela sociedade de consumo, gananciosa e sedenta de novidades em breves espaços de tempo. Simulacros virtuais pasteurizam tempo, espaço e realidade. Praticamente tudo se torna possível. Não há um conglomerado de estados-nação, com poderes hierárquicos, subjacentes à hegemonia de uma cultura totalitarista em relação à outra.

Uma “aldeia global”, conforme McLuhan, permeia a relação de importância de todas as culturas, afeiçoadas pelas tecnologias que unem rapidamente, pelas redes virtuais, por meio de um clique. A conexão também leva à homogeneidade, que se interessa por produtos semelhantes, além de ideias e informações, organizadas e harmonicamente efetuadas como fórmulas globais de atualização dos gostos semelhantes. Assim, transformam-se as práticas sociais, que exigem soluções imediatas para necessidades voláteis (IANNI, 2003).

A nova ordem social, pelo augúrio das novas tecnologias, fragmenta, rompe as

permanências culturais. Comportamentos são dissonantes e podem ser descartados pelo esgotamento instantâneo, que, em pouco tempo, estipula o anacronismo. Por outro lado, desse modo, para Bauman (1999), uma subordinação de consumo causa uma interdependência insalubre, com dominação de empresas transnacionais que submetem o consumo intenso à satisfação. Grandes corporações instauram suas coerções comerciais e oprimem ao consumo exacerbado a população dominada. Apenas uma parte da população acessa bens.

Porém, com a massificação de mercadorias produzidas a baixo custo, especialmente pela reprodução de grandes marcas “made in China”, a acessibilidade atravessa a fronteira entre elite e povo. A qualidade industrial da réplica é tão semelhante em relação ao produto original que é difícil diferenciar da mercadoria pirata.

Três possíveis consequências das identidades culturais globalizadas são traçadas por Hall (2005, p.69):

As identidades nacionais estão se *desintegrando*, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno” global; as identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo *reforçadas* pela resistência à globalização; as identidades nacionais estão em declínio, mas *novas* identidades – híbridas – estão tomando seu lugar.

A identidade não é a mesma; não é uma tradição consecutiva à globalização. A homogeneização dada pelas transnacionais, que massificam culturas locais e nacionais, não é obrigatória. O livre mercado, de certa forma democrático, possibilita adesões e resistências, o que reforça as identidades nacional e local. Uma terceira identidade é apresentada com o advento da globalização: um hibridismo cultural que alia tanto as culturas nacional e local quanto a global, o que cria uma harmonia pela soma de elementos muitas vezes divergentes na aparência.

Nenhuma economia é sólida, pois quantias são vulneráveis em mercado de ações e o setor terciário sofre abalos inesperados. O Estado dissolve-se e a economia de mercado estipula novas normas éticas, jurídicas, políticas. Nada é estável, tudo pode mudar. O controle é cada vez mais fugaz: embora o controle seja global, os meios para escapar da sujeição também são desenvolvidos pelos conhecedores das novas tecnologias. Driblar e provocar golpes virtuais, sejam financeiros ou na interação pelo entretenimento, são trapaças comuns, complicadas no processo de averiguação. A invisibilidade facilita a má conduta dos usuários da rede mundial de computadores. Há uma nova ordem ética, dissolvida pela fluidez identitária.

A reciclagem de costumes e comportamentos é parte do imediatismo exigido pela

facilidade de acesso e ausência de fronteiras que a globalização proporciona, por meio das novas tecnologias. Nesse sentido, as identidades não são fixas; estão em inextinguível modificação, de acordo com as novas necessidades que reciclam, em um curto prazo de tempo, a cultura:

‘Líquido-moderna’ é uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a sua consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir. A liquidez da vida e a da sociedade se alimentam e se revigoram mutuamente. A vida líquida, assim como a sociedade líquido-moderna, não pode manter a forma ou permanecer em seu curso por muito tempo (BAUMAN, 2007, p.7).

Há um princípio básico na vida líquida: a descartabilidade é essencial para que haja o alcance da redenção. A substituição ocorre a partir da transformação de algo em lixo. Novas identidades são assumidas e não é possível traçar tendências futuras: a inconstância e a incerteza não preveem atitudes, que são, inclusive, contraditórias. Esquecimentos e apagamentos são corriqueiros: nada pode ser isento de se tornar indesejável. O que não se almeja hoje, amanhã pode ser objeto de desejo.

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. [...] A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. [...] Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2005, p.12-13).

A assimilação cultural da descartabilidade e da megalomania em uma sociedade que regulariza volumes gigantescos de marcas, produtos e serviços está além do pós-modernismo: os tempos hipermodernos revelam um gosto pelo inchaço, pelas aglomerações, pelas parafernálias em fluxos numericamente infinitos em tempo e espaço praticamente imensuráveis. Compulsões, vícios e excessos são comuns na sociedade hipermoderna. A transição da pós para a hipermodernidade acontece como quaisquer mudanças atuais, cada vez mais líquidas e inescapáveis, além de rápidas. A dissolução de fronteiras, de burocracias; as privatizações; a acirrada concorrência entre as entidades que exercem importante função no Estado mínimo, neoliberal; o imperativo da mudança; a ansiedade exacerbada; o fim das utopias; as contradições entre a (in)dependência e a (in)segurança são definições do modelo de sociedade hipermoderna (LIPOVETSKY, 2004).



Figura 2: Pannel da exposição *Vertigem* de Osgêmeos, com composições de efeito tridimensional. Disponível em: <http://lab.think4.com.br/wp-content/uploads/2009/11/Vertigem_Osgêmeos2small.jpg>. Ano de publicação: 2009.

Traçar a identidade do sujeito na vida líquida é uma tarefa árdua e difícil. Qualquer categorização ou definição pode se tornar obsoleta a partir de seu lançamento. Não há um padrão identitário: a fragmentação dos sujeitos constrói um cenário de desordem que evita a paralisação em um contexto favorável à valorização da rapidez, e não da duração das ações.

Ao se direcionar à contemplação do painel da Figura 2, o espectador, ainda que pela limitação dos olhos e do corpo, participa da atividade narrativa proposta. A evidência do olhar propicia a incursão narrativa. A ampliada dimensão física do painel possui um efeito de hipnose, uma imersão virtual que desloca o leitor da realidade. A sensação de movimento permite a fragmentação do sujeito, que está simultaneamente em dois espaços, o virtual e o real. Nesta tela de *Vertigem*, num mesmo plano, estão superpostos os personagens, mas a geometria remete à tridimensionalidade. É volátil e metamorfoseante a relação do sujeito com a imagem, que induz ao transporte volúvel ora para a narrativa da tela, ora para o empirismo de si. A diferença em relação à bidimensionalidade e às narrativas tradicionais é a condução do corpo à narrativa para uma vivência realista das ações, como se o espectador fosse também personagem da tela. Daí a fluidez, a inseparabilidade entre a narrativa virtual e a condição real do sujeito que não mais apenas observa, de modo distanciado, a arte.

No centro da tela, uma casa parece ser a origem das vibrações tridimensionais que provocam ilusões de enunciados inexistentes no cotidiano real. Funcionaria como abrigo mágico, local de entes bizarros e, ao mesmo tempo, um convite ao leitor para que possa não mais olhar, e sim entrar neste universo onírico. O sujeito não é convidado a apenas contemplar, e sim a experimentar, pois é interpelado pelo discurso da visibilidade, hiperbólico olhar, para que assuma e descarte identidades descartáveis, móveis, possíveis pela arte contemporânea. O sujeito hipermoderno, heterotópico, se confronta com a fragmentação constituinte de seu comportamento.

Estar total ou parcialmente “deslocado” em toda parte, não estar totalmente em lugar algum (ou seja, sem restrições e embargos, sem que alguns aspectos da pessoa “se sobressaiam” e sejam vistos por outras pessoas como estranhos), pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. [...] As identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente. Quanto mais praticamos e dominamos as difíceis habilidades necessárias para enfrentar essa condição reconhecidamente ambivalente, menos agudas e dolorosas as arestas ásperas parecem, menos grandiosos os desafios e menos irritantes os efeitos. Pode-se até começar a sentir-se *chez soi*, “em casa”, em qualquer lugar – mas o preço a ser pago é a aceitação de que em lugar algum se vai estar total e plenamente em casa (BAUMAN, 2005, p. 19-20).

Não é fácil compreender a própria constituição identitária, especialmente na pós-modernidade, que, simultaneamente, descarta ou agrega múltiplas concepções a respeito de um mesmo material enunciativo. O processo de subjetivação (FOUCAULT, 1997) torna-se desconfortável, devido às exigências de continuidades dos enquadramentos conceituais, ou cristalizações semânticas, por meio das categorizações. O conforto resultante do prazer pelo consumo de um produto, contraditoriamente, produz um sentimento negativo posterior ao uso instantâneo. “Estar em casa” é um gozo provisório; logo, perde-se o conforto devido a influências alheias, que se tornam próprias. A identidade é múltipla, sempre mutante, rapidamente deletável. Um mesmo produto pode ser extremamente importante e essencial num dado momento e, pouco depois, nada valoroso.

1.4.3 *Corpo-consumo*: viver na sociedade hipermoderna

A industrialização favorece a reprodução em larga escala de produtos. A agilidade da produção é proporcional ao consumo desenfreado, graças ao crédito facilitado e à divulgação que atinge as mínimas ramificações.

Parece-me que a fala pública foi progressivamente incorporada pelo irresistível apetite de crescimento do mercado e da ideologia que lhe subjaz, o consumismo. É um dos efeitos do que se nomeia por “globalização”, ou seja, o efeito de acelerar, em escala planetária, a anexação de setores inteiros da esfera cultural, rerepresentando-os como produtos de consumo (COURTINE, 2008, p.14).

Nos séculos XX e XXI, a globalização aproxima distâncias. As fronteiras são ilimitadas a partir da circulação das manufaturas e, por conseguinte, das ideias. O consumo não se limita a bens materiais; há uma universalização de conteúdos, informações instantaneamente acessíveis pela internet por meio de um clique, de acordo com a lógica capitalista de conversão dos produtos em bens de consumo. Valores e gostos são necessidades criadas por discursos mercadológicos. A parcialidade cultural, localizada em vários locais do planeta, forma uma rede integral que converge para a anexação de ideias fornecedoras de sentido aos produtos. Consome-se, então, ideias, mais do que mercadorias. Necessidades são criadas em ritmo acelerado, o que produz um excesso de descartabilidade, pois os produtos são rapidamente convertidos em lixo.

Numa sociedade líquido-moderna, a indústria de remoção do lixo assume posições de destaque na economia da vida líquida. A sobrevivência dessa sociedade e o bem-estar de seus membros dependem da rapidez com que os produtos são enviados aos depósitos de lixo e da velocidade e eficiência da remoção dos detritos. Nesta sociedade, nada pode reivindicar isenção à regra universal do descarte, e nada pode ter permissão de se tornar indesejável. A constância, a aderência e a viscosidade das coisas, tanto animadas quanto inanimadas, são os perigos mais sinistros e terminais, as fontes dos temores mais assustadores [...] (BAUMAN, 2007, p.09).

A sociedade de consumo acumula bens que são efêmeros. A obsolescência está embutida num produto praticamente desde o momento em que deixou de ser desejado e passou a ser utilizado. O capitalismo explora a inexequível negação de necessidade de um produto. Antes mesmo de ser lançado, um produto semelhante torna obsoleto outro recém-adquirido. A cultura da superposição produz a ansiedade da troca, a alucinada satisfação ao possuir algo que em breve perderá o valor para ser substituído e, assim, restituir o prazer, sempre reciclável e momentâneo.

A vida numa sociedade líquido-moderna não pode ficar parada. Deve modernizar-se (leia-se: ir em frente despindo-se a cada dia dos atributos que ultrapassaram a data de vencimento e desmantelamento, repelindo as identidades que atualmente estão sendo montadas ou assumidas) ou perecer. [...] “Ligar-se ligeiramente” [...] é uma ordem, não importa o que façam, “propriedades, situações e pessoas” continuarão deslizando e desaparecendo a uma velocidade surpreendente [...]. “Deixá-las ir” é um imperativo (BAUMAN, 2007, p.12).

O contexto sócio-histórico contemporâneo experimenta uma sociedade que estimula a substituição, a produção do lixo, o inexorável processo de descartar produtos manufaturados rapidamente tornados obsoletos devido ao desenvolvimento acelerado da tecnologia. A necessidade e o desejo de consumo são discursos inerentes à sociedade pós-moderna. Não se considera que um produto seja supérfluo ou desnecessário; muitas funções acumuladas num mesmo material enunciativo são garantia de qualidade e status, mesmo que determinadas funções do material enunciativo nunca sejam utilizadas. A comoção social causada pelo status evocado em um produto de alta tecnologia é mais importante que o próprio material enunciativo de consumo.

Numa sociedade de consumo espetacularizada, ter é melhor que ser. A necessidade é construída pelo ter, mais importante para demonstrar a posse. Assim, os discursos do equilíbrio e da felicidade são favoráveis às pantomimas, à teatralização do cotidiano, às plasticidades morais e físicas.

O espetáculo é uma permanente Guerra do Ópio para fazer com que se aceite identificar bens a mercadorias; e conseguir que a satisfação com a sobrevivência aumente de acordo com as leis do próprio espetáculo. Mas, se a sobrevivência consumível é algo que se deve aumentar sempre, é porque ela não para de *conter em si a privação*. Se não há nada além da sobrevivência ampliada, nada que possa frear seu crescimento, é porque essa sobrevivência não se situa além da privação: é a privação tornada mais rica (DEBORD, 1997, p.32, grifos do autor).

Debord compara o consumismo contemporâneo à Guerra do Ópio. No século XIX, a China, que se destacava no comércio exterior e emplacava déficits corriqueiros no comércio europeu, foi vencida pela droga, o ópio, único produto que desfalcou o comércio chinês. A mercadoria foi forçosamente utilizada pelos chineses e provocou dependência química, o que deliberou o volume acentuado de lucros britânicos e, conseqüentemente, valorização do comércio.

Na sociedade do espetáculo, “a mercadoria contempla a si mesma no mundo que ela criou” (DEBORD, 1997, p.35). A satisfação é semelhante ao prazer propiciado pelo ópio, droga que transfere alegria ao usuário, ainda que efêmera. A ansiedade e a reciclagem são palavras de ordem na contemporaneidade. As novidades são exigidas em ritmo constante.

A incerteza que atormenta os homens e as mulheres na passagem do século XX não é tanto como obter as identidades de sua escolha e tê-las reconhecidas pelas pessoas à sua volta – mas *que* identidade escolher e como ficar alerta para que outra escolha possa ser feita em caso de a identidade antes escolhida ser retirada do mercado ou despida de seu poder de sedução. A preocupação principal, que mais arreventa os nervos, não é como encontrar um lugar dentro de uma estrutura sólida de uma classe ou categoria social e – tendo-a encontrado – como guardá-la e evitar sua desapropriação; o que nos deixa preocupados é a suspeita de que essa estrutura conquistada com tanta dificuldade seja logo destruída ou derretida (BAUMAN, 2008, p. 187, grifo do autor).

Os séculos XX/XXI acentuam as instabilidades como formações discursivas regulares nos enunciados que envolvem as práticas sociais. Há um fetichismo da mercadoria, conceito postulado por Marx, mas redesenhado pela contemporaneidade: a estética é valorizada, porém, as réplicas são muito semelhantes aos produtos originais, devido ao desenvolvimento apurado da tecnologia. A cópia de uma grande marca pode ser usufruída por todas as camadas sociais e a satisfação de possuir produtos famosos, de grifes, é experimentada por todos. Manter uma estrutura e ser estável, hoje, é conseguir consumir as necessidades criadas instantaneamente pelo mercado.

Existe um espectro amplo e crescente de ‘passatempos substitutos’, sintomático da mudança das coisas que importam, mas sobre o qual nada pode ser feito – nem para as coisas que importam menos ou mesmo que não importam, mas que podem ser tratadas e manipuladas. A compra compulsiva se destaca entre elas. [...] Todos os objetos de desejo ficam obsoletos e são deixados de lado antes que tenhamos tempo para aproveitá-los por completo. [...] Os objetos de desejo são mais bem aproveitados imediatamente, depois são abandonados; os mercados fazem com que tanto a satisfação como a obsolescência sejam instantâneas (BAUMAN, 2008, p.191-198).

A produção em larga escala constrói outro fetiche em torno da mercadoria: em vez da manutenção e exaltação em prol da conservação de um material, o uso incessante é compatível ao modismo em voga, passageiro. Logo aparece um novo produto, que pode ser consumido por um valor também baixo. O fetiche, hoje, está relacionado ao uso, e não à raridade, à conservação de um produto considerado relíquia. Mais vale ter uma mercadoria da moda na mão que uma série de manufaturas socialmente defasadas. De repente, por pouco tempo, certos aparelhos são insubstituíveis. Entretanto, pouco tempo depois, são descartáveis. É preciso adequar-se cada vez mais às necessidades criadas instantaneamente.

‘Agora’ é a palavra-chave da estratégia de vida, e não importa a que essa estratégia possa se referir. Nesse mundo inseguro e imprevisível, nômades espertos e inteligentes viajam leves e não derramarão lágrimas por qualquer coisa que impeça seus movimentos. [...] Nesses tempos de incerteza e precariedade, a transitoriedade

adquire uma ‘vantagem estratégica’ sobre a durabilidade (BAUMAN, 2008, p.198/200).

A intensidade de um produto paradoxalmente perde o valor ao aparecer uma novidade no mercado. É fugaz a importância de uma mercadoria, preparada para ser usufruída como se fosse item insubstituível. O prazer de consumir instantaneamente e substituir uma manufatura por outra necessidade, sempre insaciável, marcam como perenes apenas a transitoriedade dos laços afetivos em torno de algo. Os preços das produções em série tornam ainda mais descartáveis e profundamente essenciais por pouco tempo os objetos de desejo de consumo. Não há lamentações prolongadas provocadas pela perda ou pela rápida defasagem, pois logo outro material pode ser adquirido para suprir a necessidade do anterior, com a vantagem dos acréscimos tecnológicos.

O ato de usar é um evento no tempo, que se realiza e se exaure em um tempo limitado: as coisas tendem a perder sua utilidade durante o ato de sua utilização. Usar só pode adquirir duração por meio da repetição, não da auto-realização; a realização levaria à morte (é nesse sentido que podemos dizer que o tipo de desejo por ‘objetos úteis’ tende a ser fortalecido por nossa sociedade de consumo: que ele deseja desejar, e não satisfazer) (BAUMAN, 2008, p. 209).

O incessante almejo pelo inusitado permite velhice apenas no cansaço consecutivo à aquisição recente, que perde o vigor. Há uma fadiga imediata que desgasta a relação do sujeito com a posse de algo provisoriamente sensacional. O uso requer funcionalidade imprescindível acoplado ao fator novidade de um ato consumista, prazeroso na ação manipulatória. A satisfação está na indelével sujeição aos princípios afetivos imbutidos nas mercadorias, cercadas por discursos que fazem um objeto de consumo ser tão eficaz como necessidade produzida pela indução de uso padronizado e global.

A reciclagem, única atitude perene na pós-modernidade, ministra experimentações que desconstroem qualquer padronização. O ajustamento a um objeto de consumo torna-se cada vez mais raro, porque sempre há um motivo, ainda que supérfluo, para o descarte de um produto. A nova mercadoria é atraente, devido ao apelo do marketing, e algo que seria meramente acessório torna-se fundamental. As condições de produção são, portanto, propostas pela ruptura com a repetição, com a perpetuação do apego por uma mercadoria, o que gera, então, outros costumes.

Nossos tempos são de transição, pois as velhas estruturas estão desmoronando ou têm sido desmanteladas e nenhuma estrutura alternativa com um peso institucional semelhante está pronta para substituí-las. É como se os moldes nos quais os relacionamentos humanos eram vertidos para adquirir forma tivessem sido lançados em um cadinho. Privados desses moldes, todos os padrões de relacionamento se

tornam tão suspeitos quanto incertos e vulneráveis, receptivos ao desafio e abertos à negociação. Não se trata apenas de as relações humanas atuais, assim como todos os atributos humanos na era da modernidade, precisarem de um esforço para adaptá-las a um padrão; o problema é que os próprios padrões já não são ‘dados’ (BAUMAN, 2008, p. 265).

As múltiplas alternativas de interação e o desenvolvimento implacável da tecnologia submetem os indivíduos à difusão de comportamentos sempre insaciáveis. O corpo faz-se laboratório de ensaios fluidos, sem pré-formatações. A recepção das inexpugnáveis forças que controlam o corpo é exigida pelos indivíduos dominados a partir de afetos gerados nos movimentos da pantomima fabricada, como veremos, por enunciados tridimensionais.

O poder, seja financeiro, emocional, político, econômico, familiar, religioso, é capilar, disseminado. Mesmo o poder hegemônico das grandes corporações transnacionais é dissolvido pela pirataria, que torna acessível a todas as classes sociais os produtos reproduzidos, imitações muito semelhantes às mercadorias originais. Há uma colonização pela ideia do produto, pela marca, mas não pelo capital, diluído no livre mercado.

Porém, apesar de parecer democrático e acessível a todos, é instável: novos conhecimentos surgem e um empreendimento não mais é garantia de sucesso perene. Não basta deter o conhecimento; a criatividade é a mola propulsora da possibilidade de consumo de um produto. Uma invenção bem aceita socialmente pode ser bastante admitida por um curto prazo, o que não torna o produtor um homem rico por muito tempo. Ou seja, uma interface é padronizada e recebida com ânimo pelos usuários de todo o mundo, mas não necessariamente será agregada permanentemente. Assim, a economia global é flutuante, lida com flutuações de capital e com contínuas surpresas no quesito aceitação de um produto pelo público consumidor.

Identidades híbridas exigem multiplicidades, semelhantes à forma como os sujeitos se configuram na contemporaneidade fluida. A acumulação de funções, ou seja, a multimodalidade de uma mesma mercadoria rompe o padrão de uma abundância de produtos que oferecem apenas uma ação. A bricolagem de formas e funções num mesmo objeto diferencia a arte, o entretenimento, a divulgação de mercadorias.

A arte contemporânea pode ter como suporte uma geladeira, uma caixa de som; os outdoors tridimensionais podem estufar, ir além dos limites bidimensionais, trazer à tona uma gigantesca caixa de leite, para produzir uma semelhança real pela virtualidade; um livro pop-up, ao ser aberto, causa admiração leitora por fazer pulular à frente dos olhos a ilustração da narrativa e, assim, o livro acumula a função de leitura e divertimento; os videogames *Xbox 360* e *Nintendo wii* são utilizados para funções fisioterapêuticas, além de entretenimento

individual, com a família, ou com objetivo de exercitar o corpo e mantê-lo saudável, equilibrado. É assim que as mercadorias hipermodernas participam, atualizadamente, do culto à mudança perene, da exaltação à técnica multimodal, sempre flexível, mutante e supermoderna, atendendo aos preceitos sempre metamorfoseantes de um público consumidor sedento por novidades e constantes mudanças.

1.4.4 *Corpo-convergente*: os fragmentos da transmídia

Além da imersão que a virtualidade pode ensejar, a revolução midiática consente a coparticipação em variados sistemas tecnológicos. A convivência com fragmentos textuais, sejam compostos por linguagens híbridas, (verbo-)visuais, apenas verbais ou apenas visuais, é uma recorrência que Jenkins (2009) denomina *cultura da convergência*. Novas informações emaranhadas em contínuas e dispersas conexões encaminham a infinitas transferências instantâneas a conteúdos diferentes.

Meu argumento aqui será contra a ideia de que a convergência deve ser compreendida principalmente como um processo tecnológico que une múltiplas funções dentro dos mesmos aparelhos. Em vez disso, a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer novas conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos. [...] Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana (JENKINS, 2009, p.29/30).

O funcionamento mecânico da convergência, que acumula múltiplas funções em um mesmo aparelho, é mais que um recurso material, pois provoca profundas alterações na interação humana com os aparelhos lançados na pós-modernidade. Há uma quantidade imensa de equipamentos que compila funções diversas, modelos com sutis diferenças cada vez mais atraentes e cruciais.

[...] mas essas pilhas de fragmentos estão cheias de vida. Nada aqui fica parado; tudo está de licença temporária em algum lugar ou de passagem para algum outro [...]. Nada aqui nasce para viver muito e nada morre definitivamente. [...] A modernidade líquida não estabelece objetivos nem traça uma linha terminal. Mais precisamente, só atribui a qualidade de permanência ao estado da transitoriedade (BAUMAN, 2010, p.86-88).

O fluxo descontínuo de atenção dispersa e a necessidade interativa constante reportam às fragmentações, à fluidez em que nenhuma atividade sólida, ou nenhuma tradição linear, com começo, meio e fim, possa ser infalível. A velocidade e a frequência de informações para

experimentação, seja intelectual ou corporal, são apelações que não cessam. A profusão de pertencas sempre temporárias intensifica desejos de posse e também almejos de descarte dos objetos de desejo, tanto materiais quanto valores humanos.

A flexibilidade no contato com as interfaces virtuais direciona interesses acentuados por um curto período de tempo, o que alimenta o consumo num sistema capitalista de mercado livre, neoliberal. O Estado mínimo conserva a primazia do poder econômico concentrado no setor terciário. O crédito fácil garante o exorbitante consumo, deleite que apenas faz sentido, hoje, se ocorrer no presente, mesmo com o endividamento futuro. A regra é suspender a insegurança e aproveitar o presente:

agora podemos dizer que, na fase líquida da modernidade, o Estado é “capitalista” quando garante a disponibilidade contínua de crédito e a habilitação contínua dos consumidores para obtê-lo. [...] A cooperação entre Estado e mercado no capitalismo é a regra; o conflito entre eles, quando acontece, é a exceção. Em geral, as políticas do Estado capitalista, “ditatorial” ou “democrático”, são construídas e conduzidas *no interesse* e não *contra o interesse* dos mercados; seu efeito principal é avaliar/permitir/garantir a segurança e a longevidade do domínio de mercado (BAUMAN, 2010, p.37-39, grifos do autor).

A eternidade do instante é a ordem da ilimitada obtenção de manufaturas, a qualquer preço. O dispêndio pode ter alto valor, seja pela dependência do ato de gastar, seja pela contração de dívidas. Porém, mais alto seria o valor de não possuir, não tem preço o fato de, no presente, ter. O crédito garantido pelo Estado “capitalista” desloca sua função de garantia dos bens públicos para a certeza de consumo democrático dos bens a toda população. A manutenção do mercado liquida tensões imediatas e posterga, em nome da fruição instantânea, a insegurança e o medo, resultados decorrentes do ópio, droga que devasta após o encanto.

O acúmulo de funções numa mesma interface virtual coincide com a sobreposição de identidades que uma mídia tridimensional permite. A transição instantânea entre realidade e virtualidade é tão impactante quanto a imersão em diferentes funções de uma mesma materialidade mercadológica. A difusão de ações sem limites, sem tempo e espaço definidos, fragmenta o sujeito, autômato padrão apático e docilizado mediante o poder das novas tecnologias.

1.4.5 *Corpo-dócil*: a apatia narcísica

A condensação de informações, funções, linguagens e discursos expressa como a exigência de uma hipnose pela rapidez faz parte das condições de produção culturais das práticas sociais contemporâneas. A comodidade do amparo de um mesmo objeto com múltiplas interfaces permite transitar de uma necessidade inventada a outra em questão de segundos.

As mercadorias são produzidas para o consumo imediato. O seu valor não assenta em sua utilidade ou permanência, mas em sua negociabilidade. Elas se desgastam mesmo quando não são utilizadas, uma vez que foram projetadas para ser ultrapassadas por “novos e aperfeiçoados” produtos, modas mutáveis e inovações tecnológicas. [...] Por outro lado, os artigos produzidos para o uso, sem preocupação com a sua negociabilidade, somente se desgastam depois de terem sido literalmente utilizados. “É a durabilidade”, já observou Hannah Arendt, “que dá às coisas do mundo a sua relativa independência diante dos homens que as produzem e as utilizam, a sua ‘objetividade’, que as faz suportar, ‘resistir’ e durar, pelo menos por algum tempo, diante das vorazes necessidades e desejos de seus produtores e usuários vivos (LASCH, 1986, p.22).

Cada vez mais, em ritmo alucinado, outros produtos com rapidez de acesso e resolução imediata de entraves diários aparecem para atender a carência incessante de um público consumidor permanentemente sob a expectativa de conhecer novidades substituíveis pelo incansável desejo de possuir e logo depois descartar. Um produto que se desgasta mesmo sem ser utilizado é possível em uma escala sempre intensa de produção, que substitui e torna obsoletas as mercadorias até bastante importantes no momento de seu lançamento, mas a característica inédita do próximo bem de consumo automaticamente descarta o anterior, lançado há pouco tempo. O livre mercado sustenta o estado neoliberal e sobrevive de ideias cativantes, que engessam o sujeito, apático, deliberadamente receptador, por não refletir a respeito da necessidade de um bem. O sujeito quer as ideias embutidas nos produtos, desejados para realização do gozo da posse.

O frenesi extremo acompanha uma ansiedade insolúvel pelo consumo. O paroxismo fundamenta uma espécie de histeria coletiva que atinge a maior parte da população, que valoriza com intensidade um produto ou alguém e facilmente esquece o cultivo nutrido há pouco.

[Ocorre hoje uma] transformação dos modos de dominação ideológica, cada vez mais fundamentados sobre uma “política do esquecimento”. Não uma política do esquecimento como aquela conhecida antigamente no contexto totalitário, feita de censura, de silêncio e de interdição de falar. Muito pelo contrário: uma política do esquecimento por distração, por saturação, por efemeridade e obsolescência quase

instantânea das falas, e pela aceleração dos fluxos de informações, a submersão do político no *story-telling* e na imagem (COURTINE, 2010, p.21).

Um Mal de Alzheimer instala-se nos sujeitos. A diferença é que mesmo o passado é esquecido: projeta-se apenas a vivência do presente, a cultura do *carpe diem*, do viver aqui e agora, sem preocupações com o passado ou com o futuro.

É uma característica da condição pós-moderna achatar o tempo e condensar a percepção de um fluxo infinitamente expansível de tempo para dentro da experiência [...], ou a fatia para dentro de uma série de episódios auto-sustentados, cada um deles a ser vivido como uma intensa experiência do momento fugaz e separado de maneira tão meticulosa quanto possível, tanto de suas consequências passadas como futuras. [...] A preocupação pela fama duradoura (eterna!) dá lugar a um desejo de notoriedade; a duração histórica é identificada com a gravação instantânea (e a princípio apagável); obras de arte, um dia pensadas para durar “além do túmulo”, são substituídas por *happenings* deliberadamente curtos e por instalações que pouco duram; identidades de um tipo pensado para ser construído com zelo e para durar por toda uma vida são trocadas por kits de identidade para montagem imediata e desmantelamento igualmente instantâneo. A nova versão pós-moderna da imortalidade foi pensada para ser vivida instantaneamente e aproveitada aqui e agora; não é mais refém do impiedoso e incontrolável fluxo do tempo objetivo (BAUMAN, 2008, p.287).

A movência utilitária é um valor embutido na velocidade categórica da ampliação vertiginosa de desencantamento eterno para adesão a outras seduções impostas pelos objetos de consumo. O prazer instantâneo da fama temporária é mais importante que a duração de um reconhecimento público. Imagens passam e cedem lugar a outras, assim como identidades sempre propensas às alterações. Obras de arte, como as instalações de Osgêmeos, não são feitas para durar além da rotativa exposição, ora em uma cidade ora em outra. Um *outdoor* em 3D está pelas ruas alguns dias e, retirado, descartável, pouco restará na memória de quem o apreciou. A euforia momentânea de um jogo de *videogame* é logo substituída por outra experiência fugaz.

A imortalidade é simbólica neste movimento de despreocupação com o futuro, sempre postergado pelo crédito, pagamento futuro do gozo momentâneo. Pouco importa o tempo objetivo, a imanência de um futuro que pouco ou nada se conhece, a ansiedade que tolhe a ética do bem-estar da brevidade sempre circular do instante que pode ser repetido por outras sensações igualmente confortáveis.

O desarranjo de uma estrutura sólida, segundo Lipovetsky (2004), desmembra os limites e instala num instante o gosto pela ordem e pela desordem, a volubilidade abrupta de comportamentos e a escala imprevisível de humor que se assemelha a uma patologia psiquiátrica como o transtorno bipolar ou o *borderline*, mas que atravessam o corpo social

pelas condições instantâneas de contato com novas parafernalias tecnológicas, sempre lançadas em ritmo vertiginoso no mercado, buscando novos alvos do desejo.

No esforço para encontrar uma causa objetivamente primeira, assim como Édipo, esquecemos que a vontade de identificar a origem do mal advém de uma necessidade do desejo. Porque é da essência do desejo desejar igualmente libertar-se de si próprio, uma vez que o desejo não é suportável. Pensamos assim pôr fim ao desejo e concretizamos o seu fim [...]. Tentar recordar é provavelmente uma outra maneira de esquecer (LYOTARD, 1990, p.38).

Assim como a associação livre de Freud, a história descontínua, para Lyotard, é tão complexa que não pode ser estruturada em cronologias. O passado é confuso assim como o futuro, temporalidades descontínuas, pois o que importa é viver o presente e seus prazeres provisórios, entretanto, sempre inesgotáveis. Aspiraões são aprazíveis agora desde que o poder de consumo suplante a esperança de um futuro melhor, trocado pelo instante presente.

Nasce toda uma cultura hedonista e psicologista que incita a satisfação imediata das necessidades, estimula a urgência dos prazeres, enaltece o florescimento pessoal, coloca no pedestal o paraíso do bem-estar, do conforto e do lazer. Consumir sem esperar; viajar; divertir-se; não renunciar a nada (LIPOVETSKY, 2004, p. 85).

A única centralidade contemporânea é a incerteza da permanência. A derradeira plenitude consagra a espontaneidade das inesgotáveis vontades absolutas. A brevidade do tempo, flexível e superável pela compressão também do espaço, cria a onipotência do sujeito, pela revolução tecnológica que irrompe principalmente a partir dos anos 1980 e, principalmente, nos anos 1990. Qualquer lentidão causa impaciência, pois o imediatismo é real pelo simulacro virtual.

A frivolidade do presente no hipermodernismo, para Lipovetsky, é gerada pela resolução prática em soluções de quaisquer necessidades com rapidez, sejam consideradas essenciais ou não (o que hoje não possui efeito essencial, geralmente acessório?). O prazo de validade tem sido valorizado pela ansiedade de consumir brevemente. Porém, o que não se observava, segundo Lipovetsky (2004), na Revolução de 1968, era a insegurança e o medo futuros. Hoje, a fluidez e a descartabilidade são fatores propulsores da urgência de resolução, inclusive, do futuro.

Porém, a ansiedade, o Estado mínimo, não intervencionista, a economia volúvel, as movências de interesses e as contradições contínuas alimentam as expectativas sem garantias, acompanhadas pelo temor e pela insegurança. Os discursos protecionistas da ecologia, contra a violência, a favor da saúde, do equilíbrio e da felicidade são corriqueiros, mas permeados de

contradição. São observados contínuos desperdícios; estresse gerado pela atribuição do acúmulo de múltiplas tarefas cotidianas; falta de tempo; midiaticização da violência; impunidade generalizada pela falta de autoridade governamental e jurídica; banalização de psicotrópicos decorrentes de inúmeras patologias que esquadriham os sujeitos para mitigar os efeitos de uma hipermodernidade sem garantias futuras, em face de uma tentativa de segurança utópica para contrabalancear as distopias ideológicas da (des)ordem discursiva contemporânea.

Projetos coletivos cedem lugar a anseios individuais. A competitividade do mercado e a terceirização de vários setores públicos, pela privatização de serviços estatais, dissolvem instituições tradicionais. O poder totalizante não é um medo, a hegemonia é transitória. Uma mania utilitária pode ser replicada por causa de um potencial de vendas. Contudo, a supremacia de um produto num mercado de consumo de exigências voláteis é sempre efêmera e sem garantia de sucesso por muito tempo. *Updates*, ou seja, atualizações, são constantes. A imposição de regras é anacrônica, os consumidores decidem como e o que desfrutar. Portanto, os laços afetivos também são transformados, as condições de produção sócio-discursivas exercem outra forma de centralização do eu, não cartesiano, dono de si, mas pertencente a uma memória discursiva que contém maleabilidade nas ações coletivas e individuais, pois a vigilância é dissipada, sem obrigatoriedade aparente. Muitas vezes, poderes são exigidos para si em função do exercício da vaidade, como pela obtenção de um corpo saudável, felicidade restrita à individualidade, aos benefícios próprios. Um egocentrismo decide o caráter das relações sociais: a truculência pode ocorrer em caso de divergências, se necessária. As sujeições ao gozo absoluto pelo reinado do prazer instantâneo arquitetam o bem-estar de um corpo social hedonista.

Ainda conforme Lipovetsky (2004), o nomeado “presente perpétuo”, de George Orwell, teria sido criado pela pós-modernidade? A geração hipermoderna lipovetskiana, superada rapidamente pela despreocupação relacionada ao passado e ao futuro, ressent-se pela desorganização do aparecimento das rupturas com as estabilidades históricas tradicionais do Estado, da família e das religiões, por exemplo, e se amedronta por um futuro incerto, um domínio social sem fronteiras que desperta a falta de confiança, apesar de o presente ser efetivado pelo desfrute ilimitado de prazeres pelo consumo exacerbado. O tempo é o valor econômico mais evidente na hipermodernidade.

A supervalorização do presente em enunciados cada vez mais móveis empreende um valor narcísico do prazer a qualquer custo. É mais importante a função estética que a intelectual. A normalização do narcisismo exige uma validação perpétua de si por meio do

público, que precisa aprovar um ato para que possa ser realmente consistente uma ação. A espetacularização banalizada de cada triunfo individual faz da individualidade algo frutífero a partir da imagem construída pela associação da benevolência externa para a autoaprovação do eu.

As maneiras de olhar levam a questões sociais e políticas preponderantes nas sociedades democráticas individualistas: as ligadas aos olhares, a amabilidade, o respeito, a consideração, o reconhecimento e a dignidade. São tantas maneiras de nomear e designar a necessidade de atenção que sente uma pessoa (HAROCHE, 2011, p. 361).

A prática discursiva politicamente correta, em que as positivities são militância pela igualdade social, também integra a contemporaneidade, apesar do deslizamento deste discurso em relação à violência de gênero, de raça, das disparidades sociais. A boa condução comportamental envolve a aceitação de si para si mesmo e para a sociedade. A democracia como regime ideológico possui a expectativa de agregar as diferenças e aceitá-las com convivência pacífica.

O olhar sobre o outro pode, também, produzir uma indolência. O emaranhado de cenas de violência ou imagens quaisquer, seja pela evocação de efeitos de sentido bons ou ruins, em geral, tem produzido sujeitos imóveis à reflexão. O excesso dificulta a análise dos pormenores e mesmo da globalidade de um enunciado. Em contrapartida, a indiferença à hipérbole imagética é consecutiva ao cansaço do apelo constante da atenção pelo olhar, o que gera angústia, pavor.

As mídias procuram um prazer imediato, deixam entrever a promessa de sentir “mesmo se não sabemos realmente como e o que sentimos em uma profusão de imagens” e até mais, se tivermos conservado a capacidade de sentir: de fato, não existe nada além da sensação, do prazer que conduz, necessariamente, a interrogar-se sobre a parte de passividade e atividade no eu. As mídias permitem, com efeito, ver sem interrupção, ouvir sem envolvimento psíquico, afetivo, estar ligado sem contato [...] (HAROCHE, 2011, p.366).

As mídias tornam granular a sequência dissolvida de imagens piegas, com forte injunção emocional, mas, simultaneamente, provoca o consumo rápido pelo acúmulo sentimental e uma apatia que evita a catarse profunda, pois logo uma imagem é substituída por outra. Além disso, a separação entre a vida real e a virtual é cômoda e confortável, pois o que se passa na tela causa comoção e provoca a identificação pelo impacto imediato, porém, logo o *pathos* é volúvel, pode transitar do riso ao escárnio, pelo fluxo inexorável de informações flutuantes. A sobrevivência por si e para si isolam o sujeito narcísico, que se

concentra no prazer individual, o que leva a uma desvinculação social, pois o importante é agradar a si mesmo.

Não mais o corpo é vendido por interesse pela força de trabalho, pela mais-valia marxista; nosso psiquismo está em jogo, pois é o campo das ideias o interesse alvo do livre mercado (HAROCHE, 2011). Para um produto ser aceito, é preciso provocar uma “lavagem cerebral” que, automaticamente, sem muita reflexão, impele a necessidade de compra de algo antes fútil. A mais-valia contemporânea está na satisfação de compra pelo crédito, que garante no presente o gesto de usufruir a manufatura sem questionar profundamente o valor pago por ela, pois, afinal de contas, pelo menos a posse existe.

A precisão teórica sobre o narcisismo é importante não só por ser a ideia tão prontamente suscetível à inflação moralista, mas porque a prática de equacionar o narcisismo com tudo o que é egoísta e desagradável se abranda contra a especificidade histórica. Os homens sempre foram egoístas, os grupos sempre foram etnocêntricos, nada se ganha em se atribuir a essas qualidades um rótulo psiquiátrico. Contudo, a emergência das desordens do caráter como as mais proeminentes formas de patologia psiquiátrica, junto com a mudança na estrutura da personalidade que este desenvolvimento reflete, derivam-se de mudanças bem específicas em nossa sociedade e cultura – da burocracia, da proliferação de imagens, de ideologias terapêuticas, da racionalização da vida interior, do culto do consumismo [...]. Tudo isso desaparecerá se o narcisismo tornar-se simplesmente a “metáfora da condição humana” [...] (LASCH, 1983, p.56-57).

O egoísmo não é um sentimento com escansão discursiva atual. Todas as comunidades possuem identidades com pertencimento egocêntrico. A diferença contemporânea está nos efeitos que a imersão numa inesgotável rede de imagens, com olhares singulares, pelo isolamento contíguo nas interações virtuais e pelo consumo implacável de mais e mais necessidades abruptamente impostas aos sujeitos. Por isso, as desordens psiquiátricas poderão se tornar inerentes ao sujeito atual e não mais serão necessárias as cartografias psicológicas para detecção das patologias. A história conduzirá a descrição normalizada da ética subjetiva dada pelas condições culturais.

Deleuze (1988, p.98) avisa que o mito de Narciso toma outra versão, no tempo presente:

o narcisismo não é uma contemplação de si mesmo, mas o preenchimento de uma imagem de si quando se contempla outra coisa: o olho, o eu vidente, se preenche com uma imagem de si ao contemplar a excitação que ele liga. Ele produz a si mesmo ou "se transvasa" naquilo que contempla (e naquilo que ele contrai e investe por contemplação). Eis por que a satisfação que deriva da ligação é forçosamente uma satisfação "alucinatória" do próprio eu, se bem que a alucinação de modo algum contradiga aqui a efetividade da ligação. Em todos estes sentidos, a ligação representa uma síntese passiva pura, um Habitus que confere ao prazer o valor de um princípio de satisfação [...].

O narcisismo dos dias atuais é ver a si mesmo refletido na imagem que o outro possui de uma ideia: assim, um objeto é superior a outro, um ato de consumo é melhor que outro. A aprovação do eu existe a partir da aceitação do que o outro afirma ser melhor, ou, pelo menos, que o outro reconheça como positivo para o próprio conforto. A alucinação está na alienação de si pela passividade da espera de ser ontologicamente algo produtivo apenas quando a visibilidade se efetiva. Parece contraditório, mas o isolamento narcísico do sujeito, que nutre prazeres privados, aguarda, pela publicação, fisicamente distante, de seus atos, a legitimidade conferida por um olhar coletivo, alheio.

Ser e ter, então, são inextrincáveis, causam uma fadiga decorrente da visibilidade reducionista do eu, que, paradoxalmente, pelo isolamento, espera ser reconhecido, humilha-se para ser notado, assim como o burguês do século XVIII, estudado por Hannah Arendt (HAROCHE, 2011).

O isolamento físico permite mais liberdade no ambiente virtual, que permite vazão a sentimentos dificilmente ditos “olhos nos olhos”, seleção de interesses particulares, interrelação social imediato em casos de necessidades específicas para soluções de problemas especiais. O outro se torna uma mera função, bem produtivo que resolve algum empecilho, seja técnico e/ou emocional.

Existe uma enorme mudança na sociabilidade, que não é uma consequência da internet ou das novas tecnologias da comunicação, mas uma mudança que é totalmente suportada pela lógica própria das redes de comunicação. É a emergência do individualismo em rede (enquanto a estrutura social e a evolução histórica induz a emergência do individualismo como cultura dominante das nossas sociedades) e as novas tecnologias de comunicação adaptam-se perfeitamente na forma de construir sociabilidades em redes de comunicação autosseletivas, ligadas ou desligadas dependendo das necessidades ou disposições de cada indivíduo. Então, a sociedade em rede é a sociedade de indivíduos em rede (CASTELLS, 2005, p.23).

As características das novas tecnologias comunicacionais adaptam-se às práticas sociais, que exigem maleabilidade no trato das incursões virtuais. As disposições individuais são direcionadas por um domínio de ideias que orientam o modo como as redes são compostas e utilizadas. Daí o aparecimento do individualismo, que decide como utilizar o instrumento de interação e como operá-lo, conforme necessidades próprias e sem, aparentemente, render-se às convenções coletivas. A sociedade dos indivíduos em rede, integrada isoladamente pelo meio virtual, experimenta a sensação do efeito de liberdade e de sociabilidade à distância (física).

Para ser feliz à distância, são rapidamente satisfeitas as necessidades de gozo, sem limites, advindas do consumo sempre incessante de produtos. Baudrillard (2007, p. 47) afirma

que “a felicidade constitui a referência absoluta da sociedade de consumo, revelando-se como o equivalente autêntico da salvação”. Em condições históricas hiperbólicas da alimentação do *selfie*, da imagem de si mesmo, espetacularizada, para ser aprovada por um contingente virtual, a felicidade é mensurada pela quantidade de visualizações e sinalizações favoráveis ao ato privado.

A sociedade, cujo valor cardeal passou a ser a felicidade em massa, é inexoravelmente arrastada a produzir e a consumir em grande escala os signos adaptados a esse novo *éthos*, ou seja, mensagens alegres, felizes, aptas a proporcionar a todo momento, em sua maioria, um prêmio de satisfação direta (LIPOVETSKY, 2005, p. 130).

Em consonância a Baudrillard, Lipovetsky (2005) salienta o vazio conteudístico e a evidência estética cada vez mais aflorada num domínio de imagens produzidas em ritmo acelerado, numa fluidez que descarta a rápida contemplação.

O real é uma representação falsa, um espetáculo gerado por pantomimas que aguardam a aprovação alheia, porque o indivíduo é dependente do olhar alheio, avaliador fugaz, em perene transformação. Uma superestrutura permeada por ideologias foi substituída pela rede do espetáculo, pela apoteose que camufla o indivíduo tal como é por meio de outras verdades instauradas para legitimação pública.

A sedução faz parte do poder normalizador de uma sociedade em condições históricas vazias, sob os auspícios da diversão instantânea, sem preocupação reflexiva, com tendência militante, panfletária. As obras de arte e a publicidade também aderem ao prazer estético desmembrado, muitas vezes, da pretensão de uma racionalidade do consumidor. A primazia do utilitarismo, da durabilidade, para Lipovetsky (2005), é anacrônica, pois importa o consumo da ideia, do valor fetichista de uma mercadoria, que define a indolência de caráter narcísico.

1.4.6. *Corpo-tempo*: a ordem da memória

Courtine (2009) lembra que o historiador Hübl, da obra *O livro do riso e do esquecimento*, de Milan Kundera, diz: “Quando se quer liquidar os povos, começa-se por lhes tirar a memória”. A história é o meio de recorrência ao passado, ao legado de um povo. A modernidade líquida ameaça o fim da memória. A Análise do Discurso opera memória e discurso para compreender as instâncias de significação do sujeito falante que regula suas práticas enunciativas pela mediação das formações discursivas. Portanto, é preocupante a série de rupturas históricas, a falta de uma solidez devido às dispersões que dificilmente

promovem regularidades enunciativas, estas sempre em transformação. As metamorfoses dos sujeitos, clivados pela movência acelerada e sempre instável dos discursos na atualidade, são incessantes.

É o mundo inteiro que entrou na dança, pelo fenômeno bem conhecido da mundialização, da democratização, da massificação, da mediatização. [...] Fim das sociedades-memória, como todas aquelas que asseguravam a conservação e a transmissão dos valores, igreja ou escola, família ou Estado. Fim das ideologias-memória, como todas aquelas que asseguravam a passagem regular do passado para o futuro, ou indicavam o que se deveria reter do passado para preparar o futuro: quer se trate da reação, do progresso ou mesmo da revolução. Ainda mais: é o modo mesmo da percepção histórica que, com a ajuda da mídia, dilatou-se prodigiosamente, substituindo uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade (NORA, 1993, p. 08).

O passado pouco importa. O presente é a oportunidade plena de satisfação. A globalização, fenômeno mundial, massifica, com o auxílio da mídia, os usos e costumes, que se tornam bastante homogêneos. Não há limite para o consumo, única prisão da pós-modernidade. A liberdade está no consumo deliberado, no presente. As instituições sociais, como família, igreja, escola e Estado, não mais demonstram estabilidade e segurança.

Para Nora (1993), a história contemporânea não é arquivista, como a tradicional. A construção fragmentada da atualidade pauta-se num presente móvel e tão instável que não se sabe o que poderá ser ou não parafrástico. Lévy (1999) afirma que a cibercultura sincroniza a história, ao tornar presente o passado e especular o futuro. A convergência digital documenta a história no tempo presente, permite a conexão com a memória inacessível pela vivência física. Por isso, a transmissão de informações é como um apagamento da história atual, que cede lugar para a memória facilmente resgatada.

Tantas rupturas geram um mal-estar pelo fim da duração, da tradição. De acordo com Bauman (2008, p. 299), “Chamamos cultura ao tipo de atividade humana que, em última instância, consiste em fazer o volátil se tornar sólido, vinculando o finito ao infinito, e de outra maneira construindo pontes que conectam a vida mortal aos valores imunes ao impacto erosivo do tempo”. Se o passado torna-se frágil, esquecido, assim como o futuro, as instituições estão rompendo laços duradouros, ou sendo descaracterizadas por novas fabricações? Há cultura? Atualmente, o sólido tem sido líquido. A insatisfação gera mudança, sem dor aparente. A pulsão é um princípio leviano, ação em detrimento das antigas regras de valorização do armazenamento perene, pois o que não é mais prazeroso pode ser substituído por outro produto ou ideia.

Há, segundo Bauman (1998, p.21), um mal-estar generalizado: “No mundo moderno, notoriamente instável e constante apenas em sua hostilidade a qualquer coisa constante, a tentação de interromper um movimento, de conduzir a perpétua mudança a uma pausa, de instalar uma ordem segura contra todos os desafios futuros, torna-se esmagadora e irresistível”. A felicidade reside na incólume circunstância histórica pós-moderna: mudar, não permanecer. A falta é contínua; a vontade de preenchimento e, de fato, a satisfação da breve acumulação é a mola propulsora do livre mercado.

Existe um poder difuso, líquido, não hierárquico, diferente daquele de uma sociedade de controle, na qual o poder é capilar. O prazer que o envolve está mesmo na aparente liberdade, efeito destituído do poder totalizante e cruel da soberania.

As dicas para manutenção do corpo são desejadas pelo prazer hedonista de espetacularização de si, pela estética aprazível hoje. A harmonia dos contornos corporais faz o sujeito querer o esquadrinhamento de sua saúde física para equalizar a mental. Espirometria (capacidade respiratória), capacidade cardíaca, hipertensão, níveis de colesterol são alguns dos exames exigidos para “treinar”, exercitar o corpo para obtenção de numerosos olhares que aprovem o corpo. Um programa alimentar para o cuidado do corpo, rico em proteínas, catalisa o equilíbrio tão almejado. Assim, o corpo é controlado pelo poder da medicina, da nutrição, dos olhares públicos, e vai se adaptando às exigências invisíveis em relação às instituições. Não se trata de um poder hierárquico que impinge ao sujeito a prática do cuidado do corpo, mas uma regularidade enunciativa circulante nas práticas discursivas contemporâneas.

Todas as atitudes que envolvem a imortalidade e o rejuvenescimento, o equilíbrio, são provas indiciais de que a sensação de eternidade pode ser realizada apenas no presente. O poder sobre o corpo é aceito porque a única certeza da vida é a morte. Rejuvenescê-lo é a ordem para suspender a morte. Atingir plenitude perene só é possível pelos fragmentos de felicidade no presente. Apenas a morte pode ser definitiva, ela é crucial e irrevogável. É a condensação da ineficácia e irreversibilidade do poder humano.

É verdade que a vida já não é mais a única chance que temos de conseguir uma permissão de residência na eternidade; mas é a nossa única chance de provar e gozar a imortalidade, embora em sua forma aparentemente degradada de notoriedade endemicamente volátil. Uma vida longa e adequada – do tipo que permite o consumo de todos os prazeres que a vida tem para oferecer – é hoje o valor supremo e o principal objetivo dos esforços de vida (BAUMAN, 2008, p.310).

A redenção é o consumo de todos os prazeres que a vida propicia. Para isso, a vida precisa ser longa para ser adequada. A morte é o fim do prazer instantâneo; a vida é um

permanente esforço de prolongamento da sensação de eternidade, única maneira de experimentar, pela instantaneidade, o prazer da imortalidade.

Decorre da descartabilidade e do prazer momentâneo a insensibilidade, o estímulo ao desapego: o afeto está em crise. O arrependimento é raro, pois o ímpeto de consumir é imperioso. A novidade dura cada vez menos.

Para mediar todas as sensações prazerosas, o corpo, pois, evidencia-se: “Sendo a vida corpórea a única coisa que existe, é impossível conceber um objeto mais precioso e que valha mais a pena cuidar” (BAUMAN, 2008, p. 310). Numa cultura iconográfica, de valorização da imagem, o corpo demanda investimento. É por isso que uma série de saberes e poderes produzem verdades sobre o corpo, cada vez mais vislumbrado no emprego taxonômico do que se deve e pode fazer para melhor qualidade de seu funcionamento, para a manutenção do hedonismo e do aproveitamento inesgotável do presente.

O corpo é um instrumento de gozo, e portanto deve ser alimentado com as atrações que o mundo tem em estoque. Mas o corpo também é a mais preciosa das possessões, devendo ser defendido a todo custo contra o mundo que conspira para enfraquecê-lo e destruí-lo. A contradição irremediável entre as ações exigidas por essas duas considerações, obviamente incompatíveis, está destinada a ser uma inesgotável fonte de ansiedade; acredito que esta seja a principal causa das neuroses mais comuns e típicas de nosso tempo (BAUMAN, 2008, p.311).

Apesar da liberdade aparentemente moldável, o corpo sofre uma série de imposições discursivas que o engessam. A ortopedia é coercitiva e gera, no frágil corpo que experimenta muitas adaptações, uma incansável modificação. A satisfação é inalcançável, pois os prazeres são breves e são buscados outros para engrenar o deleite imperecível. O corpo fala pela imagem que o transveste:

Em uma sociedade em que impera a regra do ver e ser visto, a estética substitui a ética e a moral. [...] “Aparecer” e “parecer” são os (verbo-)s de nossos tempos. [...] Não estou dizendo que essa estética pede que os “tipos” sejam belos. A beleza se afastou da estética faz tempo. Nós, submetidos a imperativos estéticos que substituíram imperativos éticos, caminhamos segundo esta estética de nosso tempo: não importa ser belo, importa ser um “tipo” que possa dizer tudo sem precisar falar nada” (GHIRALDELLI JR., 2007, p.15-19).

O corpo é indiferente e aceita a imposição das normas discursivas pelo preço de uma imagem de si positiva pela avaliação do olhar alheio, em detrimento dos limites de um corpo frágil adestrado pelas coerções que edificam como ele deve se apresentar. A adequação ao controle suspende a reflexão sobre as práticas sociais que se rendem à ergonomia de um corpo considerado equilibrado e aprovado sob as facetas do poder de um olhar mecânico, erigido

pelos enunciados regulares de produção visual considerada reconhecida socialmente. A beleza não é o imperativo da contemporaneidade, e sim o encaixe referente aos “tipos” sociais que imprimem o discurso da autenticidade, da singularidade em relação à alteridade. A estética do belo é descartada em favor do espetáculo de si, que aguarda a aceitação alheia para a valorização de si.

É por isso que a ansiedade permanece, mesmo com o preenchimento das aparentes lacunas apresentadas pelo corpo. Ele nunca está perfeito. Daí a decorrente neurose, típica dos sujeitos contemporâneos. A emergência de uma abundante operação de contornos para equilíbrio visual do corpo faz irromper um sujeito indolente, passivo às coordenadas que objetivam o controle. Segundo Ghiraldelli Jr. (2007, p.15), “O corpo pode ir para lugares onde ele é ajustado ao ‘tipo’ que se quer, como se ajusta uma máquina; uma vez terminado esse trabalho, o corpo readquire sua feição de não-máquina, de ‘eu’ ou, melhor dizendo, de ‘si-mesmo’(self)”.

Os “tipos” a que Ghiraldelli Jr. (2007) se remete são discursivos, protocolos representativos dos indivíduos subjetivados pela história, coordenados por alguma ordem. Afinal,

é justo, portanto, afirmar que o olhar também não é livre, nem individual e que também é atravessado e constituído pela ordem sócio-histórica e cultural que regula não somente o que é dizível, mas também o que é visível e o que é dado a ver em um certo momento histórico, por e para determinados grupos sociais (CURCINO, 2011, p.183-184).

Curcino (2011) assegura que uma rede de imagens socialmente definidas não permite a individualidade. O que pode e deve ser visto já está previsto por uma trama iconográfica e, por isso, não fornece precedentes para a liberdade na seleção das imagens disponíveis para o contato. No entanto, a ordem cultural contemporânea é uma nova ordem sócio-histórica que preza a individualidade como discurso e elabora um efeito de singularidade do corpo com a estratégia de suprir o amparo de si na sustentação de uma cultura egocêntrica e hedonista. O mercado de consumo arquiteta-se pela estética como valor *sine qua non* que prioriza o indivíduo como centro das atenções, investimento constante para obtenção do lucro pelo prazer como simbólica troca. Enfim, tanto o indivíduo quanto sua liberdade são práticas discursivas contemporâneas que funcionam regularmente no processo de subjetivação.

A busca de si numa história contemporânea, perpetrada por um emaranhado de enunciados descartáveis e difusos, convoca a privacidade em meio à confusa constituição subjetiva. A individualidade é a dispersão máxima das diferenças identitárias, uma ideia

vendida pelo fetiche mercadológico que imprime, contraditoriamente, no produto padronizado, o valor discursivo positivo ao sujeito detentor do objeto de consumo, como se pudesse conferir autonomia.

Se a sociedade não tem história, atualmente, uma mudança de paradigmas transforma discursivamente os sujeitos, que acreditam numa construção potencial de sua microhistória. Não se trata de vislumbrar uma tradição histórica, um *zeitgeist* que estruturasse uma cronologia romântica, perfeita e ideal como regularidade, imutável, sem heterotopias. O fato é que a inflação de imagens e de objetos de consumo na história atual dificulta traçar acontecimentos, pois são cada vez mais versáteis e flutuantes.

Está dada a ordem de se lembrar, mas cabe a mim me lembrar e sou eu que me lembro. O preço da metamorfose histórica da memória foi a conversão definitiva à psicologia individual. [...] Deslocamento decisivo que se transfere da memória: do histórico para o psicológico, do social ao individual [...]. Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória (NORA, 1993, p.18).

Eis, com certeza, discursos da atualidade: a metamorfose, a fluidez, a mudança em prol do prazer instantâneo, a ordem da descartabilidade em nome do prazer no tempo presente. Em função de o sujeito ser um alvo da neurótica sede de consumo, o deslocamento da memória histórica para a psicológica, dos efeitos sociais para os individuais, transmuta a relação da coletividade e da noção de si na inscrição cultural, fragmentada, instável. O egocentrismo de uma história baseada no presente que se desmancha a cada instante destitui o desejo de uma história tradicional, ou, pelo menos, com traços regulares mais ou menos definíveis pela ordem discursiva, composta por um arquivo, um conjunto de acontecimentos que pertencem ao domínio de memória. Não há uma relação de causa e efeito capaz de instaurar, para um espírito de época, uma restrição de práticas discursivas. É possível perceber, numa mesma contingência, ou seja, numa dispersão de enunciados, uma regularidade enunciativa que demonstra a emergência de formações discursivas variadas em um mesmo período sócio-histórico. Porém, hoje, agrupar séries de enunciados para reconhecimento de uma formação discursiva é uma tarefa árdua, dado o caráter líquido da história.

1.4.7 *Corpo-poder*: a circulação do saber disciplinar

Homens-memória são reflexos de uma sociedade que focaliza a individualidade, a particularidade dissecada para ser controlada, como se o poder estivesse perdido pela disseminação.

É preciso retomar Foucault para compreender como se institui o poder na relação entre história, corpo e sujeito como monumento, desde o poder soberano ao poder na sociedade de controle. O poder soberano, hierárquico, é uma norma violenta aos corpos. O poder disciplinar é orientado pelas ideologias distribuídas nas instituições, que normalizam o controle sobre o corpo, de modo mais ou menos democrático, pois uma varredura das populações mantém-se para vigiar pela biopolítica, conjunto de táticas, estratégias e procedimentos que gerenciamos corpos pela coerção normalizada, disseminada por práticas sociais naturalizadas. O poder está instaurado sem a hierarquia totalizante, está em todo lugar, é exigido sobre si para o cuidado e para a estética da sua própria existência, conforme postula Foucault (2003b).

Para além de Vigiar e punir efetivamente, naquela que devia ser a última fase de seu trabalho, ele [Foucault] soube se desviar de uma concepção do poder como técnica de dominação, para discernir a maneira com a qual os indivíduos chegam a exercer sobre seu próprio corpo “técnicas de sua natureza”, no uso dos prazeres e das paixões. O surgimento do corpo na história das mentalidades, a redescoberta da importância do controle de si no processo de civilização ontem elucidado por Norbert Elias, o acento colocado sobre os gestos, a intimidade e a emoção na pesquisa histórica atual trazem disso sem dúvida seu eco (COURTINE, 2013, p.17-18).

A crise está localizada na aparente falta de uma estrutura organizadora dos fluxos comportamentais dos indivíduos, de uma ortopedia eficaz que esquadrinhe homogeneamente seus modos de agir e refletir sobre as atitudes ao firmar conexões corporais com os enunciados (verbo-)visuais. A impressão de que há uma ruptura provedora de desconforto relaciona-se à analogia relativa às convenções sociais, que pseudoconcentram, pela utopia hegemônica, uma ordem apaziguadora, capaz de exercer uma coerção estabilizadora.

No entanto, hoje, não há hegemonia, um discurso totalizante padrão que demarca resistências a um poder unilateral instituído *a priori*. Os poderes se espalham sem localização ou centralidade. Foucault avisa que há um método analítico do poder e o separa em cinco precauções:

1. Não se trata de analisar as formas regulamentadas e legítimas do poder em seu centro, no que podem ser seus mecanismos gerais ou seus efeitos de conjunto. Trata-se de apreender, ao contrário, o poder em suas extremidades, em seus últimos lineamentos, onde ele se torna capilar; ou seja: tomar o poder em suas formas e em suas instituições mais regionais, mais locais, sobretudo no ponto em que esse poder, indo além das regras de direito que o organizam e o delimitam, se prolonga, em consequência, mais além dessas regras, investe-se em instituições, consolida-se nas técnicas e fornece instrumentos de intervenção materiais (FOUCAULT, 1999, p. 32).

O poder soberano, entre os séculos XVI e XVII, mantém o ortodoxo discurso de poder hierárquico, o direito de punir. O suplício em praça pública é a explicitação do poder do rei sobre o indivíduo, por meio do aparato jurídico. Mais que a conferência da justiça por meio da confissão de um réu, o corpo hostilizado retrata o poder da lei praticado pelo rei. Nessa época, o resquício dos senhores feudais medievais atribui superioridade ao poder eclesiástico e aristocrático. Católicos monarquistas e protestantes antimonarquistas utilizam o poder soberano para se posicionar politicamente, mediante o discurso religioso. De um lado ou de outro, a força concentrada de um poder totalitário, espelhado em *Leviatã*, de Tomas Hobbes, focaliza em torno do discurso jurídico homogeneizante o controle sobre o corpo (cidadãos) controlado pela alma (poder soberano). O Estado detém o poder sobre os indivíduos, legitimados pela sujeição às táticas de soberania políticas.

2. Como as coisas acontecem no momento mesmo, no mesmo nível, na altura do procedimento de sujeição, ou nesses processos contínuos e ininterruptos que sujeitam os corpos, dirigem os gestos, regem os comportamentos. Noutros termos, em vez de perguntar-se como o soberano aparece no alto, procurar saber como se constituíram pouco a pouco, progressivamente, realmente, materialmente, os súditos, o súdito, a partir da multiplicidade dos corpos, das forças, das energias, das matérias, dos desejos, dos pensamentos, etc. (FOUCAULT, 1999, p. 33).

Todos os gestos são arquitetados por práticas não ontológicas. A entrega do corpo à sujeição perpetrada pelo poder soberano limita ações individuais. Uma padronização social é o resultado. Foucault sugere que a partir dos súditos, do corpo social, o estudo deve direcionar o entendimento sobre o funcionamento do poder. Mais produtivo que entender a posição de status do poder soberano é investigar a arquitetura dos corpos e a automação deles no processo de instituição da coerção.

3. Não tomar o poder como fenômeno de dominação maciço e homogêneo – dominação de um indivíduo sobre outros, de um grupo sobre outros, de uma classe sobre outras [...]. O poder, acho eu, deve ser analisado como uma coisa que circula, ou melhor, como uma coisa que só funciona em cadeia. Jamais ele está localizado aqui ou ali, jamais está entre as mãos de alguns, jamais é apossado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona. O poder se exerce em rede e, nessa rede, não só os indivíduos circulam, mas estão sempre em posição de ser submetidos a esse poder e também de exercê-lo. Jamais eles são o alvo inerte ou consentidor do poder,

são sempre seus intermediários. Em outras palavras, o poder transita pelos indivíduos, não se aplica a eles. Não se deve, acho eu, conceber o indivíduo como uma espécie de núcleo elementar, átomo primitivo, matéria múltipla e muda na qual viria aplicar-se, contra a qual viria bater o poder, que submeteria os indivíduos ou os quebrantaria. [...] O indivíduo é um efeito do poder e é, ao mesmo tempo, na medida em que é um efeito seu, seu intermediário: o poder transita pelo indivíduo que ele constituiu (FOUCAULT, 1999, p. 34-35).

Ao explicar como o poder demanda ser analisado, Foucault alerta que não está localizado numa instituição ou num indivíduo. O poder é exercido, não é posse exclusiva, pois transita entre os indivíduos. Por ser constituído pelo poder, o indivíduo, ou uma instituição, é efeito do mecanismo de dominação dado pela posição social ocupada de acordo com um lugar social específico, que permite o exercício arbitrário da circulação de certos saberes e dizeres, atrelados a poderes. Há indivíduos que exigem para si, inconscientemente, a força do poder, historicamente erigido, sem perceber obrigatoriamente a alienação de si no processo de submissão. Pode ocorrer uma noção do atravessamento de um discurso na prática subjetiva, mas não necessariamente. Aliar-se ou resistir ao poder não é uma postura engajada, preditiva ou consciente; o poder discursivo é uma prática social que impele todos os indivíduos e estes mesmos podem assumi-lo e podem perpetuá-lo.

A tridimensionalidade é uma das condições de produção (verbo-)visuais hodiernas porque atrai os indivíduos numa cultura iconográfica. O elemento tridimensional pulula, é extravagante, chama a atenção pelo hibridismo mágico entre realidade e virtualidade. Existem indivíduos praticamente alheios à expressão funcional, seja para entretenimento ou objetivos medicinais, suscitada pelo enunciado tridimensional. Ainda assim, o poder circula, seja pela ignorância ao não perceber a existência de um enunciado tridimensional, seja pelo recurso imagético aplicado em quaisquer circunstâncias.

4. ‘O poder é algo que se exerce, que circula, que forma rede’. [...] ‘Todos nós temos poder no corpo’. E o poder- pelo menos em certa medida – transita ou transuma por nosso corpo. [...] É preciso [...] fazer uma análise ascendente do poder, ou seja, partir dos mecanismos infinitesimais, os quais têm sua própria história, seu próprio trajeto, sua própria técnica e tática, e depois ver como esses mecanismos de poder, que têm, pois, sua solidez e, de certo modo, sua tecnologia própria, foram e ainda são investidos, colonizados, utilizados, inflectidos, transformados, deslocados, estendidos, etc., por mecanismos cada vez mais gerais e por formas de dominação global. [É preciso] mostrar como esses procedimentos, é claro, se deslocam, se estendem, se modificam, mas, sobretudo, como eles são investidos, anexados por fenômenos globais, e como poderes mais gerais ou lucros de economia podem introduzir-se no jogo dessas tecnologias, ao mesmo tempo relativamente autônomas e infinitesimais, de poder (FOUCAULT, 1999, p. 35-36).

Uma série de enunciados é regular e, por isso, a tridimensionalidade é um discurso que irrompe em uma ordem histórica pós-moderna. As condições de atuação do poder são dissipadas e se dirigem a todos os indivíduos. O domínio é global, mas as formas de agenciamento se diferem. Há uma economia que se investe de diferentes maneiras para a colonização, daí a flexibilidade do poder. Não se trata de um bloco fixo de poder, que execra e violenta pela pungência dolorosa, mas fios disformes e heterogêneos com diversas características que se espalham por todo o corpo social. O atravessamento do poder perpassa todos os indivíduos e é parte da análise saber como se agregam, globalmente, nas práticas discursivas os poderes.

5. É bem possível que as grandes máquinas do poder sejam acompanhadas de produções ideológicas. [...] Na base, no ponto em que terminam as redes de poder, o que se forma, não acho que sejam ideologias. [...] São instrumentos efetivos de formação e de acúmulo de saber, são métodos de observação, técnicas de registro, procedimentos de investigação e de pesquisa, são aparelhos de verificação. Isto quer dizer que o poder, quando se exerce em seus mecanismos finos, não pode fazê-lo sem a formação, a organização e sem pôr em circulação um saber, ou melhor, aparelhos de saber que não são acompanhamentos ou edifícios ideológicos (FOUCAULT, 1999, p. 40).

As ideologias não são o fundamento do poder. Saberes estão atrelados aos poderes, que não podem circular sem eles. Para compreender o funcionamento do poder, é preciso, antes, perscrutar os saberes intrínsecos traçados no projeto arquitetônico dele. O atravessamento de outros discursos pode envolver a descrição funcional da constituição do poder. O saber é um procedimento que legitima o poder. As contestações são cimentadas pelos conhecimentos. O protótipo de *Leviatã*, centralizado no poder soberano, é um modelo artificial a ser superado, devido à obsolescência dos primados jurídico e estatal.

Nos séculos XVII e XVIII, o poder disciplinar apresenta maneiras de regulamentação diversas do poder soberano. A normatização está para o poder soberano assim como a normalização está para o poder disciplinar. Já no século XVIII, o poder soberano é revisto pelo parlamentarismo democrático, por ser revolucionário, em detrimento das monarquias absolutistas. O regime de governo possui outras técnicas e táticas de poder. Normalizar é semelhante à naturalização do poder sobre os corpos, pois a organização e o pragmatismo são exigências que confortam a convivência social, remetem ao equilíbrio. Regras são poderes circunscritos à lisura, ao princípio de tranquilidade previsto pelas condutas ditadas como vantajosas coletivamente.

Ora, nos séculos XVII e XVIII ocorreu um fenômeno importante: o aparecimento – deveríamos dizer a invenção – de uma nova mecânica do poder, que tem procedimentos bem particulares, instrumentos totalmente novos, uma aparelhagem muito diferente e que, acho eu, é absolutamente incompatível com as relações de soberania. Essa nova mecânica de poder incide primeiro sobre os corpos e sobre o que eles fazem, mais do que sobre a terra e sobre seu produto. É um mecanismo de poder que permite extrair dos corpos tempo e trabalho, mais do que bens e riqueza. É um tipo de poder que se exerce continuamente por vigilância e não de forma descontínua por sistemas de tributos e de obrigações crônicas. É um tipo de poder que pressupõe muito mais uma trama cerrada de coerções materiais do que a existência física de um soberano, e define uma nova economia de poder cujo princípio é o de que se deve ao mesmo tempo fazer que cresçam as forças sujeitadas e a força e a eficácia daquilo que as sujeita (FOUCAULT, 1999, p.42).

O poder não é um suplício, no mecanismo disciplinar (que funciona entre os séculos XVIII e a segunda guerra mundial, metade do século XX). As regras são, inclusive, solicitadas pelos indivíduos. Uma varredura do corpo é realizada para que os procedimentos de dominação sejam explicitados. A utilidade do corpo é um instrumento de valorização dos indivíduos que produzem para a manutenção do sistema capitalista industrial, especialmente no século XVIII. Tempo e trabalho são riquezas oferecidas pelos indivíduos não por obrigatoriedade. Está imbuído de virtude o corpo que se doa à produção de bens e riquezas. A força de trabalho, por isso, é um investimento de poder ainda mais importante, no poder disciplinar, que o conjunto de riquezas acumuladas pelos indivíduos. A verificação vigilante de cumprimento das atividades é o mecanismo de dominação neste novo aparelho que configura o poder disciplinar. As disciplinas estão cercadas de coerções com efeitos democráticos (pois a submissão é desejada para a manutenção da ordem social e parece não ser hierárquica) e a soberania é alicerçada pelo sistema jurídico, que oprime e obriga certos comportamentos.

Não se trata de cuidar do corpo em massa, *grosso modo*, como se fosse uma unidade indissociável mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao mesmo nível da mecânica – movimentos, gestos, atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. [...] Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas” (FOUCAULT, 2003a, p.118).

As sutilezas do poder disciplinar requerem a apropriação dos corpos sem a violência conferida pelo poder soberano. O ascetismo, renúncia dos ímpetos instintivos, deriva do poder normalizado para o bem-estar social de uma população adestrada. Cada gesto corporal é medido para ser docilizado e ter utilidade num sistema capitalista que exige a produção constante. A obediência é o sucesso da disciplinaridade de um corpo útil e dócil, com a tática de o sujeito dominar seu próprio corpo.

Os movimentos do corpo são projetados para a homogeneidade que produza e mantenha sua utilidade, sujeição que domestica para sustentar o sistema das coerções pela manipulação, que mantém a produtividade para geração de produtos.

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que faça o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. [...] Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada (FOUCAULT, 2003a, p. 119).

Uma disposição arquitetônica do corpo estabelece seu comportamento pelo poder capilar, multifacetado, que permeia os sujeitos pela coerção disciplinar. Uma anátomo-política vigia os corpos e pasteuriza ações por uma ortopedia sem violência aparente, pois os discursos se dissipam e, inclusive, são mobilizados para si devido a uma cartografia meticulosa que possibilita o funcionamento das técnicas de controle e repressão dos corpos, poder mecânico de exploração dos sujeitos para o exercício hegemônico por meio das instituições.

1.4.8 *Corpo-inexistente*: a suspensão física

O dispositivo tridimensional aparece para controlar o corpo biologicamente, ao imprimir objetivações encaradas como corriqueiras. Os enunciados tridimensionais, cada vez mais incrementados, instauram a anexação diária por meio de uma necessidade antes inexistente, prevista pela ordem do discurso tecnológico, que dissemina nos sujeitos a inalienável condição de existência apenas pelo acompanhamento de uma mixórdia de aparelhos facilitadores na convenção interacional. À distância, a virtualidade aproxima pessoas que se comunicam de localidades diferentes. O paradoxo é normalizado e supre bastante as necessidades de comunicação rápida.

Um material enunciativo tridimensional pode tornar muito real a sensação virtual. O contato consigo mesmo é bastante evidente nas produções em 3D. Mais do que o contato com o outro, as tecnologias tridimensionais dispõem a interação consigo mesmo.

O apelo visual de uma imagem que salta aos olhos corresponde à cultura iconográfica contemporânea, que direciona, além das dizibilidades, o que pode ser dizível, as visibilidades, o que pode ser visível. A harmonia no entrelaçamento dos enunciados verbal e não verbal que compõem o outdoor sincrético com efeito tridimensional mantém uma sensação de realidade

suscitada pela presença transbordante de um homem projetado para o céu da realidade concreta, extensão laboral componente do outdoor.



Figura 3: *Outdoor* Você pode voar.

Disponível em: <http://groupgoup.blogspot.com.br/2011_04_01_archive.html>. Acesso em: 14 set. 2013.

O egocentrismo e o hedonismo são regulares no show do eu, simbolicamente representado pelo signo “você”, o leitor que interage com o outdoor. O “aeroclube de Veranópolis” permite “voar”, ato representado pelos braços abertos e pela cabeça fora das convenções bidimensionais impostas pela tradicional publicidade. O efeito persuasivo também está no poder concedido às sinestesias reais, gozo intenso tão vislumbrado na atualidade. Portanto, a conjunção entre o discurso visual e o verbal é essencial para a formação dos sentidos e, com o apoio do efeito tridimensional, a individualidade, inflacionada com o *carpe diem* no tempo presente, centraliza a venda do produto por meio da ideia de autonomia. O consumo de si é anterior ao desejo do produto, meio que conduz o sujeito a si mesmo.

Os impactos prementes dados pela urgência de uma técnica de si, de uma destreza sinestésica para o cuidado de si, acarretam o desenvolvimento de tecnologias aprimoradas para o descobrimento do próprio corpo. As tecnologias lançadas com novidades frequentes atravessam, especificamente, o recurso tridimensional como dispositivo que se apodera dos sujeitos e participa das atividades diárias como se não fossem práticas sociais, e sim naturais. É como se o indivíduo pudesse ter uma liberdade plena para manipular o próprio corpo a

partir de uma consciência de si. Porém, todos os processos enunciativos são perpassados pela história. Não há autenticidade subjetiva, porque toda ação é atrelada às paráfrases, às interdiscursividades, às relações discursivas com outros eventos linguísticos, sejam verbais, não verbais ou sincréticos. Bakhtin (1999) discorre a respeito da relação entre sujeito e história no processo de constituição de si.

O subjetivismo individualista tem toda a razão quando diz que não se pode isolar uma forma linguística do seu conteúdo ideológico. Toda palavra é ideológica e toda utilização da língua está ligada à evolução ideológica. Está errado quando diz que esse conteúdo ideológico pode igualmente ser deduzido das condições do psiquismo individual (BAKHTIN, 1999, p.126).

A experiência individual não comporta uma isenção histórica. A idealização da imparcialidade histórica, como se as sinestesias empíricas fossem singulares ao indivíduo, é uma utopia na medida em que toda ação é ideológica. Qualquer forma linguística – e estendendo linguística também às composições textuais multimodais, verbais e não verbais – é produto histórico, não pode ser isolada dos discursos que a atravessam. Portanto, não é interior ao indivíduo a formulação de quaisquer enunciados. O subjetivismo individualista, para Bakhtin, é resultante da intersecção entre as ideologias e as concepções de um indivíduo, que não se apresenta por suas condições psicológicas, mas pelo movimento difuso da história.

O posicionamento bakhtiniano (volochínoviano), da década de 1920, justifica-se pelas condições de produção de sua epistemologia, politicamente engajada e vinculada aos fundamentos marxistas de análise:

Uma análise fecunda das formas do conjunto de enunciações como unidades reais na cadeia verbal só é possível de uma perspectiva que encare a enunciação individual como um fenômeno puramente sociológico. A filosofia marxista da linguagem deve justamente colocar como base de sua doutrina a enunciação como realidade da linguagem e como estrutura socioideológica (BAKHTIN, 1999, p.131).

A materialidade linguística (“unidades reais da cadeia verbal”) não é abstrata, mas também não é pertencente ao enunciador, pois pauta-se na coletividade para ser legitimada. A enunciação individual, por essa perspectiva, é interpelada pelo viés social, uma estrutura socioideológica que não concebe o psiquismo como origem do processo interacional. A realidade da linguagem, que não é um conjunto abstrato de regras porque é validada pelo uso sempre movente das combinações sígnicas, é ideológica, vinculada ao fator sociológico, coletivo, histórico, exterior, não interno, psíquico.

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato

psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua (BAKHTIN, 1999, p.127).

Além de a língua ser concreta, material, por produzir formas linguísticas verbais, a interação verbal é social, não pode ser um fenômeno monológico, circunscrito à irrupção autônoma da consciência psíquica e orgânica de um indivíduo. O encadeamento dos sentidos não é uma operação mental, cognição fisiológica centrada adamicamente no indivíduo, capaz de criar efeitos de sentido por si mesmo. Todas as possibilidades linguísticas (que são verbais) já estão previstas na língua, para Bakhtin.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (1981) aponta que a variedade de personagens não é um traço meramente estrutural de *Crime e castigo*, mas a presença de múltiplas vozes dissonantes em uma mesma obra literária permite a averiguação polifônica, como se a história fosse narrada por vários autores, com diferentes posicionamentos. A destituição da onisciência de um narrador em 3ª pessoa democratiza a presença de diversas perspectivas, o que não subordina cada personagem ao crivo avaliativo do autor. O princípio dialógico de um texto está exatamente no embate democrático de várias vozes, possibilidade que permite o diálogo pelos avessos, ou seja, também pelas divergências, não apenas pelas relações de aliança. Os antagonismos podem constituir um mesmo enunciado.

A inscrição do corpo torna ainda mais real a sensação de participar do movimento instaurado pela tridimensionalidade. O corpo funciona em gozo e saber, ao ficar imerso, sinestesticamente, em atividades diegéticas tridimensionais. Há uma suspensão do corpo em situações que fazem irromper outros contatos apenas possibilitados pela terceira dimensão, com impacto de realidade. As relações identitárias inexistem durante a imersão do corpo numa atividade narrativa tridimensional porque há maior liberdade ao ser destituído o rosto, a identificação. Os discursos da ética, do medo, da privação são apagados pela sensação de liberdade plena proporcionada pela tridimensionalidade ou pelo ciberespaço², caracterizados pela virtualidade.

² “O ciberespaço (que também chamarei de ‘rede’) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo ‘cibercultura’, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (Lévy, 2010, p.17). Ampliarei o termo ciberespaço para contemplar também os enunciados ((verbo-)-)visuais tridimensionais constituintes dos livros pop-up e das instalações de arte contemporânea da exposição *Vertigem*, de Osgêmeos, dos outdoors com efeito tridimensional e dos videogames *Xbox 360* e *Nintendo Wii*. Além da globalidade computacional, que incita a união humana virtual, os enunciados tridimensionais também sugerem uma integração corporal de si em relação a si mesmo e, em algumas interfaces ciberculturais, uma integração interacional com outros usuários da rede.

No ciberespaço o sujeito libera-se das coerções de identidade, metamorfoseia-se, de forma provisória ou permanente, no que ele quer, sem temer que o real o desminta. Sem rosto, não corre mais o risco de poder ser visto, está livre de toda responsabilidade, tendo agora apenas uma identidade volátil (LE BRETON, 2011, p.130).

A sensação de liberdade retira ilusoriamente do sujeito toda a carga institucional propagada pelas práticas discursivas éticas e morais, como o esquecimento número 1 de Pêcheux, ao pensar ser dono de seu dizer (e, neste caso, de seu fazer, engrenado pelo movimento da imagem com efeito 3D). Propicia a impressão de autenticidade, de autonomia autorizada por um espaço em que o corpo é esquecido e a entrega plena às narrativas torna fluidas as identidades (BAUMAN, 2007), que podem ser experimentadas pela ficção muito semelhante à realidade. O indivíduo é interpelado em sujeito ao ser operado pelo dispositivo tridimensional.

Contudo, ao assumir uma complexidade identitária, permitida pela virtualidade, por meio de artifícios que o transpõem da realidade, o indivíduo pode escolher sua performance, ainda que inerente às práticas discursivas efetivamente ditas. Não necessariamente o mesmo efeito sinestésico é resultante em todos os indivíduos, ao interagir com um mesmo outdoor, ou com outro material enunciativo tridimensional. Assim, a leitura corporal parece liberta das amarras históricas que a constituem. O indivíduo, assim, goza egocentricamente, esquece-se de sua inserção histórica, destaca-se em meio a toda a alteridade como se fosse único. Define-se por uma performance e não outra em seu lugar. Dentre tantas sinestesias já reconhecidas historicamente, um corpo reage de uma forma e não de outra.

As incursões na história são empíricas, sempre clivadas pelas ideologias. Por isso, a individualidade não é a mesma para todos. Porém, conforme Bakhtin (1999, p.35, grifos do autor), “A consciência individual não só nada pode explicar, mas, ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social. *A consciência individual é um fato socioideológico [...]*”. Não surge do indivíduo a consciência. Bakhtin (1999) considera que os equívocos sobre a psicologia e a ideologia estão relacionados a uma confortável atribuição das diferenças pela inexplicável consciência individual, fenômeno de ordem biológica (natureza ontológica do ser e do estar no mundo), behaviorista (pelo condicionamento, pelo estímulo-resposta ambiental e social), mecanicista e idealista (automatismo da consciência metafísica positivista, percepção de si por si mesmo, sem a exterioridade constitutiva do sujeito).

Todo signo é ideológico, social, conforme essa percepção. Entretanto, as diferenças persistem e é preciso observar como funcionam na ativação de sentidos relativos a um mesmo enunciado. Enfim, as possibilidades de leitura, apesar de previstas pela determinação

histórica, são múltiplas. Um arcabouço individual de percepções e de leituras é instaurado de modo singular: ainda que toda possibilidade identitária seja premissa histórica e discursiva, alguns indivíduos se identificam com certos enunciados e não com outros.

Le Breton distancia-se de Foucault ao propor a transcendência do corpo, em detrimento desta materialidade que anseia pela pasteurização dos desejos? A era “pós-biológica” (MORAVEC apud LE BRETON, 2003) seria utópica, por pensar a satisfação plena do corpo por meio de uma entidade abstrata, virtualizante (no caso dessa pesquisa, a tridimensionalidade)? Eliminar o corpo é o melhor meio de evitar o perigo físico e moral, a ansiedade e o medo?

A provocação de sensações físicas é um investimento no corpo, entidade física que não pode ser concretamente amputada, mesmo com o aparato tecnológico estrategicamente voltado à retirada do corpo. Moravec e sua era “pós-biológica” fantasiam a suspensão do corpo, a mutilação do meio propício às sensações pelas terminações nervosas, e também sugerem o ápice do prazer físico, motivo maior dessa estratégia para a ubiquidade sinestésica. Sem o corpo, a limitação do sujeito acabaria e, assim, o indivíduo sentir-se-ia totalmente liberto do obstáculo material, a prisão física. Por isso, acredito que não há um afastamento epistemológico entre o fato de suspensão física do corpo e o biopoder. O corpo, ainda que suspenso fisicamente, permanece como produto de sujeições históricas, ainda mais intensas pelo prazer de não ter um corpo limitador das ações virtuais. A afirmação de suspensão do corpo físico atinge o ápice do biopoder, posse sobre a vida, que aceita, inclusive, em nome de um auspicioso gozo, a gestão social coletiva cada vez mais exigida para si:

Os componentes do corpo destacam-se, individualizam-se, emparelham-se uns com os outros segundo arranjos inéditos, são subtraídos ou acrescentados, modificados ou mudados, misturam-se a componentes técnicos, e o indivíduo torna-se uma espécie de fantasma assombrando um arquipélago de órgãos e de funções do qual é o terminal. A fragmentação do corpo repete a fragmentação do autor, a emergência de identidades provisórias sujeitas a uma reciclagem regular (LE BRETON, 2003, p.225).

O corpo disciplinado entrega-se às objetivações técnicas, fato que o automatiza pelas imposições da tecnologia, seja para a supressão de suas partes, seja para o acréscimo de acessórios para regozijar constantemente. Os componentes técnicos gerenciam um corpo que deseja ser modificado em favor da liquidez dos prazeres, da fragmentação de si. A rendição ao júbilo perene mantém uma reciclagem constante do entusiasmo que o corpo espera, transformado em um equipamento isolado, mediado de funções artificiais intensificadas por maquinarias. Fatores biológicos permanecem (ou, para Moravec, são atrofiados ou mutilados)

para confirmar a concretude de um corpo cada vez mais fragmentado para descartar e assumir identidades nada perenes, em constante modificação, sempre para experimentar sensações que não podem ser deixadas para depois.

Um corpo destacado de seus limites, ao adquirir liberdade com efeito onipotente, capacidade recebida ainda que pelo efeito da ilusão, percorre veredas não alcançadas pela materialidade, pela realidade. Ao deixar-se levar pela tecnologia tridimensional, por exemplo, a apropriação do corpo é tão “biopoderosa” que uma complexidade hibridiza a virtualidade e a finitude para categorizar como obsoleto o uso das limitações físicas corpóreas. A simbiose entre tecnologia e biologia induz o corpo robótico, disponível a aventuras que o legado físico não contempla. A projeção do eu o transforma em outro, sensação apaticamente desejada, sem profunda reflexão, para, instantaneamente, ser descartada e ansiosamente ser substituída por outro gozo físico. Feições ubíquas pela superposição de aparelhos promotores de sensibilidade intensa são possibilitadas porque a tecnologia avançada não impõe empecilhos no trânsito actancial, identitário e material. Sem leis físicas, morais e éticas, o sujeito pode demonstrar afeição por discursos comumente interditados socialmente e, por processos dialéticos, assumir e volatilizar identidades num espaço sem limites, biônico.

A retirada diegética de um corpo com possibilidades remotas de ação confere um efeito de liberdade empírica. Se inclusive o corpo de carne e osso pode ser apagado e superado, na ainda fictícia imersão da era “pós-biológica” de Moravec, o sujeito evidencia-se, ao ser objetivado pelo poder disciplinar da tecnologia. Uma domesticação do corpo permanece mesmo quando é exigida sua retirada.

Como não há uma era “pós-biológica”, por enquanto, e não é possível se destituir do corpo para navegar na virtualidade, a imersão ainda lida com os limites físicos impostos pelo empirismo corporal. De qualquer forma, a trajetória cenográfica é situacional e individual. Toda a preparação discursiva que transfere a memória social para a individual, conforme postula Nora (1993) pelo conceito dos homens-memória, resgata a importância de uma memória empírica na experiência social.

O dispositivo tridimensional possui a estratégia de gerar efeitos de sentido favoráveis à liberdade actancial, à experiência singular, inigualável. Por um lado, a memória discursiva é ativada para interditar os discursos moral e ético, em favor da estética de si e da própria existência, em deslumbramento incessante pelo gozo corporal, egocêntrico e hedonista; mas, por outro, as imagens internas, conforme Courtine (2005), responsáveis pela intericonicidade, decidem que caminho percorrer, que relações fazer com a história, quais atitudes assumir.

As imagens internas, arquivo individual armazenado a partir da história, pela trajetória

empírica de cada corpo e de cada estrutura psíquica, proporciona ao indivíduo, por meio da intericonicidade, os percursos ditados pelo dispositivo, neste caso, com efeito tridimensional, que naturaliza e adentra o corpo por práticas discursivas altamente tecnológicas. O arcabouço de possibilidades interdiscursivas é engrenado no ato de projeção do indivíduo pelo contato com as atividades diegéticas, relacionadas com o percurso único vivenciado pelas relações com o arquivo pessoal, imagens internas armazenadas pelo indivíduo.

O medo e o arrepio, assim como a ansiedade, por exemplo, são efeitos sensoriais discursivos considerados positivos em alguns jogos, filmes e brinquedos que suscitam o terror e/ou o suspense. No entanto, o intradiscorso (PÊCHEUX, 1997), a efetivação enunciativa do sujeito, depende de um pré-construído (PÊCHEUX, 1997), “o que cada um sabe”, “o que cada um pode ver em uma dada situação”. Pêcheux (1997) restringe-se a enunciados verbais; o dispositivo tridimensional é composto por elementos híbridos, verbais e/ou não verbais. Por isso, à luz dos conceitos de intradiscorso e de pré-construído, de Pêcheux (1997), de imagens internas e de memória discursiva, de Courtine (2005), é preciso pensar em categorias que agreguem a confluência psíquica com uma nova abordagem, relacionada à interação com imagens, sons e/ou também signos verbais, sempre imbricados na ancoragem histórica (não há faculdade psíquica sem as atribuições de sentido sociológicas, históricas).

1.4.9 *Corpo-leitura*: novos modos de ler

Nos séculos XIX e XX, o afastamento do corpo na incursão da narrativa cede espaço à leitura individual, reflexo da formação da burguesia durante o capitalismo e a revolução industrial. O ambiente doméstico estimulava a reclusão em locais privados, reservados à leitura e à escrita. A inscrição do corpo na atividade narrativa foi modificada pelo modo de ler solitário, afastado da coletividade, sem a inscrição do corpo no gesto autorial.

A leitura tornou-se, depois de três séculos, um gesto do olho. Ela não é mais acompanhada, como antes, pelo rumor de uma articulação vocal, nem pelo movimento de manducação muscular. Ler sem pronunciar em voz alta ou à meia-voz é uma experiência “moderna”, desconhecida durante milênios. Antigamente, o leitor [...] fazia de sua voz o corpo do outro; ele era, ao mesmo tempo, autor. Hoje o texto não impõe o seu ritmo ao indivíduo, ele não se manifesta mais pela voz do leitor. Essa suspensão do emprego do corpo, condição de sua autonomia, equivale a um distanciamento do texto. Ela é o *habeas corpus* do leitor (DE CERTEAU, p. 253-254, 1994).

Após a invenção da imprensa, o corpo do indivíduo é o corpo que lê, em lugar do que acontecia antes, um corpo que ouve outro indivíduo ler. É a partir do século XVIII, como

refere De Certeau (1994), que os quartos se tornam necessidades individuais, ambientes de intimidade, confortáveis e silenciosos, propícios às atividades individuais. Assim, a subjetividade poderia se manifestar, tanto nas leituras, quanto, especialmente, na escritura de cartas e diários, numa atividade de reconhecimento de si. Tais escritos poderiam manter-se no âmbito da privacidade ou ser remetidas a um destinatário específico, sem a publicação, ao alcance de um vasto número de leitores.

Essa nova condição histórica retira do corpo a modelagem da narrativa, que, antes, o leitor emprestava a seu corpo para os ouvintes lerem por ele, como nos relatos orais. Nesse modo de ler, o leitor revelava a forma criada por quem a assumia, por meio do uso do seu corpo, empiricamente, em gestos, olhares, entonações vocálicas; enfim, a interpretação ou a “cor” da narrativa era impressa pela *persona*, capaz de representar, subjetivamente, o modo da condução narrativa.

O *corpus* de pesquisa selecionado, enunciados tridimensionais, como arte contemporânea, livros pop-up, videogames tridimensionais e outdoors com efeito tridimensional também serão analisados a partir da relação entre corpo e interação. Para compreender o *corpus* de pesquisa que será minuciosamente investigado no segundo e no terceiro capítulos, é necessário justificar o motivo de sua escolha, sempre instigado pelas condições de produção sócio-históricas.

Há uma nova inscrição do corpo no século XXI. No estágio inicial, momento de contemplação do material enunciativo tridimensional, o sujeito volta a ser incitado à interação, ainda que visual, “do olho”, mas com a diferença de este corpo, empírico, participar como personagem real na virtualidade composta pela cena enunciativa³. Não há uma leitura vocal, mas não há distanciamento do leitor em relação à materialidade enunciativa tridimensional, porque o leitor também participa do enredo sugerido pela narrativa: se há nova enunciação, há novo texto, ainda que ele não seja publicado ou verbalizado pelo autor. Há a formação de um novo enunciado (verbo-)visual e, por conseguinte, de um novo texto, quando o sujeito ou o indivíduo realiza relações com outras imagens, textos.

Ocorre a convocação do leitor como partícipe do cenário estipulado pelo livro pop-up. Mesmo que haja o apagamento da postura oral de narrar, o retorno do corpo na atividade

³ “Ao falar de cena da enunciação, acentua-se o fato de que a enunciação acontece em um espaço instituído, definido pelo gênero de discurso, mas também sobre a dimensão construtiva do discurso.. [...] A cenografia é, assim, ao mesmo tempo, aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la. [...] Além de uma figura de enunciadador e uma figura correlativa de co-enunciador, a cenografia implica uma cronografia (um momento) e uma topografia (um lugar) das quais o discurso deve surgir” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p.95-96).

leitora acontece como tentativa de aproximar o leitor da materialidade enunciativa tridimensional, para que a sensação seja de aproximação, de participação do corpo nas ilustrações da obra tridimensional. É essa a característica que marca a regularidade na confecção de livros pop-up que envolvem o leitor e o convocam para participar da cena enunciativa: há um momento (cronografia) e um lugar preparados para a atualização da enunciação, nesse espaço pré-configurado, um gênero do discurso específico.

O excesso dessa inscrição ocorre nas práticas de leitura da exposição *Vertigem* e dos videogames. Nestes, a interação é feita pelo *corpo-leitura*: o corpo é lido e pontuado pela máquina, ao mesmo tempo o indivíduo interage com esse domínio tomando iniciativas que obtêm respostas do videogame. Um jogo de leitura entre dois jogadores, o homem e o vídeo. Já em certos objetos de *Vertigem*, o vazio do objeto espera o corpo do indivíduo para que o sentido se complete.

É como se o ambiente virtual e o real se integrassem para a constituição desse processo, convertido em um novo quadro que se institui a cada ressignificação do mesmo enunciado, materializado pela cena da enunciação, por cada novo actante, ou sujeito partícipe da narrativa, ainda que este seja conduzido a essa participação diegética.

1.4.10 *Corpo-performance*: o peso da voz interior

Para ilustrar, posso esquematizar a relação entre memória discursiva (do sujeito inserido na história) e imagens internas (do sujeito individual) como poderes regidos por saberes que se fundem para, a partir dessa intersecção, haver um indivíduo.

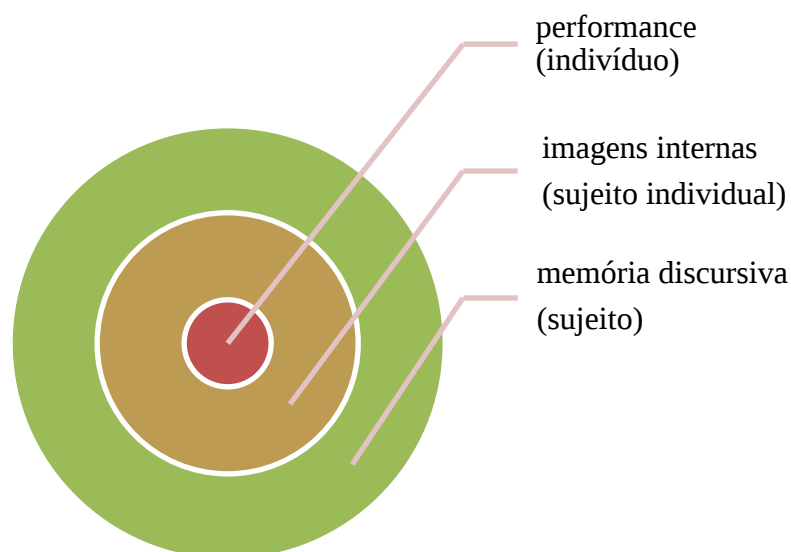


Figura 4: Diagrama do sujeito ao indivíduo.

A circunferência maior representa a memória discursiva porque ela engendra o arquivo, o monumento histórico. Ele perpassa todos os indivíduos, interpelados pela história e, assim, subjetivados. Todavia, nenhum indivíduo possui acesso à memória discursiva completa, que concerne aos saberes plenos de toda a história. Ainda assim, as imagens internas, segundo Courtine (2005), existem apenas porque a memória discursiva as possibilita.

Sem a intersecção da memória discursiva, histórica, não há performance, do indivíduo, história pessoal que mantém sua intersecção com as imagens internas e com a memória discursiva, mas, dentre tantas possibilidades históricas, desdobramentos individuais permitem diferenças nas veredas traçadas pelos indivíduos, ou seja, performances que envolvem efeitos de sentido particulares, de certa forma autônomas em relação às leituras de outros indivíduos. O corpo é uma entidade física singular e, apesar de as sinestesias terem sentidos socialmente definidos, a recepção de um mesmo enunciado não promove exatamente as mesmas reações. Não é fixo e homogêneo o que se sente perante uma obra de arte. O corpo, assim, esquece-se da história, como se fosse autônomo ao fruir esteticamente. Barthes (1977, p.46) refere-se ao esquecimento: “Se, pois, eu quero viver, devo esquecer que meu corpo é histórico, eu devo me lançar na ilusão de que sou contemporâneo dos jovens corpos presentes e não do meu próprio corpo passado [...]. Eu procuro, pois, me deixar levar pela força da toda vida viva: eu esqueço”. A performance é o esquecimento da história que perpassa a existência do corpo. Uma recorrência às imagens internas e sinestesias singulares, ainda que ambas sejam dependentes da memória discursiva, produzem um esquecimento. Parece ontológica a sensação estética do ser por si mesmo, natural e independente do arquivo. Entretanto, toda e qualquer imagem interna, que gera a performance, é uma simbiose amparada pela memória discursiva.

As situações interacionais dependem de leituras individuais que sempre mantêm relação com a memória interna e, por conseguinte, com a memória discursiva, porém, perspectivas são efeitos de sentido que podem demonstrar, pela memória interna, o porquê de uma relação discursiva e não de outra. A língua, por ser opaca, permite efeitos de sentido que escapam da intencionalidade autoral: não são os mesmos para todos os indivíduos, porque as imagens internas são distintas. Meu corpo pode sentir raiva, dor, indiferença, sentimentos que podem ser distinguidos pelo *a priori* histórico, mas os saberes e poderes de alguma forma se concatenam individualmente em mim, subjetivada por uma história que acesso, psiquicamente, pela singularidade que sou.

O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. [Cada corpo vive] contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, [...] alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio (ZUMTHOR, 2007, p. 23-24).

As reações de um corpo são biológicas, mas sempre engatadas pelas associações históricas de cada sentimento. Os resultados do prazer estético podem ser negativos ou positivos, de acordo com o valor social imposto. A homogeneidade de um corpo, com terminais nervosos semelhantes, não acessa a intensidade da dor ou do prazer da mesma maneira. Também não é idêntica a resposta orgânico-social de um corpo a um estímulo. Por essa razão, não se pode excluir o suporte psíquico do processo de recepção de um enunciado sincrético, discursivamente preparado para lidar com movimentos corporais em virtualidades bem semelhantes à realidade, em função de um apelo pela presunção do indivíduo que imerge nos enunciados (verbo-)visuais tridimensionais. Inclusive, os movimentos corporais podem ser provocados por reminiscências recônditas que surpreendem o próprio indivíduo.

O paradigma da expressão designa esse processo pelo qual a linguagem vai se tornar pouco a pouco a medida de todas as coisas, vai dar sentido às condutas, vai penetrar profundamente a interioridade subjetiva e vai fazer do corpo o lugar expressivo de uma voz interior (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 32).

A expressão explica a manobra de um comportamento, explicita o sentimento ao ler um enunciado. O corpo é o meio de demonstração da “voz interior”, da leitura singular que um indivíduo realiza. A “interioridade subjetiva” é individual, pois, apesar de os sentimentos serem reconhecidos socialmente, as expressões podem ser diferentes. A liberdade plena de escolha de leitura e a autonomia sentimental não existem, em razão das condições de produção discursivas, impostas pela história. Porém, as imagens internas, armazenadas por meio da formação pessoal, são responsáveis por uma série de relações singulares, performances que imprimem especificações cada vez mais impossíveis sem a história, mas particulares por serem produtos de interações pessoais articuladas com o apoio da história.

O sujeito se constitui entre o produto da memória coletiva (história social) e a individual (singular). O indivíduo é reconstruído como resultado da memória discursiva e das imagens internas, psíquicas, vividas, imaginadas ou sonhadas, de acordo com Courtine

(2005). Mais do que sujeito, o indivíduo demonstra sua singularidade como corpo, sintoma singular de sua própria experiência. Sem o conjunto de imagens internas, adquiridas durante o percurso empírico do indivíduo, “de carne e osso”, não há performance; sem a memória discursiva, não existe inscrição subjetiva, nem, por conseguinte, experiência individual, performance. Portanto, visualizamos, pela ilustração, a intrínseca relação entre memória discursiva, imagens internas e performance.

A performance, restrita ao indivíduo, produto do suporte psíquico e do suporte histórico, pode ser privada, materialidade enunciativa não espetacularizada, nem sequer efetivamente dita (concretizada). Diversos fatores psíquicos, como medo e insegurança, são derivas da interdição enunciativa, mas o processo de enunciação é interno, existe para si e pode provocar ansiedade. A performance pública, ao contrário, é a materialidade enunciativa espetacularizada, desmascarada, superfície enunciativa que pode ser analisada e acessada por todos. A espetacularização é um termo aqui utilizado para expressar um dizer versátil, liberto de vetos íntimos, mesmo que a leviandade seja o fator propulsor do processo de enunciação, pulsão movida pelo prazer de ser visto.

A remodelação do corpo exige um olhar para si, faz parte da estética da existência, acontecimento histórico que atesta a performance. O dispositivo tridimensional conduz o corpo à imersão, ao prazer estético sobre si mesmo, um fenômeno de interiorização que faz parte da história contemporânea. Assim, a irrupção de enunciados como “seja/faça você mesmo” dota de poder o sujeito clivado pela história e, simultaneamente, convoca um autoexame indolente sobre o próprio corpo, que pode ser de filiação ou de resistência aos discursos concernentes ao cuidado de si.

Ao mudar seu corpo o indivíduo deseja mudar sua existência, isto é, remodelar um sentimento de identidade que se tornou obsoleto. A flexibilidade se estende como um fundo da contemporaneidade [...]. O corpo não é mais a encarnação irredutível de alguém, sim uma construção pessoal, um objeto transitório, suscetível a muitas metamorfoses de acordo com as experiências do indivíduo. A aparência alimenta uma indústria ilimitada, sem fim, impulsionada pelo marketing e as ofertas do mercado ou pela criatividade do sujeito. O individualismo democrático empurra ao topo a vontade da autofiliação, auto-pertencimento, só que o fato de se pensar como mestre do próprio corpo colide com a irredutibilidade do corpo como a herança de uma história comprometida com os outros [...]. As tecnologias contemporâneas dão o sentimento de poder de ação simbólica sobre o próprio corpo [...]. O indivíduo [...] pretende ter esse corpo em mãos e dar a ele uma forma que pertence unicamente a si (LE BRETON, 2011, p.182-183).

O corpo é o aparato físico de investimento do dispositivo tridimensional, constituído de saberes e poderes que circulam em condições sócio-históricas de produção específicas. A

contemporaneidade permite volatilidades, transmutações instantâneas, satisfações múltiplas em perpétua mudança de satisfação sinestésica. Verdades sobre o corpo são variadas e reportam a uma memória discursiva fragmentada, dispersa, que parece libertar as escolhas individuais. Porém, o limite da memória discursiva, sob o olhar de um indivíduo circunscrito por um domínio de imagens acessíveis por agenciamentos históricos, intervém no ato singular da performance. A história cotidiana é constantemente desfocada, adquire sanções de ordem fluida, sempre interpela o sujeito que, pelo esquecimento nº 1, de Pêcheux, pensa ser fonte de seu dizer, mas é atravessado por uma rede simbólica de verdades que o constituem.

São múltiplas as verdades que providenciam a ação subjetiva sobre si. O embate erigido pela polêmica das relações de antagonismo (e também de aliança) é a forma-sujeito do indivíduo performático, que, delineado pelo repertório de um eixo paradigmático já previsto, enuncia. A veiculação de enunciados pelo mecanismo discursivo regular da espetacularização da intimidade exercita o poder com a técnica do cuidado de si.

Os parâmetros das técnicas de governamentalidade especificam normas para diversas ações, que podem ser ou não refutadas. Mais que um processo de subjetivação, prefiro a categoria da performance para descrever o caráter singular que funciona, como na psicanálise, à maneira de um sintoma resultante da vivência particular de cada indivíduo. O corpo pode adquirir a moldura vaga decidida pelo indivíduo, que em breve metamorfoseará para satisfazer a instância de um gozo insaciável pelo consumo de produtos em reciclagem perene, permeados de ideias, mais que de funções.

2 TRIDIMENSIONALIDADE PARA DIVERSÃO E CONHECIMENTO: ARTE CONTEMPORÂNEA E LIVROS POP-UP

Para a realidade humana, ser é escolher-se: nada lhe vem de fora, nem tão-pouco de dentro, que possa receber ou aceitar. Está inteiramente abandonada, sem auxílio de nenhuma espécie, à insustentável necessidade de se fazer ser até ao mais ínfimo pormenor. Assim, a liberdade não é um ser: é o ser do homem, quer dizer, o seu nada de ser.

Jean-Paul Sartre, em *O ser e o nada*

A existência humana é uma contínua criação de si pela escolha dos elementos disponíveis. Sartre avisa que recepção e aceitação seriam atitudes passivas e, então, nada vem inteiramente da exterioridade ou da interioridade: a seleção individual alicerça a composição humana, que nada é em si mesmo, pela natureza original. A liberdade é o que faz o homem, que não é nada sem os pormenores preenchidos pelo arbítrio pessoal e social.

A arte é como a válvula de escape do ser humano sartreano, que nada é senão pelo preenchimento de si na trajetória pessoal sem auxílio aparente. O esquecimento número 1, segundo Pêcheux (1997), de que não sou a fonte, origem do meu dizer, nutre a ilusão da criatividade e da liberdade e o controle dos meus dizeres, que não escapariam das minhas intencionalidades. As lacunas da própria existência são infiltradas por uma trama discursiva que se sedimenta sem uma ordem imposta, a não ser a histórica. Os enunciados prestam-se a avaliações em condições de produção específicas, que detêm valores dispersos e amplos.

A capilaridade dos poderes e saberes difusos no fio do discurso entrega ao homem uma ética de si mesmo, uma escolha prevista pela história, mas ligada à performance individual, com todas as implicações de sentido que possam irromper da ação mobilizada dentre uma multiplicidade de possibilidades.

O que é arte? É difícil conceituar uma categoria que remonta à Antiguidade Clássica. Para Aristóteles, em sua *Poética*, o prazer estético é a contemplação estarrecedora causada pela arte que imita perfeitamente a natureza e o deleite ao perceber a natureza representada pela grandiosidade de uma réplica bastante semelhante. A identificação do leitor seria uma catarse resultante do pathos, emoção despertada pela contemplação de um objeto artístico. Adorno, já no século XXI, diferentemente de Aristóteles, analisa que o reconhecimento de uma obra distancia-se, hoje, da arte, pois o caráter “digerível”, fácil, permite o consumo sem a reflexão crítica, fator intelectual que deporia contra o desejo de apropriação estética. Coli

(1989, p.08) explica que

[...] arte são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo, isto é: nossa cultura possui uma noção que denomina solidariamente algumas de suas atividades e as privilegia. Portanto, podemos ficar tranquilos: se não conseguimos saber o que arte é, pelo menos sabemos quais coisas correspondem a essa ideia e como devemos nos comportar diante delas.

O prazer estético define uma obra de arte, a admiração provinda da contemplação de algo que provoca emoção. Não se trata de uma obrigação, um poder imposto como o trabalho; a arte é o meio de libertação da ascese, é a instância privilegiada para a identificação de si com o produto dado à interação. Tanto para Aristóteles quanto para Adorno e Coli a arte possui a mesma relação: a fruição estética.

Os enunciados (verbo-)visuais tridimensionais são regulares na contemporaneidade. A estética deles é o imperativo visual que fundamenta a arte desenvolvida pelo aparato tecnológico, permeado de novidades atraentes ao consumo imediato.

Este capítulo aborda a arte contemporânea de Osgêmeos, especificamente a exposição *Vertigem*, com instalações envolventes devido à configuração tridimensional, facilitadora da aproximação entre arte e público leitor. Os livros pop-up *Alice no país das maravilhas* e *O pequeno príncipe* também fazem parte da análise, porque são artes literárias além do princípio constitutivo da narrativa para fruição estética: o elemento visual incita o corpo a participar da aproximação com a obra, pelo campo do olhar.

Os capítulos de análise, 2 e 3, foram divididos pela regularidade temática. Separei, neste capítulo, a arte pela arte, que não implica necessariamente entretenimento, e sim formação crítica intelectual pela fruição estética. No terceiro capítulo, outdoors e videogames (*Nintendo Wii* e *Xbox 360*) com efeitos tridimensionais são compilados para análise de produtos de consumo, sem o princípio da contemplação artística estética.

A interação atravessa todas as artes tridimensionais criadas para o consumo. A seleção do *corpus* é mobilizada para o estudo das condições de produção dos enunciados verbais e/ou não verbais, que se concretizam em composições distintas das convenções bidimensionais devido ao apelo do olhar, acontecimento histórico que modifica a relação entre leitor e obra contemplada. A meta é verificar como o corpo é adestrado pelo enunciado tridimensional e, assim, compreender o funcionamento do sujeito, que se torna indivíduo ao escolher, dentre as possibilidades da ferramenta 3D, como operar sua performance durante a interação, geralmente rápida e substituível.

2.1 SER OU NÃO SER TEXTO VISUAL? EIS A QUESTÃO

O texto, para Quintiliano, é uma atividade que une a invenção (seleção argumentativa), a elocução (expressão das palavras) e a disposição (organização textual), ou seja, envolve aspectos composicionais (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006). Para Montaigne, o texto é a polêmica instaurada eternamente. Desde as primeiras definições de texto, a característica de sua unidade não se contrapõe às variadas possibilidades de concretização enunciativa.

A atividade humana, que é complexa, manifesta-se a partir da utilização da língua. O enunciado, então, possui condições específicas e finalidades de uma atividade humana particular. Por isso, cada esfera de atividade humana elabora tipos relativamente estáveis de enunciados por meio da língua, o que Bakhtin (1977) denomina gêneros do discurso. Cada esfera da atividade humana desenvolve-se constantemente e, por essa razão, a variedade dos gêneros do discurso é infinita, ainda que possibilitada por condições sócio-históricas particulares. Assim, há heterotopias, dissonâncias que tornam polissêmica a interação do visitante com as obras de arte contemporâneas: há instalações, painéis e esculturas para serem tocadas e outras apenas para serem olhadas, manipulação subjetiva relativamente estável, com regras específicas de cada propósito interacional. De qualquer forma, o corpo experimenta, seja pela atração dos olhos e/ou de outros membros, o efeito de imersão para experimentação egocêntrica da estética na arte contemporânea.

Os aspectos composicionais também são abordados por Bakhtin (1977, p.279) na formação dos gêneros dos enunciados que compõem os textos:

Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso. A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa.

O conteúdo temático é o elemento fundador dos enunciados partícipes de um texto. O estilo é a criação singular dos enunciados de um texto a partir dos recursos linguísticos (lexicais, fraseológicos e gramaticais) disponíveis. A construção composicional é a estrutura ou o sistema, a materialidade, que produz o gênero textual.

Para Ricouer (1936, p. 137 apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 466), o texto é “todo discurso fixado pela escritura”. Para Slakta e outros teóricos das gramáticas de texto, que enfocam a língua como estrutura homogênea, texto é uma sequência organizada de frases coesas (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006).

Quintiliano define texto pelas palavras; Bakhtin refere-se aos recursos linguísticos lexicais, fraseológicos e gramaticais para a composição dos gêneros textuais; Ricouer entende o texto como resultado de uma escritura; Slakta e gramáticos do texto pensam o texto com frases coesas. Todos os autores pautam-se na materialidade verbal para explicar a categoria texto. Então, como classifico materializações enunciativas formadas por linguagens não verbais ou pelo hibridismo que alia a linguagem iconográfica à linguagem verbal, ao compor enunciados (verbo-)visuais? As imagens são textos? Esculturas, painéis e instalações são textos? Grafites, artes promovidas em muros, nas ruas, são textos?

Para os analistas do discurso Charaudeau e Maingueneau (2006), as concepções que definem o texto como composições de palavras, de escritura, descartam a possibilidade da consistência plurissemiótica. Tratar plurissemioticamente o texto significa considerá-lo múltiplo em possibilidades de concretização, não apenas por meio de manifestações linguísticas escritas. Imagens também podem compor os textos. Linguagens não verbais, como esculturas, painéis, instalações de arte contemporânea e grafites são textos, inclusive o revestimento externo (fachada) de uma estrutura composta por arte contemporânea (parte da construção composicional do gênero). Imagens são signos não verbais, são linguagens, compõem textos, devem ser abordadas pela linguística.

É urgente a ampliação do conceito de texto em uma historicidade contemporânea repleta de sincretismo, num regime de visibilidades que envolve uma espécie de hipnose pelo olhar. Os textos derivam de enunciados híbridos com mecanismos de funcionamento difusos, pois aproximam do leitor a obra de consumo. Em alguns enunciados tridimensionais, o toque físico é substituído pela sensibilidade do olhar, que escolhe como estabelecer a prática da leitura, não mais apenas da esquerda para a direita, de cima para baixo. Enunciados de efeito introspectivo, sejam verbais e/ou não verbais, também instituem a presença mais próxima do leitor, de alguma forma, seja pelo olhar, seja pelo toque, seja pelo vocativo da sobreposição do eu-leitor na prática de leitura. O aspecto discursivo da tridimensionalidade é verificado pela injunção de uma estrutura material que legitima a presença do leitor no processo de leitura.

Pela concepção bakhtiniana de gêneros, posso adaptar para textos (verbo-)visuais as três instâncias que perfazem a sua existência: no caso da tridimensionalidade, gênero de texto visual, o conteúdo temático é a dispersão do sujeito que integra o corpo em atividades

diegéticas flutuantes, instáveis, descartáveis e, muitas vezes, indolentes, sem estímulo crítico, em favor do prazer estético narcísico. O estilo faz parte de uma cena enunciativa com função específica: a arte contemporânea, assim como os livros pop-up, possui finalidades de formação cidadã crítica ou meramente estética pela imersão corporal, seja pelo olho ou por outros membros? A publicidade, agora, é uma obra de arte? Os videogames são mero entretenimento ou adquirem status de obra de arte para fruição estética? A construção composicional é a tridimensionalidade como sistema físico variável que sustenta a materialidade dos enunciados sincréticos analisados como *corpus* desta pesquisa. A função dos enunciados tridimensionais na composição textual é agregar o corpo do leitor pela característica física de sua apresentação visual.

Instalações de arte contemporânea são materialidades enunciativas tridimensionais de vanguarda. São retratos da expressão artística atualizada. A maior parte das instalações promove a variação da obra, ao estimular a interação física, a modificação, ou a inserção do corpo na própria instalação, para que ela seja percebida por diversas dimensões e perspectivas.

As formações discursivas são vistas num mesmo campo discursivo: as polêmicas entre diferentes formações discursivas ocorrem intracampos: a arte contemporânea polemiza com a arte tradicional. A arte moderna, no século XX, também marca um confronto de ideias no modo de conceber a arte, ao introduzir elementos do cotidiano (um vaso sanitário, por exemplo, de Marcel Duchamp, de 1917) como materialidades enunciativas tridimensionais artísticas, além de recursos gráficos não triviais na arte tradicional, como a serigrafia (utilizada por Andy Warhol, nos anos 1970). É importante salientar que as polêmicas não são necessariamente relações de confronto, mas podem ser também relações de aliança entre o eu e o outro.

A arte contemporânea não exprime as mesmas regras de atuação em suas materialidades enunciativas. Apesar dos estereótipos, que tornam homogêneas as normas da arte contemporânea, os paradoxos são possíveis. Os enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo, não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional (BAKHTIN, 1977). É exatamente esse fim particular que a prática social erige como motivo da multiplicidade de características capazes de configurar os gêneros dos discursos.

Posso, então, considerar texto como uma unidade composta por palavras, outros tipos de enunciados, ou por palavras e outro(s) tipo(s) de enunciados, com uma função de

linguagem, ou seja, de produção e de efeitos de sentidos.

A seguir, apresento instalações de arte contemporânea de Osgêmeos, especificamente da exposição *Vertigem*, buscando compreender como esse gênero produz sentidos.

2.2 ARTE CONTEMPORÂNEA: EXPOSIÇÃO *VERTIGEM*, DE OSGÊMEOS

Instalações, painéis e esculturas de arte contemporânea são textos? As condições sócio-históricas contemporâneas permitem a irrupção de textos que não se restringem às materialidades enunciativas verbais. São programados efeitos de sentido que irrompem de um regime de práticas históricas relacionadas às imagens que podem ser efetivadas devido à relação identitária com as verdades instituídas pelo jogo discursivo entre saberes e poderes. Posso, então, considerar como textos as instalações, painéis e esculturas, como as da exposição *Vertigem*, de Osgêmeos.



Figura 5: A exposição *Vertigem*. Na foto, Osgêmeos: Gustavo e Otávio Pandolfo. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/oavestruz/sets/72157607921553413/>>. Acesso em: 14 fev. 2011. (OSGÊMEOS:VERTIGEM, 2008).

Em *Vertigem*, que contém instalações, esculturas e painéis, materialidades enunciativas tridimensionais, o estilo da linguagem distingue, pelo traço de Osgêmeos, o reconhecimento gráfico de suas obras. A construção composicional define, por exemplo, o modo de

abordagem do leitor – regrado a manter seu corpo distante ou aproximado. Portanto, instalações, painéis e esculturas de arte contemporânea são textos por produzirem efeitos de sentido devido à composição plurissemiótica, que instaura normas de disciplinarização dos corpos durante o processo de interação.

A estrutura externa, construção composicional de uma exposição, criativa e reveladora da condição de produção de Osgêmeos, configura um modo de expressão da arte contemporânea ao criar um estilo a partir do traço artístico identificador dos autores, os irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo. O estilo demarca a performance, o traço pessoal de uma composição textual: é como a impressão digital de um indivíduo, a capacidade de produzir uma sutil diferença a partir da interdiscursividade da arte contemporânea já vista e concebida. O desenho de Osgêmeos é facilmente reconhecido pelos leitores que possuem imagens internas de outras exposições ou grafites destes artistas.

Há, pois, um texto que se destaca anteriormente ao conhecimento da exposição *Vertigem*: a própria fachada do local. O painel exterior ao lugar onde está a exposição é uma construção composicional convidativa: possui efeito de prosopopeia, figura de linguagem que atribui características humanas a seres inanimados, como a parede de cor vermelha com um rosto contrastado em olhos e boca na cor amarela e para o preenchimento, a cor preta para o contorno e ilustração das sobrancelhas e branca para os olhos e os dentes.

A animação da estrutura externa é o paradigma indiciário, conforme Ginszburg, que denuncia a presença da exposição, mesmo que, do lado de fora, não seja possível acessar o conteúdo de *Vertigem*. Pela análise da materialidade textual, os detalhes denunciam a rede de formulações inscrita num domínio linguístico próprio, índices, pistas de leitura oferecidas ao visitante, como o estilo de Osgêmeos. Uma vez conhecida a obra de Osgêmeos, o estilo é aglutinado como imagem interna do sujeito individual, que reconhece outras obras dos mesmos artistas. Outro sujeito, que nunca tenha visto as obras de Osgêmeos, não fabrica uma relação empírica com outras obras de mesmo estilo. As imagens internas, em conjunção com a memória discursiva (arquivo que permite a ordem das visibilidades na contemporaneidade), são fundamentais para estabelecer a associação com Osgêmeos. No máximo, caso já tenha visto outros grafites, um sujeito pode remeter a exposição ao grafite, pela relação com outras imagens de grafite já vistas (relação entre a memória discursiva e as imagens internas dos sujeitos individuais).

O rosto retratado por Osgêmeos também dispensa o aviso em signos verbais (que poderia estar numa faixa, no exterior da exposição). A transformação de uma fachada em grafite demonstra o valor cultural informal das artes visuais contemporâneas de Osgêmeos,

interativa desde antes da entrada na exposição. O texto da fachada possui o propósito de produzir efeitos de sentido. A função da linguagem é exatamente esta: oferecer-se como possibilidade de sentido pela interação do sujeito individual, que possui imagens internas, e pode (ou não) relacioná-las com o texto lido.

Halliday e Hasan (1976 apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006) pensam o texto como unidade semântica, e não apenas como unidade gramatical, composta de coesão e coerência, instâncias partícipes da estrutura textual interna. O texto é vinculado a uma unidade de sentido relacionada a um contexto de produção e remete ao ambiente em que está inserido. A sequência textual é ordenada por enunciados e possui uma totalidade, em que elementos de coesão se estabelecem por relações de interdependência. A frase, unidade do texto, é o patamar que sistematiza e configura o texto. Este, assim, possui valores e determinações que adquirem unidade por meio de argumentações articuladas e coerentes.

Para Adam, o texto é o local de materialização do discurso em um contexto. Há condições de produção e de recepção dessas concretizações. O texto se relaciona com o contexto pragmático de interação, a cenografia, delimitada pelas condições históricas de produção do discurso. A cena de enunciação (MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2006) é uma categoria constituinte do gênero. É formada por um universo discursivo (conjunto de enunciados de uma determinada época, ou o arquivo efetivamente dito), como as concepções, em geral, sobre arte contemporânea; um campo discursivo (o que é dito por um determinado tema, ou o diálogo entre as formações discursivas em um mesmo campo), como a arte contemporânea, que sofre variações, dependendo de como é apropriada pelos artistas dessa formação discursiva; um espaço discursivo (é nele que se instaura o campo discursivo; aqui é estabelecido com quais outras formações discursivas há diálogo), como a arte contemporânea na exposição *Vertigem*, com particularidades que mobilizam, inclusive, o atravessamento de outros discursos. Além da frase, vista pela Análise do Discurso como enunciado, atravessado pelos saberes e poderes, o estudo de um texto (verbo-)visual também investiga imagens e, se houver, sons, que são elementos linguísticos constituintes da semântica interna, a partir dos fatores externos, históricos, estabelecidos pelas formações discursivas.

A cena da enunciação é engendrada pelas imagens, que se instituem ao mobilizar aspectos sócio-históricos para balizar o ato enunciativo e propiciar autenticação:

A cenografia é, assim, ao mesmo tempo, aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cenografia da qual vem a fala é, precisamente, a cenografia necessária para contar uma história [...] (CHARAUDEAU, MAINGUENEAU, 2006).

Sem a cenografia, não há componentes para preencher um gênero, que justifica a sua existência pelos elementos de sua configuração e estes também apenas se explicam pela inserção num determinado gênero, com propósitos (funções) e formas dependentes da situação de interação.

Em *Vertigem*, não há apenas a fala como materialidade enunciativa. Textos visuais e sonoros são compostos por enunciados audiovisuais. Há três categorias da cena da enunciação que propiciam a análise (MAINGUENEAU, 2008): a cena englobante (o reconhecimento de que um texto pertence a uma formação discursiva específica); a cena genérica (um gênero de discurso seleciona modos de concretização particulares: lugares sociais, modos de inscrição no tempo e no espaço, finalidade); a cenografia (imposta pelo próprio discurso, no seu momento enunciativo, e não pelo gênero do discurso). A instalação é um gênero discursivo, mas, se a cena genérica limita o acesso à interação física, a interdição deve ser respeitada pelo leitor.



Figura 6: Osgêmeos, exposição *Vertigem*. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/oavestruz/sets/72157607921553413/>. Acesso em: 14 fev. 2011 (OSGÊMEOS:VERTIGEM, 2008).

No caso de *Vertigem*, a cena genérica possui um modo de condução ao universo onírico da arte contemporânea (uma cena englobante) que permite o efeito de aproximação dos sujeitos em relação a algumas materialidades enunciativas tridimensionais. A cenografia é

a rede de formulações com efeito tridimensional num domínio semântico, pragmático e discursivo de vertigem como efeito de verdade proposto aos leitores que visitam a exposição, o desejo de alcance de um mundo fantasioso.

Na figura 6, a cena genérica permite o efeito de realidade pela superdimensão do painel. A ficção, virtual, apresenta um peixe que nada fora d'água, no nível de uma janela de uma casa, em que está um homem sorridente, com um semblante feliz, sem se sentir surpreso com o universo onírico, naturalizado na obra de arte contemporânea. Logo abaixo da janela, há um corpo humano com cabeça e bico de pássaro, outra naturalização possível na obra de Osgêmeos. A coroa do homem-pássaro possui enfeites com formato de cabeças humanas, o que confirma a superposição de elementos fictícios sem estranhamento na ficção com efeito de realidade. A casa da cena genérica está sobre um barco, flutuando: é possível ver outra casa flutuando no fundo da imagem, nas águas/nuvens. Na porta da casa, um homem possui um corpo com características humanas e uma cabeça com o mesmo formato do barco que alicerça a casa: é uma miniatura, uma metonímia do suporte da casa. A mulher de azul, ao lado do homem, segura em seu colo um pedaço de pano com uma cabeça de animal. Nada parece bizarro, mas a naturalização é permitida pela cena englobante da arte contemporânea, que promove a possibilidade de *Vertigem* ter uma materialidade enunciativa com uma construção composicional transumana pela convergência de membros de animais e seres humanos em um gênero reconhecível pelo universo discursivo da arte contemporânea. O painel com grandes dimensões provoca na imagem um movimento, um efeito tridimensional que compõe o propósito interacional de Osgêmeos: *Vertigem*.

Marcuschi (2011, p.12) reitera a importância do suporte na circulação dos gêneros textuais. Por isso, questiona-se em relação à influência do suporte sobre o gênero, mas não descarta a possibilidade de o gênero determinar o suporte. O mesmo conteúdo textual pode ser materializado de diferentes formas, caso o suporte e/ou o gênero seja(m) alterado(s).

O suporte, contudo, determina e é determinado pelo gênero, numa relação tautológica, não excludente, em que o suporte determina o gênero e o gênero determina o suporte. Se o suporte é alterado, o gênero pode ser modificado. O suporte é essencial para demarcar o gênero instaurado por características como a tridimensionalidade, que advém da escolha do suporte e reforça o modo como o gênero se configura.

Maineugneau (2004, p. 71) denomina suporte como *mídiu*m. Este não é apenas um veículo de emissão dos discursos, porque a alteração do *mídiu*m ocasiona, por conseguinte, a modificação dos gêneros instalação e painel, no caso da arte contemporânea. O surgimento das novas tecnologias, como a tridimensionalidade regular na materialização enunciativa,

também suscita a importância da análise do *mídiu*m nas diferentes concretizações dos gêneros discursivos.

O *mídiu*m está na composição do gênero quando o tom de Osgêmeos, autores de *Vertigem*, demonstra o recurso de causar, de fato, tontura, vertigem, ao provocar sensação de profundidade e circularidade em suas obras artísticas (Figura 2). O estilo formulado por Osgêmeos para demarcar legitimidade ao gênero artístico visa à disciplina dos corpos por um modelo arquitetônico de pasteurização dos gestos, mas os investimentos anátomo-políticos por técnicas de governamentalidade nem sempre surtem os mesmos efeitos nos sujeitos, o que conduz a práticas de si com efeito de publicidade ou espetacularização das performances singulares aliadas ao aporte psíquico e fisiológico de cada indivíduo.

A escolha da tridimensionalidade como *mídiu*m com função de dispositivo não é aleatória; advém de regras anônimas, históricas, que estabelecem, na contemporaneidade, como um texto pode e deve ser materializado para que seja espetacularizado, possibilidade de recepção de destaque dentre tantos outros enunciados (verbo-)visuais que aparecem na atualidade e que, por receberem um excesso de investimentos visuais, podem, ainda assim, não ser tão atraentes. Numa história de visibilidades, o panóptico não necessariamente funciona: vigiar preferências não garante sucesso num empreendimento porque o mecanismo operacional atraente pode ser descartado sem previsão, em um curto prazo de tempo.

A superdimensão é uma contraposição à telinha do audiovisual televisivo. As grandes proporções têm a estratégia de propiciar a imersão pela virtualidade com efeitos reais. Há um poder sobre a vida (biopoder) de *Vertigem* em relação ao interlocutor: o foco no indivíduo espera a grandiloquência de si, como se as performances fossem sensações reservadas apenas ao eu. O intimismo é egocêntrico no processo de leitura imersivo, em prol do contato do eu consigo mesmo, autoajuda corporal para o próprio conhecimento.

Um dispositivo comunicacional é selecionado para a produção de um texto e seguirá diversos passos: desejo de expressão, por parte dos autores, percepção de um sentido que os autores aspiram à divulgação; a seleção de um suporte (*mídiu*m) e de um gênero; a realização do texto, após a reflexão sobre todo o dispositivo comunicacional; a escolha de um meio de transmitir o texto; o acesso do leitor ao texto. O dispositivo comunicacional necessita de abarcar o *mídiu*m e este, por sua vez, sempre seleciona (ou transforma), também, o gênero textual (e vice-versa) (MAINGUENEAU, 2004, p. 71).

Apoio Maingueneau ao reformular o conceito de suporte e denominá-lo *mídiu*m, porque não se trata apenas de um material físico em que se sustenta a obra artística contemporânea. A fachada de *Vertigem* é *mídiu*m na medida em que não é apenas suporte

material do gênero exposição de arte contemporânea: representa simbolicamente, pela linguagem, o aspecto interacional e lúdico convidativo de um público que será surpreendido no processo de interpelação corporal durante a fruição estética.

A Análise de Discurso de concepção marxista concebe o texto como a materialização dos discursos que produziram sentidos a partir da ideologia – esta que se materializou no discurso (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006). Conforme Pêcheux (1995), em sua segunda época, as formações ideológicas delineiam as formações discursivas. Assim, os textos são produtos da malha ideológica projetada pela história, e os sujeitos apenas reiteram parafrasticamente, pela repetição, a ordem do discurso histórico. Em sua terceira época, Pêcheux afirma que os pré-construídos são as relações internas das demandas empíricas dos sujeitos, que assumem formas-sujeito em suas práticas enunciativas, a partir de uma memória discursiva, coletiva.

A interpelação evidencia o foco no sujeito leitor, disciplinado pelo olhar. Uma anátomo-política do corpo propõe o estímulo de movimentos pelo dispositivo com efeito tridimensional. Em arte contemporânea, o discurso imagético transforma elementos do cotidiano em enunciados artísticos: geladeiras, caixas de som e violões são textos. A cenografia de *Vertigem* possui enunciados regulares, fundados também pela prosopopeia como artifício para a atração do visitante.





Figuras 7 e 8: Osgêmeos, exposição *Vertigem*. Respectivamente, geladeira com dispositivos sonoros; caixas de som e guitarras. Disponível em: < <http://www.flickr.com/photos/oavestruz/sets/72157607921553413/>>. Acesso em: 14 fev. 2011.

O mídiu é mais que um suporte, pela discursividade de sua forma composicional. Elementos do cotidiano podem ser transformados em arte contemporânea. Uma geladeira, assim como caixas de som e guitarras (Figuras 7 e 8, respectivamente) assumem outras funções, não as triviais. A personificação (ou prosopopeia) nas caixas de som e nas guitarras anima as instalações transmidiáticas, bricolagem nos produtos de consumo que irrompem de uma cultura da convergência, segundo Jenkins (2009). As caixas de som servem para a propagação acústica e também podem ser objetos de contemplação artística.

As guitarras podem produzir músicas, mas, como as caixas de som, aparecem numa cena enunciativa que se inscreve em outro gênero, a arte contemporânea, não num festival de música ou qualquer outro evento ligado à produção musical. A arte é popularizada pelo fenômeno da transformação de objetos acessíveis no dia a dia. A massificação por meio da seleção de um eletrodoméstico, que adquire outro propósito comunicacional, em outra cena genérica, aproxima da arte não apenas uma elite intelectual, mas também a massa. O funcionamento lúdico está na conjunção da prosopopeia em objetos do cotidiano que, por si mesmos, pelas suas constituições empíricas, se revelam artisticamente.

Conforme De Certeau (1994), a valorização das atividades banais, comuns, anônimas, e dos sujeitos produtores e/ou receptores dos eventos discursivos, faz as práticas consideradas

ordinárias, hoje, mais visíveis pela espetacularização. A arte contemporânea, então, torna-se lugar também para participação da pluralidade, da diversidade pela confluência de um discurso democrático. O dispositivo tridimensional agencia efeitos de verdade concernentes à liberdade, à acessibilidade, à diversidade, à democracia. As feições humanas em objetos inanimados convocam uma superposição integrante, indestituível, para uma contiguidade constitutiva da prática cotidiana na relação aproximativa com os sujeitos indivíduos. A interação é avivada, é atraente porque pode ser vivenciada por qualquer leitor do cotidiano.

Se as condições de produção da existência de discursos instituem uma cultura visual na contemporaneidade, o gosto por materialidades enunciativas tridimensionais iconográficas parece óbvio, mas não é: a historicidade institui mecanismos de controle por meio de poderes e saberes. O domínio da memória discursiva desvia o óbvio, a instauração dos sentidos está numa relação de dependência com o interdiscurso. A imersão virtual depende de uma identificação do sujeito com o objeto, que se torna atraente, se possui feições humanas e faz parte do cotidiano.

A performance de Osgêmeos, produtora das instalações, é criativa pelo estilo e pela construção composicional que estruturam uma singularidade artística, mas o recurso da convergência é operado pelo discurso transmidiático, que acumula na geladeira, nas caixas de som e nas guitarras, objetos comuns, o status de enunciado artístico no gênero exposição, cena da enunciação diferente da cena genérica doméstica com finalidade de conservar alimentos, no caso da geladeira, e propagar sons, em relação às caixas de som. Entre a sistematicidade das formações discursivas que subjetivam e a instabilidade, possibilidade de criação regrada pela história e pelas imagens internas, individuais, os enunciados revelam-se.

Instalações de arte contemporânea são textos imagéticos e sonoros. O mídiun concebido depende do objetivo dos artistas. A geladeira retratada pela Figura 7 é diferente do material enunciativo cotidiano: possui, na porta, sons e brinquedos. As caixas de som da Figura 8 possuem rostos com estampas típicas do traço artístico (estilo) de Osgêmeos: algumas esboçam bocejos e outras demonstram estar assustadas, ou surpresas.

Ocorre uma humanização dos enunciados com efeitos tridimensionais, porque são inscritas emoções neles. Os violões também têm rostos: as bocas são as caixas acústicas e o braço do violão parece fazer o papel de grandes línguas. O corpo é integrado ao objeto inanimado, que se torna humanizado. Simultaneamente, o sujeito é coisificado. O hibridismo é lúdico. Há uma superposição entre o mídiun, o suporte que é discursivo, e o corpo. O efeito de ilusão faz parecer real o que não é pelo mecanismo do olhar, ficção que projeta o corpo para vivência real (WEISSBERG, 1993). As artes, se revelam simulacros da experiência

humana (POPPER, 1993), são iconograficamente expressas pela personificação das caixas de som e das guitarras. Assim, os enunciados iconográficos, atividades plurissemióticas, são textos oferecidos às leituras e, em alguns casos, à interação física.

2.2.1 Osgêmeos e sua *Vertigem* coletiva

Gustavo e Otávio Pandolfo são irmãos gêmeos conhecidos artisticamente como Osgêmeos. Nasceram em 1974. Suas obras são retratadas por meio do grafite, a pintura de rua não caracterizada como vandalismo, e sim como uma galeria de arte a céu aberto (RALSTON, 2011). O grafite já foi considerado penalidade jurídica, contravenção, por depredar obras públicas ilegalmente. Hoje, as artes visuais incluem os grafites como expressões artísticas urbanas, ao ar livre, que podem ter como mídiun, em forma de caixa retangular, lixeiras e arquivos de fiações de luz, telefone e registro do consumo. A diferenciação conceitual entre pichação e grafite está na qualidade artística da primeira expressão, não considerada artística, e do valor ético, legal, que legitima como arte o grafite, com presença autorizada em repartições públicas e/ou instituições privadas. O sucesso da obra de Osgêmeos permite a eles exposições em galerias de arte: assim, o grafite se torna arte contemporânea, por meio da produção de instalações que retratam temas de suas mostras.

Vertigem, título da exposição, é a representação de uma patologia do cérebro e do sistema nervoso, que provoca a sensação de movimento. Um apelo biológico atinge o corpo do sujeito, que pode ou não sentir os estímulos projetados pelas manifestações artísticas: depende da performance, singularidade também orgânica. Pode causar reações físicas como náuseas, tonturas, enjoos e perda de equilíbrio devido a estímulos visuais ou mudanças repentinas na pressão arterial. Não há um aviso sobre as reações, mas elas são possíveis: alguns textos das instalações, em mídiun de grande tamanho, provocam mal-estar. Ouvi alguns comentários sobre as sensações durante a visita à exposição e eu também senti náuseas, tonturas, enjoos e perda de equilíbrio. O nome da exposição é sugestivo, uma espécie de notificação ao público que experimenta a arte performática de Osgêmeos.

A *Vertigem* de Osgêmeos também objetiva atingir o público, pelo estilo e pela construção composicional do gênero. As três instalações da exposição e a disposição visual gigantesca dos seis painéis com mais de um metro e meio, com efeitos hipnóticos, intentam impacto no leitor, sentimento físico, não apenas psicológico, mas também fisiológico, orgânico.

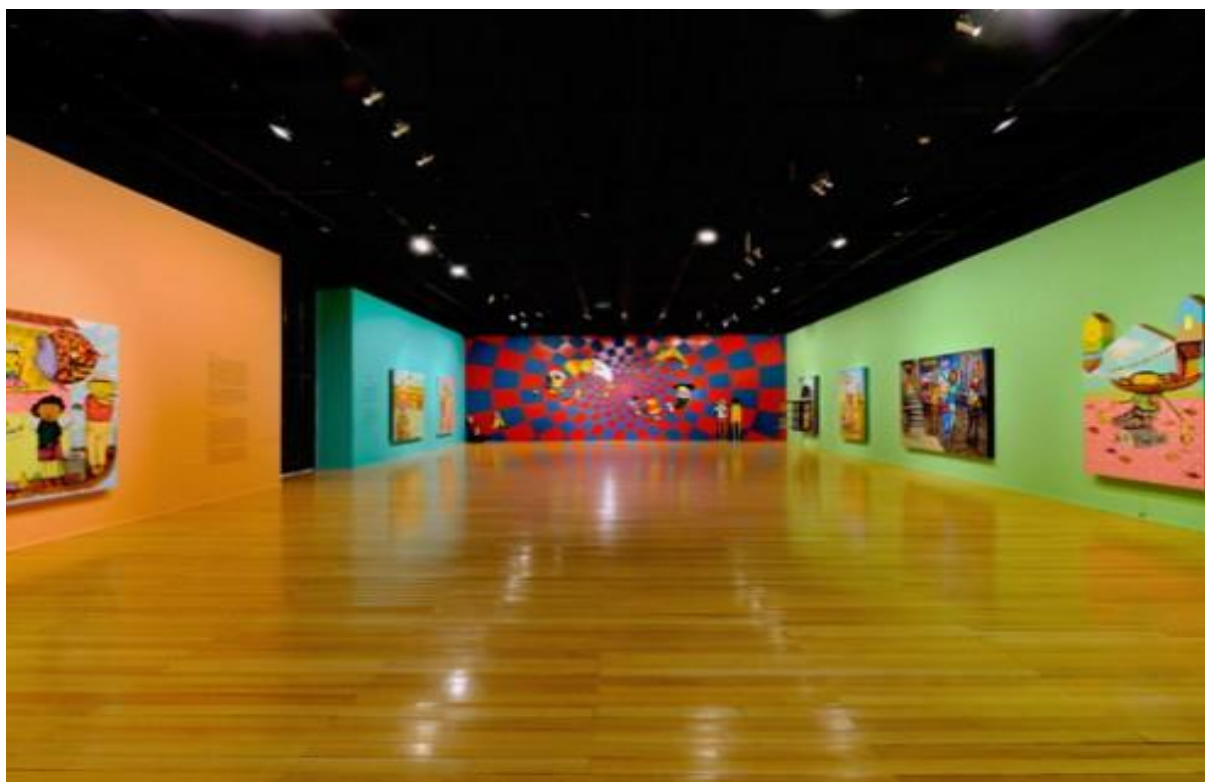


Figura 9: Exposição *Vertigem*: vista geral.

Disponível em <www.google.com.br/search?q=Osgêmeos+vertigem+imagens>. Acesso em: 14 fev. 2011.

Dentre várias exposições, conheci *Vertigem*, no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), em Brasília, em 2010. *Vertigem* também é visitada pelo público no Museu de Arte Brasileira da FAAP (Fundação Armando Alvares Penteado), em São Paulo (2009), no CCBB, no Rio de Janeiro (2009), e no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba (2008). Como disse, foi necessário o sucesso de Osgêmeos no exterior para que pudessem ser reconhecidos no Brasil. Uma paráfrase enunciativa regular no Brasil permeia o discurso da qualidade e do valor hierarquicamente superior dos importados e/ou da aprovação estrangeira para posterior reconhecimento nacional.

A visão dupla decorrente da vertigem é uma das características que imprimem uma perturbação neurológica cerebral (MANUAL MERCK, 2011). O discurso da medicina esquadrinha o corpo por meio do que não é normal, pela correção das patologias, em função da normalização, da homogeneização de uma prática considerada ordinária (FOUCAULT, 2001). Com o discurso democrático, a anormalidade é normalizada para que todos os indivíduos sejam considerados em função da pluralidade, valorização da diferença dos corpos e das variações psíquicas. A anormalidade é análoga às verdades constituídas sobre a saúde, as patologias são elencadas a partir do que é considerado historicamente como saudável.

Para R. Leriche, segundo Canguilhem (2002, p.67), o “[...] estado de saúde, para o

indivíduo, é a inconsciência de seu próprio corpo. Inversamente, tem-se a consciência do corpo pela sensação dos limites, das ameaças, dos obstáculos à saúde”. Estar propenso à insegurança, à adrenalina gerada pela perturbação do medo e da indisposição, pode ser a sensação causada pela *Vertigem*. O corpo, propriedade privada do indivíduo, reconhece as sensações já armazenadas pela memória discursiva, mas alguém pode sentir algo que não necessariamente outro visitante da arte contemporânea de Osgêmeos experiencia. Por isso, uma taxonomia dos desvios do corpo demonstra que a vertigem pode ser efeito, pois, de apelos iconográficos.

Momentaneamente, durante o percurso imersivo dos visitantes, o efeito vertiginoso é uma estratégia de liberação do corpo para as sensações geralmente ofuscadas, empecilhos contrários à saúde, que são interditados para haver normalidade, falta de noção do próprio corpo. O momentâneo incômodo é uma intervenção normativa, pela técnica disciplinar, forma de percepção de si pela fisiologia, para focalizar como o controle é um mecanismo que gera um efeito normalizador pela anomalia e pelo olhar como ocorre o funcionamento de si.

A Figura 9 retrata a sensação homônima ao título da exposição: a vertigem é efeito causado pela convocação do leitor para a obra, empiricamente. Esta técnica, chamada *trompe l'oeil* (“engana o olho”), propicia ilusões de ótica que tornam meras imagens em sensações de real existência (STRAUB et al., 2009). A impressão de profundidade, de movimento, é uma realidade que inspira vertigem, tontura. O corpo de quem vê é inscrito num mal-estar provocado pelo imenso círculo em espiral, jogo visual de infinito. O tamanho, as cores azul e vermelha em contraposição e os personagens inspiram uma sensação de movimento para dentro, ad infinitum: parece que o leitor também é sugado pelo painel. O olho do leitor é chamado para o fundo da imagem, o que provoca a neurose, sensação de velocidade progressiva, hipnose e movimento passivo para o interior do painel.

É pelo olhar que o corpo imerge no painel. A interação conduz a uma sensação física de pertencimento à narrativa imagética. A técnica da governamentalidade controla e disciplina o corpo por uma anátomo-política, um biopoder sobre a vida com procedimentos e táticas complexas permeadas de saberes para exercício do poder. Hoje, o saber das tecnologias de adestramento dos corpos são efeitos da disciplinaridade aplicada pelos micropoderes, disseminados difusamente, sem a opressão institucional. Os corpos exigem a vigilância sobre si, desejam o poder mecânico atuando para (re)conhecimento da própria existência. A ética da fruição estética é valorizada para uma atuação performática com efeito libertador, como é o caso dos corpos que se entregam aos prazeres sem limites, sem fronteiras, à desterritorialização do eu.



Figura 10: *Vertigem*: painel com cores vibrantes e chamativas; os personagens estão em diversas posições. A disposição visual espiralada produz, pela vertigem, sensação de movimento, de entrada num redemoinho. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/oavestruz/sets/72157607921553413/>>. Acesso em: 14 fev. 2011.

A interface imersiva, conforme Grau (2007), maximiza o efeito de realidade na submissão do corpo para impactar o corpo sem lugar exatamente real ou virtual, mas caracterizado pela fusão onírica entre realidade e virtualidade. O prazer é o foco da arte contemporânea de Osgêmeos, que valoriza as sinestésias pelo hedonismo, o culto de si mesmo, sem necessariamente convocar a reflexão sobre os objetos expostos.

Na figura 10, há um painel com cores vibrantes e chamativas; os personagens estão em diversas posições. A disposição visual espiralada produz, pela vertigem, sensação de movimento, de entrada num redemoinho. Há uma ruptura da ordem artística tradicional, que não se esforça com os detalhes granulados de um mídiu com efeito tridimensional para impactar o leitor fisiologicamente com o uso de um mídiu pleno de detalhes invasivos pelo uso da visão. A arte contemporânea utiliza de estratégias diferentes, que suscitam menos reflexão e mais inscrição do corpo. A arte tradicional também envolve *pathos*, mas o impacto imersivo do mídiu em 3D acumula menos a contemplação e mais a integração, uma interação de bricolagem do corpo com o painel, instalação ou escultura observada.

Apesar de existir liberdade no direcionamento do olhar durante a leitura de uma

materialidade enunciativa tridimensional contemporânea, há regras que não permitem qualquer interpretação: “A norma não se define absolutamente como uma lei natural, mas pelo papel de exigência e de coerção que ela é capaz de exercer em relação aos domínios a que se aplica” (FOUCAULT, 2001, p.62). Toda imagem possui uma estrutura, uma materialidade textual que delimita os efeitos de sentido às circunstâncias da cenografia enunciativa. Ultrapassar as regras de leitura de um texto é desobedecer às normas de existência formais (morfofossintaxe, semântica, estilística) e discursivas.

Um texto possui coesão e coerência, harmonia composicional que institui como podem ser lidos os enunciados que o constituem. Ainda que opacas, as normas das imagens, assim como materialidades verbais, delimitam a leitura ao tema, às características da obra que incitam a ideia de movimento, à materialidade que adentra o público à proposta artística pela disciplinaridade possibilitada por técnicas de governamentalidade, estratégias históricas de difusão do controle.

Se a imagem é um dispositivo com estratégia comunicacional, conforme Pêcheux (2007), a disposição difusa possui um efeito de liberdade de leitura, coerente com o egocentrismo exigido pelo gozo, experimentação individual da arte. Regras anônimas, históricas, perfazem a existência do painel com formas inebriantes, cores vivas (vermelha e azul) em gradação intermitente para “governamentalizar” a vertigem dos corpos disciplinados pelas artes de Osgêmeos. Os sujeitos não são pasteurizados pela governamentalidade, instrumento que não é cristalizado. Suas (re)ações variam porque a performance é individual, regrada pelas imagens internas e pelas reações fisiológicas próprias dos aspectos psíquicos do leitor.

2.2.2 O liberto adestramento do olhar

A leitura regrada pela cena da enunciação, definida pelo gênero discursivo, proporciona um efeito de liberdade que a escrita não permite em sua estrutura, construção composicional: a imagem pode ser lida sem as convenções físicas tradicionais da escrita, como da esquerda para a direita, de cima para baixo. O mídiun das materialidades enunciativas tridimensionais acarreta maior liberdade no processo de leitura. Imagem é texto, porque é alicerçada por meio de um mídiun (suporte discursivo). Além disso, é uma atividade plurissemiótica (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006). Texto é passível de leitura e se constitui por meio de condições de produção sócio-históricas. Assim, o funcionamento discursivo das imagens pode ser descrito, além de haver a possibilidade de serem traçados os

efeitos de sentido possibilitados por essa materialidade textual plurissemiótica, podendo ser composta por sons, imagens e vocábulos – linguagem não verbal e linguagem verbal.

O contato com materialidades enunciativas tridimensionais inscreve os corpos em outras realidades, fantasias que não se mantêm apenas no plano surreal, porque podem ser vivenciadas empiricamente, por meio da ilusão de ótica da técnica *trompe l'oeil*. Porém, a liberdade é regrada: o universo onírico e sua realidade são limitados, tanto pela noção de que a realidade artística é fugaz quanto pelo modo de acesso físico à obra, ou pela impossibilidade de ultrapassar as imposições dadas pela materialidade enunciativa na operacionalidade concedida pelo processo interpretativo. Vandalismo é interditado, por exemplo: então, nem toda ação é livre. Além disso, algumas limitações impostas pela segurança local da exposição demonstram que as obras de arte devem ser duráveis.

Não vemos ou não lemos o que queremos (de forma independente) a qualquer momento e em qualquer lugar, assim como não podemos dizer ou fazer o que quisermos em qualquer lugar e a qualquer momento: há regras, leis do momento que autorizam a produção de certos sentidos e não de outros (CORACINI, 2005, p.27).

A megalomania da arte contemporânea impressiona os olhos. Numa cultura que valoriza a disciplina do olhar, que propõe novos regimes de visibilidades (GREGOLIN, 2010), uma rede enunciativa imagética se instaura, abrindo-se para a multiplicidade. Fragmentos de imagens são acessados e rapidamente descartados para suprir a incessante necessidade de envolver o corpo em atividades sinestésicas diferentes. Sentir o próprio corpo, identificar-se consigo mesmo, é um processo que instaura a alteridade como fenômeno de autoafirmação.

A autoajuda é um discurso contemporâneo perpetrado em livros e pode ser também considerada no auxílio para o contato de si mesmo num universo de descartabilidade, rapidez e instantaneidade contraditoriamente cada vez mais fleumáticas, pela falta de tempo e pelas relações pautadas na urbanidade caracterizada pela frieza decorrente da concorrência acirrada num sistema capitalista, disputa pelo tempo sempre partícipe da economia, interações tão imparciais quanto as trocas comerciais, negociações objetivas. Na arte contemporânea, as composições operam procedimentos de alcance de si pelos estímulos visuais, que reservam tempo para a ética reservada para o diálogo privado.

O esgotamento da fruição estética é mecânico e sistemático, transfere rapidamente, pela ansiedade do gozo, a apreciação de outra obra de arte. Os corpos narcísicos são hipnotizados pelos olhos, que adquirem uma docilidade apática ao contemplarem a obra de

arte com objetivo basicamente de imersão pela desterritorialização. A estética vale mais que a reflexão. A mercadoria é criada para consumo imediato (LASCH, 1986) e a obra de arte de Osgêmeos também. O desgaste é imediato. Logo, a importância é inflacionada no momento de degustação da obra, imediatamente desprezada após seu uso.

A volubilidade da arte contemporânea é semelhante a qualquer outra mercadoria consumida, no mesmo patamar de importância de qualquer outro produto a ser comercializado. Na era da convergência, arte é mercadoria, produto de consumo que pode ser estilizado em uma série de derivados, como camisetas, bonés, porta-caneta e outras mercadorias com os grafites de Osgêmeos.

A materialidade enunciativa engendra a interpelação do indivíduo em sujeito do discurso – clivado pelas formações discursivas. A construção do sentido enunciativo possui lacunas a serem preenchidas pelo leitor na operacionalização interpretativa. Considero, como Courtine (2005), as imagens internas individuais, coletadas via memória discursiva, como recurso primordial para ativação dos efeitos de sentido. Essa condição de legibilidade é, além de coletiva, via memória coletiva, também individual, guiada pelo arcabouço de imagens internas.

Os implícitos são os vazios preenchidos pelo leitor durante o processo de atualização enunciativa, ou seja, os sujeitos individuais realizam relações entre discursos, os interdiscursos, para a construção do sentido. A relação com outras visualidades, por meio da memória discursiva, induz os sentidos das materialidades produzidas pela arte contemporânea. Os atravessamentos com outros discursos regem as regularidades enunciativas (FOUCAULT, 2005a) imagéticas, que comprovam a existência de condições de produção de uma formação discursiva estruturante da arte contemporânea.

A arte contemporânea é atravessada por vários discursos, dentre eles o discurso ecologicamente correto (produtos recicláveis mantêm a ética da responsabilidade social, uso comedido dos recursos naturais); o do entretenimento pela formação cultural, ainda que pela experimentação estética; a dos detalhes visuais de cada imagem confeccionada para o mídiu da exposição (paradigma indiciário, análise dos componentes granulados, detalhes que formam o texto global); da interação corporal (inscrição fisiológica do corpo, seja pelos olhos ou outras partes do corpo humano); o da arte como mercadoria (é possível consumir rapidamente uma obra e descartá-la para experimentar outros gozos, especialmente porque cada produto suscita reações orgânicas e psíquicas nos espectadores). O dispositivo tridimensional possibilita ao sujeito o contato com a dimensão individual por meio das

reações psíquicas e fisiológicas, além da intericonicidade, relação das imagens internas com a memória discursiva. A regularidade de textos imagéticos também configura uma formação discursiva iconográfica, presente na arte contemporânea.

As formações discursivas seriam um modo de buscar uma estrutura, um sistema que organize o caos em que se dispõem os enunciados? Noto que tal viés epistemológico, o arqueológico, não obliterou a estrutura, pois, “de agora em diante, o problema é constituir séries: definir cada um de seus elementos, fixar-lhes os limites, descobrir o tipo de relações que lhes é específico, formular-lhes a lei e, além disso, descrever as relações entre diferentes séries” (FOUCAULT, 2005a, p. 08).

Busco, em meio às dispersões enunciativas, ou seja, nas “diferentes séries”, as regularidades enunciativas que envolvem sujeito e corpo perpetrados pela interação com materialidades textuais visuais – nesse caso, as iconográficas –, as construções composicionais (formas, estruturas) que se repetem num contexto sócio-histórico específico, mas também em outras temporalidades. Assim, inscrevo as construções composicionais que constituem o gênero tal como se constitui pela formação discursiva, a da arte contemporânea. Ou seja, ainda organizo um sistema, para que uma estrutura seja dissecada.

Um gênero como a exposição de arte contemporânea possui regras de formação, mas possui “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 1977): a bricolagem entre os objetos e as feições humanas é parte do tema e do estilo de Osgêmeos em *Vertigem*. Entretanto, a exposição se instala, em uma “esfera de atividade humana” (BAKHTIN, 1977), como um gênero a se configurar da mesma maneira que outras mostras de arte contemporânea, com instalações, painéis e/ou esculturas com táticas de imersão do corpo.

Então, como diferenciar o gênero e a formação discursiva? A arte contemporânea é uma formação discursiva porque possui enunciados regulares, que podem ser encontrados em outras possibilidades enunciativas, por meio de paráfrases, repetições de funcionamento, o acontecimento: o mecanismo da imersão perpassa a estratégia de diálogo com o visitante por meio de instalações, painéis e/ou esculturas com dispositivo tridimensional para aproximar da virtualidade a realidade.

A construção composicional do gênero arte contemporânea atrai o público pelo uso de obras com cores vibrantes e tamanhos gigantescos, estímulo à imersão num universo experimental semelhante à realidade. Para existir o gênero e essa “necessidade de atividade humana”, é preciso haver a formação discursiva da arte contemporânea, mais ampla, histórica, que atua sobre o gênero por meio de condições de produção. A formação discursiva arte contemporânea permite o que pode e deve ser enunciado no gênero exposição de arte

contemporânea.

A Figura 10, em relação às Figuras 7 e 8, também possui cores vibrantes (azul e vermelha): intercaladas, produzem vertigem. Além disso, todas possuem personagens humanos, paráfrase que demarca o estilo de Osgêmeos. Na Figura 8, peixes possuem rostos humanos, o que caracteriza uma aproximação imagética de outros seres vivos pela semelhança biotípica corporal.

Nas Figuras 7 e 8, o lúdico aproxima os visitantes da exposição pelas cores variadas, pelas expressões dos objetos do cotidiano. A geladeira possui cor lilás neon, brilhante e vivaz. O eletrodoméstico adquire outra função, pois é utilizado como estante nos compartimentos que serviriam, em outros ambientes (externos ao da arte contemporânea), para armazenar alimentos.

Outras exposições de arte contemporânea também utilizam objetos do cotidiano como instalações que remetem a outras funções, diferentes das triviais, banais, ou simplesmente inserem objetos do cotidiano na arte contemporânea e nomeiam como instalação. Haja vista a presença deste banco em uma instalação em Buenos Aires:



Figura 11: instalação de arte contemporânea do Museo de Arte Latinoamericano (MALBA), em Palermo, bairro de Buenos Aires, Argentina. Disponível em:

< http://antoniasantamaria.blogspot.com.br/2014_01_01_archive.html>. Acesso em: 25 jan. 2014.

A interação do corpo é atraída pelas imagens, virtualidades, ficções que usufruem de objetos típicos para instaurar um pacto de extensão do rotineiro na arte, que pode ser próxima e acessível não apenas pelo intelecto, mas inclusive pela fruição estética. Este é um mecanismo realizado para simbiose dos seres vivos e dos objetos inanimados na interação com a arte contemporânea, marcado pelo uso de elementos do dia a dia com outras funções, permitidas pela ficção e pela criatividade artística. A aproximação com a arte, proposta da arte contemporânea, também é verificada pela mobilização regular de elementos do cotidiano, urbanos (como a Figura 11, do museu MALBA), o que corrobora com o estilo da prosopopeia em várias instalações, painéis e esculturas de Osgêmeos.

Simultaneamente, o olhar deseja o efeito de liberdade para sensações individuais, fisiológicas e psíquicas, fim das limitações impostas pela materialidade para, assim, adquirir o status máximo de aproximação com a obra de arte e com a narrativa não mais apenas contemplada, e sim, de alguma forma, vivida, com o apoio do efeito projetivo do corpo na obra contemporânea. As imagens são difusas, podem ser lidas sem uma convenção estrutural. Porém, não é legítima qualquer leitura. A materialidade imagética conduz o corpo do sujeito e o examina, de alguma forma, pelo texto experimentado pelos olhos.

O corpo é envolvido a partir dos olhos por uma ilusão para experimentar o percurso de veredas que podem ou não ter sido composto previamente pelos autores, Osgêmeos. As sensações são individuais, efeitos de liberdade ainda que coletivamente categorizados e reconhecidos como reações resultantes do contato com as obras. Cefaleias, enjoos e tonturas são reconhecíveis; fazem parte de patologias descritíveis, historicamente possíveis, inscritas no arquivo coletivo recuperado pela memória discursiva.

A exposição é denominada *Vertigem*, com obras que possuem procedimentos para impactar coletivamente, mas a patologia empírica não necessariamente é vivenciada por todo visitante. Ainda que coletivas, as reações não são as mesmas para todos os visitantes da exposição porque as impressões são singulares, de cada indivíduo, que realiza sua própria performance a partir das imagens internas (armazenadas a partir das remissões possibilitadas pela memória discursiva), intericônica, pois as relações com as imagens da memória discursiva restringem-se às imagens internas, captadas por cada indivíduo em sua trajetória vivencial empírica.

Os resultados orgânicos não são os mesmos para cada indivíduo. Daí um liberto adestramento do olhar, que possui liberdade por ser performático e traçar os próprios efeitos de sentido, inclusive orgânicos e psíquicos, mas domesticado, pela normalização, sem uma coerção violenta, pelo que pode e deve ser sentido e relacionado imagetamente,

determinações histórico-discursivas.

Uma anátomo-política do corpo (FOUCAULT, 1997) consiste em fixar manobras por técnicas de sujeição dadas pela materialidade enunciativa visual das obras de arte e, também, numa sociedade de controle que preza os efeitos de liberdade, o indivíduo é opaco em suas relações corporais com o objeto porque o poder é difuso e não é produtiva a estratégia de esquadrihar os movimentos do corpo devido às movências das malhas do tecido social, sem tempo e espaço definidos (DELEUZE, 1996). Portanto, as imagens internas fazem o sujeito individual traçar a própria performance, como indivíduo, numa sociedade de controle.

Há uma técnica de governamentalidade dotada de saberes e poderes estratégicos para o controle de um corpo que pode e deve se comportar conforme a materialidade textual das obras de arte, apesar de os sentidos escaparem e serem múltiplos, performáticos, individuais, a partir das imagens internas armazenadas pelo domínio (mais amplo) da memória discursiva (histórica).

O dispositivo com efeito tridimensional na arte contemporânea instiga a vontade de vivência das sensações moventes, efêmeras, por meio da inscrição do corpo nas narrativas virtuais que parecem reais. Trata-se de um contrato social, que interdita a plenitude actancial pelo corpo, mas possibilita um efeito bastante próximo da realidade na incursão virtual com pretensões imersivas.

As séries enunciativas, estruturas que podem ser selecionadas por relações temáticas e suas repetições, ainda que de diferentes maneiras, não se disponibilizam organizadamente, numa época histórica: daí a seleção dos enunciados em meio à dispersão. Se há estruturas que se repetem, se assemelham com outros discursos já expressos, pelo modo como são materializadas, trata-se de um acontecimento, com característica repetível, uma irrupção de uma nova regularidade enunciativa materializada em vários mídiuns. As práticas discursivas (FOUCAULT, 2005b), por diversos meios, especialmente pelos veículos de comunicação, como a mídia, na contemporaneidade, catalisam e fazem circular o acontecimento, que não é novo, mas parafrástico.

O novo, portanto, surge a partir de uma rede enunciativa: “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 2005b, p. 26), porque não há autonomia discursiva suficiente para a criação de uma materialidade enunciativa tridimensional autóctone. É preciso dizer que, apesar de o pós-estruturalismo não abandonar o aparato ofertado pela estrutura, o modo de abordagem dessa unidade de análise, o enunciado, para a Análise do Discurso, é o grande diferencial em relação ao estruturalismo como corrente linguística, pois o enunciado é mais que meramente uma estrutura: é fundado por uma rede

enunciativa regular, dependente do contexto sócio-histórico, dos interlocutores envolvidos na prática discursiva, das posições-sujeito que acarretam formas-sujeito específicas, conforme Courtine (2009).

No caso da existência de enunciados verbais, inscritos nos painéis, nas instalações e nas esculturas de arte contemporânea, se fossem destacados da disposição física em que se disponibilizam e sofressem um estudo isolado, fraseológico, estruturalista, não seriam pesquisados por meio das relações contextuais que permitem suas existências. Os enunciados visuais não teriam relações com outras imagens já vistas, ou imaginadas (intericonicidade, de acordo com Courtine, 2005). Além disso, sem a consideração da materialidade enunciativa em que se revelam, não seriam investigados pelo modo como puderam ser concretizados; os variados efeitos de sentidos de um mesmo enunciado (verbo-)visual também não poderiam ser explicados.

No contexto sócio-histórico do século XX, mas especialmente no século XXI, o visível e o dizível produzem verdades, devido à disciplina do olhar: táticas de reforço e incitação dos olhos para a geração do controle dos corpos pelos olhos. O biopoder é este poder sobre a vida realizado por uma série de regulamentações: “[...] O conceito de ‘biopoder’ serve para trazer à tona um campo composto por tentativas mais ou menos racionalizadas de intervir sobre as características vitais da existência humana” (FOUCAULT, 2006, p.28). A biopolítica é o conjunto de propostas de intervenção sobre as populações, conforme Foucault (2006, p. 28):

Podemos usar o termo ‘biopolítica’ para abarcar todas as estratégias específicas e contestações sobre as problematizações da vitalidade humana coletiva, morbidade e mortalidade, sobre as formas de conhecimento, regimes de autoridade e práticas de intervenção que são desejáveis, legítimas e eficazes.

Os indivíduos são interpelados pelas instituições e pelas normas sobre a vida e, inclusive, exigem sobre si o poder. As coerções possuem efeitos democráticos, que coletivizam os meios de dominação pela vigilância dos corpos. Os poderes disseminados surtem a sensação de liberdade, investimento bastante diferente do poder soberano, opressor e violento. Porém, o mecanismo disciplinar também assola os sujeitos que acreditam possuir liberdade plena ao interagir com as obras de arte contemporâneas.

Embora a obra, ou a esfera de imagens, não possa existir técnica ou esteticamente sem as ações do público, este último pode intervir somente dentro dos limites da estrutura do programa, de acordo com o método de múltipla escolha. Onde existe um balanço entre a liberdade de interação e o enredo narrativo ou dramático, o

interagente pode ser guiado por comandos adequados, programados no sistema (GRAU, 2007, p.399).

O interagente (leitor, visitante) é regrado pelas técnicas de um sistema imposto pela arte contemporânea dos painéis, instalações e esculturas. Sua liberdade está na múltipla escolha possível pela configuração difusa das imagens. O adestramento do olhar advém das ideologias que fundamentam os poderes, como o da crença na liberdade, discurso partícipe do estímulo à desterritorialização do eu, favorável ao hedonismo. O funcionamento dos efeitos de verdade sobre os corpos que interagem com a arte contemporânea é, de certa forma, uma disciplinaridade resultante dos modos de subjetivação de si em relação a práticas do self para a manutenção reiterada da circulação dos saberes e poderes.

A sociedade de controle, a partir da metade do século XX, aglutina o princípio de obediência discursiva, disciplinar, do corpo, mas as informações não estão localizadas em compartimentos institucionais, pois os atravessamentos discursivos disseminam os poderes em muitos lugares ao mesmo tempo, sem centralização. Diferentemente da sociedade disciplinar, que mantinha verticalmente e sistematicamente os saberes e, por conseguinte, os poderes, pelas instituições e suas regulamentações, a sociedade de controle pluraliza os saberes e os poderes, horizontais, acessíveis a todos devido à rede tecnológica da virtualidade.

Não há lugar privilegiado para a opacidade do poder ser exercida na transparência de indivíduos que constituem uma massa populacional (FOUCAULT, 2003a). Na contemporaneidade, os indivíduos exigem a transparência do poder, para saber quem vigia e controla os corpos: assim, aparece a opacidade do indivíduo, que decide, de alguma forma, como ser vigiado, de acordo com Deleuze (1996). O poder, então, é difuso, mutante, amorfo; atende às demandas do indivíduo, interconectado pela web, globalizado, com acesso mais democrático aos bens de consumo e às informações.

O olhar é disciplinado porque depende do texto lido, apesar de os poderes que permeiam os enunciados visuais serem difusos. De certa maneira, o olhar também é liberto porque não identifica um poder de coerção violento. As imagens que pertencem às obras de arte contemporâneas não possuem uma convenção de leitura: “[...] Estamos descobrindo novas estruturas narrativas, que criam complexidade ao expandirem a extensão das possibilidades narrativas, em vez de seguirem um único caminho, com começo, meio e fim” (JENKINS, 2009, p. 170). A obrigação de uma leitura linear não é demandada. Além disso, a configuração imagética também imprime o efeito de liberdade para o leitor, que escolhe o direcionamento físico para sistematização decodificatória em função da ativação de sentidos.

A desterritorialização do poder, somada à composição imagética de decodificações escolhidas pelo indivíduo, imprime maior efeito de liberdade e gozo do eu narcísico, ao contemplar suas próprias veredas no contato com a existência de si. Para Foucault (2005b, p. 20),

o discurso verdadeiro, que a necessidade de sua forma liberta do desejo e libera do poder, não pode reconhecer a vontade de verdade que o atravessa; e a vontade de verdade, essa que se impõe a nós há bastante tempo, é tal que a verdade que ela quer não pode deixar de mascarar-la.

As verdades são constructos históricos sedimentados pelas formações discursivas. O esquecimento “não pode reconhecer a vontade de verdade que atravessa” o discurso verdadeiro. Por isso, todas as sensações já estão previstas pela história, apesar do esquecimento subjetivo de que o eu não é fonte de seu dizer (de seu fazer, de seu sentir).

Performance implica competência. Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como um *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, [...] comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada num corpo vivo (ZUMTHOR, 2007, p.31).

Saber-fazer, a competência, implica, na performance, um saber-ser. Um corpo-máquina não pode saber-ser, pois seu saber-fazer seria arquitetado homogeneamente pela previsão de sensações mais ou menos semelhantes. Mas há resistências relacionadas ao próprio corpo, que descarrega as impressões psíquicas pela fisiologia. Cada corpo funciona de uma maneira, embora todos sejam clivados pela história.

Embora o indivíduo não seja original ao sentir ou fazer um sentido, a performance é do seu corpo, entidade que apenas a si pertence e pode ter sensações e intensidades próprias, variáveis. As ações são individuais, mas todos os resultados já estão previstos pelas práticas históricas: o sujeito é ideológico, apenas lê como as práticas discursivas permitem.

Os modos de subjetivação são múltiplos, para Foucault (2005b), mas a performance é o caráter singular da leitura que um indivíduo produz durante o percurso de geração dos sentidos. Mesmo reconhecidos como possíveis, pois são previstos pelas formações discursivas, os efeitos de sentido não são os mesmos para todos os indivíduos.

O jogo visual de uma obra de arte contemporânea convoca sentidos possibilitados pela materialidade textual, já dada pela história. Daí a pobreza do enunciado, que se oferece à interpretação e não traduz todas as leituras possíveis em relação a uma materialidade enunciativa tridimensional visual. O contato envolve linguagens não verbais, como os

sentidos humanos (tato, visão, audição) e produz efeitos de sentido (significados) diferentes a cada indivíduo que lê. Esses efeitos de verdade no corpo, por meio dos olhos, são axiomáticos: os indivíduos exprimem o que sentem, o que constata, o que analisam e confiam na coerência do que dizem como verdades incontestáveis.

A pobreza do enunciado também está no fato de que a opacidade da língua possibilita diversas leituras, autorizadas pela materialidade textual (PÊCHEUX, 1997). As construções dessas leituras dependem não só dos sujeitos, mas também das formações sócio-históricas que determinam os indivíduos. Por isso, a linguagem é fluida, flutuante, e os sentidos não estão pré-determinados. Assim, ocorrem ambiguidades, ou seja, leituras dúbias, ou os equívocos, interpretações que escapam da materialidade enunciativa proposta. É o que percebo pela proposta do seguinte foco do painel de *Vertigem*:



Figura 12: dois personagens se inserem numa instalação. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/oavestruz/sets/72157607921553413/>>. Acesso em: 14 fev. 2011. (OSGÊMEOS:VERTIGEM, 2008).

A linguagem deve ser analisada em seu funcionamento, para que sejam mobilizadas as justificativas que explicam as condições de existência dos enunciados, ou seja, as condições de produção e as posições assumidas pelos sujeitos para dizerem o que dizem a partir de seus

lugares sociais (FOUCAULT, 2005a). Por isso, o pós-estruturalismo nega a visão de que a linguagem é mero instrumento de comunicação, com a função de transmitir informações, como se essa produção de sentidos fosse automática e não gerasse efeitos de sentido heteróclitos.

Foucault (2005a) explica que há aspectos sócio-ideológicos, condições de produção dos discursos, que envolvem a produção destes. Assim, é solucionada a clássica questão de Foucault: “como apareceu um determinado enunciado e não outro em seu lugar?”. A ordem do discurso institui e é instituída pelo funcionamento da língua e da história.

A língua se insere na história e também a constitui para a produção de sentidos. Para Pêcheux (1997, p. 160), “o sentido de uma palavra, de uma expressão, proposição etc. não existe ‘em si mesmo’: é determinado por posições ideológicas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras, expressões e proposições são produzidas”. Assim, as palavras têm sentido em conformidade com as formações ideológicas em que os sujeitos (interlocutores) se inscrevem.

Por meio da Figura 12, um foco do painel ilustrado pela Figura 10, percebo, desenhados, dois personagens inseridos numa instalação em forma de peixe, também ilustrada, mas com a técnica *trompe l’oeil*. Conforme refleti, este recurso provoca a sensação de as imagens se aproximarem do real, apesar de, na verdade, serem desenhos, nesse caso. A remissão dos personagens para um universo paralelo pode ser experimentada pelos próprios visitantes da exposição *Vertigem*: estes também são personagens da ficção conduzida por Osgêmeos (Figuras 11, 12 e 13).

Gustavo, um dos idealizadores das materialidades enunciativas tridimensionais, enuncia o discurso da fuga, da saída de um real para inscrição em outro universo, o onírico. Tal experimentação é sugerida ao público: “[...] criamos um mundo paralelo, fantástico, lúdico, para poder sobreviver” (OSGÊMEOS: VERTIGEM, 2008). A sobrevivência, de caráter narcísico, imersivo, reflete a valorização das sensações privadas, individuais. O discurso de Gustavo é coerente com o uso da técnica *trompe l’oeil*. As Figuras 13, 14 e 15 revelam a instalação que transporta o leitor a essa fantasia, a essa realidade onírica, palpável, sentida, de fato:



Figuras 13, 14 e 15: respectivamente, a Figura 13 retrata o leitor em contato com a instalação; as Figuras 14 e 15 mostram diferentes perspectivas do aspecto interno da instalação.

Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/oavestruz/2930928552/in/set-72157607921553413>>.

Acesso em: 14 fev. 2011(OSGÊMEOS:VERTIGEM, 2008).

A instalação, vista por fora, é um cubo suspenso por um cabo de aço. A aparência do cubo se revela pelo rosto típico do traço artístico de Osgêmeos: sensação de leveza, olhos pequenos, nariz e boca delicados (Figura 13). A obra é elaborada para o leitor inserir o corpo dentro do cubo. A imersão corporal mais apelativa é ilustrada por esta instalação. Trata-se não apenas de um fenômeno de colocação física do corpo na instalação, mas esse fato propicia maior sensação de realidade. Grau (2007, p.405) conceitua como ocorre a imersão na obra de arte:

A imersão surge quando a obra de arte e o aparato técnico, a mensagem e o meio de percepção convergem para um todo inseparável. A essa altura de “totalização” calculada, a obra de arte, percebida como objeto estético autônomo, pode desaparecer por um período limitado de tempo: eis o ponto em que a consciência da ilusão transforma-se em inconsciência dela. Como regra geral, pode-se dizer que o princípio de imersão é usado para eliminar, da percepção dos observadores, o aparato da mídia ilusória, maximizando a intensidade da mensagem transmitida – o meio torna-se invisível.

Mais uma vez, a cultura da convergência sustenta o processo imersivo. Não se trata de uma inserção mecânica do corpo, mas de uma espécie de hipnose que conduz o corpo à experimentação de ordem virtual bem semelhante à real. Num mesmo patamar, estão a entrega do corpo à instalação de arte moderna, o esquecimento da vontade de verdade que arquiteta o funcionamento da obra de arte e a simbiose, por conseguinte, da realidade com a virtualidade. Não há lugar para o poder, “sem cara”, disseminado num corpo entregue ao poder e, ao mesmo tempo, instaurador do poder que faz funcionar a instalação. Sem o visitante, a instalação não existe. Daí uma desterritorialização do poder.

O corpo agrega-se à proposta artística pela estética mais que contemplativa: o visitante torna-se, também, a arte, convergente, num acúmulo funcional: o indivíduo e seu corpo são partes integrantes das obras artísticas, elo sem o qual a obra não está completa. Sem o corpo do visitante, o rosto não se completa. A Figura 13 demonstra como o visitante completa a instalação ao inserir seu corpo para vivenciar a proposta artística. Assim como os utilitários (eletrodomésticos) personificados, o visitante da exposição também colabora para a prosopopeia dos objetos inanimados, ao oferecer o próprio corpo na atividade de visualização estética.

No interior da instalação, há um jogo de espelhos, um modo de o leitor encarar a si próprio de modo lúdico, por várias perspectivas. A imagem do leitor se reflete em vários espelhos, o que provoca a sensação de uma infinidade de quem se vê. O egocentrismo é desejado.

Uma tarefa-chave hoje, da mídia é fabricar presente [...]. Um presente autista, que crê poder bastar-se a si mesmo. Essa peculiar contemporaneidade produzida pela mídia remete, por um lado, à debilidade do passado [...]. E, por outro lado, remete à ausência de futuro que, de volta das utopias, nos instala em um presente contínuo, numa sequência de acontecimentos que não consegue se cristalizar em duração (MARTIN-BARBERO; REY, 2001, p.35, grifos dos autores).

O tempo presente é hipervalorizado. O consumo aqui e agora oblitera a ansiedade (LIPOVETSKY, 2004). Pela virtualidade, o indivíduo pode ser muitos sujeitos ao mesmo tempo: daí a opacidade do indivíduo, na contemporaneidade, numa sociedade de controle que distorce o indivíduo, de caráter fluido, movente, conforme Deleuze (1996, p.03), diferentemente da sociedade disciplinar: “Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se ‘dividuais’, divisíveis”.

Há uma dissipação das fronteiras, uma ambiguidade de si que adquire novas sensações, intensas, contudo momentâneas, sempre descartadas para adquirir outras possibilidades identitárias, gozos múltiplos, variados. As transgressões são possibilitadas pelos espelhos, heterotopias utópicas (FOUCAULT, 2003b) dos indivíduos que podem ser um acúmulo de outros em imagens que se multiplicam em uma infinidade, pela reflexão.

Muitas temporalidades podem ser vivenciadas ao mesmo tempo. Vários aspectos de um corpo imutável, na realidade, são vivenciados na virtualidade *preter-real* (QUÉAL, 1993). Os devaneios individuais são espetacularizados (pelos espelhos, Figuras 14 e 15) que exteriorizam a utopia de detenção das várias formas de si. Assim, as paixões inerentes aos indivíduos em seus foros íntimos podem ser “libertadas” pela instalação. O corpo é a materialização empírica de um ser, reação fisiológica e psíquica singulares, performance própria, marca de uma identidade no processo de construção dos sentidos. Cada corpo vivencia sinestésias que não necessariamente são as mesmas de outros corpos em contato com as mesmas experiências de leitura (ZUMTHOR, 2007).

O corpo assume silhuetas ofertadas por espelhos, impalpáveis, porém parecidas com a realidade, pois as imagens guiam o olhar pela imersão. É essa a proposta de Osgêmeos, no caso dessa instalação, conforme anuncia Gustavo: “Os visitantes poderão entrar e se ver. Deve remeter ao próprio Eu” (OS GÊMEOS: VERTIGEM, 2008). A operacionalização vislumbra o hedonismo do visitante, que busca a si mesmo fisicamente pela contradição de uma virtualidade. Entretanto, a convergência do caráter psíquico do indivíduo que imerge pode apagar o meio (a instalação, propulsor físico, interface colaborativa da imersão).

O espelho tem duas modalidades: próxima e distante. De longe, e pelo jogo de suas linhas, ele pode vigiar. Ou seja, tudo oferecer ao olhar sem deixar de dominá-lo:

inversão paródica da consciência. Em sua modalidade próxima, é um olhar falso. O que olha se aloja sub-repticiamente na câmera escura que encerra o espelho; ele se interpõe na imediata satisfação própria. Ele se coloca lá onde o volume do corpo vai se abrir, mas para logo se fechar do outro lado da superfície que habita, tornando-se o menos espacial possível; geometra astuto, lúdio de duas dimensões, ei-lo que aninha sua invisível presença na visibilidade do que é olhado por si mesmo (FOUCAULT, 2003b, p.20-21).

O jogo de espelhos reúne o egocentrismo pelo contato com o corpo que resulta num efeito psíquico hedonista. Ao mesmo tempo em que pode controlar os gestos do corpo pela vigilância de si, de longe, o corpo assume um olhar enganoso de si mesmo, de perto. O encanto por si mesmo propicia uma imersão autista pela entrega ao prazer da presença consigo. Escapa o que é olhado, perde-se a consciência.

O jogo dos espelhos (Figuras 14 e 15) conduz a uma infinitesimal projeção do corpo. Desnuda virtualmente os limites dos espaços ao projetar a imagem de um corpo em reflexões infindas. O ser-si é o resultado de uma evocação consciente (pelos gestos guiados pela singularidade do próprio corpo, atravessado historicamente pelas verdades instituídas por saberes e poderes) e inconsciente (indícios que apenas cada corpo sugere pelos paradigmas simbolicamente representados por si e que as astúcias interpretativas podem atribuir efeitos de sentido).

A maioria das instalações, concatenadas pela convergência de várias formas e materiais, convoca os leitores ao diálogo, interação relativa à maior parte das obras, não mais à mera contemplação, conforme estipulava a arte tradicional. Porém, ainda há resquícios desta forma de acesso à arte: há painéis e esculturas que não podem ser tocadas.





Figuras 16 e 17: respectivamente, o painel da Figura 16 e a instalação da Figura 17 não podem ser tocados. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/oavestruz/sets/72157607921553413/>>. Acesso em: 14 fev. 2011.

A importância do mídiu é, inclusive, um dos fatores que caracteriza as instalações, as esculturas e algumas instalações dessa formação discursiva exposição de arte contemporânea. O recurso material para a existência de instalações e esculturas revela o atravessamento de outros discursos, como a utilização do mídiu sucata de fusca para amparar a escultura da Figura 17. O sincretismo das formas humanas em produtos inanimados, mais uma vez, suscita o caráter interativo e aproximativo dos corpos no processo de interação com as obras da exposição de arte contemporânea.

Algumas materialidades enunciativas tridimensionais são projetadas para a interação; mesmo numa mostra de arte contemporânea, há restrições que distanciam do leitor a obra contemplada. O dispositivo com efeito tridimensional, presente na construção composicional do gênero obra de arte contemporânea, também pode ter o toque interditado (Figura 16). É essa fronteira de compreensão que pode provocar equívocos, capazes de criar embates interpretativos. Os equívocos são produtos da heterogeneidade linguística. Os efeitos de sentido são múltiplos. As falhas e os deslizes ocorrem porque a opacidade da língua faz escaparem diversos sentidos. Os equívocos são constitutivos da língua, são partícipes do real da língua, que não é transparente. Todos os enunciados estão expostos a leituras que os

tornam volúveis e fadados ao interdiscurso, por meio da memória discursiva (PÊCHEUX, 1995).

No CCBB, em Brasília, em março de 2010, quando visitei a exposição, interagi com as instalações. Uma delas é montada por meio de um alicerce curioso: uma carcaça de um carro (Figura 17). Um material de madeira reveste a instalação gigantesca – há um rosto enorme colocado em cima do carro. O carro representa os ombros e o tronco da figura masculina. Cada pneu é um mídiun que funciona como braços, apoios da instalação. A poucos metros, aproximadamente 3 metros, duas mãos, também grandes, proporcionais à instalação, compõem a obra. Há uma ruptura da bidimensionalidade com efeito tridimensional do recurso *trompe l'oeil*. Apresentam-se como se saíssem do chão, como se a continuidade dos braços, entre os ombros e as mãos, estivessem dentro do solo, por baixo do chão. Os superpoderes são inextrincáveis: além de ser, ter a capacidade de atravessar limites é uma alucinação que pode ser nutrida em função de prazeres privados, por meio de uma inflação hedonista, decorrente de uma sociedade de consumo, segundo Baudrillard (1993): assim, a felicidade é alcançada, referência absoluta para a redenção individual.

Nas ruas, os grafites não interditam o toque. Estão expostos. Os grafites desejam produzir um efeito de sentido positivo, em detrimento do que se define como pichações ou vandalismos, desrespeitos ao patrimônio público. Não há poder que interdicte a interação nas ruas, como os seguranças locais contratados durante a exposição de arte contemporânea.

A interação, na exposição de arte contemporânea, localiza-se em um ambiente que remete ao respeito a determinados limites. O espaço museu é um gênero e ainda mantém características (“relativamente estáveis”, de acordo com Bakhtin) do discurso de preservação, de contemplação e admiração que remetem ao afastamento. É paradoxal essa prática discursiva, porque contraria o discurso de que a arte contemporânea permite a interação sem limites. A quebra da segurança proíbe o toque.

A interdição da corporalidade e da imersão facilitada pela inscrição do corpo pelo diálogo com o toque confirma um conceito de Foucault (2003b), a heterotopia, um deslizamento da regularidade do dispositivo com efeito tridimensional dotado de uma ordem discursiva favorável à manipulação da obra de arte contemporânea. Trata-se de um deslocamento da vontade de verdade normalizadora da formação discursiva relacionada à arte contemporânea, uma resistência à prática regular do estímulo à interação. Afinal, as atividades humanas são heterotópicas, o espaço possui diversas situacionalidades, dispersas, flutuantes. A contradição está no interior das formações discursivas, pois as práticas discursivas são distópicas, não dependem de um “espírito de época”. A presença de múltiplas

vozes dissonantes, ou seja, a polifonia, demonstra como o embate ideológico é simultâneo, não há uma homogeneidade discursiva, conforme Bakhtin (1981).

O intradiscurso (PÊCHEUX, 1997) da exposição *Vertigem*, efetivação enunciativa, fio do discurso verificado nas obras de arte contemporânea, demonstra a paráfrase do recurso linguístico da prosopopeia na instalação representada pela Figura 17. A instalação com hiperdimensões dialoga com todas as outras obras, que mobilizam o olhar pela exuberância visual. A ruptura da normalizado pela transformação dos objetos em protótipos com características humanas disciplina à prática de sujeição do corpo, que busca o não visto, ou o não sentido. O insólito corpo-objeto é um instrumento que articula o corpo à disciplinarização, à submissão por uma anátomo-política que engendra como o corpo pode e deve ser conduzido.

Todavia, nem todo corpo (re)age da mesma forma, o que leva a um efeito de liberdade do indivíduo em sua performance resultante da própria malha de significações acumuladas na interação social. Lasch (1983) afirma que a “metáfora da condição humana” ainda não é normalizada porque uma série de investimentos psíquicos pretende racionalizar a vida interior dos indivíduos, que se ressentem devido ao caráter moralista da cultura cristã. Porém, uma parafernália de procedimentos opera no indivíduo uma identificação egocêntrica a partir dos efeitos imersivos e do contato de si em práticas do *self*, como a Figura 17 demonstra: até os objetos demandam a obtenção de características humanas.

A harmonia, a normalização, ocorre com a quebra das práticas naturalizadas por uma arte que preza a pasteurização pela bricolagem de elementos. O homem-carro é um homem-máquina, autômato disciplinado que deseja a própria domesticação para vivenciar o que não é possível na realidade tangível. Apenas a interface imersiva pode proporcionar o consumo da ideia, mais que do objeto com traços humanos. Deleuze (1988) conceitua o narcisismo como não a contemplação de si por si mesmo, mas a partir de uma imagem de si ao contemplar outra coisa. A arte contemporânea, assim, aglutina feições humanas como meio de o visitante atingir a si próprio pelo efeito narcísico.

Haroche (2011) cita Norbert Elias para se referir ao controle dos gestos das crianças, que interditam o toque e são estimuladas a olhar. Hoje, o corpo é incitado a olhar, mas também a tocar. Haroche (2011) apoia-se em Hannah Arendt para explicar a fadiga causada pelo desejo de visibilidade, provocador de uma espetacularização do eu. Posso estender o conceito do reconhecimento de si pela alteridade a partir do fenômeno propiciado pelo dispositivo tridimensional, que comporta a estratégia de introspecção para ser reconhecido por si mesmo a partir das sensações provocadas pelas instalações, painéis e esculturas.

O contato consigo mesmo é fugaz, logo é descartado para outras operacionalizações serem convocadas e outras sensações serem experimentadas. O homem-carro tem o poder de penetrar os braços pelo chão e mostrar as mãos pela perspectiva que provoca o efeito de suplantar os limites do espaço real proposto pelo ambiente da exposição. Assim, o visitante sente seu próprio corpo como entidade imaterial, que pode suspender os limites impostos pelo ambiente físico ao se integrar com a virtualidade disciplinar da arte contemporânea.

Toquei na enorme boca da instalação masculina. Pelas imagens internas, ou seja, individuais, remeti à acumulação de informações empiricamente conhecidas, que não são necessariamente as mesmas para todos os indivíduos, apesar de a memória ser coletiva. Pela memória discursiva pecheutiana, sei que inclusive as imagens internas não são originais, pois são resultantes da apropriação de uma série de enunciados disponíveis pela circulação discursiva. A instalação da Figura 17 e, em especial, a boca semicerrada pertencente a ela remete, pela memória discursiva – e pelas imagens internas –, a uma instalação vidente comum em estabelecimentos com produtos para diversões, em shoppings, há alguns anos. Pela quiromancia, ou seja, pela leitura das mãos, a instalação impressionava indivíduos que pagavam por uma ficha, inseriam na instalação e ouviam uma voz rouca e abafada pedir concentração enquanto lia (escaneava) a mão oferecida ao desvendamento de mistérios sobre passado, presente e futuro. Assim, com dispositivos que reconheciam a mão inserida, a instalação simulava sua leitura. Um relato impresso em papel era resultado da leitura da mão: o resultado permitia o acesso ao destino e ao que havia ocorrido, além de haver a situação presente e as perspectivas para o futuro.

Por analogia ativada pela memória discursiva, interagi com os dedos da instalação, que parecem saltar do chão. Sofri uma advertência oral, de um segurança: é proibido. O panóptico é esse mecanismo de vigilância sobre os corpos, que permitem serem vistos sem verem a estratégia de controle. O aparelho arquitetônico do dispositivo panóptico considera uma delinquência o toque, estimulado nas outras obras de arte de Osgêmeos. O estranhamento ocorre porque a exposição de arte contemporânea sugere o despojamento, liberdade interacional. Esta relação com outros eventos e modos de concepção da exposição de obras contemporâneas é possibilitada pela memória discursiva.

O *ethos* se refere à imagem de si e do outro que o locutor engendra, consciente ou inconscientemente, ao proferir seu discurso. O gênero do discurso formata previamente algumas características da imagem de si e do outro no locutor, configurado pelas necessidades de interação. O locutor pode desenvolver a imagem de si para projetar ao auditório, este que também ativa um *ethos* sobre o comportamento do público perante a obra de arte

contemporânea, por exemplo. A imagem de si e do outro é pautada em estereótipos, representações coletivas que moldam a postura do locutor (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 96).

Os estereótipos e as concepções sobre arte contemporânea são previamente concebidos, resgatados pela memória discursiva, ou pelo interdiscurso, que mobiliza os sentidos. A contradição entre os discursos de tocar e não tocar é desconcertante numa exposição de arte contemporânea. Ter um ato corrigido num ambiente de descontração, de aparente liberdade, causou desconforto, devido às relações de proximidade legitimadas no processo interacional com a arte contemporânea. A contradição no contato com o público provoca um *ethos* negativo, de cautela exigida na observação das obras.

A inflação do olhar adentra o corpo por uma disciplina engendrada pela anátomo-política heterotópica (FOUCAULT, 2003b), distópica, que permite a contradição numa mesma exposição de arte contemporânea. A liberdade não é ilimitada nem mesmo numa sociedade de controle; o efeito de individualidade impresso pelo aporte psíquico e fisiológico está repleto de regras, normas que demandam ser seguidas, disciplinas de uma mecânica do poder ditadas pela coerção de técnicas de governamentalidade normalizadas pela instituição segurança em favor da manutenção da ordem na cena de enunciação da exposição *Vertigem*.

O poder disciplinar, institucionalizado, impõe regras, normas a serem obedecidas pelo público. Mas não é do indivíduo, em sua constituição empírica, a atribuição do poder que rege os comportamentos: a posição-sujeito, ou seja, os modos de condução da atividade gestora são preestabelecidos por um lugar social. Este mobiliza estereótipos legitimadores que autorizam o estatuto da vigilância (FOUCAULT, 2003a). O fiscal, na exposição de arte contemporânea, tem a posição-sujeito de vigilante, para a manutenção da arte. Interessa saber de que lugar o sujeito institui sua posição para proferir uma fala, como o sujeito vigilante da exposição *Vertigem*. Os lugares sociais, determinados sócio-historicamente, são os objetos de pesquisa, de modo que os ditos especificam modos de agir do sujeito. A atitude, ou seja, a posição-sujeito é aceita pelo público porque o fiscal está autorizado a proteger a obra de arte. Tal lugar social é reiterado sócio-historicamente, pelo lugar social que o vigilante ocupa. A alteridade e o contexto sócio-histórico definem lugares sociais, que não permitem ao sujeito uma plena autonomia discursiva. A língua também restringe ao sujeito a autenticidade no funcionamento discursivo, porque reflete uma cultura, por meio da qual uma série de determinações compõe o processo de elaboração intradiscursiva de cada sujeito (GERALDI, 1996).

Receber uma advertência, de um lugar social adulto, sem habilidade para compreender

o estatuto da linguagem da arte contemporânea, é desconcertante, por duplo motivo: não partilhar do lugar social de uma criança, por não ser uma criança, e não entender a proposta de leitura concebida pela exposição. Ainda há o discurso de que a posição-sujeito criança se mostra suscetível a tocar no que não deve, mas a correção não é vergonhosa por se tratar de um lugar social ainda imaturo. O *ethos* da criança é de inocência, ou de atitude leviana, ainda passível de correção. Mas o lugar social de adulto não, fator que causa o *ethos* de desconforto. Daí o *ethos* de rejeição, resistência quanto ao modo de condução da leitura artística, permeada de proibições.

Por receio, ao contemplar as outras materialidades enunciativas tridimensionais do restante da exposição – havia visto metade, até esse instante –, agi por espelhamento, ao observar o modo de interação dos outros leitores, se ocorria por afastamento ou aproximação. O *ethos* de cuidado pode, de fato, afastar a sugestão de liberdade, além de interditar o *ethos* de inscrição do corpo na atividade leitora. O universo onírico não se torna dimensão própria do leitor, quando este não projeta um *ethos* de liberdade na ação interpretativa. O esquecimento favorável à imersão (efeito de fim dos limites entre real e virtual) é suspenso, pois retorna o pudor, o medo da interação física com a obra de arte.

A interdição do toque (HAROCHE, 2011, ao rediscutir Norbert Elias) numa obra de arte contemporânea remete ao biopoder, que regulamenta como o corpo (inter)age. O controle dos movimentos propõe um afastamento do corpo com a hipérbole do olhar, que permanece privilegiado numa cultura visual como a contemporânea. Segundo Haroche (2011), a espontaneidade sensório-motora repele o *pathos*, uma relação que pode acarretar num sujeito fleumático, proibido pela vigilância de um panóptico que o vê sem que ele perceba.

A repressão dos gestos pode gerar uma prática de si retraída, reservada, um *ethos* contraditório se comparado às outras obras de arte. Porém, nem todo indivíduo restringe a performance pelo fato de a proibição ocorrer. A virtualidade também propõe uma supervalorização do olhar, adaptação do sujeito à proposta material do mídiun, que também pode ter um efeito de imersão. Uma tela de computador, por exemplo, suscita a adesão topográfica sem limites, um endereço eletrônico que conduz a outro em nome do consumo incessante pela norma da descartabilidade para experimentação de uma infinidade de possibilidades pelo olhar. Também assim pode funcionar uma obra de arte contemporânea: nem todas as interfaces possuem ciberespaços que filiam o corpo nos modos de leitura.

A figura 17, ao se materializar com as mãos separadas do tronco da instalação (homem-carro), é condizente ao universo onírico retratado pela exposição *Vertigem*. Esse corpo em grandes proporções, visto fisicamente sem limites topográficos, remete à ubiquidade

do sujeito. É possível atravessar o chão assim como a realidade para a corporalidade atingir o efeito de liberdade. A sensação é individual, mesmo que reconhecível a todos os sujeitos: estão inscritas na memória discursiva as possibilidades patológicas da fisiologia e do psiquismo humanos, mas as intensidades das experiências são diferentes. Se a alma faz parte do corpo, é bastante concreta a reação do aporte psíquico no corpo, “retrato” físico da *psyqué*, como discute Foucault (2003b) a respeito da psicanálise freudiana.

A performance é inalienável – apesar de algumas corporalidades parecerem semelhantes pelo preparo das estratégias da composição artística, nem todo indivíduo convoca as mesmas sensações e as mesmas intensidades. Numa sociedade de controle, as táticas fazem o dispositivo tridimensional das imagens funcionar, com estratégias imbutidas nas disciplinas, porém, a estética de si é individual, ainda que todas as reações sejam conhecidas socialmente pelas associações regulares com outras possibilidades já previstas.

O fim das sociedades-memória, da conjunção entre presente, passado e futuro, inflaciona o eu, que constrói uma história própria de um cotidiano espetacularizado (NORA, 1993): as emoções suscitadas pelo dispositivo tridimensional são públicas. O foro íntimo é convocado na experimentação das obras artísticas com efeito de imersão. O deleite na contiguidade temporal aniquila a tradição de uma memória em função do valor do aqui e do agora. O fluxo contínuo de prazeres é tão ilimitado quanto a proposta de imersão e publicidade do *pathos*, da alucinação e do autismo momentâneos que tornam apáticos os indivíduos subjetivados pela sanção normalizadora das disciplinas.

Se a realidade contingente, primeira, cotidiana, estabelece limites de interação entre o leitor e a obra, a norma deve ser respeitada. Mas há um paradoxo. O contrato, que impõe os limites de interação, é condição primeira para a fruição estética. A placa com o aviso “Por favor, não toque” (Figura 16), num ambiente de linguagem que estimula o contato do leitor com a obra, é um paradoxo. Numa exposição de arte contemporânea, como *Vertigem*, a proposta é criar meios de aproximação do corpo do leitor no processo de conhecimento das obras.

Apesar da semelhança entre as instalações, o modo de interação é diferente, ainda que o gênero permita propósitos comunicacionais específicos na constituição da cena enunciativa. Nem todos os indivíduos escolhem tocar nas instalações, painéis e esculturas, nem todos sentem da mesma maneira os estímulos visuais. Escolher, mesmo que todas as condições já estejam previstas pela história, garante um efeito de liberdade egocêntrico. O indivíduo que consome as ideias da arte contemporânea é o centro das atenções, discurso que circula a respeito da clientela: a satisfação hedonista propiciada pelo setor terciário, o comércio. Essa

ideologia perpassa a arte contemporânea, porque o gozo é estimulado pela falta de limites no diálogo com o outro, com a obra de arte.

Em relação ao gênero, como a exposição de arte contemporânea se configura? O ambiente de entretenimento, numa loja de brinquedos e games, sempre permite o toque, a interação física; mas o ambiente da exposição de arte contemporânea não propõe o mesmo, sempre?... Os impedimentos também fazem parte do contexto histórico, assim como as resistências a eles, ou as aceitações. Pode haver interação sem toque, por meio da mobilização do olhar, numa cultura visual. Os eventos são o que são porque há uma objetivação, uma anátomo-política sócio-histórica de investimento sobre o corpo (FOUCAULT, 2003a), disciplinado pela cultura visual, um dispositivo intensificado pela mobilização do dispositivo tridimensional.

A cena enunciativa que compõe o mídiun propõe uma leitura diferente nas ruas e na exposição de arte contemporânea. A relação entre o público e a obra também é determinada pelo ambiente discursivo. Os grafites têm uma proposta artística contrária ao discurso da violência das pichações. Essa relação entre poder e não poder é paradoxal na arte contemporânea, em mídiuns diferentes, tanto nas ruas como nos museus, como confere Fernandes (2011):

[...] os locais públicos da maioria das cidades brasileiras, como muros, viadutos e, até, monumentos públicos, são constantemente marcados com palavras ou letras inscritos em tinta aerosol. essas inscrições são denominadas pichações que invadem locais de visibilidade e agredem a visão do transeunte urbano. Vistas como uma invasão, vamos encontrar uma grande quantidade que se renova a cada vez que um local é restaurado. Na trilha da pichação, surgiram mais recentemente pinturas coloridas, denominadas grafites que por serem uma expressão mais artística mais aceita pelo público encontram-se em expansão.

Mais aceitos, os grafites são levados ao espaço do museu. A bricolagem entre a rua, espaço de trânsito da massa populacional e do cotidiano, e o museu, ambiente seletivo, tradicionalmente frequentado por uma parcela da população com interesses em cultura artística das artes visuais, é uma transmediatização com ruptura discursiva em relação à segmentação dos gêneros em suas tradicionais construções composicionais. Há estruturas que envolvem a formação e articulação de um gênero reconhecível devido à formação discursiva da arte, mas relativamente estável, permitindo outras materialidades artísticas e relações performáticas com as obras. As estruturas possuem mobilidade, são moldáveis e transitórias. Uma economia arquitetônica preza a mutação e se apropria de diferentes produtos da arte, porém, normalizando-os:

Há uma predileção do público pelo grafite, especificamente por ser colorido e entendido como arte das ruas. Essa arte já vem sendo reconhecida e acolhida por museus como o de Los Angeles-2001 e outras competições e apresentações se realizam em várias partes do mundo ocidental e oriental. Esse acolhimento leva-nos a crer que a aceitação se dá porque os grafiteiros se inserem dentro das normas que essas instituições determinam para receber o produto (FERNANDES, 2011).

Se, na exposição visitada pelo público em museus, o poder de vigilância é maior, e a aceitação das normas, tanto dos grafiteiros quanto dos apreciadores, é mais cordata, nas ruas os grafites são materialidades enunciativas tridimensionais que podem não permanecer intactas. A disciplina do olhar é convocada pela surpresa, sob o controle do palimpsesto de estruturas que, sobrepostas, produzem outros efeitos de sentido. O multimídiun acumula, desde o suporte, uma significação pós-moderna: é possível encontrar grafite tanto nas ruas quanto nos museus, hibridismo impensável como forma tradicional. Grafites são autorizados e recebem o estatuto de arte. As alterações nos grafites não estão autorizadas. Na maioria das exposições de arte contemporânea, porém, o leitor é estimulado a pegar e, às vezes, modificar a obra.

Um conjunto de práticas discursivas organiza verdades por meio de saberes e poderes (FOUCAULT, 1979). Não há naturalidade nos objetos; eles são sociais, marcados por práticas históricas: os sujeitos possuem uma ilusão de subjetividade plena, ao pensarem na autenticidade de suas falas. O óbvio e o evidente existem devido às práticas sociais. Contudo, de fato existem adesões a discursos que não ocorrem da mesma maneira para todos os sujeitos, o que implica na percepção de uma singularidade enunciativa, individual.

As resistências são inscrições subjetivas em possibilidades discursivas, mas o que opera a diferença subjetiva? Fatores biológicos, psíquicos e corporais são determinantes na individualidade, na performance de cada sujeito em sua própria trajetória interligada por condições de produção sócio-históricas. A singularidade é resultante da intersecção interdiscursiva e intericônica das imagens internas relacionadas à memória discursiva. Um indivíduo pode refutar a interação corporal, outro pode se filiar a esta proposta; um indivíduo pode acatar a proibição do toque, outro pode não aprovar a interdição. A performance, portanto, é diferente.

Os deslocamentos de leitura também demandam ser enfocados – a opacidade da língua a caracteriza como não transparente, o que provoca múltiplos efeitos de sentido (PÊCHEUX, 1995). A operacionalidade da leitura não é a mesma para todos. Daí a opacidade da língua: ao mesmo tempo em que configura e institui todos os posicionamentos dos sujeitos, não define

como serão os modos específicos de leitura individual.

A cultura empírica, ou seja, a situação imediata de interação linguística e o armazenamento de conhecimento internalizado por cada sujeito é responsável pelas interpretações em geral. Por isso, os efeitos de sentido são múltiplos e tornam complexas as relações discursivas, que se constituem por um emaranhado atravessado por vários discursos formadores de redes enunciativas. A organização dessas redes é uma forma de estruturar o modo disperso como se projetam as existências dos enunciados. A remissão a estes enunciados é complexa: o sujeito, por ser interpelado inexoravelmente em suas práticas sociais, é instituído objetivamente durante o ato linguageiro de interação social. Entretanto, as subjetivações, ou seja, o resultado das relações de saberes e poderes que constituem os sujeitos (FOUCAULT, 1979) não são as mesmas, inclusive de um mesmo sujeito em situações, ambientes e tempos cronológicos específicos.

O discurso da liquidez hodierno propõe a suspensão, a transformação em lixo, produto descartável. A prática discursiva do aproveitamento efêmero de produtos materiais ou ideológicos é essencial para que haja o alcance da redenção, como no caso da fragilidade material dos grafites, expostos a céu aberto, a vandalismo (com status de artes, e não de pichações). O bem-estar é condição primeira para os sujeitos. A substituição ocorre a partir da transformação de algo em lixo.

O suporte é mídiun na medida em que é concebido de acordo com o atravessamento de outros discursos como o ecologicamente correto. Este discurso demonstra a responsabilidade social de Osgêmeos, que reaproveitam materiais inutilizados para a preservação do meio ambiente, para a promoção da sustentabilidade, da reciclagem, ao promover a homeostase – equilíbrio ambiental. É valorizada a sustentabilidade num Estado neoliberal, mínimo, pouco intervencionista: a sociedade de consumo responsabiliza-se pelo “consumo racional”, sem prejudicar o meio ambiente. A relação de um discurso com outros acontece devido à memória discursiva, que não autoriza qualquer enunciado. A condição sócio-histórica de produção dos sentidos permite a existência de alguns enunciados e não de outros (FOUCAULT, 2005b).

A sustentabilidade é um discurso recuperado pela memória discursiva. Há uma vontade de verdade produzida pelo efeito de saberes e poderes coercitivos para vigilância e docilidade dos corpos em suas ações de interação com a natureza. A produção capitalista, para ser consolidada, necessita de artifícios de confirmação para haver a gestão populacional. A biopolítica é normativa e visa à modelagem dos corpos, o suprasumo da intimidade, como estratégia para manutenção do poder. A sujeição dos corpos pelo treinamento a serviço da

docilidade e da utilidade faz do biopoder (“poder sobre a vida”) um produtivo mecanismo tecnológico para gerenciamento das ações e comportamentos dos indivíduos. Na sociedade líquido-moderna, a descartabilidade é fator favorável à fluidez, à mudança. A produção de lixo é o resultado. A contradição se concentra na ideia de que arte contemporânea pode ser produzida com material reciclável, com lixo, mas também se torna lixo, por ser frágil e cumprir o propósito apenas de participar momentaneamente da exposição.

O atravessamento discursivo da preservação ambiental, do ecologicamente correto, instaura-se: a natureza também não pode ser tocada, para ser preservada. Mas, se a arte pode ser tocada, torna-se novamente descartável. A concepção de arte também é opaca: um dos efeitos de sentido que pode ser evocado é o respeito pela fragilidade que requer uma obra, em especial uma instalação feita de material não durável. A bricolagem pelo reaproveitamento de materiais é semelhante à convergência da prosopopeia, que hibridiza o ser humano em relação ao ser inanimado. A composição é feita por produtos transitórios, descartados, que são tão efêmeros quanto a interação, com estímulo estético fugaz.

2.2.3 A liberdade regada pela vertigem do universo onírico real

Traçar a identidade do sujeito na vida líquida é uma tarefa árdua e difícil. Qualquer categorização ou definição pode se tornar obsoleta a partir de seu lançamento. Não há um padrão identitário: a fragmentação dos sujeitos constrói um cenário de desordem que evita a paralisação em um contexto favorável à valorização da rapidez, e não da duração das ações. Ao mesmo tempo, as identidades constituem-se de alguma maneira e se tornam fixas, até que um processo dialético, característico da pós-modernidade, transforme-as novamente.

A vida líquida, definida por Bauman (2007), proporciona aos sujeitos uma ode ao desapego que garante a mobilidade identitária. O gozo é peremptório, mas reforça o ego pela indolência, pela apatia estética. O corpo se decifra pela degustação fortuita das materialidades enunciativas tridimensionais, que convidam o leitor às sensações orgânicas, sejam fisiológicas e/ou psíquicas. Facilmente, há uma transição entre o que se é e o que se pode ser. Em *Vertigem*, o convite à transformação identitária permite, durante o contato com algumas instalações, painéis e esculturas, ainda que durante um curto prazo de tempo – durante o conhecimento da exposição –, uma liberdade actante.

O leitor é inserido em uma realidade diegética diversa da experimentada no cotidiano. Um universo onírico, de fuga da contingência, é oferecido ao leitor. O painel da Figura 6 retrata bem o título da exposição: a vertigem possibilitada pelo recurso *trompe l'oeil*. O leitor

se torna personagem da realidade surreal e adentra na diegese artística por meio do efeito imersivo, que parece fundir, pela convergência, a realidade e a virtualidade.

Essas unidades do discurso interior, que poderiam ser chamadas impressões globais de enunciações, estão ligadas uma à outra, e sucedem-se uma à outra, não segundo as regras da lógica ou da gramática, mas segundo leis de convergência apreciativa (emocional), de concatenação de diálogos, etc...e numa estreita dependência das condições históricas da situação social (BAKHTIN, 1999, p. 63-64).

A efetivação das unidades enunciativas são impressões globais de enunciações, propostas relativamente estáveis que regularizam, pela convergência apreciativa, as ações do leitor durante a interação com a arte contemporânea, atrelada às condições de produção sócio-históricas. Há apelos interacionais instituídos por essa forma de conceber a arte – ações como transformar, modificar e pegar são discursos que instituem os modos de lidar com essa nova forma de fazer arte e receber. Esses discursos são, segundo a concepção teórica bakhtiniana, impressões globais de enunciações, baseadas nas condições históricas, que perfazem uma situação interacional específica.

A proibição, esse paradoxo, rompe o discurso da arte contemporânea e se assemelha à arte tradicional, ao desejar manter intacta e conservada a obra, contra o discurso da fragmentação e da arte efêmera. O paradoxo é exatamente a não correspondência entre as impressões globais de enunciações e as práticas sociais (a placa que interdita o toque). Há também outro paradoxo: a obra de arte contemporânea pode ser elaborada por meio de sucata, de lixo reciclável, mas adquire um estatuto de destaque ao ser modelada e se tornar material enunciativo de apreciação intocável numa exposição de arte.

A transposição do leitor ao universo onírico possui fronteiras. Não é possível ser abduzido para uma realidade paralela. O dispositivo tridimensional confere um pacto de leitura criado pela prática social de contemplação do gênero exposição de arte contemporânea. A interação estimula o toque na maioria das instalações, mas nem todos podem ser tocados. Os olhos são metonímias do corpo, que podem ser treinados para alcançar o efeito de liberdade pela imersão de um corpo com movimentos controlados.

Uma exposição de arte contemporânea possui enunciados regulares em relação ao ambiente de um parque de diversões, que também possui regras de acesso. Apesar de algumas obras remeterem à interatividade lúdica, limites são impostos para a segurança (cuidado de si exigido pelo visitante, desejo de ser vigiado pelo panóptico com sanção normalizadora da disciplina pela ortopedia das ações). Burlar regras, ser resistência, pode significar prejuízo, dano físico. É, ainda assim, uma exposição de arte, ou um parque de diversões, gêneros que

estimulam a aventura corporal com o devido distanciamento em relação a certas obras para poupar o visitante de possíveis acidentes – proibição profícua para manutenção da integridade corporal. Portanto, na exposição de arte contemporânea, nem toda ação é física: a qualificação “contemporânea” não descarta o distanciamento tão promovido pelas exposições de arte tradicionais.

O pacto de leitura dessa formação discursiva artística é criado pela prática social de contemplação desse tipo de materialidade enunciativa tridimensional. Porém, este não faz parte de um parque de diversões, apesar de algumas obras remeterem a essa concepção, devido à interatividade lúdica; é, ainda, uma exposição de arte, e a qualificação “contemporânea” não descarta o distanciamento tão promovido pelas exposições de arte tradicionais. Uma exposição de arte, para se configurar como gênero, deve se estruturar com limites de interação?

A arte contemporânea não necessariamente terá as mesmas características quanto à concepção de suas materialidades enunciativas tridimensionais. A autoria também determina o modo de leitura. No caso de *Vertigem*, o paradoxo entre a liberdade actancial dos leitores e a proibição de acesso na interação com alguns painéis e esculturas é o fato que torna o gênero exposição de arte contemporânea relativamente estável em relação aos outros enunciados possíveis.

Pinturas e esculturas podem ser visualizadas apenas por meio da contemplação, a não ser que a interação seja propiciada. Os grafites, por exemplo, também são matéria de arte para Osgêmeos, mas não está autorizada a modificação por parte do leitor. Qualquer alteração é considerada criminosa, ato de vandalismo. Na rua, outro ambiente de linguagem, as obras artísticas estão sujeitas à destruição porque não há vigilância produtiva na proibição. O discurso jurídico atravessa o discurso da arte contemporânea – eis outro paradoxo. Se a arte contemporânea aproxima o leitor por meio da interação física, como o discurso jurídico intervém na liberdade contemplativa?

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato fisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua (BAKHTIN, 1981, p.123).

A interação por parte do leitor ocorre com qualquer obra de arte. A diferença está na interação física, que promove ou não a aproximação do corpo no ato de leitura. Os novos processos de enunciação permitem novas leituras, inclusive em relação a um mesmo sujeito,

em temporalidades distintas. Uma mesma obra de arte pode ser interpretada de maneiras diferentes, porque as condições de produção de sentido são alteradas de acordo com o contexto sócio-histórico e com a memória discursiva e as imagens internas dos sujeitos individuais.

Em suas performances, individuais, são singulares as sinestesias, pois os corpos são objetos de investimento da anátomo-política pasteurizante pela disciplina do dispositivo tridimensional contido na arte contemporânea, mas as reações são orgânicas e psíquicas, diferentes em cada corpo, que reflete a psiqué, reconhecíveis pelo cadastro em um arquivo histórico, mas também individual: a sociedade tem programado uma história sem memória permanente e o foco no gozo subjetivo propõe uma densidade individual para o efeito de liberdade ocorrer pelas sensações personalizadas. É no ínterim da sanção normalizadora da disciplina do corpo por meio também do olhar que a performance se revela, com o estímulo do dispositivo tridimensional, mas as imagens internas, que suscitam reações fisiológicas, também são subjetivadas pela memória discursiva. Apesar da apatia, técnica de governamentalidade que leva ao narcisismo, a individualidade revela-se pelo corpo-performance, uma singularidade empírica, significada por redes de formulação sócio-históricas, mas com (re)ações performáticas que apenas podem ser legítimas de um corpo permeado das próprias imagens internas e comportamentos sintomáticos de sua própria existência.

2.3. LIVROS POP-UP, LIVROS-OBJETO OU LIVROS-BRINQUEDO: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE EMPÍRICO-DISCURSIVA

Analiso, neste tópico, novas disposições espaciais das narrativas em livros. O recurso denominado pop-up, no design de livros, também denominados livros-objeto, é uma técnica que propicia efeitos de profundidade e de proximidade física, por meio da tridimensionalidade. Investigo os livros pop-up *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll (2010, história adaptada por Robert Sabuda), e *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry (2009, tradução de Dom Marcos Noronha).

O pop-up no livro é frágil, pois é feito de dobraduras, uma arquitetura própria para atrair o leitor. Apesar de haver escassa conceituação da obra pop-up, por ser extremamente recente a produção mercadológica do livro com tal formato, um pequeno resumo, publicado pelo *Estadinho* (2010), explica como irrompe o mecanismo dos livros pop-up ou livros-

objeto:

A história do livro pop-up é simples: começou em 1300 com livros feitos para explicar a astronomia, em três dimensões, e só depois de 600 anos é que passou a fazer parte da literatura infantil com um anuário chamado *Daily Express Children's*. Mas até então, as imagens eram chamadas de ilustrações móveis. Só em 1930, com o escritor Harold Lentz, é que o termo pop-up surgiu (ESTADINHO, 2010).

Não é atual o desejo de tornar mais próxima da realidade a composição virtual. Porém, apenas no século XX, em 1930, irrompe o termo pop-up e a popularização das materialidades enunciativas com efeito tridimensional, seja com objetivos lúdicos, instrucionais e/ou didáticos. Lentz tornou-se notório ao fazer ilustração de *Pinocchio*, em 1932, nesse formato que causa surpresa a quem abre o livro e se depara, de súbito, com o grande nariz do personagem – um brinquedo?

O recurso do alto relevo como técnica para atrair o envolvimento do corpo, além do olhar, o tato, o movimento reitera a existência de um dispositivo com efeito tridimensional em várias materialidades enunciativas. Os estímulos multissensoriais ocorrem pela inflação do olhar: “A técnica retórica [...] do hiper-realismo é capaz de sensibilizar outros sentidos através da faculdade da visão; as imagens [...] em grande proximidade produzem um efeito tão forte que a impressão visual estimula a sugestão de tatilidade” (GRAU, 2007, p. 312). O alto relevo faz a imagem “saltar aos olhos” por um efeito de convergência entre a virtualidade e a realidade para estimular o consumo.

Em torno do acontecimento da irrupção de enunciados (verbo-)visuais, o arquivo pode ser recuperado a partir de discursos econômicos (sociedade de consumo plural, acesso facilitado, de certa forma, democrático, aos bens de consumo), tecnológicos (desenvolvimento industrial, produção em massa), políticos (Estado neoliberal, mínimo), que fizeram emergir novas materialidades enunciativas tridimensionais, com efeitos de imagens em movimento. É o acontecimento que engendra o sentido dos enunciados (verbo-)visuais numa nova ordem do discurso. A arte contemporânea converge, pelos enunciados transmidiáticos, a arte tradicional e a massificação do direito à contemplação da arte, não mais restrita apenas a uma parcela de intelectuais.

Assim como as instalações, os painéis e as esculturas de arte contemporânea de Osgêmeos, os livros pop-up também evocam a convergência da virtualidade na realidade e a acumulação funcional de uma obra literária com o entretenimento. O livro se torna brinquedo, atrai o público infantil pelos recursos imagéticos com efeitos tridimensionais. A obra transmidiática solicita a presença do corpo pelo olhar e pelo tato em algumas páginas do livro pop-up.

Os livros pop-up, ou livros-objeto, assimilam, pela superposição da leitura e do entretenimento, a possibilidade de a criança adquirir a formação da leitura pelo procedimento lúdico. Os jogos são utilizados para operar uma leitura descontraída, sem tensão, em nome do prazer e do divertimento. A estética é valorizada pelo uso de imagens em dimensões maiores que o livro fechado. Quando aberta, a página revela uma bela imagem, que representa iconicamente a sequência narrativa também escrita no livro, como em *Alice no país das maravilhas* e *O pequeno príncipe*.

A concepção de que a leitura poderia ser um processo mecânico, enfadonho, sistemático, com necessária concentração para compreensão do texto, transforma-se em uma atividade tão prazerosa quanto qualquer outro passatempo. A ordem do discurso visual naturaliza as práticas sociais atualizadas do livro-objeto (livro-brinquedo) como constructos de verdade normalizados.

As crianças, público-alvo dos livros pop-up, percebem como a leitura converge com o entretenimento: o translivro propõe a brincadeira como meio propício à aprendizagem. Brincar, tradicionalmente, opõe-se a trabalhar (BROUGÈRE, 1998), mas a prática discursiva convergente permite, hoje, confluir o que antes era concebido como paradoxal. O cotidiano livresco pode ser um jogo divertido, o fim de uma queixa das crianças e dos jovens contemporâneos que não gostam de ler textos verbais de obras impressas canônicas.

A diluição topográfica do livro e da diversão permite a movência identitária do leitor, que pode e deve considerar, simultaneamente, eventos como a leitura e o jogo, comportamentos tradicionalmente excludentes, ou pragmaticamente possíveis em gêneros diferentes. A cena enunciativa é tão fluida quanto a relação entre o leitor e o livro-brinquedo, pois pode se adaptar à “necessidade de atividade humana”, por ser o gênero “relativamente estável”. A metamorfose dos enunciados sincréticos ou imagéticos é constitutiva do discurso das rupturas na contemporaneidade, condição histórica marcada pela instabilidade regrada pela satisfação dos prazeres por meio do consumo incessante de produtos formulados pela bricolagem, que garante trânsito líquido e efeito de liberdade para a produção do gozo pela valorização estética.

A apatia do leitor está na recepção hedonista da estética pela estética, ao formatar seu corpo no procedimento regrado pelo próprio livro-brinquedo. A disciplinaridade do corpo é ajustada pela anátomo-política, que fabrica gestos pelo adestramento do tato e do olhar. O direcionamento do contato com a obra é historicamente proposto pelas técnicas de governamentalidade, pasteuriza o desejo de manipular livros pop-up e outras materialidades enunciativas com efeitos tridimensionais, que propiciam a impressão de liberdade e de

ubiquidade, o livre trânsito espacial e temporal.

O modelo arquitetônico dos livros-objeto é um sistema que submete os corpos ao gosto pelo olhar e pelo estímulo do tato, o que facilita a manutenção de uma sociedade de consumo numa gestão invisível por um poder capilar, microdisseminado em todas as instâncias sociais. Assim, há a garantia de retroalimentação do capitalismo por um sistema de terceirização dos gostos, atrelada à economia da coerção dos corpos e de seu conforto homogeneizante, pelo gozo ao consumir o prazer estético sugerido pelos livros pop-up. As prestações da vida creditada à inexorável prática do *self* são parceladas sem previsão de fim, em favor de comportamentos análogos ao autismo, sinestésias multissensoriais do próprio corpo. As mercadorias é que têm data de validade: perdem o sentido no ato de consumo. O que vale é a lei do gozo em tempo presente, sem preocupação com o devir.

A performance é a individualidade de cada sujeito que (re)age de acordo com os fundamentos psíquicos e fisiológicos de seu corpo, com diferentes intensidades, em intersecção com a memória discursiva e com as imagens internas, reminiscências armazenadas durante a trajetória de vida empírica.

2.3.1 Ler é se revelar: interpretação dos implícitos em livros pop-up

Esta pesquisa não se propõe a utilização de entrevistas com sujeitos que leram livros pop-up nem tem a pretensão de traçar um percurso temático que gere um horizonte de expectativas interpretativas em torno de um acontecimento discursivo em relação a uma rede de enunciados intra e interdiscursiva, para comparação com outras leituras. Pretendo, apenas, verificar vivencialmente como são construídos sentidos em dois livros pop-up: *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll (adaptado por Robert Sabuda, 2010) e *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry (traduzido por Dom Marcos Barbosa, 2009). O primeiro deles é um marco nas estratégias narrativas que tiram a personagem de um lugar e a levam a lugares com outros regimes de realidade; o segundo é uma incursão na ficção que se fez, pelos processos de leitura, uma referência ao mundo escrito denominado de autoajuda.

O percurso desta investigação procura demonstrar como a recepção de um texto depende das imagens internas, armazenadas por cada sujeito individual para operar sua interpretação. Elas são fundamentais para a efetivação da performance, produto da relação entre a memória discursiva, histórica, e as imagens internas de cada indivíduo. Cada corpo-performance é singular, por ser empírico, ao sentir os estímulos das imagens.

Para a realização desse exercício descritivo-analítico, o empirismo do corpo, do

suporte psíquico e fisiológico, é evidente, pois, conforme Zumthor, “Ler possui uma reiterabilidade própria, remetendo a um hábito de leitura, entendo não apenas a repetição de uma certa ação visual, mas o conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e exigências do ambiente [...] ligadas de maneira original para cada um dentre nós” (ZUMTHOR, 2007, p.32). Por isso, utilizo a 1ª pessoa do singular para demarcar minhas imagens internas, inalienáveis, que permitem minha performance, ainda que possibilitadas pelas condições de produção sócio-históricas, memória discursiva coletiva. O aspecto performativo do indivíduo é impulsionado pela tridimensionalidade, que delineia minhas próprias impressões indissociáveis do meu corpo no encaminhamento de minha leitura por meio da narratividade imposta pelos enunciados tridimensionais.

Apesar de não ser fonte do que digo, devido às práticas históricas, conforme postula o esquecimento número 1 de Pêcheux, minha leitura é original: apenas meu conjunto de imagens internas pode ativar os sentidos de algo visto, ou sentido, pela relação entre o que já vi(vi) e o que experimento visualmente agora. Um feixe de sentidos provoca sensações diferentes, singulares, originais também quanto à intensidade, ainda que reconhecíveis numa cadeia discursiva. Nenhum corpo sente da mesma forma: é corpo-máquina na medida em que se sujeita à anátomo-política histórica e ao biopoder, dócil e útil no processo interacional que o disciplina a agir segundo uma arquitetura e uma ordem própria das materialidades enunciativas com efeito tridimensional. Entretanto, o corpo-performance relaciona-se a seu hábito de leitura pelas próprias práticas de seu *self*, experiências inalienáveis pelo empirismo de suas sinestésias fisiológicas e psíquicas.

De acordo com Mckenzie (1986, p.20), “novos leitores criam textos novos, cujas significações dependem diretamente de suas novas formas”. A linearidade convencional ocidental, da esquerda para a direita e de cima para baixo, deixa de ser exigida e as escolhas interpretativas são caracterizadas por maior liberdade, porque a configuração espacial desses livros-objeto permite a sensação de seleção de leitura do texto.

Estamos chegando à forma de leitura e escrita mais próxima do nosso próprio esquema mental: assim como pensamos [...] sem limites para a imaginação a cada novo sentido dado a uma palavra, também navegamos nas múltiplas vias que o novo texto nos abre, não mais em páginas, mas em dimensões superpostas que se interpenetram e que podemos compor e recompor a cada leitura (RAMAL, 2002, p.84).

É com essa vontade de liberdade, apesar de conhecer minha ilusão de plenitude subjetiva, como diria Pêcheux, que arrisco a escrever minhas leituras. Desejo demonstrar a

importância do leitor empírico, ainda que entremeado por discursos que o constituem sócio-historicamente: as interpretações são diversas, devido aos diferentes posicionamentos dos sujeitos, mas também em razão das imagens internas, individuais (COURTINE, 2005), que não são as mesmas em todos os que empreendem os processos de leitura.

Assim como todo enunciado se inscreve numa formação discursiva, perfazendo uma memória discursiva, toda imagem se inter-relaciona com outras já materializadas, por meio, também, de uma memória discursivo-visual: “Toda imagem se inscreve em uma cultura visual e essa cultura visual supõe a existência para o indivíduo de uma memória visual ou uma memória das imagens” (COURTINE, 2005).

Porém, essa memória não é apenas discursiva (determinada pelas condições de produção dos discursos e pela historicidade em que se vinculam os sujeitos); é uma memória referente também às lembranças do indivíduo, às imagens arquivadas por ele, ou imaginadas (imagens internas) ou efetivamente visualizadas (imagens externas, coletivas).

Se a intericonicidade (COURTINE, 2005) sugere o apoio das imagens imaginadas (internas ao indivíduo), essa inter-relação imagética pressupõe uma filiação do conceito intericonicidade a uma posição antropológica, que não desconsidera o conjunto de imagens armazenadas na memória de cada indivíduo, sejam elas produtos de sonhos, imaginações. O indivíduo, assim, é, além de tradutor, intérprete da imagem.

A intericonicidade considera as imagens externas, que interpelam o sujeito em sua prática discursiva (inserção social), e as imagens internas, propriedade individual possibilitada pela filtragem e sedimentação das imagens externas. O corpo é convocado, empiricamente, e (re)age sinestesicamente aos estímulos imagéticos: há um enfoque relacionado ao indivíduo, ao selecionar as imagens internas à sua memória pessoal, mas também uma relação com imagens exteriores visualizadas e relacionadas à memória discursiva (ao relacionarmos uma imagem a uma série de outras imagens, ou seja, a regularidade imagética, mesmo em meio à dispersão). Se as imagens internas conduzem a operacionalidade dos enunciados (verbo-) visuais de livros pop-up, ainda assim não há retorno a um sujeito central, fixo, lógico, cartesiano; ainda que as relações interdiscursivas ocorram por meio de imagens internas, armazenadas empiricamente, é a condição sócio-histórica que produz os sentidos, pela memória discursiva de uma nova ordem do discurso, intericônica.

2.3.2 Alice clivada no país das maravilhas

Alice no país das maravilhas, publicada em 1865, por Lewis Carrol, permeia a imaginação infantil. Obteve tanto sucesso, que o autor fez uma continuação da história, *Alice no país do espelho e o que ela encontrou por lá*, publicado em 1871. O mundo de Alice encanta as crianças e é bastante explorado durante o processo de escolarização. Entretanto, na adaptação para o cinema, sofreu modificações na fábula (história), tornando-se um tema adulto que intriga, no filme *Alice no país das maravilhas*, dirigido por Tim Burton em 2010. As aventuras de Alice se iniciam devido a uma inadequação ao mundo real, entediante; Alice está indecisa quanto ao convite de casamento e, quando seu noivo conversa com ela a respeito do matrimônio, a personagem corre, foge do cotidiano, quando um coelho falante a chama. De repente, Alice cai num buraco aberto num jardim.

O livro, com recursos diferentes do cinema para mostrar imagens, constrói uma armação de papel, um círculo espiralado que, ao ser puxado pelo leitor, provoca a sensação de que é real a queda de Alice. A figura a seguir ilustra a armação vista por cima, conforme a instrução oferecida pelo próprio livro (“abra-me” e, após puxar uma tira de papel, há as seguintes orientações: “puxe para cima” e “olhe para dentro do buraco”).



Figura 18: instante em que Alice, atraída pelo coelho falante, cai no buraco, em direção a um universo fantástico. Fonte: arquivo pessoal.

Esta página do livro remete ao painel com efeito tridimensional da exposição *Vertigem*, que também provoca uma sensação de ser sugado pela tridimensionalidade: o material enunciativo espiralado lança o olhar no buraco, no infinito abrupto. A imagem já vista permite a mim essa remissão a Osgêmeos porque a experiência individual (imagens internas) passou pela leitura da exposição *Vertigem*: puxar a armação de papel e lançar o olhar sobre ela é semelhante a inserir o corpo na instalação e me ver no jogo de reflexões do espelho.

Visitei, em São Paulo, no Centro Cultural Banco do Brasil, a exposição de Escher, artista que também produziu xilogravuras tridimensionais, pinturas com um conjunto de perspectivas inusitadas, como a colocação de uma escada “dupla face”, com o acréscimo da escada invertida. A técnica do *trompe l’oeil* propõe, pela representação simbólica das escadas, a circularidade, o eterno retorno, a convergência da pluralidade desterritorial, pela desconstrução e fragmentação do real e do espaço triviais.



Figura 19: Tela *Relativity*, de 1953, produzida por Escher. Disponível em: http://3.bp.blogspot.com/FpS_cJ1X9G8/TV1GN6XMdLI/AAAAAAAAAEI/oNcffEe8i38/s1600/escher3.jpg. Acesso em: 15 dez.2012.

A remissão a Escher é inevitável porque as imagens internas relacionam os padrões geométricos que ressaltam a forma, mesmo sem o uso do recurso tridimensional na forma concreta das telas. As ilusões de ótica permitem a coesão imagética de uma mesa firme no chão, mas de ponta-cabeça (na parte inferior da tela), que mantém conexão com a escada em posição invertida (aliás, o quadro pede para ser girado!) à da contemplação primeira do leitor. A fachada da casa aparece à direita e, dela, sai uma escada com degraus em “dupla face”.

Escher reinventa a ordem natural das coisas, ao colocar num mesmo plano, bidimensional, recintos externos e internos. O estilo da obra é bastante contemporâneo, pois as múltiplas veredas demonstram as várias possibilidades, mas a confusão é instaurada por não se ter certeza de que rumo tomar: não se sabe se o sentido é subir ou descer. Há muitos caminhos, mas não existe um destino certo. As diversas possibilidades de visualização de um mesmo plano imagético adestram o olhar para a fragmentação sinestésica, em que a permanência reside apenas na certeza da mudança, na satisfação fugaz e no desejo incessante de outras experiências psíquicas e fisiológicas. A tridimensionalidade também instaura um tom de estranhamento, assim como Escher, ao enfocar múltiplos pontos de vista em um mesmo plano material. A ilusão de ótica resolve, assim como a tridimensionalidade, as limitações impostas pela materialidade. Busca-se o efeito tridimensional pelo recurso bidimensional, uma transvanguarda diferente do livro-objeto ou livro pop-up.

2.3.2.1 Precipitar em um buraco e mergulhar em si

Mergulhar nas profundezas de um buraco pode significar pessimismo, inicialmente, situação inferior que oprime, violenta Alice: o oposto do voo, que, pela memória discursiva, remete à liberdade, ao fim das interdições e das agonias provocadas pela introspecção. Porém, o buraco de Alice é, para mim, a metáfora do encontro de si. Essa situação da trama é a que mais me atrai, intradiscursivamente, porque Alice suspende a dor da dúvida que a acomete, ao inscrever seu corpo em outra circunstância. Mesmo com a dor da angústia por ter abandonado o noivo e toda a família durante a festa de noivado, Alice se distrai ao mergulhar nas profundezas (que aludem ao seu próprio inconsciente) de um universo paralelo, escamoteado. Lá, inclusive, ela faz amizade com o Chapeleiro Maluco, que participa, juntamente com o Gato, da aventura diegética durante os litígios entre as rainhas do bem e do mal.

Porém, ao ler o livro pop-up, a obra infantil adaptada por Robert Sabuda não conta a história de Alice entediada pela dúvida quanto a um casamento; no livro, “Alice estava cansada de ficar sentada ao lado da irmã à beira do riacho, sem nada para fazer” (p.1). O

primeiro parágrafo da obra já explica o gosto contemporâneo das crianças em relação às imagens, discurso formulado pela história, pela formação discursivo-ideológica e pelo sujeito – Alice estava entediada porque “ela tinha dado uma espiada ou duas no livro que a irmã estava lendo, mas não havia ilustrações nem diálogos. ‘Para que serve um livro’, pensou Alice, ‘sem figuras e falas?’”. O coelho falante surgiu quando ela refletia sobre isso. Alice corre atrás dele e entra na toca, juntamente com o coelho. Portanto, no livro pop-up, a história é um pouco diferente do filme adaptado por Tim Burton.

Quando vi o círculo espiralado de Robert Sabuda, logo relacionei ao filme de Burton e, pelas imagens internas, lembrei cenas do filme 3D, com imagens que saltam aos olhos por meio do uso de óculos especiais para funcionamento da técnica ilusionista da terceira dimensão, que guia o espectador à diegese fílmica. Entrar no buraco, a toca do coelho, pelo filme 3D, é como ser Alice, sentir a angústia de decidir casar ou não.

Tanto o filme quanto o livro-brinquedo, pop-up, pelo intermédio do dispositivo tridimensional, promovem um corpo-convergente, ao se imbricar no enredo de Alice e se desterritorializar, transculturar identitariamente, ao assumir um corpo-consumo numa sociedade de consumo que exige um corpo líquido-moderno. O corpo-dócil aceita a identidade alheia e a incorpora como própria para vivenciar, por um efeito de liberdade do próprio corpo, a história do Outro, acúmulo da outra identidade em si para o corpo-performance assemelhar-se à vivência real da história.

Há uma assinatura biológica: [...] o indivíduo seria mais “exclusivo” ainda quando pertencente a uma distribuição estatística, aquela, a mais lisa, subordinada à lei dos grandes números. Uma lei inscrita nos corpos, que permite designar de um extremo ao outro o indivíduo como sujeito singular (COURTINE; VIGARELLO, 2009, p. 352).

Os dados antropométricos são importantes para compor uma estatística, conjunto de dados que permite o controle mais eficaz da população. Cada traço singular “exclusivo” é taxonomizado para promover uma coerção normalizadora, sem violência. Por isso, o indivíduo é um sujeito singular na medida em que sua atuação se difere dos outros, mas é reconhecível como possível devido às possibilidades já instauradas socialmente pelas práticas do *self*.

De alguma forma, a apatia do corpo é resultado do exercício de um poder cartográfico que delineia como se efetuam as práticas do *self* na contemporaneidade: pela sanção normalizadora que dissemina o poder capilarizado, exigido para si na interação com as ilustrações do livro pop-up. O domínio do biopoder é evidente, pois a necessidade de

verossimilhança ocorre pelo efeito de verdade fabricado pela interação da virtualidade com a realidade.

Interdiscursivamente, *Alice no país das maravilhas* remete também a *Emília no país da gramática*, obra que conheci integralmente durante a graduação em Letras. Nem todos os indivíduos realizam essa remissão. Ao ler a obra pop-up *Alice no país das maravilhas*, relembrei de *Emília no país da gramática*, efeito de minha recepção, pelas imagens internas que tenho como arcabouço individual. A protagonista descobre os mistérios linguísticos a partir de suas aventuras ao lombo do rinoceronte Quindim, pelo País da Gramática. Porém, o enfoque de *Emília no país da gramática* está nos múltiplos questionamentos e nas descobertas das personagens em relação ao universo da linguagem, fato que instiga a identificação da criança leitora com a obra. Além disso, também relembro *Alice*, filme dirigido por Tim Burton, que utiliza a tecnologia 3D para tornar ainda mais reais as aventuras de Alice após cair no buraco e sua aflição quanto ao futuro matrimônio. Tais intertextualidades são regradas, de acordo com sua segunda hipótese (MAINGUENEAU, 2005), pois não é aleatória a seleção de textos que dialogam com a obra de Lewis Carroll (a própria adaptação pop-up, de Robert Sabuda, é uma intertextualidade regrada).

Eu não poderia traçar tais impressões se minhas imagens internas, adquiridas no processo de interação social de meu corpo-memória em cena discursiva para formação de meu corpo-performance, não tivessem um aparato de conhecimento suficiente para delinear a memória discursiva de um sujeito contraditório, Alice, que teme o casamento e foge das convenções sociais, mas ao mesmo tempo deseja ser tradicional e se culpa durante as peripécias no universo paralelo. A protagonista lida com o coelho falante e enfrenta situações fora do real. O momento mágico transforma a narrativa em situações fantásticas. O universo maravilhoso, composto por duas rainhas irmãs, uma boa e outra má, torna-se o cenário da diegese. Apesar de se envolver na intriga entre as irmãs, no filme, Alice se ressentida por ter abandonado sua realidade. A performance contraditória de Alice é perceptível, seja pelas insinuações sutis do Gato, seja porque conheço o sujeito pós-moderno, clivado, fluido, que não é fixo, homogêneo, central, lógico, cartesiano.

Essa modificação constante de identificação acarreta uma dispersão identitária nos sujeitos, que se redefinem inexoravelmente a cada cena de enunciação (MAINGUENEAU, 2008). A posição-sujeito se modifica em cada lugar social assumido, de modo que não há permanência prolongada e fixa de identidade.

A sociedade líquido-moderna, partícipe da vida líquida, é marcada por uma mudança rápida nas ações (BAUMAN, 2007). Há uma inserção do sujeito por meio da manipulação

coercitiva, mas sem violência, de um corpo-dócil, que se torna onisciente e ubíquo a ponto de se espelhar no outro e assumir a identidade do outro por meio dos jogos virtuais que enganam o olho, envolvem o corpo e submetem-no às atuações líquidas da narrativa da obra pop-up.

Alice chega à casa do Coelho Falante, depois de cair na toca. Encontra um líquido em cima da mesa. Ao tomar, cresce tanto que ultrapassa os limites espaciais da casa. O livro pop-up faz a leitura da leitura de Carroll e, por meio da página tridimensional, traduz Alice superando os limites geográficos da casa:



Figura 20: instante em que Alice cresce, após beber o líquido que estava em cima da mesa, na casa do coelho falante. Fonte: arquivo pessoal (foto da ilustração do livro *Alice no país das maravilhas* adaptação de Robert Sabuda, 2010).

Para Maingueneau (2005)⁴, todo discurso é construído com corporalidades e tons, ou seja, os planos discursivos arquitetam as relações interdiscursivas, existentes devido a um sistema de restrições globais (terceira hipótese). A ideia do perigo está presente nesta situação

⁴ As sete hipóteses sobre a constituição dos discursos estão contidas na obra *Gênese dos discursos*, de Maingueneau (2005), e compreendem: (1) *O primado do interdiscurso*, que precede o discurso; (2) *a competência discursiva*, provocada pela *interincompreensão regrada*, pois um discurso depende do outro semanticamente para que haja interação; (3) *a semântica global*, um *sistema de coerções semânticas globais* que restringem os processos enunciativos; (4) *a polêmica como interincompreensão*, ao serem engendradas interações com formações discursivas antagônicas; (5) *o discurso como prática discursiva*, pois o enunciado torna possível a materialidade da abstração histórica que é o discurso; (6) *a prática intersemiótica*, que mobiliza outros domínios semióticos; e (7) *um esquema de correspondência*, ao permitir a associação de uma prática discursiva a outras séries enunciativas.

retratada pelo descuido de Alice ao ingerir uma solução líquida, sem saber o efeito do experimento do coelho falante. O plano discursivo da ficção permite que Alice, ao ingerir o líquido, ultrapasse os limites físicos da casa, pois as relações interdiscursivas com outras narrativas de ficção mágicas demonstram a verossimilhança possível pelo sistema de restrições globais: um “pacto de leitura” reconhece como válida a transformação física de Alice pela convenção social do gênero de ficção.

O hiperenunciador, que produz um texto pertencente a uma comunidade linguística específica, a partir do lugar social propiciado pela autorização dada pela medicina, faz irromper o enunciado a partir do discurso que funciona como adágio, axioma, verdade absoluta, a respeito do risco de deixar disponível em local propenso ao alcance de crianças produtos nocivos à saúde: “Todo medicamento deve ser mantido fora do alcance das crianças” (enunciado encontrado, *ipsis litteris*, em toda bula de remédio).

Essa capacidade de o sujeito reconhecer discursos compatíveis com a formação discursiva a que ele pertence é a *competência interdiscursiva*, aventada por uma das hipóteses de Maingueneau (2005). Esta atitude de reconhecimento não é empírica; é pela memória discursiva que ocorre a interdiscursividade, a autoridade do axioma que resguarda a criança contra atrocidades bioquímicas provocadas pela administração indevida de produtos farmacológicos. Há o atravessamento de outros discursos, como o da proteção de criança, propensa a ações impensadas, respaldada pela formação discursiva jurídica (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA), médica, além de pedagógica, que demonstra o perigo da ingestão de produtos desconhecidos à criança que lê o livro pop-up. Portanto, pela quinta hipótese de Maingueneau (2005), o discurso é uma prática discursiva que reconstrói a instituição (neste caso, as instituições jurídicas, médicas, pedagógicas).

A anátomo-política que envolve o corpo por práticas coercitivas de instituições legitimadas por uma normalização dos comportamentos, por meio dos discursos, garante corpos úteis e dóceis que exigem para si o poder disciplinar pelo cuidado do *self*. Assim, as populações permanecem vigiadas e, mais do que um panóptico, a auto-disciplinarização é um efeito do poder invisível de um Estado líquido, de instituições rompidas, numa sociedade de controle que não dita regras de espaço e tempo. A campanha disciplinar para proteção das crianças institui a dominação sem violência pela vontade de verdade de cuidado do corpo infantil, que é minuciosamente investigado para ser controlado em função do biopoder, da manutenção de uma vida saudável, com movimentos mecânicos, restritos, castrados para garantia de gerenciamento sutil da população.

Muitas vezes, o efeito de anulação do panóptico, em razão da disseminação

capilarizada do poder, gera resistências, como a sensação de medo buscada pelo interlocutor em contato com a narrativa de Alice, com corpo anômalo após beber um líquido desconhecido. O desejo de ter um corpo diferente sem reversibilidade, como revelado pela figura que representa Alice gigante no livro-brinquedo, pode ter efeito de liberdade devido ao gozo propiciado pela aparente falta de controle de si, pela anormalidade física. A distorção do corpo pode ser um efeito de sentido desejado pelo indivíduo, fora ou imerso na ficção. De qualquer forma, a experimentação com efeito real pode ser alcançada pela visualização da hiperinflação das dobraduras composicionais da obra pop-up, observada na figura (os membros do corpo de Alice, braços e pernas, suplantam as estruturas da casa devido ao seu gigantismo).

Ambas as atuações, de aceitação e de repugnância de ingestão do líquido de origem desconhecida, são previstas pela história, expedientes agenciados pela memória discursiva. Porém, há uma performance, individual, que depende do suporte psíquico e da vontade fisiológica de cada corpo, singular em sua vivência empírica: “Cada ser humano conhece um destino singular e não é igual a nenhum outro. [...] Ele é um meio único de expressão, de ação e de *pathos*, de sedução e repulsa, vetor fundamental de nosso ser-no-mundo (MOULIN, 2009, p. 50-51). Por isso, apesar de não ser fonte, origem, de seu fazer, o indivíduo traça olhares e corporalidades específicas de acordo com suas relações com o universo discursivo e com suas próprias imagens internas. O resultado é uma *polêmica como interincompreensão* justificada pelas heterotopias, práticas subjetivas que se materializam na individualidade de cada corpo-performance e se diferem numa mesma condição de produção discursiva.

Cada enunciado (verbo-)visual foi analisado a partir de minhas imagens internas, que realizaram relações interdiscursivas por meio da memória discursiva que atravessa todos os sujeitos em inserção social, numa situação imediata de produção dos sentidos, sempre permeada de redes enunciativas delineadas por formações discursivas.

2.4.2 O Pequeno Príncipe Peterpanizado

O Pequeno Príncipe, de Antoine de Saint Exupéry, escrito em 1943, tornou-se uma obra bastante popular sobre um príncipe de um planeta pequeno. O narrador o conhece ao cair de um avião no Deserto do Saara. Depois de muitas aventuras experimentadas pelo príncipezinho, após visitar seis planetas, ele chega à Terra, onde encontra um pílto amigo, uma serpente que fala por enigmas e uma raposa que o mneino cativa. Tudo isso apenas ocorre na fantasia, razão por que há uma intertextualidade com *Alice no país das maravilhas*,

em que a protagonista também vivenciou muitas viagens e ações possibilitadas pela ficção: conversou com um coelho, adentrou um buraco mágico, cresceu e encolheu após ingerir um líquido.

Para haver leitura individual, as imagens externas são “filtradas” pelas impressões singulares e armazenadas internamente. Por isso, a cultura visual possui o primado do corpo por meio da história na análise das imagens e dos sentidos atribuídos a esses enunciados iconográficos. Afinal, a intericonicidade

supõe a relação de uma imagem externa, mas também interna, as imagens de lembranças, as imagens de memória, as imagens de impressão visual armazenadas pelo indivíduo, imagens que nos façam ressurgir outras imagens, mesmo que essas imagens fossem apenas vistas ou simplesmente imaginadas. O que me parece importante é que isso coloca a questão do corpo bem no centro da análise. Portanto, a intericonicidade supõe as relações das imagens exteriores ao sujeito como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens [...], mas isso supõe também levar em consideração todos os catálogos de memória da imagem do indivíduo, de todas as memórias, podem até ser os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas e também aquelas imaginadas que encontramos no indivíduo [...]. Eu iria mais do lado de uma posição antropológica para situar o indivíduo, o sujeito como produtor e também como intérprete (COURTINE, 2005).

A constitutividade do sujeito é marcada pelos discursos provenientes da história, que, pelo interdiscurso, demonstra o que pode e deve ser enunciado. A memória discursiva alicerça as imagens internas do sujeito individual (categoria que criei a partir da gradação de uma categoria maior, a memória discursiva, que abarca as imagens internas). O sujeito individual, com suas imagens internas, reminiscências de sua experimentação social, proporciona a leitura do indivíduo, que realiza as próprias leituras (performances) em meio às forças dialéticas de si e do outro.

Essa leitura individual concentra reflexões possibilitadas por enunciados inscritos na história, porém, as relações intericônicas, empíricas, fornecem uma particularidade ao estabelecer parâmetros únicos de concepção a respeito de um mesmo discurso. A performance, conceito que preconizei a partir da categoria imagens internas, discutido ao debater a intericonicidade, é o único traço instituído pela cultura visual pensada por Courtine (2005), por meio das influências da antropologia, pois as imagens vistas não são comuns a todos os indivíduos. Assim, o indivíduo deve ser valorizado como entidade que traça um percurso singular ao compor seu próprio percurso de leitura.

Sem a pretensão de compor uma sinopse de cada uma das obras, mas de demonstrar como o corpo-performance ativa sentidos singulares, ainda que previsíveis pela memória discursiva e pela história, porque “toda imagem se inscreve em uma cultura visual”

(COURTINE, 2005), tento expor aqui as imagens internas, lembranças possibilitadas por uma rede discursiva.

Entre a infância e a adolescência, li alguma adaptação da obra de Saint Exupéry, mas o ethos do protagonista não é muito diferente de outro livro que conheci durante a adolescência: *Pollyanna moça*⁵. O jogo do contente, que consiste, neste livro, em apaziguar situações de dificuldade ao notar fatos positivos, que equilibram algo negativo – pelas “lições” que se aprendem ao se passar por alguma dificuldade –, parece com as frases de efeito proferidas pelo Pequeno Príncipe, em suas reflexões num universo fictício: “Mas, com certeza, para nós, que compreendemos o significado da vida, os números não têm tanta importância”. “Foi o tempo que dedicaste à tua rosa que a fez tão importante”. “Para enxergar claro, basta mudar a direção do olhar”. “Se tu vens, por exemplo, às quatro da tarde, desde as três eu começarei a ser feliz”.

O Pequeno Príncipe sempre possui uma frase de otimismo que, interdiscursivamente, também remete a pequenos manuais de autoajuda, como *Minutos de sabedoria*⁶, que se tornou muito famoso por transmitir, a cada indivíduo, bons fluidos na contemporaneidade, massacrada pelo individualismo, pela descartabilidade e pelo imediatismo, provocadores de melancolias amenizadas por tais auxílios discursivos.

Imagino que o sucesso de *O Pequeno Príncipe* retorna nessa conjuntura histórica: os discursos da solidão (o herói vive sozinho no asteróide B612), do vazio, apesar de reforçados por um cotidiano individualista, são paradoxalmente refutados por meio dessas mensagens de conforto, de solidariedade, de companheirismo, de felicidade, como “O essencial é invisível aos olhos, e só se pode ver com o coração”.

Meu primeiro contato, ainda menina, com um axioma da obra de Saint Exupéry veio de um caderno de recortes com curiosas e estranhas notícias jornalísticas coletadas por meu pai. No fim de uma das páginas, uma letra com cuidadosa caligrafia me surpreendeu pela mensagem entre aspas: “Tu te tornas eternamente responsável pelo que cativas”. Uma tia desconhecida, de sobrenome Tragtenberg e nome de flor, Rosa, assinou. Conheci Exupéry antes do clássico infantil *O Pequeno Príncipe*. Quero dizer que, ao ver o príncipezinho, na capa do livro pop-up, e o nome Saint-Exupéry, minhas imagens internas remeteram

⁵ *Pollyanna Moça* é um livro de Eleanor H. Porter, publicado em 1915, após o sucesso de seu livro anterior, *Pollyanna*, de 1913. Mais onze *Pollyannas* se seguiram, alguns escritos por outras autoras. In: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pollyanna>. Acesso em 10 jun. 2013.

⁶ O livro *Minutos de Sabedoria*, de Torres Pastorino, é o maior *best-seller* de autoajuda no país. Já ultrapassou a marca de nove milhões de exemplares vendidos. Trata-se de uma coleção de mensagens propaladas no rádio pelo autor. In: http://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Torres_Pastorino. Acesso em 10 jun. 2013.

intertextualmente à citação escrita por minha tia de descendência russa, que não conheci.

Também penso em *Peter Pan*⁷ e sua Terra do Nunca, que é fruto da imaginação. Inclusive, já confundi muitas vezes as duas narrativas: as lembranças a respeito dos dois enredos fazem as minhas imagens internas exercerem uma performance que não necessariamente é a mesma de todo leitor. As minhas ativações de sentido sobre *O pequeno príncipe* são peterpanizadas. São inconscientes essas relações, mas são imbricações do meu corpo, singular em associações de sentido por possuir um suporte psíquico diverso dos outros indivíduos, ainda que *Peter Pan* seja uma obra que faça parte do arcabouço cultural e pertença à memória discursiva.

A interdiscursividade feita por relações de semelhança entre o modo de condução da narrativa (em ambos os casos, por um protagonista, um garoto) não é obrigatoriamente a mesma para todos os indivíduos. Se a memória discursiva oferta tal possibilidade, minhas imagens internas selecionam o enunciado da Terra do Nunca e o associa com *O Pequeno Príncipe*. Mas o massacre da inocência é intericônico a uma clivagem subjetiva e individual contraditória, ao rememorar a pedofilia, taxonomia discursivizada negativamente na contemporaneidade. Michael Jackson, ícone da música pop estadunidense, tornou real sua própria Neverland (Terra do Nunca), e provocou a confusão entre real e imaginação, ao ser acusado de abusar sexualmente de crianças por meio do oferecimento de agrados materiais. Então, nem todo fio enunciativo, intradiscurso, de ambas as obras (*Peter Pan* e *O Pequeno Príncipe*) é emocionalmente positivo.

Os eventos que relatei são acontecimentos empíricos, porque retornam às minhas imagens internas, singulares a mim, indestituíveis do meu corpo, às minhas lembranças empíricas. Não apenas a memória discursiva participa da constituição subjetiva: o indivíduo deve ser perscrutado para que suas concepções sejam analisadas, para que seja percebida a diferença que baseia a leitura individual, sua performance.

O lirismo da figura a seguir demonstra como o *ethos* do Pequeno Príncipe evoca o *pathos* de seu leitor, que também é intérprete da obra e produtor de sentidos (consideração antropológica do indivíduo na análise, conforme Courtine, 2005).

⁷ *Peter Pan*, escrito por James M. Barrie, em 1911, é a história de um menino que se recusa a crescer e que passa a vida em aventuras mágicas na Terra Nunca, auxiliado pela fada Sininho. In: http://pt.wikipedia.org/wiki/Peter_Pan. Acesso em 10 jun. 2013.

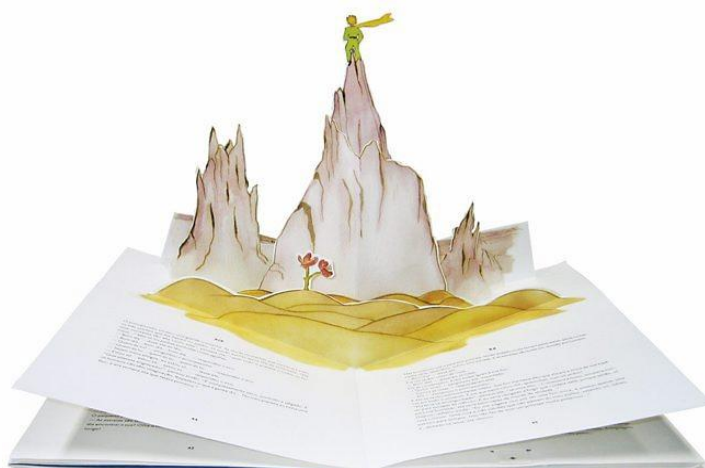


Figura 21: Cena do planeta em que o Pequeno Príncipe mora.

O protótipo que representa simbolicamente o Pequeno Príncipe no alto da montanha demonstra a desproporção entre o tamanho do protagonista, ínfimo, e a montanha, gigantesca em relação a ele. Ainda que esteja no cume da montanha, o Pequeno Príncipe é um ser fisicamente pequeno, valor que deveria ser considerado por todo sujeito: eis um discurso politicamente correto em favor da correção dos gestos, em prol da humildade como princípio ético de todo indivíduo. A circulação desse saber pasteuriza comportamentos pela disciplinarização dos hábitos, a partir de uma pedagogia normalizadora.

Do alto, o Pequeno Príncipe percebe seu planeta cheio dos picos pontiagudos dos três vulcões, em vez de todos os homens do planeta: talvez uma metáfora do comportamento fleumático e isolado dos indivíduos. O hedonismo é uma prática discursiva disseminada, mas, simultaneamente, é um valor pejorativo: a resistência posiciona-se contra a autossuficiência que circula na contemporaneidade.

As proporções divergentes na dobradura pop-up entre o personagem e a montanha têm o propósito de envolver o leitor pelo *pathos* resultante do *ethos* do protagonista nesse trecho da obra.

Só tenho a afirmar que o grau de compaixão pelos outros e o imperativo moral de agir em benefício deles baseiam-se em hábitos de sentimento [...]. Minha sugestão é a de que a narrativa atuou no sentido de despertar as “paixões solidárias” e de transformar, pelo menos por um momento, o “é” em “dever ser” (LAQUEUR, 1992, p.277).

As interpelações dos indivíduos em sujeitos são constantes devido à inserção social. Os corpos são adestrados pela história, pelo biopoder, que gera condutas a partir do poder de controle por meio dos saberes. Contudo, as imagens externas tornam-se difusas no ato de

assimilação por cada corpo, que as transforma, de acordo com cada suporte psíquico, em imagens internas. Assim, os resultados dos sujeitos individualizados são as performances, particularidades que são paradigmas da expressão (COURTINE; HAROCHE, 1988) e fazem do corpo o suporte básico para materializar a voz interior. Assim como também postula Le Breton (2011), o corpo é uma construção pessoal, volátil, pois se transforma de acordo com a trajetória individual.

O efeito de realidade do livro-brinquedo suscita, no *pathos* infantil, um impacto coercitivo de cuidado ético de si, interpelação subjetiva pela condução correta. Porém, comportamentos são heterotópicos, também propiciam resistências. A metamorfose da performance é cada vez mais atual, pois a contemporaneidade valoriza a mutação em nome do hedonismo, do culto ao corpo e a si mesmo, um autismo cultural que pretende apagar a memória histórica para a sobreposição do corpo-dócil da apatia narcísica, o fim das sociedades-memória, de acordo com Nora (1993).

Outra possibilidade dos livros-brinquedo é a estética como função substituta da moral e da ética (GHIRALDELLI JR., 2007). A admiração provocada por um livro-brinquedo é um imperativo da contemporaneidade que pode apagar o efeito moralizante e pedagógico. Cada corpo, portanto, conduz a interpretação, pois também é produtor de sentidos: “cada performance nova coloca tudo em causa [...]. A performance é um fenômeno heterogêneo [...]. Aqui se está, repito, na ordem do particular” (ZUMTHOR, 2007, p. 33-34). A experiência estética encontra lugar e faz-se acontecimento do corpo-performance.

3 TRIDIMENSIONALIDADE COMERCIAL: OUTDOORS E VIDEOGAMES

Os outdoors com enunciados em efeito tridimensional e os videogames *Xbox 360* e *Nintendo Wii* são estudados neste capítulo porque têm um propósito comercial, são feitos com o intuito dos negócios. A emergência desses produtos de consumo não possui necessariamente o princípio da contemplação artística estética, como a arte contemporânea e os livros pop-up. É um efeito atrativo a confecção desses produtos com o dispositivo tridimensional, o que gera a vontade de consumir devido à regularidade enunciativa numa formação discursiva que possui como primado a cultura imagética, com intenso apelo visual. Portanto, mais que a necessidade de formação cultural, os outdoors e os videogames são mercadorias preparadas para a atração do olhar pela sensação imersiva em interfaces que mobilizam a virtualidade de forma cada vez mais próxima à realidade.

Assim como a arte contemporânea e os livros pop-up, os outdoors e os videogames com efeitos tridimensionais são produtos de consumo que instigam a compra por meio da circulação dos discursos sobre o corpo na contemporaneidade. O corpo-poder é um aparato de investimento do saber disciplinar: o dispositivo (com efeito) tridimensional envolve o corpo por meio dos olhos e gera coerção pelo controle dos gestos, dos movimentos. É fundamental o aporte genealógico que cartografa e molda o corpo-dócil, afeito às imagens hiperbólicas, mas também é preciso investigar como se organiza a formação discursiva das imagens com efeitos tridimensionais.

3.1 OUTDOORS TRIDIMENSIONAIS: A VIRTUALIDADE NÃO É FICTÍCIA, PODE SER REAL

Os novos modos de revelação de outdoors demonstram a ordem no caos. Existe uma regularidade na dispersão: em meio, ainda, a outdoors tradicionais, concretizados em dupla dimensão (largura e comprimento), são encontrados outdoors com uma terceira dimensão (ou seja, o acréscimo da profundidade). A disposição física desses elementos culturais, denominada tridimensionalidade, acarreta modificações na relação entre o leitor e seu objeto de análise. Se não há fronteiras na imaginação, as novas propostas imagéticas de materialidades enunciativas tridimensionais ultrapassam os limites antes definidos pela trivialidade da dupla dimensão. A tridimensionalidade convida o leitor à experimentação, e não mais à mera contemplação.

Como a publicidade possui a meta de criar necessidade, ao tornar o leitor um

consumidor, as estratégias são arquitetadas a fim de que os enunciados provoquem efeitos. Para que as enunciações criem efeitos de sentido que atraíam a atenção do leitor, é necessária uma trama de significados inerente à historicidade. Se há um gosto pela imagem e pela possibilidade de ela se aproximar do cotidiano do leitor, o outdoor deve compor tal expectativa. As regras de formação que permitem a existência da tridimensionalidade nos outdoors produzem enunciações condizentes a essa condição de produção discursiva, dada pela historicidade. O campo de enunciação se relaciona às regras de formação que permitem a existência de um enunciado, e não outro em seu lugar: os enunciados já-ditos, ou efetivamente ditos, inscrevem-se numa rede enunciativa definida pelas condições de produção.

Analiso, então, um *corpus* coletado via arquivo: outdoors nacionais e internacionais, disponíveis na internet, e imagens de outdoors captadas em Goiânia, em 2010. A regularidade de enunciados (verbo-)visuais⁸ não triviais devido ao fator recorrente da tridimensionalidade em outdoors produzidos no cotidiano citadino contemporâneo provocou o interesse de pesquisa.

Primeiramente, a recorrência dos outdoors com o efeito tridimensional é percebida, em meio aos outdoors convencionais, em Goiânia, especialmente entre 2009 e 2010. Em 2010, a remanência dessa materialização discursiva nos fez perceber a existência de uma formação discursiva, demarcada como acontecimento devido à recorrência desses novos outdoors.

Coletei inicialmente, em 2010, em Goiânia, os outdoors com pretensão tridimensional e, depois, busquei na internet outros outdoors que partilhavam as mesmas condições de produção discursiva.

A seguir, alguns exemplos de outdoors divulgados no Brasil, coletados na internet:



Figura 22: propaganda contra a combinação entre bebida alcoólica e trânsito. Disponível em: <<http://www.rostinhosbonitos.com/2009/10/os-30-outdoors-mais-criativos-do-mundo.html>>. Acesso em: 01 set. 2010. Publicado em 2009⁹.

⁸ “Os enunciados, diferentes em sua forma, dispersos no tempo, formam um conjunto quando se referem a um mesmo objeto” (FOUCAULT, 2005, p.36).

⁹ A data de publicação se refere à época em que os outdoors se tornaram disponíveis nos sites.



Figura 23: Publicidade da *Petrobrás*, patrocinadora dos Jogos Panamericanos, 2007. Disponível em: <<http://www.pixel2.com.br/bembolado/?p=177>>. Acesso em: 01 set. 2010. Publicado em 2007.



Figura 24: Publicidade da *Petrobrás*, patrocinadora do Jogos Panamericanos, 2007. Disponível em: <<http://www.pixel2.com.br/bembolado/?p=177>>. Acesso em: 01 set. 2010. Publicado em 2007.



Figura 25: Publicidade do Itaú, patrocinador do Festival de Teatro de Curitiba, 2006. Disponível em: <<http://www.blu.com.br/blug/2007/01/04/russian-blu/>>. Acesso em: 01 set. 2010. Publicado em 2006.



Figura 26: publicidade do filme Harry Potter, 2009. Disponível em: <<http://www.rostinhosbonitos.com/2009/10/os-30-outdoors-mais-criativos-do-mundo.html>>. Acesso em: 01 set. 2010. Publicado em 2009.

Após a verificação dos outdoors e a coleta de publicação de cada um deles nos sites mencionados, percebo o quanto é recente o fenômeno do recurso tridimensional em diversas materialidades enunciativas, um aparato que objetiva aproximar do leitor o objeto relatado. A partir de 2006, ocorre a circulação midiática dos referidos outdoors, ou seja, no início do século XXI (Figuras 22 a 26). A unidade de outdoors com efeito tridimensional permite, em meio à dispersão e à descontinuidade enunciativa, uma ordem do discurso tridimensional devido à regularidade. A aditividade é esse princípio de retomada do mesmo recurso tridimensional reformulado em outras circunstâncias, pois a paráfrase é uma remissão que proporciona outros enunciados, como podemos perceber em todos os outdoors que ilustram esse capítulo, como exemplificam também as Figuras de 27 a 31.



Figura 27: publicidade sobre produtos alimentícios (“All you can eat: rest stop” – “Tudo você pode comer – Parada para descanso”). Disponível em: <<http://entre nessa.com.br/assunto/outdoor-criativo/>>. Acesso em: 01 set. 2010. Publicado em 2009.



Figura 28: promoção da marca Adidas. Disponível em: <<http://www.p123/ainatal.com/item.asp?id=15639>>. Acesso em: 01 set. 2010. Publicado em 2007.



Figura 29: *busdoor*¹⁰ que promove o canal televisivo *National Geographic Channel*. Disponível em: < <http://mesquita.blog.br/publicidade-bus-door>>. Acesso em: 01 set. 2010.



Figura 30: publicidade da *Nike* (“Run”, “corra”). Disponível em: <<http://www.rostinhosbonitos.com/2009/10/os-30-outdoors-mais-criativos-do-mundo.html>>. Acesso em: 01 set. 2010. Publicado em 2009.

¹⁰ Publicidade veiculada por meio de ônibus.



Figura 31: publicidade produzida pela *Coop's paints*, que promove a *Nationwide Insurance* (empresa de seguros) por meio do slogan “Life comes at you fast”¹¹ (“A vida o interpela de uma vez”). Disponível em: <<http://www.painatal.com/item.asp?id=15639>>. Acesso em: 01 set. 2010. Publicado em 2007.

Não se trata de uma mera coincidência a proliferação de outdoors com efeito tridimensional no século XXI. As condições de produção desses enunciados, inerentes à historicidade contemporânea, permitem a existência dos outdoors e o princípio da aditividade faz os enunciados existirem e se relacionarem mutuamente.

Martin-Barbero (2003, p.84) demonstra a importância de Benjamin ao descentralizar a história e considerá-la pelas fragmentações, as transformações do *sensorium* em condições de produção culturais que modificam as percepções e deslocam para a importância da experiência na configuração da modernidade: “Para Benjamin, pensar a experiência é o modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica. Não se pode entender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar a sua experiência”. A reprodutibilidade técnica, voltada justamente à recepção coletiva, modifica a relação estética e experimental, pois “a nova sensibilidade das massas é a aproximação”, o fim da sacralização da aura de uma obra de arte que deveria ser contemplada à distância.

¹¹ Disponível em: < <http://timesquare.tmastaging.net/>>. Acesso em: 01 set. 2010.

Antes, para a maioria dos homens, as coisas, e não só as de arte, por mais próximas que estivessem, ficavam sempre longe, porque um modo de relação social lhes fazia parecer distantes. Agora, as massas sentem próximas, com a ajuda das técnicas, até as coisas mais longínquas e mais sagradas. E esse “sentir”, essa experiência, tem um conteúdo de exigências igualitárias que são a energia presente na massa (MARTIN-BARBERO, 2003, p.86).

A espetacularização do cotidiano é um processo de massificação social gerado pelo sistema industrial urbano, que democratiza o acesso aos bens culturais de consumo: “O massivo foi gerado lentamente a partir do popular”. A *mass media*, composta por meios culturais populares, como os jornais e os folhetins, que concentram o melodrama como intensidade sentimental para atração da massa, dissemina a emergência de novos fenômenos de consumo, o alcance de um novo funcionamento cultural, pela integração popular por meio da vulgarização dos produtos e do recrudescimento da elite cultural.

A combinação de progresso tecnológico com abundância de créditos possibilitou a produção massiva de uma boa quantidade de utensílios, barateando seu custo e abrindo às massas as comportas do consumo, inaugurando o “consumo de massa”. [...] A produção em massa exige a educação das massas; as massas devem aprender a comportar-se como seres humanos num mundo de produção em massa (MARTIN-BARBERO, 2003, p.205).

Uma gramática da mídia de massa move os leitores e os atrai pela estética, pelo investimento de uma aparência no gênero discursivo, que se torna próximo pela linguagem e pelos recursos de aproximação do público. Esses dispositivos de linguagem são difusos, mas se complementam na acumulação de um desejo pelo gozo, o que provoca a dominação do corpo pela obrigatoriedade de leitura, um prazer, um conforto, que dura pouco, por meio do olhar com envolvimento do corpo; porém, a satisfação imediata manipula o tempo presente como instante supervalorizado, ubíquo, e basta.

Uma disciplinarização do corpo é estipulada pela atividade pluri-semiótica que é o texto. O outdoor da figura 22 possui um mídiun significativo ao demonstrar o efeito físico da bebida alcoólica na materialidade enunciativa. O efeito tridimensional é simples, pois não possui o recurso de saltar aos olhos ou provocar sensação de profundidade da imagem. Contudo, a sensação de estar bêbado é retratada pela configuração do outdoor, concretização também não verbal para remeter ao discurso da violência causada pela embriaguez ao volante.

De forma lúdica, o outdoor visa à conscientização do motorista, que pode estranhar o outdoor torto. Tal incômodo pode remeter o leitor à associação, num plano simbólico, de que é pernicioso um corpo-performance desagregado do corpo-dócil, em favor do biopoder, da preservação da própria vida e da alheia: trata-se de uma normatização institucional, do estado,

que se normaliza ao coagir a população por meio da circulação de valores considerados positivos socialmente. No entanto, nem todo corpo-performance atua da mesma maneira. Há ações inconscientes nas relações com as imagens internas que conduzem às contraposições, aos posicionamentos resistentes, às experimentações singulares de um corpo consciente apenas de suas sensações físicas.

Todos os outros outdoors mantêm a regularidade do mídiu que utiliza o dispositivo com efeito tridimensional para tornar a virtualidade como recurso físico de aproximação do texto à realidade do leitor. As Figuras 23 e 24 demonstram que o mídiu parece rasgado devido à força dos atletas dos Jogos Panamericanos, mais preparados devido ao patrocínio da Petrobrás, órgão governamental responsável pelo petróleo do país. Energia é um signo ambíguo porque produz dois efeitos de sentido: capital simbólico da concessão financeira que gera condição para os atletas demonstrarem seus poderes físicos, suas energias canalizadas pelo treino. Portanto, a persuasão é produzida por um ethos positivo, com a disciplinarização do corpo-dócil do leitor, que valoriza o apoio institucional. A possibilidade de resistência existe pela filiação a outros discursos, por meio da concatenação com outras imagens internas, corpo-performance que se adere à autopromoção do Estado pela responsabilidade social demonstrada com o patrocínio de um esporte. Todas as ativações de sentido estão previstas pelo texto, atravessado por múltiplos discursos, mas o corpo-performance é singular ao reagir a cada leitura.

As Figuras 25 a 30 também operam pelo corpo-consumo, que volatiliza o sujeito pela dissolução do corpo líquido-moderno. Em todas as figuras, respectivamente, o efeito tridimensional demanda um envolvimento do corpo-leitor, dócil ao ser obrigado a consumir a publicidade: ir ao teatro para consumir uma peça (é impossível fugir, ainda que haja um buraco representativo no mídiu outdoor); interagir, pelo olhar, com as mãos palpáveis, virtualidades tornadas reais no outdoor com efeito tridimensional sobre o filme *Harry Potter*; um túnel pode representar a boca de uma mulher, que obriga o condutor de um veículo a consumir o outdoor que pretende vender comida na próxima parada (estabelecimento comercial de alimentos); uma estrutura gigante é o mídiu que representa um goleiro capaz de contorções incríveis para defender uma jogada adversária: para isso, veste a marca *Adidas*, pela qual todo motorista precisa adentrar para trafegar por uma estrada; no *busdoor*, todo passageiro entra e sai do ônibus pela boca de um tubarão, indução que pretende divulgar o canal televisivo *National Geographic*; a *Nike* oferece uma moldura de grandes proporções para o corpo-consumo adentrar na realidade de um meio ambiente repleto de natureza, como se fosse virtual, mas o oferecimento da *Nike* é real: a fantasia pode ser realidade quando a

marca é utilizada, satisfação que garante o gozo pleno pelo fetichismo da mercadoria, corpo-dócil pela apatia narcísica, egocentrismo estimulado pelo consumo engendrado pelo sistema capitalista e pela inflação do setor terciário, o do comércio. Eis a transmídia como interface que utiliza um mídiun significativo ao acoplar a realidade e a virtualidade de modo difuso, fluido.

A Figura 31 demonstra como produtos podem ser convergentes quando o objetivo é vender. *Coop's paints*, que promove a *Nationwide Insurance* (empresa de seguros), se aliam para impactar o corpo-consumo, que, pela metonímia do olhar, envolve as sensações aguçadas pelas grandes latas de tinta que escorrem por um painel para interpelar o corpo líquido-moderno, dócil, fissurado pelos prazeres corporais: “A técnica retórica tradicional de hiper-realismo é capaz de sensibilizar outros sentidos através da faculdade da visão; as imagens [...] em grande proximidade produzem um efeito tão forte que a impressão visual estimula a sugestão de tatilidade” (GRAU, 2007, p. 312). A convergência da realidade pela virtualidade provoca um impacto no corpo-performance, interpelado para agir, mesmo que seja pelo mero consumo, pelo olhar, do painel publicitário.

Todas as figuras são estratégias de controle dos corpos-dóceis, líquido-modernos ao serem afeitos ao prazer instantâneo de admirar esteticamente uma obra artística como o outdoor criativo, com efeito tridimensional, e rapidamente descartá-lo, pois o dispositivo imagético possui essa característica discursiva, atrelada à cultura iconográfica contemporânea.

Uma nova lógica da representação fragmenta a figura que vai quase de imediato ser recomposta em um contínuo de formas em movimento. E isso põe também em questão a identidade das coisas e, mais profundamente, do próprio sujeito: o caráter substancial dos corpos se refletia na estabilidade da representação. De agora em diante, não há mais substância, mas fragmentos e sequências (MICHAUD, 2009, p.542).

Os sujeitos são resultados dos discursos engendrados pela história, pelas práticas sociais que vão formulando o caráter dos corpos em suas constituições. Não há imagem interna sem correlação com a imagem externa, histórica. Por isso, a cultura contemporânea, instável, volátil, metamorfoseante, é imperativa na formação dos sujeitos e de suas identidades. O efeito de liberdade está na cartografia dos corpos disciplinados pelas rupturas dos afastamentos. A integração e a interação são fatores que transformam a relação de si num processo de concentração autista, egocentrismo que é um poder capilar na relação inflacionada pelas sensações estéticas do corpo empírico.

Existem relações de poder que constituem e desestabilizam os discursos por meio das funções enunciativas (lugares sociais, posições-sujeito e ambiente discursivo) (FOUCAULT,

2005a). Há um poder das condições de produção discursivas, também determinadas pela historicidade que legitima e autoriza um funcionamento discursivo, e a subjetividade, singular em cada sujeito, define uma materialidade discursiva. O efeito de recepção em cada corpo é singular, empírico: afinal, “o peso da voz interior” (ZUMTHOR, 2007) faz do corpo-performance o poder-ser único em meio a tantas possibilidades de expressão, todas previstas pela história.

A criatividade expressa pelo método de um constructo voltado à comercialização pela atração mobilizada com o dispositivo tridimensional não se processa com plena autonomia; o aparato tecnológico e a dinamicidade possibilitados pelos ambientes virtuais de interação provocam o aparecimento desses novos modos de enunciação publicitária. A produção das mercadorias com efeito tridimensional gera as práticas do *self* por meio das dominações de um corpo que maneja, pela docilidade, um desejo apático hedonista, autista, egocêntrico, para satisfazer, pelo gozo no momento presente, uma interação passível de descartabilidade, quando realizado o prazer corporal.

Assim funciona o corpo-líquido moderno: é clivado pela história, mas pode atuar de maneiras diferentes, ainda que previstas pelo enunciado tridimensional, e ser suscetível a diversas reações, por ter um corpo regrado por normas, porém, propriedade com sentimentos e disposições orgânicas, psicofisiológicas, representativos de si próprio.

Os enunciados não são fontes do dizer, porque não nascem com os sujeitos: surgem a partir da relação com outros enunciados previamente concebidos. Ao ser lido um outdoor tridimensional, a intericonicidade age pelo resgate das imagens internas, captadas pelo sujeito individual, e relaciona às imagens de outros outdoors já vistos e considerados, pelo corpo-performance individual, interessantes e atraentes ao mobilizar diferentes campos discursivos, como no caso da Figura 32, que comprova, pelo olhar de um outdoor sendo arrancado com os dentes, a eficácia de uma pasta de dentes. Uma trama de significados torna-se possível ao circularem vários outdoors com características semelhantes, fato que fornece precedentes para a regularidade e a vinculação desses enunciados tridimensionais em uma formação discursiva.

Os discursos que circulam nos outdoors e no busdoor são acontecimentos, práticas enunciativas reiteradas pela paráfrase: o entretenimento é atraente pela aventura virtual, com efeito real, em relação ao filme *Harry Potter* e ao *National Geographic Chanel*. Um festival de teatro pode ser tão atraente que a fuga do espectador se torna impossível (assim como do leitor do outdoor, que pode se identificar com a imagem do homem saindo do outdoor). A expressão imagética é uma estratégia de enunciação viabilizada pela cultura das visibilidades, que elenca a espetacularização como recurso chamativo para a atração da sociedade de

consumo.

Os outdoors com efeito tridimensional tornam próxima da realidade a virtualidade ao leitor, que se torna mais presente na cena da enunciação, ao “emprestar” o corpo, “paradigma da própria expressão” (COURTINE; HAROCHE, 1988), à narrativa pré-configurada pela publicidade. Trata-se de outdoors que também convocam a ativação dos sentidos, empiricamente, por meio da intericonicidade (relação também com as imagens internas, pessoais); oferecem produtos ou ideias por meio da tridimensionalidade com o propósito de tornar mais atraente e mais visível o material enunciativo de consumo publicado. Os enunciados (verbo-)visuais, nesse caso, pretendem, também, inscrever-se na realidade, a partir de sua configuração como virtual.

O corpo se torna mais próximo da virtualidade e, se não pode estar imerso pela inserção no outdoor, de alguma forma seu corpo está presente no ato da leitura, pela intericonicidade (COURTINE, 2005): as imagens internas compõem um arcabouço individual, parte do suporte psíquico de um sujeito objetivado pela história, que contém, pela memória discursiva, uma série de imagens circunscritas à cultura visual. Apenas uma parcela das imagens coletivas faz parte do acontecimento pessoal, imagens internas que são reiteradas quando suas recuperações são incitadas pelas interações sociais.

Todas as imagens de outdoors analisadas a seguir foram coletadas, em setembro de 2010, na internet. Essas publicidades foram veiculadas, em ambiente real, fora do Brasil.

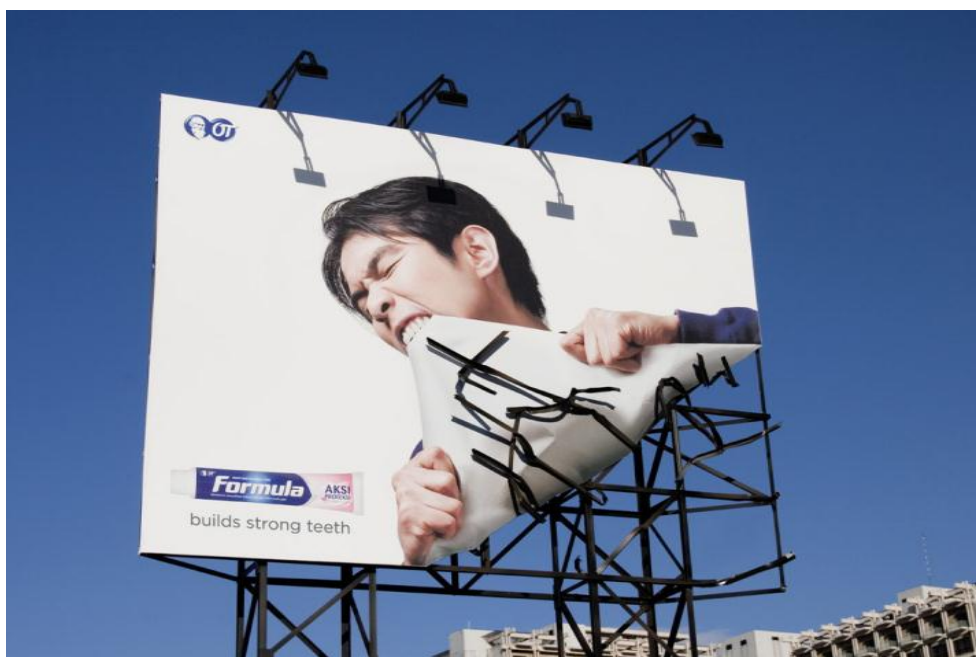


Figura 32: publicidade de creme dental, “Formula: Builds strong teeth” (“Formula: promove dentes fortes”). Disponível em: <<http://pontopublicitario.wordpress.com/2007/10/>>. Acesso em: 01 set. 2010. Publicado em 2007.



Figura 33: publicidade de *Pond's*: “Cleans pores. Fights pimples” (“Limpa os poros. Combate as espinhas”). Disponível em: <http://entrenessa.com.br/assunto/outdoor-criativo/>. Acesso em: 01 set. 2010. Publicado em 2009.

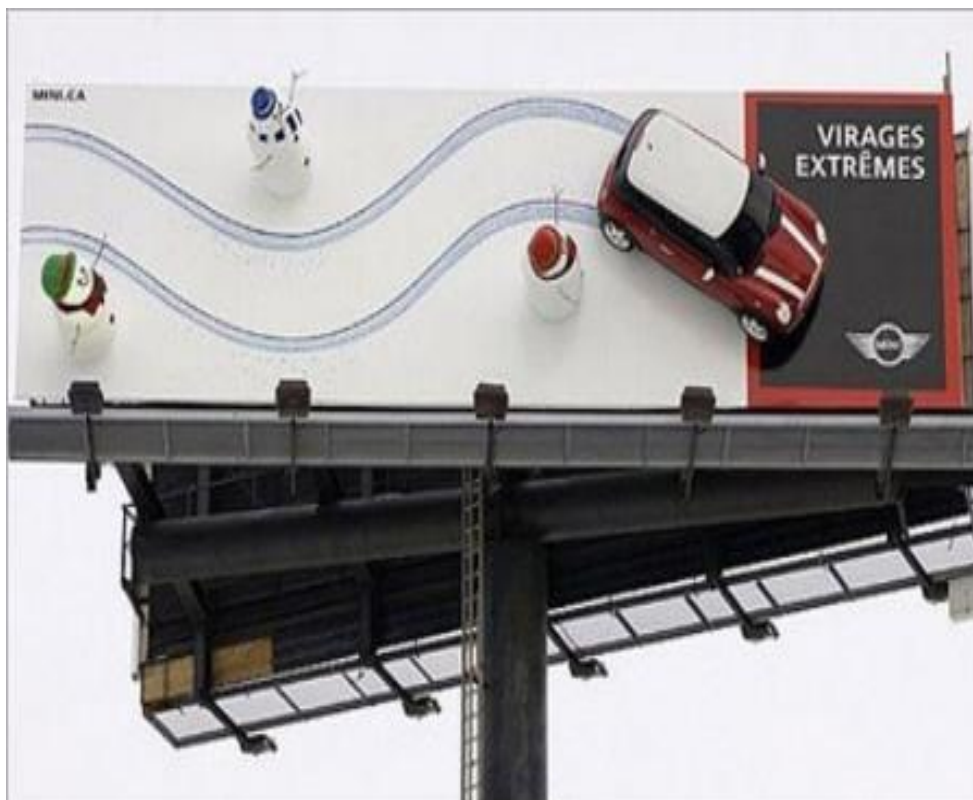


Figura 34: publicidade de um carro (“virages extremes” – “curvas acentuadas”). Disponível em: <http://www.rostinhosbonitos.com/2009/10/os-30-outdoors-mais-criativos-do-mundo.html>. Acesso em: 01 set. 2010. Publicado em 2009.



Figura 35: publicidade de uma academia: *Silberman's Fitness Center* (“Time for Silberman’s Fitness Center” – “Hora de ir para a Academia Silberman”). Fonte: <http://pontopublicitario.wordpress.com/2007/10/>. Acesso em: 01 set. 2010. Publicado em 2007.

As Figuras 32 a 35 exemplificam a ação da intericonicidade que pode remeter ao leitor outras imagens internas, de seu arcabouço pessoal: lembranças, imaginações ou imagens externas, efetivamente visualizadas.

A remissão da Figura 32 pode ocorrer com a imagem do leitor em relação aos seus próprios dentes, considerados por si como sensíveis. O marca de creme dental garante tornar fortes os dentes e, por meio de um mídiu com imagem de um homem arrancando com os dentes o próprio outdoor, comprova-se a eficácia do produto anunciado.

A Figura 33 pode interrelacionar o desejo de eliminar espinhas por meio de uma imagem interna, individual, sobre o próprio rosto, que remete à nova imagem: a de um rosto sem espinhas, com limpeza dos poros. O funcionamento do discurso da estética do rosto remete a uma sanção normalizadora que domestica os corpos à higienização da aparência, uma ecovisualidade harmônica que interpela o corpo à homogeneidade para reconhecimento coletivo possível pela inscrição discursiva dos enunciados legitimadores por meio de saberes com verdades sobre o que é belo. A imagem externa, memória discursiva, ativa a ideia de que é interessante manter uma pele limpa, saudável, bonita: o cuidado de si rege os corpos, por meio de um biopoder, que normaliza o poder por meio da exigência do discurso médico e científico, que prometem a solução, no caso de espinhas no rosto e dentes frágeis (este último

na Figura 32).

A Figura 34 pode levar à enunciação, que é singular, do sujeito que visualiza a imagem de um carro capaz de realizar curvas acentuadas, discurso da velocidade, tão valorizada numa contingência contemporânea que exige cumprimento de atividades em pouco tempo (corpo-dócil e útil em atividade num sistema capitalista): a imagem oferecida pelo outdoor pode ser relacionada, intericonicamente, com o arquivo interno de possibilidades imagéticas, se o sujeito não possui um carro estável, com o poder de realizar curvas; ou mesmo um sujeito (ou indivíduo) que não possui carro e almeja o consumo desse material enunciativo. A performance do corpo depende da “voz interior” que, em associação com as imagens internas, todas já previstas pela memória discursiva, pode autorizar o desejo do gozo pela aventura em um automóvel com bastante potência e/ou refutar os zigue-zagues simbolicamente representados no outdoor como uma afronta aos corpos que demandam ser poupados por meio do respeito às leis de trânsito e da ética, responsabilidade na condução de si, dos passageiros sob responsabilidade do motorista e dos outros veículos que trafegam no mesmo espaço.

Assim como a Figura 22, a Figura 35 utiliza o mídiun em posição torta. Porém, o atravessamento discursivo da Figura 35 é o do corpo saudável, da manutenção do equilíbrio, sem o incômodo visual e da saúde provocado pelo excesso de peso representado pela queda do outdoor devido à gordura do personagem da cena enunciativa. A Figura 35 provoca as imagens internas no sentido de que o sujeito é interpelado a negativizar sua concepção de sujeito ou indivíduo fora do padrão de magreza, imagem externa ativada pela memória discursiva do que é saudável e deve existir, em contraposição ao não saudável, o gordo, que não é considerado belo. De fato, a intericonicidade relaciona imagens internas e externas no processo de produção dos sentidos.

3.1.1 Outdoors com efeito tridimensional coletados em Goiânia

A regularidade de enunciados (verbo-)visuais em outdoors com efeito tridimensional também se disseminou na cidade de Goiânia, Goiás. Notei a profusão desses outdoors com tridimensionalidade especialmente em 2010, ano em que o *corpus* foi coletado para a configuração do arquivo desta pesquisa (Figuras 36 a 39).



Figura 36: publicidade do refrigerante *Ice Cola*. Fonte: arquivo fotográfico pessoal. Outdoor coletado no Parque Anhanguera, em ago. 2010.



Figura 37: publicidade do condomínio em construção *Palais du Parc*. Fonte: arquivo fotográfico pessoal. Outdoor coletado no Setor Marista, em jul. 2010.



Figura 38: propaganda da candidata a deputada estadual Eneida Figueiredo. Fonte: arquivo fotográfico pessoal. Outdoor coletado no Setor Sul, em ago. 2010.



Figura 39: publicidade do leite *Compleite*. Fonte: arquivo fotográfico pessoal. Outdoor coletado no Setor Sul, em ago. 2010.

É a historicidade que permite, no século XXI, pela formação discursiva dos outdoors com efeito tridimensional, a circulação de enunciados (verbo-)visuais que se destacam dos limites de superfície anteriormente convencionais nos outdoors. É a memória discursiva que permite a existência desses novos dispositivos imagéticos como regularidade na dispersão: é na profusão de outdoors publicados em Goiânia que se percebe uma recorrência pelo acúmulo, que vem da memória discursiva, da relação com outros outdoors com características semelhantes. É imagem interna de meu percurso empírico também um outdoor com efeito tridimensional que circulou em Goiânia em 2010: a cerveja *Skol* criou um volume semelhante a uma barriga estufada, que saía da superfície plana do outdoor para representar o enunciado verbal “estufado”, também partícipe da configuração da publicidade. Para resolver o problema da indigestão, Skol 360° “desceria redondo”, sem prejudicar o fígado. Tal discurso de cervejas que provocam ressaca no dia seguinte fundamenta, por meio da memória discursiva, tal enunciado, que retorna em forma de acontecimento singular devido ao princípio da raridade.

As Figuras 36, 37 e 39 oferecem como produtos de consumo, respectivamente, o refrigerante *Ice Cola*, os apartamentos de *Palais du Parc* e o leite da marca *Compleite*. Na Figura 3, o slogan “você vai reconhecer esse sabor” compõe o refrigerante com um valor único, o que o torna especial e descarta todas as outras possibilidades de marcas. O discurso do gozo instantâneo está no tamanho do mídiun para expressar a importância do refrigerante. A concatenação da ubiquidade do refrigerante ordena-se com o enunciado verbal “Experimente agora”, (verbo-) no imperativo que sanciona o corpo ao prazer momentâneo, no tempo presente, em detrimento do discurso de um corpo saudável e equilibrado, em forma. O efeito tridimensional da imagem da garrafa projeta no leitor a sensação de materialidade colocada diante dos olhos, de proximidade com o produto oferecido, para controlar o movimento em função do consumo do produto.

A Figura 37 projeta no leitor a imagem de um palácio, que ativa a memória discursiva do luxo, sistema axiológico que imprime o desejo de consumo do apartamento. O status social elevado, o pertencimento à elite, pode ser experimentado pelo corpo que pode ter a sensação de adentrar o apartamento ofertado pela publicidade do outdoor, ou seja, a mídia de massa banaliza o ingresso do corpo pelo efeito de realidade de um outdoor e democratiza o acesso, pela mediação virtual, a meios físicos antes interditados. Afinal, a vida a crédito, o prazer momentâneo posterga a preocupação e a ansiedade para o futuro e oferece a possibilidade de consumo à massa, por meio da popularização das mercadorias.

A Figura 39 projeta o leite tridimensional, que, aliado ao discurso da felicidade do casal, materializada pela imagem do outdoor, torna a vida “completamente saudável”. Esse

slogan dialoga com o cuidado de si, poder exigido por meio não mais de uma estrutura hierárquica, que assola e oprime os sujeitos. O discurso do que é saudável, para a manutenção da vida e da saúde, normaliza o poder requerido para si. O impacto da interpelação provocada pelo enunciado “combina com você” soma-se ao quadro persuasivo ao convidar o leitor à cena de enunciação: o leitor seleciona imagens internas de sua situação atual e pode se imaginar ou se projetar como personagem da cena enunciativa sugerido pelo outdoor. Há ainda o discurso de autoridade das “vitaminas A, C e D”, que completam o poder do discurso científico, capaz de oferecer legitimidade à qualificação prometida pelo material enunciativo de consumo, o leite, que, por uma tautologia, retoma o discurso do que é saudável e deve ser consumido.

E a Figura 38? Nela, não é ofertado um material enunciativo de consumo concreto, e sim uma candidata a deputada estadual (Eneida Figueiredo). O consumo não se limita a bens materiais: indivíduos também se prestam ao consumo. Em época de eleições, a memória discursiva do político se remete ao que seria um bom candidato: o que se dispõe ao contato direto com o público. Por isso, um outdoor com efeito tridimensional, nesse caso, possibilita ao eleitor a imagem de que Eneida Figueiredo é uma política que não se distancia do povo, pois o mídiun a aproxima do eleitor.

O slogan “Juntos pelo interior” comprova a ideia de que é a cooperação, e não o governo autocrático, a sua linha partidária. Tal enunciado está atrelado a um discurso de solidariedade e proximidade do político em relação ao povo. Assim, Eneida pode ser uma candidata a deputada estadual porque seu enunciado verbal reitera a memória discursiva por meio da paráfrase. Sem a história, tal enunciado não poderia existir. Aliada ao enunciado verbal, a imagem em cor azul indica uma simbologia de tranquilidade. A fotografia demonstra um rosto com sorriso, que remete, pela memória discursiva, a uma postura do corpo favorável à simpatia necessária a toda prática social que exige o exercício do poder político num regime democrático. A campanha política oferece uma imagem aprazível, que impulsiona o espírito de coletividade já firmado pela história do discurso político.

Esse *lugar institucional* (FOUCAULT, 2005a) de onde enuncia a candidata a deputada é estabelecido, portanto, pelo discurso político: é essa forma de contrato, explícita ou implícita, que dá forma ao enunciado (verbo-)visual materializado pelo outdoor e fornece a ele o *valor de verdade*, atribuição de sentidos aceitos ou não pelo (e)leitor (FOUCAULT, 2005a). Este pode ativar suas imagens internas, a respeito de algum candidato que prometeu e não cumpriu alguma promessa de campanha política e estabelecer intericonicidade com outras imagens imaginadas, projetadas para o futuro, por meio da memória discursiva de que “todo

político não presta”.

3.1.2 A descartabilidade do consumo

Ao coletar o outdoor da Figura 39 (publicidade do leite *Compleite*), constatee uma contradição: ao serem trocados os outdoors, o lixo dos anteriores não foi recolhido e estava espalhado no local, um lote baldio (Figura 40):



Figura 40: lixo produzido pela troca de outdoors. Fonte: arquivo fotográfico pessoal. Imagem do lixo produzido por outdoors removidos. Imagem coletada no Setor Sul, em ago. 2010.

O outdoor anterior possuía como tema o mês dos pais em um shopping de Goiânia (*Bougainville*), com o realce de uma criança em terceira dimensão, acima da linha retangular, limite físico do outdoor. Na Figura 40, ainda é possível identificar a criança, agora descartável, lixo, depois do dia dos pais.

A contradição está exatamente no modo como se revela o lixo, na contramão do discurso ecologicamente correto, que dita a preservação da natureza e preza o consumo de produtos biodegradáveis, que não agredem o planeta. O consumo consciente é um modo de

atrair outros discursos desejáveis, como o equilíbrio e a felicidade.

No entanto, os discursos da higienização e da purificação do meio ambiente são suspensos. O descuido revela que a sociedade líquido-moderna cultua a descartabilidade, a fragmentação, a movência identitária. Essa contradição também pôde ser verificada na análise do enunciado verbal, colocado numa placa na exposição *Vertigem* de Osgemeos: “Não toque” é a ordem da interdição que promove o discurso da preservação, em detrimento do discurso do caos. Porém, se a interação é exigida em algumas instalações, que instauram o corpo na atividade diegética, como o toque é interditado? No caso do outdoor tridimensional, como é possível haver gasto excessivo de material sem respeitar a natureza, o discurso ecologicamente correto? Tais contradições são “o outro lado da moeda” que atravessa a formação discursiva tridimensional e Foucault (2005a) denomina como prática não-discursiva, por ignorar um discurso ou exercer-se devido à economia vigente causada pelo sistema capitalista, em função do lucro.

O lixo, no caso da troca dos outdoors (Figura 40), é uma necessidade criada pela sociedade de consumo, que exige para si novos produtos e, contraditoriamente, acumula o lixo indesejável pelo discurso ecologicamente correto, o que acarreta a poluição do meio ambiente.

A velocidade de migração entre uma identidade e outra, no entanto, também causa desconforto, devido à contradição do desejo de o sujeito, ao mesmo tempo, constituir uma identidade centrada, plena, una. A dificuldade de definição de si mesmo, as constantes modificações de adesão aos discursos, deixam fluidos os sujeitos da sociedade líquido-moderna. Uma certeza rapidamente se torna refutada e, em seu lugar, ocorre a aceitação de algo que antes era considerado abominável, como a enunciação sincrônica de uma lei que refuta a criação do lixo – litígio favorável ao discurso ecologicamente correto (que higieniza e purifica, limpa) – e a fluidez identitária que exige a descartabilidade, o contato com o novo, produtor do lixo.

3.2 A INSCRIÇÃO DOS CORPOS EM OUTRA DIMENSÃO: INTERATIVIDADE EM GAMES 3D

A desterritorialização do eu é o aspecto essencial que marca a entrada do humano no ciberespaço. No universo de infinitas conexões e possibilidades, a única ontologia possível é a mágica.

Marc Pesce, co-inventor da linguagem para modelação da realidade virtual (VRML)

Estudo neste tópico a inscrição dos corpos na interação com videogames contemporâneos (século XXI). As práticas sociais instauram poderes. As relações do discurso com a história e o poder constituem os sujeitos. O poder arquitetônico próprio de uma ordem do discurso que pasteuriza movimentos engendra a disciplinaridade dos corpos durante a interação proposta pelos videogames.

Analiso as enunciações do corpo possibilitadas por games interativos que induzem a inscrição dos corpos durante as movimentações para operacionalidade do dispositivo criado para entretenimento. Estudo como o biopoder exerce práticas de objetivação, que determinam as práticas de subjetivação. Mobilizo a categoria intericonicidade para demonstrar a importância do corpo, por meio de suas imagens externas, históricas, ao constituir relações com as imagens internas, parte da memória discursiva armazenada pelo indivíduo (COURTINE, 2005). Além disso, cada corpo reage de uma maneira, há uma performance própria, inalienável (ZUMTHOR, 2007) em favor do fim de uma sociedade-memória (NORA, 1993) pela construção de uma memória individual, em uma modernidade líquida egocêntrica (HAROCHE, 2011), volátil, descartável, que preza o gozo imediato no tempo presente (BAUMAN, 2007).

A contribuição genealógica de Foucault para a Análise do Discurso de linha francesa é fundamentada pela abordagem analítica do sujeito, em suas relações discursivas com a história e o poder.

É essa análise do porquê dos saberes, que pretende explicar sua existência e suas transformações situando-o como peça de relações de poder ou incluindo-o em um dispositivo político, que Foucault chamará genealogia (MACHADO, 2007, p.10).

Enfoco a genealogia sob os corpos, ao analisar, por meio da disciplinaridade, o controle pela obediência pelo submetimento ao uso de videogames.

Investigo o videogame lançado em 2006 pela *Nintendo*, o *Nintendo Wii*. Mais

especificamente, analisarei o jogo *Nintendo Wii Fit*. Também estudarei o *Xbox 360 Kinect*, aparelho que, dentre outros aplicativos, funciona como videogame. Foi lançado em 2005 pela *Microsoft*.

3.2.1 Videogames com efeitos tridimensionais: *Xbox 360 Kinect* e *Nintendo Wii*

Brincar de videogame, nos anos 1980 e 1990, significava, necessariamente, utilizar controle remoto. Conhecer vários botões era condição primeira para iniciar qualquer jogo. Os famosos *Super Nintendo*¹² (lançado em 1990, no Japão) e *Atari*¹³ (lançado em 1977, nos Estados Unidos) funcionavam por meio de cartuchos, discos de leitura óptica. Inseridos nos consoles, dispositivos computacionais responsáveis pelo processamento dos dados dos cartuchos de videogames, os cartuchos revelavam seus conteúdos por meio da televisão. O estímulo para o jogo ocorrer era mediado pelo controle remoto, ou pelo joystick, como se tornou conhecido o controle remoto do *Atari*.

Nos anos 2000, os videogames surgiram com tecnologias mais avançadas. Dentre as várias novidades, destacamos, para essa análise, o *Nintendo Wii*, um videogame lançado em 2006 pela *Nintendo*, e o *Xbox 360*, videogame lançado em 2005 pela *Microsoft*.



Figura 41: utilização do videogame *Nintendo Wii*. Disponível em: <<http://www.superativa.com/2011/05/jogos-para-nintendo-wii.html>>. Acesso em: 25 mai. 2011.

¹² Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Super_Nintendo_Entertainment_System>. Acesso em: 12 mai. 2011.

¹³ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Atari_2600>. Acesso em: 12 mai. 2011.

O *Nintendo Wii* funciona por meio de um controle, mediador que limita a interação. O jogador ainda interage sob a limitação de um controle. O *Xbox 360 Kinect* não necessita de controle; é composto pela tecnologia *Kinect*, lançada em 2010. Trata-se de um sensor que acompanha os movimentos ditados pelo corpo do jogador.

Localizado em frente à televisão ou ao computador em que o *Xbox 360 Kinect* está conectado, os jogadores interagem com maior liberdade, como se seus corpos se inserissem no game (Figuras 41 e 42).



Figura 42: utilização do videogame *Xbox 360 Kinect*. Disponível em: <http://www.artigonal.com/comercio-eletronico-artigos/o-que-voce-faria-se-tivesse-uma-segunda-chance-4302711.html>>. Acesso em: 10 abr.2011.

O biopoder, um conjunto de investimentos sobre o próprio corpo, não é violento como o poder soberano, que decide quem morre e quem vive. O poder disciplinar da normalização também por meio de uma biopolítica, obediência do corpo após um exame minucioso de seu funcionamento e inscrição de sua regularidade em sistemas reguladores e eficientes por meio de uma série de normas aplicadas para homogeneização dos gestos e comportamentos. O corpo é esquadrihado para ser obediente a estratégias de intervenção biopolíticas e exige para si e sobre si o poder institucional, o autocontrole (FOUCAULT, 2003a).

No entanto, para Deleuze (1996), uma transição da sociedade disciplinar para uma sociedade de controle altera as relações entre os sujeitos e as instituições. A dissolução dos poderes provoca um colapso nas práticas subjetivas e faz irromper identidades fluidas. Porém,

mesmo com a emergência da sociedade de controle, não é apagada a sociedade disciplinar, para Deleuze (1996), pois esse modelo de transformação é gradual, produz a liquidez e o efeito de mobilidade, nunca permanente. A rarefação do panóptico não mais controla efetivamente os corpos e uma refutação à ordem arquitetônica demonstra o primado da virtualidade. Apesar de ainda haver o poder das instituições, a flexibilidade delas é conferida pela multiplicidade de sentidos.

O corpo-dócil permanece vigiado, não é abandonado pelos saberes e poderes que constituem os dispositivos de controle (DELEUZE, 1996). Entretanto, são complexas as fronteiras norteadoras dos limites entre real e virtual, público e privado. A imbricação de elementos tradicionalmente opostos desterritorializa o que pode e deve ser vivido pelo corpo (LÉVY, 1999). A estética, em detrimento da ética, suplanta a discrição imposta pelo panóptico e sustenta a espetacularização do eu em favor da promoção de si para favorecimento impetuoso de um gozo no tempo presente (BAUMAN, 2007).

A fluidez da topografia virtual instaura práticas de subjetivação móveis: a única permanência é a volatilidade das identidades em condições de produção discursivas incertas. Sujeitos clivados pelas constantes transformações exigidas por si mesmos fabricam efeitos de verdade favoráveis à liberdade dos corpos, mas a submissão das práticas sociais é histórica.

O corpo-performance, com suas próprias sinergias, forças musculares e energias psicofisiológicas, é individual (ZUMTHOR, 2007). Ainda que as atuações sejam inconscientes, possíveis por uma rede de formulações dadas pela história, a experiência corporal é consciente, uma alusão ao efeito de liberdade propiciado pela dissolução das fronteiras numa sociedade de controle que permite poucas certezas e muitas transformações. A representação de si mesmo é sempre uma realidade própria perante todo o complexo de possibilidades disponíveis socialmente pelas verdades e suas relações transversas com saberes e poderes.

3.2.2 A regularidade discursiva da tridimensionalidade

O gosto pelo efeito de liberdade de movimentos, concernente à sociedade de controle (DELEUZE, 1996), e o almejo pelo fim da limitação do jogador no processo interacional com o videogame tornam atrativos os modelos contemporâneos de propostas de jogos, como os oferecidos pelo *Nintendo Wii* e pelo *Xbox 360 Kinect*. O desejo de ser partícipe da ficção e torná-la mais próxima da realidade fazem o jogador ter a sensação de estar no jogo. A desterritorialização também é popular pela *mass media*, mercadoria atraente ao público que

elege a proximidade física de um produto embora por meio da virtualidade (MARTIN-BARBERO, 2003). Diminuir a distância entre o game e o jogador permite um entretenimento mais divertido, hoje.

A diferença entre usar e não usar um controle remoto – ou um joystick – é relacionada a esse poder de pertencimento ao jogo actancial. Se menos instrumentos mediadores são utilizados para interação, maior é a introjeção no universo ficcional. Lévy (1999) preconiza que a memória artificial torna-se indissociável das “almas humanas”. O domínio da rede virtual na composição orgânica humana desloca o padrão da realidade fisiológica ao criar uma atmosfera possível por uma ficção com efeito real, distópico, sem fronteiras. A multissensorialidade é a conquista da ubiquidade pela virtualidade, conforme Paul Valéry (GRAU, 2007).

O estímulo à interação cada vez menos distante entre o jogador e o game é uma prática social possível devido às condições de emergência dos discursos, que tornam naturalizado o uso do videogame: “predomina a obsessão de um corpo feito para a *performance* e mecanizado” (SUQUET, 2009, p.547). Esse é um dispositivo que funciona como biopoder capaz de disciplinar corpos por meio de artefatos, aparelhos, tecnologias e seus usos.

Em meio à dispersão de discursos que circulam por meio de práticas discursivas que produzem sentidos, verifico, na contemporaneidade (século XXI), regularidades enunciativas (verbo-)visuais em diversas superfícies midiáticas, como interação com instalações de arte contemporânea, como verifiquei na exposição *Vertigem* de Osgemeos, outdoors com efeito 3D, livros pop-up (com efeito tridimensional) e videogames com tecnologias de aproximação interacional (como *Nintendo Wii* e *Xbox 360 Kinect*).

A hibridação cultural é permitida pela globalização, acontecimento admitido pela revolução pós-industrial, que conecta distâncias e permite aproximações virtuais. Além disso, a expansão urbana acumula a população não mais dispersa em comunidades rurais com pouco ou sem contato com outras. Nas cidades, a oferta simbólica de produtos é ampla, e os meios de comunicação permitem a heterogeneidade das mercadorias, que atendem cada vez mais a uma sociedade de consumo exigente, também com o apoio da produtividade avançada possibilitada pelos recursos tecnológicos. A qualidade e o custo-benefício (relação de compensação entre valor financeiro do produto e funcionalidade oferecida) são pesquisados porque é vasta a quantidade de mercadorias ofertadas para comercialização (CANCLINI, 2013).

O mídiu é crucial para compor a significação dos enunciados tridimensionais. Não apenas um mero suporte, o mídiu visa à convergência corporal entre a virtualidade e a

realidade:

a força de uma conexão é medida em termos de seu impacto emocional. A experiência não deve ser contida em uma única plataforma de mídia, mas deve estender-se ao maior número possível delas. A extensão de marca baseia-se no interesse do público em determinado conteúdo, para associá-lo repetidamente a uma marca (JENKINS, 2009, p.106).

Mais do que vender entretenimento, os videogames comercializam felicidade, integração familiar, fim do sedentarismo, cuidado com a saúde do corpo, prazer experimentado pela sensação de transporte a outro meio, o virtual. Um pacote de plenas satisfações assegura o gozo, o hedonismo, a satisfação do consumidor ao adquirir o videogame. Pela regularidade enunciativa promovida pelos enunciados (verbo-)visuais, percebo a convocação dos sujeitos para se aproximarem cada vez mais de uma proposta temática, seja por meio da arte contemporânea, do outdoor tridimensional, do livro pop-up ou dos videogames. Há uma irrupção de enunciados favoráveis à inscrição dos corpos na atividade de leitura.

O propósito dos videogames, assim como dos outdoors, é ser consumido para obtenção do lucro e retroalimentação do sistema neoliberal, movido pelo capitalismo, pela dominação do poder financeiro do setor terciário. Para atrair o público-consumidor, é preciso inventar interfaces enunciativas que envolvam o corpo-dócil, egocêntrico, na contemporaneidade: “se o consumo tornou-se um lugar onde frequentemente é difícil pensar, é pela liberação do seu cenário ao jogo pretensamente livre, ou seja, feroz, entre as forças do mercado” (CANCLINI, 1999, p.89). O dispositivo com efeito tridimensional permite aderência do corpo à virtualidade, desejo que suscita a valorização da estética em detrimento da racionalidade e da ética, pois mais importa a inflação da multissensorialidade, o autismo físico do consumidor que experimenta o produto.

É essa a distinção de uma cultura tradicional *gramaticalizada* e de uma cultura *textualizada*, segundo Lotman (MARTIN-BARBERO, 2003): a primeira, tradicional, suscita, além da fruição estética, a inteligência estimulada pela própria composição da obra. A segunda, contemporânea, concentra atividades de fruição estética e de remissão a outras obras com o mesmo conteúdo, que podem ser sensorialmente repetidas em outros formatos, por outras mídias.

A *massmedia* pretende o alcance de todo corpo-consumo, pelo corpo-convergente que não se satisfaz com apenas uma interface midiática ao interagir com um produto de mesma temática. O corpo-dócil, também corpo líquido-moderno, entrega-se à submissão do constante

consumo e não se conforma com apenas um formato midiático de seu produto. É transmidiática a produção das mercadorias com mesma temática porque a fruição estética é fugaz e sempre deseja reciclagem, renovação sinestésica.

Assim, a mídia de massa populariza as mercadorias e se presta ao consumo para um grande contingente de corpos-dóceis, líquido-modernos, que aproveitam suas sujeições após o esquadramento de suas afeições à cultura visual e admitem seus desejos pela desterritorialização numa sociedade de controle que dissolve os poderes e os saberes, assim como os dispositivos, que permanecem funcionando, mas não necessariamente para todos, o que não garante uma produtividade na efetivação da conquista do corpo-consumidor.

Fato é que cada corpo-consumo adere às possibilidades que cada corpo-performance julga necessárias, o que propicia um efeito de liberdade pela escolha das sensações e dos prazeres admitidos democraticamente ao serem perpassados pelo corpo empírico, individual. Afinal, a “voz interior” de um corpo-performance é singular, restrita apenas à psicofisiologia própria de seus mecanismos biológicos, orgânicos: o corpo é o meio e o meu próprio limite de experiência cotidiana (ZUMTHOR, 2007).

A aproximação dos jogadores por meio da internet tornou ainda mais versáteis os videogames. A tecnologia *Xbox LIVE* conecta jogadores de todo o mundo.

Com mais de 25 milhões de usuários por todo o mundo, estamos felizes em trazer para o Brasil toda a diversão e o entretenimento que faz do Xbox LIVE o serviço de jogos online mais famoso do mundo. Jogue seus títulos favoritos com seus amigos no Xbox LIVE, aumente seu Gamerscore e baixe os últimos lançamentos do Xbox LIVE Arcade e dos Jogos Sob Demanda no conforto da sua casa. Você ainda pode aprimorar seus jogos baixando os Complementos de Jogos, como pacotes de mapas, personagens e músicas. O Xbox LIVE e o Kinect para Xbox 360 vão abrir um novo mundo cheio de jogos, diversão e muitos amigos. Desejamos que todos se divirtam muito (O XBOX LIVE ESTÁ NO BRASIL!, 2011)¹⁴.

Ocorre, nesse trecho do conteúdo sobre o *Xbox*, disponível do site oficial, o atravessamento de discursos como o da felicidade, da diversão (entretenimento) e do conforto. Percebo disseminadas as relações de poder exercidas sobre os sujeitos, que desejam felicidade, diversão e conforto e, para isso, consomem as novas tecnologias de jogos.

Os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social. Funcionam como um rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa. [...] O poder funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social (MACHADO, 2007, p. 13).

¹⁴ Disponível em: <<http://www.xbox.com/pt-BR/live?xr=shellnav>> . Acesso em: 15 mai. 2011.

Os poderes normalizados pela disciplinaridade dos corpos não são violentos; inclusive, são exigidos para si, pois investem no contato do corpo consigo mesmo, facilitam a consciência corporal. Numa sociedade de controle, que não destitui o poder disciplinar, a desterritorialização propicia ainda mais um efeito de liberdade do corpo-performance.

Em contraposição, é diferente o poder soberano, monárquico, pois assola a sociedade por ser munida de um poder superior, que instaura técnicas de controle como o suplício, punição exemplar para casos de desobediência às normatizações estipuladas pelo Estado. Trata-se de um poder violento, incisivo, porque o rei possui o poder e pode atribuí-lo em seu modo de governar. A população serve o rei e é dominada por ele.

Dizer que o soberano tem direito de vida e de morte significa que ele pode fazer morrer e deixar viver. [...] O efeito de poder soberano sobre a vida só se exerce a partir do momento em que o soberano pode matar (FOUCAULT, 1999, p. 286).

Decidir sobre a morte, direito político do rei entre os séculos XVII e XIX, torna o soberano dotado de um poder supremo sobre a vida do povo, além de transformar em ritual o processo tortuoso da morte, por meio do suplício: “a morte é um suplício na medida em que ela não é simplesmente privação do direito de viver, mas a ocasião e o termo final de uma graduação calculada de sofrimentos” (FOUCAULT, 1997, p. 31).

Numa sociedade disciplinar, a biopolítica é um poder normatizador que objetiva o controle biológico das populações, em favor da segurança, da proteção e do cuidado, como o controle de natalidade, mortalidade e longevidade. A anátomo-política do corpo funciona por uma sanção normalizadora, que adentra os corpos, sem violência, pelo cuidado e pelo conforto. É característico do liberalismo, um modo de regular os indivíduos, para que não haja variáveis. O objetivo é tornar o corpo-dócil, que, numa ordem do discurso neoliberal, controla as populações (FOUCAULT, 2003a).

Foi esse tipo de poder que Foucault chamou de disciplina ou poder disciplinar. É uma técnica, um dispositivo, um mecanismo, um instrumento de poder, são ‘métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade’ (MACHADO, 2007, p. 17).

Assim, o liberalismo se revela déspota, mas com um sistema favorável ao poder que o povo exige sobre si, para se sentir seguro, não violentado, mas protegido pelo Estado. A economia, num sistema capitalista, encarrega-se de gerir a população. Há, então, uma arbitrariedade mascarada pelo bem-estar social:

O liberalismo funciona pela liberdade (do mercado, do direito de propriedade, da discussão, da circulação etc.), assim como o Estado de polícia funciona pela docilidade, esta liberdade deve ser produzida por uma ação permanente do governo e protegida das usurpações que a ameaçam (SENELLART, 1995, p.10).

O liberalismo, no fim do século XX e no século XXI, apresenta-se neoliberal. O Estado mínimo, como é caracterizado o neoliberalismo, funciona com a desestatização. A economia e a lógica do mercado são responsáveis pelo núcleo que estrutura o neoliberalismo. O poder não é hierarquizado, na contemporaneidade, como se funcionasse por uma cadeia explícita de relações de superioridade e inferioridade. Temos, na atualidade, uma tecnologia de poder que normaliza comportamentos. Trata-se de um biopoder, um poder sobre a vida, exercido por meio de um controle moral que nem sempre está regulamentado, normatizado. Não é uma obrigação ou um dever do cidadão, vigiado pela política do Estado. O poder está disseminado, é capilar, e se torna naturalizado, necessário, essencial (SENELLART, 1995, p. 10).

O estudo desses modos de governar é denominado governamentalidade:

O conjunto constituído pelas instituições, procedimentos, análises e reflexões, cálculos e táticas que permitem exercer o poder que tem, por objetivo principal, a população; a tendência que conduziu esse tipo de poder que é governo sobre todos os outros: a soberania, a disciplina, que permitiu o desenvolvimento de uma série de saberes (CASTRO, 2009, p. 190).

A análise das técnicas de dominação sobre os outros e sobre si é, portanto, chamada de governamentalidade. Como se exerce o poder? Se o poder possui técnicas de domínio, é a episteme que possibilita a coerção. A episteme é o conjunto de saberes advindos das regularidades enunciativo-discursivas. Para Foucault, não interessa o que é o poder. Seu foco é o sujeito. O funcionamento do poder é enfoque dos estudos genealógicos, porque as relações de poder se exercem por meio dos saberes produzidos e constituem os sujeitos, o ser-si, o corpo-performance, segundo a apropriação que realizei a partir de Zumthor (2007).

O sujeito contemporâneo é clivado por discursos que conduzem sua vida, como o da felicidade, da diversão e do conforto: “[...] Estamos felizes em trazer para o Brasil toda a diversão e o entretenimento. [...] Baixe os últimos lançamentos do Xbox LIVE Arcade e dos Jogos Sob Demanda no conforto da sua casa”. Não há uma obrigatoriedade de ser feliz, ou ter diversão e entretenimento; porém, o discurso da felicidade o possibilita como material enunciativo de consumo, num sistema neoliberal, que controla a população e estimula o cuidado de si.

O lucro não é apenas financeiro. O biopoder está presente quando o sujeito adquire a

felicidade: um poder possibilitado pela obtenção de um produto que oferece diversão e conforto. Possuir jogos sem a necessidade de perder tempo ao sair de casa é um conforto que a empresa fabricante do *Xbox Kinect* realiza para cuidar do cliente. Portanto, não há um poder soberano ou disciplinar que dirige a docilidade do corpo. Há uma vontade normalizada de ter felicidade ao consumir o produto, ao economizar tempo para ter mais vida e usufruir do conforto de comprar e jogar em casa. O corpo-consumo é operado pelo conforto e pela satisfação de entrar em contato consigo mesmo pelo aparelho de videogame.

Há, então, um controle de si na maneira de operação do poder, que se exerce por meio do saber. O dispositivo com efeito tridimensional e imersivo do videogame que permite a inserção das características de si num personagem que adentra a narrativa do jogo envolve o corpo-dócil e do corpo-poder que requer seu corpo-convergente na condição das visibilidades de uma cultura favorável ao corpo líquido-moderno, afeito às aventuras de curto prazo. Nesse caso, os poderes da felicidade, do conforto e da diversão ocorrem pelo saber inscrever o corpo do jogador na tela que media a brincadeira. Como a condição de emergência do discurso da felicidade, do conforto e da diversão faz parte da ordem histórica que controla os corpos em favor do bem-estar, o saber do *Xbox* é coercitivo, na medida em que possibilita maior entretenimento ao viver a introjeção do corpo no game.

3.2.3 *Nintendo Wii Fit e Your Shape Fitness Evolved*

O jogo *Nintendo Wii Fit*, do videogame *Nintendo Wii*, e o *Your Shape Fitness Evolved para Kinect*, lançado pelo *Xbox Kinect*, são semelhantes quanto às ofertas: servem tanto para entretenimento quanto para o cuidado com o corpo. Eis o poder da cultura híbrida.

O *Nintendo Wii Fit* funciona por meio do dispositivo *Wii Balance Board*, uma balança que mede o Índice de Massa Corporal do jogador. Há 50 exercícios diferentes. Além disso, o *Wii Fit Age* calcula a idade do usuário por meio da produtividade atlética.

O *Your Shape Fitness Evolved para Kinect* promete a realização de exercícios personalizados, de acordo com a necessidade fornecida pela avaliação automática promovida pelo videogame. A interatividade envolve o jogador e o provoca para fazer os exercícios, sem a mediação de algo externo, como um controle remoto, um joystick ou um dispositivo de controle do Índice de Massa Corporal.

Selecionei essas duas regularidades enunciativas do videogame para descrever a possibilidade de emergência de tais produtos de consumo devido à irrupção do discurso anti-

sedentarismo. Mas por que exercitar o corpo?

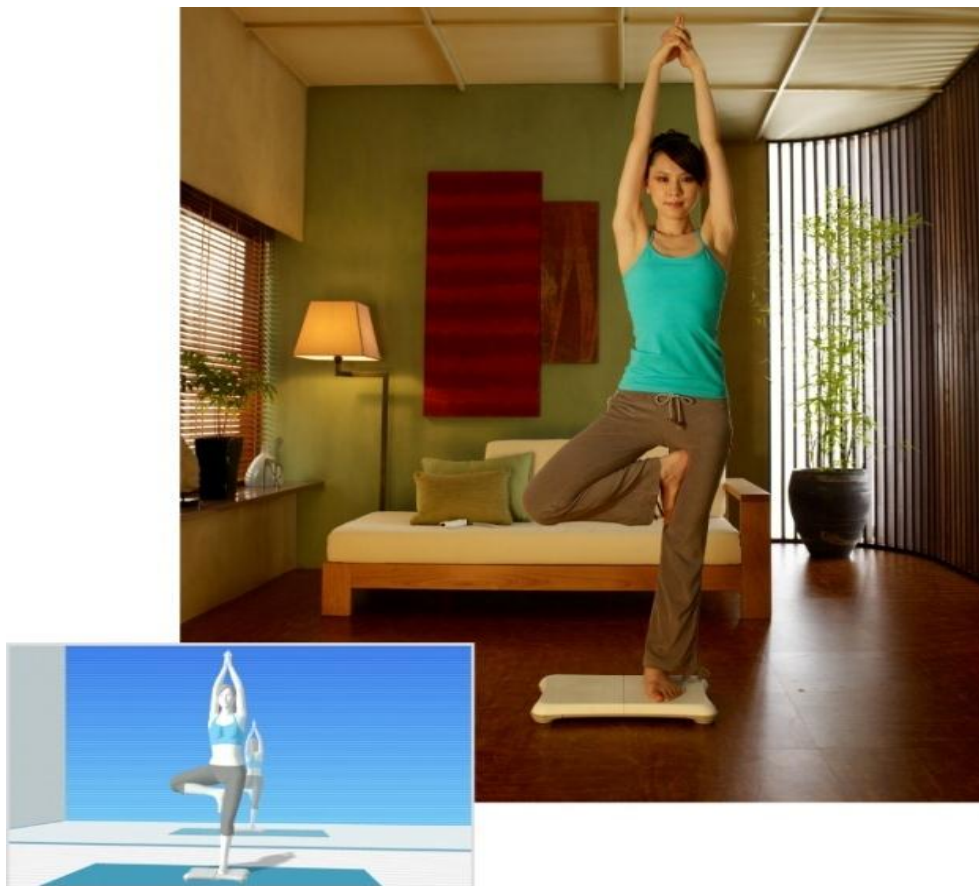


Figura 43: mulher utilizando o jogo *Nintendo Wii Fit*.

Os saberes científicos exercem o poder de controlar os indivíduos, que se singularizam pelas técnicas do cuidado de si. Foucault (1997, p. 151) afirma que um dos tabus humanos é a morte: “agora é sobre a vida e ao longo de todo o seu desenrolar que o poder estabelece seus pontos de fixação; a morte é o limite, o momento que lhe escapa; ela se torna o ponto mais secreto da existência”.

Para escapar da morte, os saberes científicos atestam o poder dos exercícios físicos. A manutenção da vida é um desejo causado pelo poder que o saber científico da medicina realiza, ao exercer o autocontrole dos indivíduos. Esse investimento sobre a vida, sobre o corpo-espécie, propiciado pelo biopoder, dissemina técnicas de sujeição dos corpos à preservação da vida, em favor do poder de retardar o tempo.

O ‘direito’ à vida, ao corpo, à saúde, à felicidade, à satisfação das necessidades, o ‘direito’, acima de todas as opressões ou ‘alienações’, de encontrar o que se é e tudo o que se pode ser, esse ‘direito’ tão incompreensível para o sistema jurídico

clássico, foi a réplica política a todos esses novos procedimentos de poder que, por sua vez, também não fazem parte do direito tradicional da soberania (FOUCAULT, 1997, p.151).

Não há um poder coercitivo visível, uma governamentalidade exercida pelo Estado ou quaisquer outras instituições para que o indivíduo consuma um produto. A necessidade é fabricada pelos eixos saber-poder, que tornam essenciais as mercadorias.

A Figura 43 demonstra a tecnologia aproveitada para tornar o corpo saudável. O perfil da pessoa que joga é escaneado. O corpo-espécie (FOUCAULT, 1997) é esquadrinhado e controlado por uma anátomo-política do corpo-dócil que é disciplinado em favor de uma apatia narcísica. Os movimentos são comandados pelo corpo da jogadora, que se sujeita aos exercícios ditados pelo game. A Figura 43 demonstra um corpo magro, saudável, que se cuida contra patologias causadas pelo sedentarismo, como a obesidade, a pressão alta e o estresse, comprovados cientificamente como prejudiciais à vida. Além disso, mantém-se magro, estética supervalorizada numa cultura iconográfica que padroniza a beleza também pela definição dos músculos adquiridos pelo esforço físico. Mais uma vez, a episteme, ou o saber, exerce poder sobre o corpo.

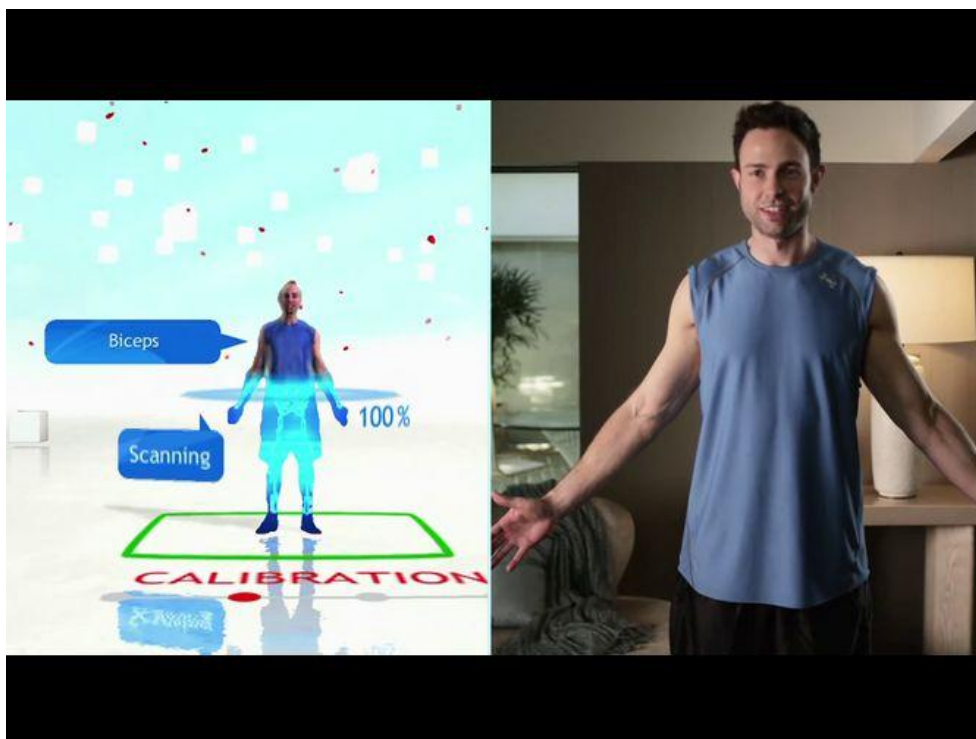


Figura 44: homem se exercitando por meio do game *Your Shape Fitness Evolved* para Kinect

Em ambos os casos, nas Figuras 43 e 44, há uma significativa diferença entre os videogames dos anos 1980 e 1990 (como *Super Nintendo* e *Atari*) e os atuais. Os antigos

promovem a interação apenas pela parcialidade corporal, pelos dedos que teclam o controle remoto e pelos olhos. Os jogadores permanecem sentados enquanto se divertem.

Os atuais jogos e tecnologias de videogames modificam a relação entre o jogador e o game, ao conduzir a completude do corpo do jogador ao movimento físico, em frente à tela de um computador ou de uma televisão: “para os gamers, a experiência é de imediatismo: o personagem torna-se um veículo para sua experiência direta no universo do game. [...] [As sociedades de consumo] estão emergindo num contexto de uma sociedade cada vez mais fragmentada e multicultural” (JENKINS, 2009, p.174). Os avatares são reproduções virtuais das feições físicas dos jogadores, que podem entrar em contato com o próprio corpo-performance por meio de sua imitação, que parece real.

O corpo-convergente sente dissociar-se e se desterritorializar, um prazer instantâneo que pode ser alcançado com interfaces virtuais como as dos videogames: “os sentidos e os sistemas de comunicação de nosso corpo de carne e osso podem, através de interfaces [...], realizar trocas com todo tipo de criatura simulada (GRAU, 2007, p.400)”. O corpo-performance pode atuar sobre o que há de mais íntimo: sua própria vida, corpo-espécie disciplinado pelo efeito de liberdade individual, que atesta uma singularidade sinestésica que nenhum outro corpo pode aferir. O corpo líquido-moderno pode, assim, realizar seu desejo de fruir esteticamente pela hipnose que os *gadgets*, estruturas eletrônicas, propiciam por meio dos dispositivos imagéticos com efeitos tridimensionais.

Noto, também, que, em ambas as Figuras, 43 e 44, a mulher e o homem, respectivamente, realizam sorrindo os exercícios. Afinal, o enunciado “exercitar faz bem à saúde” é um aforismo da formação discursiva da medicina:

O exercício físico provoca respostas hormonais no organismo que traz alterações fisiológicas e psicológicas. Entre os que atuam para que haja as respostas, encontram-se as endorfinas, hormônio liberado após a prática de atividade física. As endorfinas são substâncias bioquímicas analgésicas segregadas pelo cérebro que executam um papel essencial no equilíbrio entre o tônus vital e a depressão. Delas depende que nos encontremos bem ou mal. Além de aliviarem a dor, elas colocam o organismo inteiro em um estado de relaxamento no qual a energia pode atuar livremente e inclusive curar doenças (RESPOSTAS HORMONAIAS AO EXERCÍCIO FÍSICO, 2009).

Liberar o hormônio da felicidade, a endorfina, deixa viver. O exercício físico é fundamental: cura anormalidades do corpo e da mente, ao evitar as dores e lutar contra a depressão, a morte psicológica. Sem a endorfina, o mal se instala e, assim, não existe a felicidade. “Curar doenças” é evitar tempo ruim, é economizar para viver mais. Ser saudável e ser jovem são aspirações que afastam da morte o corpo.

Há algum poder visível, que obriga e assola a população a se exercitar? Adam Smith, ao teorizar a “mão invisível”, demonstra um poder dissolvido que naturaliza vontades, por meio do controle de um sistema capitalista (SENELART, 1995). Essa governamentalidade cria necessidades impostas pela lógica do mercado, que, atualmente, é neoliberal. Ao adquirir os videogames, a população se autocontrola para viver bem, sem a disciplina ditada pelo Estado do bem-estar, mas devido a um poder capilar, disseminado pelo poder econômico, capitalista, capaz de tornar essencial um produto, ao serem divulgados os saberes comprobatórios de sua importância.

A questão é determinar o que deve ser o sujeito, a que condições ele está submetido, qual o seu status, que posição deve ocupar no real ou no imaginário para se tornar sujeito legítimo deste ou daquele tipo de conhecimento; trata-se de determinar seu modo de ‘subjativação’ [...] (FOUCAULT, 2006, p.235).

O videogame é um produto de consumo, mas esse fato é mascarado pelos múltiplos benefícios promovidos. Comprar é sujeitar-se pela operação disciplinar dos discursos da felicidade, do bem-estar, do conforto, da vida. O capitalismo e o neoliberalismo cuidam dos indivíduos, que, ao se sujeitarem aos poderes exercidos pelos saberes, incisivos, são normalizados e acreditam na verdade do conhecimento, da episteme. O sujeito, portanto, é um constructo diário que assume as técnicas de disciplinaridade do corpo.

A objetivação e a subjativação não são independentes uma da outra; do seu desenvolvimento mútuo e de sua ligação recíproca se originam o que se poderia chamar de ‘jogos de verdade’: não a descoberta de coisas verdadeiras, mas as regras segundo as quais, a respeito de certas coisas, aquilo que um sujeito pode dizer decorre da questão do verdadeiro e do falso. Em suma, a história crítica do pensamento não é uma história das aquisições nem das ocultações da verdade; é a história da emergência dos jogos de verdade: é a história das ‘veridicções’ (FOUCAULT, 2006, p.235).

As condições de produção dos discursos são históricas e especificam posições-sujeito, que, portanto, não são autônomas: “O sujeito é inscrito num campo de saberes que o atravessam e o constituem a partir de sua relação com o outro: assim, forma-se a percepção da realidade” (MILANEZ, 2004, p. 185). Os processos de objetivação dos sujeitos ocorrem pelos discursos que exercem poder por meio dos saberes. Por conseguinte, os processos de subjativação são resultantes dos processos de objetivação dispersos na história. Esses micropoderes são efetivados no ser-si, autocontrolado pelas técnicas de si, promovidas pelos enunciados que constituem a realidade por meio das veridicções instauradas pelas condições históricas de produção dos discursos.

A realidade em si apenas existe em razão dos jogos de verdade promovidos pela relação dialética entre saber e poder, que naturalizam dizeres partícipes do cotidiano das populações. Desse modo, são atribuídos valores em regularidades enunciativas contemporâneas, como a prática regular de exercícios para uma vida melhor e mais saudável, contra a morte.

Constatei a propaganda do jogo *Your Shape Fitness Evolved para Kinect*:

Your Shape™ : Fitness Evolved para Kinect™ convida você a levantar do sofá e entrar em forma. Você vai queimar calorias enquanto se diverte, tanto em aulas de professores renomados, quanto jogando em jogos com a sua família. Enquanto você se exercita, você vai receber instruções específicas de cada movimento, para que você aproveite o máximo cada sessão. Isso ocorre porque a cada exercício criado você será reavaliado cada vez que trocar de sessão para que ela se adapte ao seu ritmo. E ainda, Your Shape: Fitness Evolved responde aos seus movimentos com diversão, surpreende com visuais interativos que vão manter você cada vez mais motivado e empolgado. Você não vai reparar o quanto está malhando até ver os resultados! (YOUR SHAPE FITNESS EVOLVED, 2011).

O discurso contra a morte, em favor do biopoder (FOUCAULT, 1997), revela-se pelo efetivamente dito, já enunciado: “levantar do sofá e entrar em forma”, “queimar calorias”, “diversão” e “manter você mais motivado e empolgado”. Percebo a regularidade enunciativa em favor de corpos saudáveis, úteis para o trabalho, retroalimentadores do sistema capitalista, que demanda tempo e produtividade para a atividade laboral.

Há, também, o cuidado de si, porque os exercícios divertem (“queimar calorias enquanto se diverte”), mantêm a família unida e em harmonia (“jogando em jogos com a sua família”), economizam tempo e cuidam de si (“você vai receber instruções específicas de cada movimento, para que você aproveite o máximo cada sessão”; “aulas de professores renomados”; “a cada exercício criado você será reavaliado cada vez que trocar de sessão para que ela se adapte ao seu ritmo”; “Você não vai reparar o quanto está malhando até ver os resultados!”).

Ter um game personalizado, que cuida de cada jogador a partir de sua singularidade, é um modo de governar com harmonia o corpo, objetivado por discursos favoráveis à vida e subjetivado pela vontade de viver, que o domina. Trata-se de poderes atravessados por inúmeros discursos, com mecanismos de coerção enunciativos capazes de transformar realidades em verdades absolutas, axiomas essenciais para a população, como o bem-estar, a manutenção da vida e da saúde, em detrimento da morte.

Em contraposição aos discursos de cuidado do corpo, os posicionamentos contrários ao equilíbrio contra o sedentarismo e em favor do culto ao corpo podem irromper. As

resistências também fazem parte da ordem do discurso, por exemplo, do vício, da ansiedade e do medo provocados pela fixação ou pela neurose que obrigam o constante cuidado do corpo-dócil. Um indivíduo pode, ao mesmo tempo, comportar-se por meio de posições-sujeito controversas. Os recursos tecnológicos podem ser bem aceitos por um mesmo indivíduo que se sente confortável ao acessar, pelo videogame com efeito tridimensional, o próprio corpo, que é dissecado numa tela virtual.

Simultaneamente, há o medo do vício nesta virtualidade, percepção apocalíptica dos malefícios causados pelas novas tecnologias em relação ao corpo-performance egocêntrico (QUÉAU, 1993), que parece libertar os movimentos enquanto engessa-os pela previsão de um jogo organizador dos procedimentos de utilização adequada do equipamento para obtenção de bons resultados. O discurso do ser saudável pode ser pernicioso, se viciante, pois a entrega do corpo pode acentuar dependências (LUZ, 1993). Porém, simultaneamente, a tecnologia pode ser produtiva para a manutenção do bem-estar físico, do equilíbrio psicológico para uma vida feliz. Eis, mais uma vez, a comprovação de como são heterotópicos (FOUCAULT, 2003b) os investimentos discursivos sobre um mesmo corpo, por meio de dispositivos repletos de saber-poder, porque há uma justaposição de discursos numa mesma temporalidade, devido à dispersão enunciativa dada por práticas discursivas distópicas, paradoxais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta época em que a história se move em muitas direções, toda conclusão está atravessada pela incerteza.

Canclini

O trajeto temático instaurado nesta tese demonstra como o agenciamento dos documentos como monumentos e suas relações são voláteis em razão do primado das condições de produção que envolve as formações discursivas, regularidades engendradas pelas dispersões enunciativas. As instabilidades dos efeitos de sentido fazem a história ser movente, assim como a percepção do *corpus* de pesquisa. As heterotopias são simultâneas a uma mesma temporalidade, o que torna heterogênea a formação identitária. Por isso, não há uma homogeneidade discursiva que permeia os sujeitos.

Para compreender a travessia do sujeito ao indivíduo, é preciso retomar a irrupção da disciplina Análise do Discurso. A tendência marxista de Haroche, Henry e Pêcheux (2007), ao associar a ideologia dominante às formações imaginárias e, por conseguinte, às formações discursivas, concretizações das formações imaginárias, estabeleceu, em 1971, um modo de delinear como funcionam os sentidos na Análise do Discurso de linha francesa.

Em sua primeira época, Pêcheux, filiado ao automatismo funcional da língua, preconiza: as formações discursivas são reflexos das formações ideológicas que permeiam as circunstâncias de uso da língua. Uma maquinaria discursiva envolve a história, o sujeito e os sentidos. As posições-sujeito assumem formas-sujeito devido às prerrogativas específicas mobilizadas pelos fatores sociais e ideológicos.

Bakhtin/Volochinov também considerou ideológica a concepção de signo, inscrita numa luta de classes, numa arena política, em que há os embates discursivos. Porém, ao confrontar o corte saussureano (seleção da *langue* em detrimento da *parole*), Pêcheux não selecionou o campo teórico de Bakhtin, porque

a proximidade teórica de Volochinov com a psicologia social de Plekhnov não podia ser uma referência. O marxismo e a filosofia da linguagem, longe de abrir uma perspectiva para os linguistas marxistas inquietos com a relação linguagem/sociedade, representava aos seus olhos um retorno a um estado pré-teórico. Saussure e a questão da língua eram o ponto principal [...]. Volochinov tende a anular a dimensão própria à língua: opondo ao ‘sistema abstrato das formas linguísticas’ o ‘fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação e das enunciações’ (MALDIDIER, 2003, p. 60, grifos da autora).

Pêcheux manifesta-se opositor à tendência bakhtiniana de analisar o fenômeno linguístico pelo primado da interação social porque interpreta tal proposta como tendenciosa à anulação da estrutura linguística. Por isso, propõe um corte saussureano, pois, de acordo com sua proposta, o estudo da língua permanece sob o fundamento da ciência linguística, mas os fatos sociais demandam observação. Por isso, afasta-se do que concebe como sociologia da linguagem, também proposta por Bakhtin/Volochinov. Daí a definição teórica de Pêcheux, que “supunha definir um território e construir o objeto ‘discurso’” (MALDIDIER, 2003, p. 61), em detrimento de uma análise global das concretizações languageiras e sua produção, circulação e efeito na sociedade.

O conceito de signo ideológico de Bakhtin /Volochinov, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, está em consonância com o determinismo histórico que permeia os sujeitos e provoca o esquecimento, a ilusão dos dizeres como se fossem próprios, conforme a AD-2. A interação, ou a situação imediata de produção dos discursos, estudada por Bakhtin/Volochinov, não é metodologia de pesquisa pecheutiana.

Michel Pêcheux manteve, desde esta época [fim dos anos 1970], e até o fim, uma posição clara: a questão do sentido não pode ser regulada na esfera das relações interindividuais, nem tampouco na das relações sociais pensadas no modo da interação entre grupos humanos (MALDIDIER, 2003, p.61).

O jogo de imagens é verificado entre hipotéticos sujeitos A e B, na AD-1, mas não empiricamente, pela heterogeneidade que os diferencia. Por que a posição de Pêcheux se distancia, em toda a sua teoria, das relações interindividuais, ou da interação entre grupos humanos? As relações dos sujeitos em interação são analisadas, embora apenas sob o viés discursivo, pela concepção historicista deste termo. Os indivíduos são subjetivados pelas redes de memória, mas o que possibilita uma série de derivas emocionais e intensidades diferentes, assim como reações fisiológicas, corporais, distintas?

O posicionamento teórico de Pêcheux mantém o discurso e a memória, historicamente constituídos, como alicerces metodológicos de análise. Na segunda época de Pêcheux, a heterogeneidade admite a pluralidade das formações discursivas, condições de produção que atravessam e tornam complexa a categoria. Os efeitos de sentido são múltiplos. Porém, “uma fórmula importuna Michel Pêcheux: ‘Os homens fazem a História’. Como sair da ilusão antropológica que ela segreda?” (MALDIDIER, 2003, p. 83). Se, nas esferas individuais, ocorrem deslocamentos, desvios em relação à ideologia dominante, a interpelação não se deve apenas a uma ideologia, e sim a formações discursivas, conforme Foucault (2005a) em *A arqueologia do saber*. Ainda assim, não é possível desvencilhar o caráter histórico da

constituição dos sujeitos.

Para Pêcheux (2006), em *Discurso: estrutura ou acontecimento?*, o assujeitamento possui falhas; porém, há sempre ideologia nos discursos. Pêcheux, ao aproximar-se da “nova história”, em consonância à Escola dos Annales, instaura a heterogeneidade como resultado de uma relação com a alteridade, pois a memória discursiva irrompe do intradiscurso (relação dos constituintes de um mesmo discurso) com o interdiscurso (o Outro, esquecimento histórico inconsciente, fator ideológico-discursivo). Nessas redes de memória, não há lugar para a produção do sentido considerada também pelo aparato fisiológico e psíquico de um indivíduo, sequer o formulado pelo domínio discursivo. Se o enunciado produzido pelo sujeito é um nó em uma rede de sentidos, formulada pela história social e pela história individual, por que não considerar o corpo empírico, “de carne e osso”, que o engendra?

A cultura visual contemporânea reserva maior atenção ao corpo como objeto de análise. A interação num regime de imagens espetaculariza o corpo, que é estimulado a se inscrever, também, empiricamente, no processo de ativação dos sentidos. Um foco egocêntrico e hedonista propaga práticas narcísicas do self, em função de enunciados regulares numa formação discursiva intimista, com tendência à publicidade de si para o próprio reconhecimento por meio da aprovação em relação identitária com a alteridade.

A ubiquidade pode ser alcançada pela sensação de transposição da materialidade a partir do efeito das grandes proporções imagéticas, especialmente com o dispositivo tridimensional, que incrementa o movimento imersivo ainda que utópico. A convergência transmidiática acumula em seres inanimados os traços humanos, prosopopeia metonímica na materialidade enunciativa tridimensional do surpreendente efeito de intersecção entre real e virtual, propósito da interação – seja ou não interditado o toque – com instalações, painéis e esculturas do gênero exposição de arte contemporânea, especificamente em *Vertigem*, de Osgêmeos. Pelo olhar, o dispositivo tridimensional funciona pela inflação da impressão imersiva: há uma regra anônima, histórica, que conduz o corpo pelo biopoder, controla seus movimentos por condutas sujeitas à vigilância constante de seus movimentos. Uma sanção normalizadora disciplina o corpo por uma anátomo-política que adentra pela regulamentação sem violência: procedimentos e tecnologias geram coerções ilimitadas para manutenção do consumo constante num sistema capitalista.

O livre mercado supõe uma topografia ilimitada. Os sujeitos podem consumir incessantemente as novidades sempre substituíveis. O desenvolvimento tecnológico fomenta um mercado que produz lixo e estimula a descartabilidade. Por mais homogêneos que os produtos se apresentem, e por mais apático que seja o sedento consumo, a insolência

retroalimenta o fim de sociedades-memória (NORA, 1993), com o fracasso das instituições normatizadoras de comportamentos morais. A atualidade é efêmera na sociedade de controle, que não garante o tempo passado e futuro, pois o tempo presente é valorizado para efeito de libertação da morte (BAUMAN, 2008). A fragmentação enfatiza o cotidiano precário, destaca a história do indivíduo em detrimento da história coletiva. A confluência paradoxal do foco no indivíduo, que é clivado por uma trama discursiva com investimentos homogêneos, promove, pela autoajuda, um mercado de consumo em função da fruição estética pela inflação do olhar.

Então, não apenas as técnicas de governamentalidade permeiam os sujeitos plenos pelas condições históricas de produção dos discursos de culto ao gozo, pois o efeito de imersão introspectiva, nesse ínterim, provoca performances. São empíricas as sensações, ainda que os corpos tenham sido cartografados anteriormente para serem manipulados. As imagens internas são singulares, pois a produção de um arquivo individual depende da inserção social, contudo, não é a mesma para todos os sujeitos.

A cada processo de enunciação, um enunciado é atualizado por constantes condições de produção sócio-históricas. Se a ativação dos sentidos ocorre por meio da intericonicidade (COURTINE, 2005), que seleciona possibilidades de relações entre as imagens internas armazenadas pelo indivíduo em sua trajetória empírica e a memória discursiva, histórica, durante o processo interpretativo, é possível observar reações psíquicas e fisiológicas diferentes, importantes na recepção intericônica na atividade interacional por meio do dispositivo com efeito tridimensional.

Apesar da regularidade da formação discursiva proveniente da arte contemporânea, em relação ao uso de instalações e ao estímulo à interatividade com o público, alguns paradoxos se instauram na exposição *Vertigem*. O mídiun, versátil em sua criação artística por ser concebida para uma mostra específica, pela convergência entre seres inanimados e humanos na construção composicional do gênero, permite a aproximação de algumas materialidades enunciativas tridimensionais, textos imagéticos, e o distanciamento físico de outros.

Numa sociedade líquido-moderna, contratos instituem poderes em situações enunciativas específicas. A arte contemporânea, em cenas enunciativas diferentes, sofre regras de interação diferentes. As materialidades enunciativas tridimensionais são reveladas na contemporaneidade para envolver ainda mais sujeitos em práticas discursivas virtuais cada vez mais semelhantes à contingência.

O interesse em satisfazer a si em breve período de tempo impulsiona o corpo a experimentar sensações surpreendentes. A supervalorização do tempo presente dimensiona o

corpo para a entrega no espaço ilimitado do gozo propiciado pelo efeito virtual da ficção realista do dispositivo tridimensional. O exercício do poder ocorre pela efetivação do aparelho representativo das técnicas de coerção do corpo, que deseja ser examinado previamente e aceita a instituição do biopoder para experimentar, organicamente, o efeito de liberdade possibilitado a cada indivíduo, em sua performance. Assim, o sujeito é detalhadamente mapeado para se adaptar à mecânica do poder disciplinar, desejado para a própria história individual ser delineada a partir da biopolítica, composta por normas disciplinadoras e instituições numa ordem social que requer o adestramento dos corpos para a manutenção normalizadora das práticas do self.

O suporte, ou melhor, o *mídiun* (MAINGUENEAU, 2004), o modo como se materializam os enunciados na contemporaneidade, também são textos que demandam ser pesquisados. Se a cena enunciativa é formada pelo grafite, nas ruas, diferentemente da pichação, o discurso da paz é evocado, contrário à degradação e favorável à manutenção, mas paradoxal em relação ao não contato, à interdição do toque.

A respeito dos outdoors com efeito tridimensional, o grupo de imagens da formação discursiva descrita pelas Figuras 27 a 30 se diferencia do conjunto representado pelos outdoors das Figuras 22 a 26 apenas pelo fato de que, no primeiro caso, o sujeito é convocado a participar empiricamente do processo narrativo, com o próprio corpo, individualmente, como forma inscrita, elemento composicional da diegese. No segundo caso, os outdoors incitam a projeção dos sujeitos nas propostas publicitárias por meio de substituições actantes: o leitor se torna personagem da persuasão de consumo pela submissão do corpo a uma inscrição identitária. De qualquer modo, a inscrição do sujeito nos percursos narrativos provoca a sujeição do corpo nessas atividades virtuais, que, por simbiose com o real, integra a contingência do indivíduo.

Conforme analisei, por meio das Figuras 16 e 40, respectivamente da exposição de Osgemeos (“Não toque”) e do lixo descartado após o uso do outdoor com efeito tridimensional, os discursos contraditórios são sincrônicos e permeiam a imanência enunciativa. Se a contingência provoca tantas contradições e movências actanciais, conforme percebi, traçar a identidade do sujeito na vida líquida é uma tarefa árdua e difícil. Qualquer categorização ou definição pode se tornar obsoleta a partir de seu lançamento. Não há um padrão identitário: a fragmentação dos sujeitos constrói um cenário de desordem que evita a paralisação em um contexto de valorização da rapidez, e não da duração das ações. Ao mesmo tempo, as identidades constituem-se de alguma maneira e se tornam fixas, até que um processo fragmentário, característico da pós-modernidade, transforme-as novamente.

Os processos de objetivação (FOUCAULT, 1979) dos corpos são dados pela condição sócio-histórica de enunciabilidade (verbo-)visual. Porém, os processos de subjetivação, ainda que possíveis de serem repetíveis (ou coincidentes, como efeito de sentido em que o indivíduo se filia devido às imagens internas) para vários sujeitos, são singulares quando ocorre a leitura: há uma diferenciação observável entre os indivíduos durante o processo interpretativo de enunciados (verbo-)visuais. Afinal, a intericonicidade envolve as imagens internas, do corpo de cada indivíduo, instância que torna específicas as relações interdiscursivas realizadas a partir de uma memória discursiva, coletiva.

Essa fronteira teórico-metodológica de análise do sujeito/indivíduo ainda é uma experimentação epistemológica. Talvez a relação negocial entre tais conceitos seja necessária para situarmos um indivíduo, “de carne e osso”, com relações empíricas que lhe permitem o acesso às leituras singulares, ainda que regradas por uma memória discursiva, da qual não escapa. Os efeitos de sentido múltiplos justificam como não há assujeitamento, mas, ainda assim, os indivíduos não são fonte de seus dizeres e saberes; daí uma adesão a seu lugar social como sujeito discursivo. Existe um movimento entre saberes sociais e assimilações individuais, ainda que não autônomas, mas também não automáticas, por se mostrarem singulares para cada indivíduo.

O investimento de controle do corpo transforma as relações subjetivas e concentram-nas na sua individualidade, nas suas idiossincrasias, nos detalhes mais íntimos, paradigmas indiciários perscrutados para engendrar a pasteurização de sua constituição:

sem cair na ficção científica, sentimos que nossos corpos não têm mais exatamente os mesmos contornos que antigamente. Já não sabemos muito bem quais são os seus limites, o que é possível ou lícito, o que pode ser mudado no corpo sem que mudemos de identidade ou não (MICHAUD, 2009, p.552).

Qualquer alteração identitária pode significar uma mudança plena na constituição subjetiva. Moldar o corpo pode gerar significativas transformações, dificilmente calculadas por uma previsão cujo resultado seja exato. As incertezas imperam e os riscos são gozos que demonstram a valorização egocêntrica do prazer instantâneo. O corpo é o que há de mais íntimo e o efeito de liberdade propiciado pelas intervenções revela performances instauradoras da ausência de limites, uma inscrição histórica nas sociedades de controle (DELEUZE, 1996). No entanto, apesar do exame histórico, os corpos escapam da regularidade homogeneizante da obediência arquitetônica e irrompem outra economia de ordem individual: a performance é o subterfúgio da história, um meio de escape dos dispositivos anátomo-políticos que perfazem o esquadramento dos comportamentos para

normalização e obediência às regras de convivência e ação social. Afinal, apesar de perpassados pela transversalidade dos dispositivos e pela vigilância dos panópticos, os corpos sentem de maneiras diferentes e possuem imagens internas reconhecíveis socialmente, mas individuais na medida em que a experiência de cada corpo é singular e intransferível.

Considero que sou afeita aos debates, os embates afetuosos e saudosistas, processo de rupturas epistemológicas e reconstruções sempre dialógicas para a estruturação de outro aparelho analítico, não mais formal, mas, talvez, muitas vezes, difuso. A aplicabilidade das categorias que pensei para meu *corpus* de pesquisa foi solicitada por ele, durante o processo de investigação do funcionamento dos enunciados sincréticos na constituição da performance a partir do envolvimento dos corpos na atividade diegética. Meu desejo de tecer tais considerações e a categoria *performance* permaneceriam confortavelmente localizadas na *performance privada*, imaginada, sonhada, quem sabe, utópica. Porém, alicerçada pelas condições sócio-históricas contemporâneas, pela espetacularização do eu, pelo hedonismo, pelo narcisismo, pode ser, mobilizei alguma coragem do excesso de insegurança e transformei a inquietação do discurso em *performance pública*. Minha identificação com Jean-Jacques Courtine vai além do conceito de intericonicidade, ou de sua afeição a Pêcheux e Foucault. Ele diz:

nunca me senti à vontade nas disciplinas; eu não tenho o sentimento de poder me identificar, integralmente, com o núcleo central de uma disciplina, onde alguns parecem chegar. Mas isso leva a formas de nomadismo intelectual [...]. Além disso, há o fato de que o pensamento de Foucault me marcou muito, pois há em seus textos uma grande liberdade e elementos que atravessam as disciplinas. Eu acredito nisto: de que é preciso procurar o lugar onde se respira melhor. Há quem consegue respirar em uma atmosfera confinada, eu não. Eu tenho afinidades intelectuais com alguns indivíduos, mas eu jamais faço parte de redes disciplinares tais quais existem por aí.

Tenho a certeza de que estas considerações finais são tão fragmentadas e fluidas que não há coragem suficiente para chamá-las de conclusões. Pode ser que outros estudos transformem as convicções de agora. De fato, as fronteiras teóricas causam vertigem e me deixam em estado de vigília, numa realidade tão onírica que confiamos ser palpável, ainda que provisoriamente.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. **A Imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 15 ed. Campinas: Papirus, 2010.
- ALTHUSSER, L. **Ideologia e aparelhos ideológicos do estado**. Tradução de J. J. Moura Ramos. Lisboa: Presença/ Martins Fontes, 1974.
- ARAÚJO, I. L. **Foucault e a crítica do sujeito**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001.
- AUTHIER-REVUZ, J. **Entre a transparência e a opacidade**: um estudo enunciativo do sentido. Tradução de Leci Borges Barbisan e Valdir do Nascimento Flores. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2004.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1977. (Coleção Ensino Superior).
- _____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. O discurso no romance. In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Tradução de Fornoni Bernardini et al. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988. p.71-210.
- BAKHTIN, M./VOLOCHINOV. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- _____. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- _____. **Globalização**: as consequências humanas. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama; Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. **Vida líquida**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- _____. **A sociedade individualizada**: vidas contadas e histórias vividas. Tradução de José Gradel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BAUDRILLARD, J. Televisão/ revolução: o caso Romênia. In: PARENTE, A. (org.).

Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual. Tradução de Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. (Coleção TRANS).

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.** 1955. Disponível em: <http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2012.

BENTHAM, J. **O Panóptico.** Tradução de Tomas Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000.

BORNEMANN, N. B. de O. Ferdinand de Saussure e o objeto da linguística. Revista **Linguasagem**, UFSCar, n. 19, set. 2012. Disponível em: <<http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/saussure/bornemann.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2014.

BROUGÈRE, G. A criança e a cultura lúdica. **Rev. Fac. Educ.**, v.24, n.2, São Paulo, July/Dec. 1998. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-25551998000200007>.

Acesso em: 14 jan. 2014.

CANCLINI, N.G. **Consumidores e cidadãos:** conflitos multiculturais da globalização. Tradução de Maurício Santana Dias e Javier Rapp. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999. _____ **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. 4.ed. 6 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. (Ensaio Latino-americanos, 1).

CANGUILHEM, G. **O normal e o patológico.** Tradução de Maria de Thereza Redig de C. Barrocas e Luiz Octávio F. B. Leite. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CARROLL, L. **Alice no país das maravilhas.** Adaptação de Robert Sabuda. Tradução de Cynthia Costa. São Paulo: Publifolha, 2010. (Edição pop-up).

CASTELLS, M. A sociedade em rede: do conhecimento à política. In: CASTELLS, Manuel; CARDOSO, Gustavo (orgs.). **A sociedade em rede:** do conhecimento à ação política. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

CASTRO, E. **Vocabulário de Foucault:** um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Tradução de I. M. Xavier. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2009.

CASTRO, F. S.; LANDEIRA-FERNANDEZ, J. **Alma, corpo e a antiga civilização grega:** as primeiras observações do funcionamento cerebral e das atividades mentais. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-79722011000400021&script=sci_arttext>. Acesso em: 10 set. 2013.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, P. **Dicionário de análise do discurso.** Tradução de

Fabiana Komesu. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

COLI, J. **O que é arte**. 10.ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989. (Coleção Primeiros Passos; 46).

CORACINI, M. J. R. F. Concepções de leitura na (pós-)modernidade. In: LIMA, R. C. de C. P. (Org.). **Leituras: múltiplos olhares**. Campinas, SP: Mercado das Letras; São João da Boa Vista, SP: Unifeob, 2005.

COURTINE, J.- J. **Análise do Discurso**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. Tradução de Bacharéis em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2009.

_____. Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. (orgs.). **Análise do discurso**: heranças, métodos e objetos. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2008.

_____. **Intericonicidade**. Entre(vista) com Jean-Jacques Courtine. Entrevistador: Nilton Milanez. Grudiocorpo. Out., 2005. Disponível em: <<http://grudiocorpo.blogspot.com/2009/06/intericonicidade-entrevista-com-jean.html>>.

Acesso em: 30 ago. 2010.

_____. Discurso, história e arqueologia. In: MILANEZ, Nilton; GASPAR, Nádea Regina. (orgs.). **A (des)ordem do discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. Discurso e imagens: para uma arqueologia do imaginário. In: PIOVEZANI, C.; CURCINO, L; SARGENTINI, V. (orgs.). **Discurso, semiologia e história**. São Carlos: Claraluz, 2011.

_____. Seção livre: entrevista inédita com Jean-Jacques Courtine sobre seu percurso científico, sobre as noções de “discurso” e “corpo” como objeto de estudo. Entrevista realizada por Silvia Nugara, doutoranda de Ciências da Linguagem (Università degli Studi di Brescia, co-tutela Paris III- Sorbonne Nouvelle). **Nugara**, v.24, n. 48, 2010. Tradução de Carolina Fernandes. Revisão técnica: Maria Cristina Leandro Ferreira. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/28682/17365>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

_____. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. **Metamorfoses do discurso político**: derivas da fala pública. Tradução de Nilton Milanez; Carlos Piovezani Filho. São Carlos, SP: Claraluz, 2006.

COURTINE, J-J.; HAROCHE, C. **História do Rosto**: exprimir e calar suas emoções (do século XVI ao início do século XIX). Tradução de Ana Moura. Lisboa, Portugal: Teorema, 1988.

- COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. Identificar – traços, indícios, suspeitas. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-J., VIGARELLO, G. (orgs.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Tradução e revisão de Ephraim Ferreira Alves. 3.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- CURCINO, L. Os sentidos do olhar: o leitor e a escrita da mídia nas sociedades democráticas. In: PIOVEZANI, C.; CURCINO, L; SARGENTINI, V. (orgs.). **Discurso, semiologia e história**. São Carlos: Claraluz, 2011.
- DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. O que é um dispositivo? In: _____. **O mistério de Ariana**. Tradução e Prefácio de Edmundo Cordeiro. Lisboa, Portugal: Ed. Veja, 1996. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/12586923/o-que-e-um-dispositivo-gilles-deleuze>>. Acesso em: 10 out. 2012.
- _____. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Post-Scriptum* sobre as sociedades de controle. In: **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. SP: Editora 34, 1992. Disponível em: <http://www.portalgens.com.br/filosofia/textos/sociedades_de_controle_deleuze.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2014.
- DERRIDA, J. **Papel-máquina**. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- DOSSE, F. **História do estruturalismo: o campo do signo (1945-1966)**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1993. (v.1).
- ECO, U. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ESTADINHO, O. O que é um livro pop-up. 2010. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/estadinho/2010/08/28/o-que-e-um-livro-pop-up/>>. Acesso em: 14 jan. 2014.
- FARGIER, J.P. Poeira nos olhos. In: PARENTE, A. (org.). **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Tradução de Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. (Coleção TRANS).
- FERNANDES, E. M. da F.. Pichações: discursos de resistência conforme Foucault. In: **Acta Scientiarum: Language and Culture**. Maringá, v. 33, n. 2, 2011.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. **Michel Foucault: uma**

trajetória filosófica para além da hermenêutica e do estruturalismo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau Ed., 1996.

_____. **História da sexualidade**: vontade de saber. v.1. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

_____. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

_____. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos).

_____. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003a.

_____. **Michel Foucault**: Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003b. (Ditos e escritos; III).

_____. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005a.

_____. **A ordem do discurso**. 12. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005b.

_____. A escrita de si. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Michel Foucault**: Ética, sexualidade, política. Tradução de Elisa Monteiro; Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e escritos; V).

GERALDI, J. W. **Linguagem e ensino**: exercícios de militância e divulgação. Campinas, SP: Mercado das Letras-ALB, 1996.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GRAU, O. **Arte virtual**: da ilusão à imersão. Tradução de Cristina Pescador; Flávia Gisele Saretta; Jussânia Costamilan. São Paulo: Editora UNESP: Editora Senac São Paulo, 2007.

GREGOLIN, M. R. Análise do discurso e semiologia: enfrentando discursividades contemporâneas. In: PIOVEZANI et al. (orgs.). **Discurso, semiologia e história**. São Carlos, SP: Claraluz, 2011.

_____. A ordem do discurso: o dizível e o visível em Foucault. In: **I Seminário de Dissertações e Teses em andamento**. Goiânia, Goiás, Auditório da Faculdade de Letras da UFG, 2010.

_____. **Foucault e Pêcheux na Análise do Discurso: diálogos e duelos**. 3.ed. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2007.

_____. J.-J. Courtine e as metamorfoses da Análise do Discurso: novos objetos, novos olhares. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. (orgs.). **Análise do discurso**: heranças,

métodos e objetos. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2008.

GREGOLIN, M. R.; KOGAWA, J. M. M. A Análise do Discurso frente às novas materialidades: um viés semiológico. In: GREGOLIN, M. R.; KOGAWA, J. M. M. (orgs.). **Análise do discurso e semiologia: problematizações contemporâneas**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. (Série Trilhas Linguísticas; 20).

GUILHAUMOU, J.; MALDIDIER, D. Efeitos do arquivo: a análise do discurso no lado da História. In: ORLANDI, Eni P. (Org.). **Gestos de Leitura: da História no Discurso**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

GHIRALDELLI JR., P. **O corpo: filosofia e educação**. São Paulo: Ática, 2007.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

HAROCHE, C.; HENRY, P.; PÊCHEUX, M. A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso. In: BARONAS, R. L. (Org.). **Análise do discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva**. São Carlos, SP: Pedro e João Editores, 2007.

HAROCHE, C. Maneiras de ser e de sentir na aceleração e a ilimitação contemporânea. **Cad. Metrop.**, São Paulo, v.13, n.26, p.359-378, Jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.cadernosmetropole.net/download/cm_artigos/cm26_215.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2014.

IANNI, O. **Teorias da globalização**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

INTRODUÇÃO SOBRE O BLOG NINTENDO HARD CORE. 10 fev. 2009. Disponível em: <<http://nintendohardcore.blogspot.com/2009/02/introducao-sobre-o-blog-nintendohard.html>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

JAKOBSON, R. Linguística e Poética. In: _____. **Linguística e Comunicação**. 5. ed. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOGOS PARA NINTENDO WII. 18 mai. 2011. Disponível em: <<http://www.superativa.com/2011/05/jogos-para-nintendo-wii.html>>. Acesso em: 25 mai. 2011.

KRESS, G. **Linguistic Processes in Sociocultural Practice**. Oxford: Oxford University Press, 1989.

LAQUEUR, T. Corpos, detalhes e a narrativa humanitária. In: Hunt, L. (Org.). **A história**

nova história cultural. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (O homem e a história).

LASCH, C. **A cultura do narcisismo:** a vida americana numa era de esperanças em declínio. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

_____. **O mínimo eu:** sobrevivência psíquica em tempos difíceis. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LE BRETON, D. **Adeus ao corpo:** antropologia e sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2003.

_____. Entrevista de David Le Breton a Bárbara Duarte. **RBSE: Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, nº 10, v. 28, p.176-184, abr. 2011. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/LeBretonEntrev.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2013.

LE GOFF, J. **História e memória.** Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).

LÉVY, P. **Cibercultura.** Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999. (Coleção TRANS).

LIPOVETSKY, G. **Os tempos hipermodernos.** Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

_____. **A era do vazio:** ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005.

LUZ, R. Novas imagens: efeitos e modelos. In: PARENTE, A. (org.). **Imagem máquina:** a era das tecnologias do virtual. Tradução de Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. (Coleção TRANS).

LYOTARD, J-F. **O inumano:** considerações sobre o tempo. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1990.

MACHADO, R. **Foucault:** a ciência e o saber. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Tradução e org. de Roberto Machado. 24. ed. São Paulo: Edições Graal, 2007.

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. **Ethos discursivo.** São Paulo: Editora Contexto, 2008.

_____. **Análise de textos de comunicação.** Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. **Gênese dos discursos.** Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005.

MALDIDIER, D. **A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje.** Tradução de Eni

P. Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2003.

MANUAL MERCK. Vertigem. Disponível em: <<http://www.manualmerck.net/?id=89>>. Acesso em: 12 fev. 2011.

MARCUSCHI, L. A. **A questão do suporte dos gêneros textuais.** Disponível em: <<http://bbs.metalink.com.br/~lcoscarelli/GEsuporte.doc>>. Acesso em: 12 fev. 2011.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MARTIN-BARBERO, J.; REY, G. **Os exercícios do ver:** hegemonia audiovisual e televisiva. Tradução De Jacob Gorender. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

MCKENZIE, D. F. **Bibliography and the sociology of texts.** London: The British Library, 1986.

MARI, H.; SILVEIRA, J. C. C. Sobre a cognição visual. Belo Horizonte: PUC/UFMG, 2012. (artigo inédito).

MICHAUD, Y. Visualizações – o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-J., VIGARELLO, G. (orgs.). **História do corpo:** as mutações do olhar: o século XX. Tradução e revisão de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

MILANEZ, N. A disciplinaridade dos corpos: o sentido em revista. In: SARGENTINI, V.; NAVARRO, P. (orgs.). **Foucault e os domínios da linguagem:** discurso, poder e subjetividade. São Carlos: Claraluz, 2004.

_____. Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens. **Acta Scientiarum**, v.35, n.4, 2013. Disponível em:<<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/20232/pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

MILANI, S. E. **Historiografia linguística:** língua e linguagem. Dez. 2008. Disponível em: <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2008/historiografia.html>. Acesso em: 22 set. 2012.

MOULIN, A.M. O corpo diante da medicina. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-J., VIGARELLO, G. (orgs.). **História do corpo:** as mutações do olhar: o século XX. Tradução e revisão de Ephraim Ferreira Alves. 3.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **PROJETO HISTÓRIA:** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC – SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), São Paulo, n.10, p.1-178, dez. 1993.

ORLANDI, E. P. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 1996.

_____. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

O QUE É KINECT? Disponível em: <<http://www.xbox.com/pt-BR/Kinect/GetStarted>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

O XBOX LIVE ESTÁ NO BRASIL! Disponível em: <<http://www.xbox.com/pt-BR/live?xr=shellnav>> . Acesso em: 15 mai. 2011.

PAIVA, V. L. M. de O. e P.; JÚNIOR, A. S. R. Fóruns *on-line*: intertextualidade e footing na construção do conhecimento. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Orgs.). **Gêneros: reflexões em análise do discurso**. Belo Horizonte, MG: Núcleo de Análise do Discurso, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (AAD – 69). In: GADET, Françoise & Tony Hak (Orgs.). **Por uma Análise Automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997.

_____. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 4. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

_____. Papel da memória. In: Pierre Achard et al. (org.). **Papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. 2.ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

_____. O estranho espelho da Análise do Discurso. In: COURTINE, J.- J. **Análise do Discurso**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. Tradução de Bacharéis em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

_____. **Semântica e Discurso**. Uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni P. Orlandi (et al.). 2. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

Pêcheux M.; Gadet, F. **A língua inatingível**: o discurso na história da linguística. Tradução de Bethania Mariani e Maria Elizabeth C. de Mello. Campinas: Pontes, 2004.

POSSENTI, Sirio. **Questões para analistas do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

PUECH, C. A emergência do paradigma semiótico-estrutural na França. In: PIOVEZANI, C.; CURCINO, L; SARGENTINI, V. (orgs.). **Discurso, semiologia e história**. São Carlos: Claraluz, 2011.

POPPER, F. As imagens artísticas e a tecnociência. In: PARENTE, A. (org.). **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. Tradução de Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. (Coleção TRANS).

QUÉAU, P. O tempo do virtual. In: PARENTE, A. (org.). **Imagem máquina**: a era das

tecnologias do virtual. Tradução de Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. (Coleção TRANS).

RABINOW, P.; ROSE, N. O conceito de biopoder hoje. **Política & Trabalho: Revista de Ciências Sociais**, n. 24, abr. 2006.

RALSTON, A. C. **Biografia Osgemeos**. Disponível em: <<http://osgameos.com.br/index.php/biografia/>>. Acesso em: 15 mar. 2011.

RAMAL, A.C. **Educação na cibercultura: hipertexto, leitura, escrita e aprendizagem**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2002.

SAINT- EXUPÉRY, A. de. **O pequeno príncipe**. Tradução de Dom Marcos Noronha. Rio de Janeiro: Agir, 2009. (Edição pop-up).

SAUSSURE, F. de. **Curso de Linguística Geral**. Charles Bally e Albert Sechehaye (orgs.). Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein . 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

SENELART, M. A crítica da razão governamental em Michel Foucault. In: **Tempo Social; Ver. Sociol. USP**, São Paulo, v.7, n. 1-2, p. 1-14, out. 1995.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SOUZA, H. A. G.; KUBOTA, R. C. A imagem Figurativa Estéreo 3D: representação do espaço e “Umwelt” humano. **Sessões do imaginário**, ano XVII, n.28, v. 1, 2012/2. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/.../8706>>. Acesso em: 22 mai. 2013.

STRAUB, E.; PICHASKI, K.; RODRIGUES, Z. H.; ULLMANN, C.; HOMEM DE MELO, C. **Criatividade distorcida**. 18 jun. 2009. Disponível em: <<http://abcdesign.com.br/por-assunto/teoria/criatividade-torcida/>>. Acesso em: 11 abr. 2011.

SUPER NINTENDO ENTERTAINMENT SYSTEM. 2 mai. 2011. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Super_Nintendo_Entertainment_System>. Acesso em: 12 mai. 2011.

SUQUET, A. Cenas – o corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-J., VIGARELLO, G. (orgs.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Tradução e revisão de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TODOROV, T. Poética da Prosa. In: **Teorias do símbolo**. Tradução de Maria de Santa Cruz, Lisboa, Edições 70, 1979.

VEYNE, P. M. **Como se escreve a história?** 4.ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

WEISSBERG, J.-L. Real e virtual. In: PARENTE, A. (org.). **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Tradução de Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. (Coleção TRANS).

YOUR SHAPE FITNESS EVOLVED. Disponível em: <<http://www.xbox.com/ptBR/Kinect/GetStarted>>. Acesso em: 10 mai. 2011.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.