

Um corpo em autorretrato e as imagens de si

The body in self-portrait and self-images

Greciely Cristina da Costa*

Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS/Brasil)

Paula Chiaretti*

Universidade do Vale do Sapucaí – UNIVÁS/Brasil)

RESUMO

Neste artigo, partindo do dispositivo teórico-analítico da Análise de Discurso, buscamos compreender o modo como um sujeito definido (fisicamente) pelo corpo dito deficiente, por carregar em si uma diferença, cujos sentidos podem derivar para incapaz, limitado, anormal, deformado, inválido etc., produz sentidos em relação a si mesmo, em relação a sua condição de existência à medida que se autorretrata, isto é, projeta uma imagem de si. Analisamos autorretratos da pintora mexicana Frida Kahlo, visando explicitar discursividades da relação do sujeito com seu corpo, compreendendo o corpo enquanto materialidade específica de significação do sujeito.

PALAVRAS-CHAVE: Análise de Discurso. Corpo. Frida Kahlo.

ABSTRACT

From the theoretical and analytical device of Discourse Analysis, we aim to understand how a subject (physically) defined by a deficient body, carrying on himself a difference whose meanings can derive to limited, abnormal, deformed, disabled etc., produces senses in relation to himself, in relation to his condition of existence, as he portrays himself, that is, projects an image of himself. We have analyzed self-portraits of the Mexican painter Frida Kahlo

* Sobre as autoras ver páginas 96-97.

seeking to explicit discourses of the subject's relationship with his body, understanding the body as a specific materiality of the subject's significance.

KEYWORDS: *Discourse Analysis. Body. Frida Kahlo.*

1 Introdução

Se podemos dizer que sujeitos e sentidos dão corpo à linguagem (formulam), também podemos dizer que eles se dão corpo na linguagem (ORLANDI, 2012, p. 92).

Na sociedade contemporânea, tornou-se imperativo falar sobre inclusão, seja promovendo-a, seja discutindo-a, seja defendendo-a, apesar de sua prática real ficar em segunda instância devido, sobretudo, ao fato de ser impossível medir e/ou objetivar o real. O que faz com que um discurso sobre os furos da lei que prescreve a inclusão na escola, no mercado de trabalho, ou a acessibilidade das pessoas com deficiência, ou com mobilidade reduzida, em face de sua exequibilidade, tornem-se foco de contradições, pondo em cena os fatores econômicos, políticos, institucionais e, sobretudo, sociais em jogo quando a questão é a inclusão.

O modo como compreendemos tais fatores diz respeito à maneira pela qual uma sociedade como a nossa, capitalista, neoliberal, caracterizada pela luta de lugares, segundo Schaller (2002), na qual ou se está fora ou dentro dela, ou se faz parte ou não dela, se constitui por práticas discursivas que reatualizam incessantemente a segregação social, cujo princípio é a exclusão. Nessa direção, o discurso da inclusão mais geral tem funcionado na ratificação da exclusão (COSTA, 2014). Diante da observação desse funcionamento, um de nossos propósitos de pesquisa é o de analisar face a essa questão, em determinadas condições de produção, o modo como o sujeito com deficiência é individuado pelo Estado e seus discursos e instituições (ORLANDI, 2001).

Neste artigo¹, com base nesse propósito, buscamos, inicialmente, compreender o modo como um sujeito definido (fisicamente) pelo corpo dito deficiente, cujos sentidos podem derivar para incapaz, limitado, anormal, deformado, inválido etc., por carregar em si uma diferença, pode produzir sentido em relação a si mesmo, em relação a sua condição de existência, cujos processos de identificação remetem a formações discursivas que são

¹ Artigo produzido a partir de pesquisas realizadas no âmbito do Convênio Científico e Cultural estabelecido entre o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL) da Univas e o Núcleo do Grupo de Pesquisa em Inclusão, Movimento e Ensino a Distância (NGIME) da UFJF. Este estudo também integra a pesquisa realizada no Projeto *Imagens em suas discursividades*.

determinadas pelas diferentes formas do dizível, pelo interdiscurso (PÊCHEUX, [1975]1988).

Buscamos, portanto, como via possível desta compreensão, analisar a relação do sujeito com seu corpo, compreendendo o corpo enquanto materialidade específica de significação do sujeito, ou seja, corpo em sua materialidade significativa enquanto corpo de um sujeito, tal como Orlandi (2012) propõe pensá-lo. Assim, nosso objetivo é também observar

a relação do sujeito com seu próprio corpo, não o tomando na ordem do empírico, mas em sua ordem imaginária, resultado da interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia que, por sua vez, produz uma forma histórica e social com seu corpo. Corpo, portanto, também, afetado pela ideologia e pelo inconsciente. Corpo pelo qual o sujeito se significa tendo em vista o modo como nele está investido, pois “não há corpo que não esteja investido de sentidos, e que não seja o corpo de um sujeito” (ORLANDI, 2012, p. 93).

2 Corpo, sujeito e discurso

Assim, é na relação com a constituição do sujeito e do sentido em processos discursivos que nos situamos para pensar o corpo como um lugar de observação, como objeto simbólico que produz efeitos de sentido, tendo em vista que “corpos são formulações dos sujeitos, em diferentes discursos” (ORLANDI, 2012, p. 92).

Nessa mesma direção teórica, é importante retomar, além do trabalho de Orlandi, considerações de Ferreira e Hashiguti acerca do corpo que se inscrevem na perspectiva da Análise de Discurso.

Ferreira (2013) propõe conceber discursivamente o corpo como categoria analítica, como artefato teórico, como materialidade significativa, assim chegando ao que chamou de tríplice condição de reflexão sobre o corpo, a saber: 1. corpo como lugar de observação do sujeito; 2. como objeto e 3. como ferramenta. Dessa forma, a autora salienta o fato de que o corpo “comparece como dispositivo de visualização, como modo de ver o sujeito, suas condições de produção, sua historicidade e a cultura que o constitui”. Trata-se, explica a autora, “de um corpo que olha e que se expõe ao olhar do outro” (FERREIRA, 2013, p. 105). Para ela, no corpo se marcam os equívocos tanto da língua quanto da história uma vez considerando o corpo como lugar de simbolização.

De acordo com a autora, é “possível conceber o corpo como um lugar de simbolização, um lugar falado pelas palavras, pela língua. Portanto, podemos considerar que essa fala produzida com o corpo acaba por nele se inscrever, afetando-o” (FERREIRA, 2013, p. 100).

Conceber o corpo como lugar de simbolização, lugar de observação do sujeito, objeto simbólico que produz sentidos, dispositivo de visualização do sujeito e também da sociedade significa desnaturalizar a maneira pela qual o corpo tem sido ao longo da história definido por teorias biofilosóficas como

matéria orgânica, biológica, ou em oposição a espírito e alma. Longe de objetivá-lo, instrumentalizá-lo ou tomá-lo em sua dimensão empírica, trata-se de conceber o corpo na instância da significação, constituído em relação à linguagem, à história e à ideologia, investido de sentidos.

Em *Corpo de Memória*, Hashiguti (2008), ao tomar o corpo em sua dimensão estrutural, imaginária e simbólica, observa a relação entre corpo e olhar no jogo do imaginário, compreendendo o olhar como um gesto de interpretação que faz com que um corpo ao ser olhado signifique de diferentes maneiras. De acordo com a autora, o “olhar é sempre um processo interpretativo porque nele está o sentido do que se vê. Olhar é ver a partir de uma posição discursiva” (p.77). Hashiguti (2008) exemplifica dizendo que um corpo “pode ser interpretado acima do peso, saudável, exótico, bonito ou feito pelo olhar do discurso no qual se inscreve o sujeito que olha” (p. 77). A memória discursiva aí exerce papel fundamental, uma vez que, como compreende a autora:

O corpo é um corpo de memória que determina e é determinado, no sentido de que é tanto espessura material do/no discurso, sendo materialidade determinante por sua visibilidade, quanto corpo de /na memória discursiva que constitui seus gestos, sendo assim corpo determinado. A memória de que se trata está no discurso que olha e diz o corpo e no gesto que o corpo realiza. A memória está no corpo e no olhar para ele, o que significa que ele é sempre corpo de memória (HASHIGUTI, 2008, p. 102).

Nesse sentido, o corpo afetado pela memória discursiva determina e é determinado historicamente tanto por aquele que olha quanto por aquele que é olhado. Um gesto de interpretação que se dá pelo corpo revestido ideologicamente.

Compreendemos assim que o corpo na e para a Análise de discurso se configura como lugar de inscrição. Inscrição do sujeito, inscrição do sentido. E à medida que se expõe um sujeito/corpo que olha e um sujeito/corpo que é olhado é possível explicitar a produção de efeitos de sentido, isto é, o corpo comparece como lugar de discursivização de relações de sentido e assim permite que o compreendamos em seu funcionamento em face da linguagem, da história e da ideologia.

Dessa forma, o corpo nos permite refletir ainda sobre o fato de que ele “já vem sendo significado, antes mesmo que não o tenhamos, conscientemente, significado” (ORLANDI, 2012, p. 92). Isso porque “o corpo não escapa à determinação histórica, nem à interpelação ideológica do sujeito” (ORLANDI, 2012, p. 95). A autora explica que

Como, em sua materialidade, os sujeitos textualizam seu corpo pela maneira mesma como estão nele significados, e se deslocam na sociedade e na história: corpos segregados, corpos legítimos, corpos tatuados. Corpos integrados.

Corpos fora de lugar. O comum, o normatizado, o hegemônico. O corpo do rico e o do pobre. Temos observado as distintas formas como o corpo significa, se textualiza, circula pela existência de significantes distintos, sendo o homem um sujeito que interpreta e é interpretado (ORLANDI, 2012, p. 87).

É então a partir da perspectiva da Análise de Discurso que buscamos investigar de que modo o sujeito significa seu corpo em autorretrato e a partir daí um processo de significação é engendrado em torno de si mesmo ao autorretratar-se. Como o corpo é projetado na imagem, na formulação traçada pelo pincel, pelas cores, pelas formas que se constroem a partir de uma projeção de si? Essa é a pergunta que nos conduz na análise de alguns autorretratos de Frida Kahlo na tentativa de dar visibilidade ao corpo como formulação do sujeito; formulação que faz vir à tona uma rede interdiscursiva de sentidos e, portanto, significa. Corpo em discurso.

3 Autorretrato

Retomando a questão da deficiência para pensar o processo de significação em torno do corpo de um sujeito, ou em relação a um sujeito, com base na perspectiva da Análise de Discurso, propomos analisar alguns autorretratos da pintora mexicana Frida Kahlo, como dissemos acima. Isso porque o autorretrato é destaque no percurso artístico dessa pintora, pois a maioria de suas obras a autorretratam, não só de maneira tradicional, mas textualizando-se na tela, no papel, a relação que ela estabelece com seu corpo. Corpo este marcado pela diferença provocada pela poliomielite que deixou sua perna direita mais fina que a esquerda e um pé atrofiado.

Frida Kahlo, na infância era chamada de “perna de pau”. Aos 18 anos, em decorrência de um acidente provocado pelo choque de um ônibus, no qual ela estava, com um trem, Frida teve fraturas nas terceiras e quarta vértebras lombares, três fraturas na bacia, onze fraturas no pé direito (o atrofiado), luxação do cotovelo esquerdo, ferimento profundo no abdome, peritonite aguda e astite. Segundo Souter (2011, p. 8), a

devastação causada ao corpo de Frida Kahlo pode ser apenas imaginada, mas as implicações foram muito piores [...] Esta jovem rapariga vivaz, com um sem número de possibilidades de carreira, fora **reduzida a uma inválida** que passaria grande parte do tempo acamada (grifos nossos).

Frida viveu por muito tempo envolta de gessos e ligaduras, desenhou e confeccionou coletes para sustentar seu tronco, inventou formas para dar vida a seu corpo e romper com o sentido de invalidez historicamente definido pela oposição a um corpo físico “normal”.

Em seu diário escreveu: “eu pinto-me porque estou muitas vezes sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor” (KAHLO, 1996). Formulação essa que explicita a pintura enquanto uma linguagem, um gesto que, por sua vez, remete a uma posição do sujeito no mundo face um saber sobre si mesmo, face ao modo como se significa. E, na pintura, de que modo o corpo da artista é projetado? Como se formula uma imagem de si?

A relação entre o artista e a arte em face do corpo e da deficiência é constantemente discutida. Na arte do século do XX, segundo Michaud (2009), o corpo mecanizado, o corpo desfigurado, o corpo da beleza, configuram três grandes registros visuais que organizam o imaginário do corpo na arte, assim também afetando a maneira pela qual o sujeito em meio à diversidade e à diferença é significado. Esse autor explica que ao longo desse período a pintura, a fotografia, o cinema, a literatura, a dança etc. enfatizaram deformações do corpo, a performance corporal, a beleza distorcida, o corpo protético. Desse modo “o próprio corpo se torna um meio artístico, passa da condição de objeto da arte para a de sujeito ativo e de suporte da atividade artística” (MICHAUD, 2009, p. 558).

Nesta direção, Suquet (2009, p 538) afirma que um “bailarino se inventa dançando, se não cessa de fabricar sua própria matéria, trabalha também o espectador para sentir o corpo.” Em nossa perspectiva, diríamos que o bailarino não cessa de significar e de significar (seu) corpo, e assim pela arte o sujeito desencadeia um processo de significação, pois como analisa Orlandi (2012, p. 101), “a dança como discurso, (se) textualiza (n)o corpo do sujeito, enquanto organização de sequências significativas, em que se ligam corpo/espaco/movimento”, pois

não há corpo que não esteja investido de sentidos, e que não seja o corpo de um sujeito que se constitui por processos nos quais as instituições e suas práticas são fundamentais para a forma com que ele se individu(aliz)a, assim como o modo pelo qual, ideologicamente, somos interpelados em sujeitos, enquanto forma sujeito histórica (ORLANDI, 2012, p. 93).

O que se coloca em questão nessa relação entre artista, arte, corpo, deficiência é o modo de inscrição do sujeito na/pela arte afetado por essa relação. De que posição significa o artista deficiente? De que forma se apropria ou não da deficiência em suas produções artísticas? Por outro lado, como as produções artísticas produzem sentidos para o sujeito deficiente e/ou para a deficiência?

Nossa compreensão leva em consideração o fato de que os sentidos, que um objeto de arte engendra, ultrapassam a intencionalidade e mesmo a compreensão de seu criador. O objeto de arte não tem uma forma-material (ORLANDI, 2001) definida a priori, mas nem por isso essa forma pouco importa. O que observamos é que o objeto de arte se inscreve na história, produzindo sentidos que não se fecham. Não só a produção, mas também a fruição da arte é capaz de deslocar sentidos. É lugar possível de formulação e reformulação.

Menos que um mimetismo, o objeto de arte é aquilo que produz (novos) sentidos. No lugar da imitação e da representação, encontramos a formulação, a presentificação do objeto que convoca o sujeito a uma interpretação. É dessa perspectiva discursiva que pretendemos analisar os autorretratos que pode ser tomado enquanto lugar material importante para a produção de efeitos de sentido, lugar de discursividades.

Teixeira (2005), ao refletir sobre o autorretrato, retoma a lenda da jovem que traça a sombra do rosto do amado na parede, e seu pai, que era oleiro, molda esse rosto com argila, confeccionando assim uma espécie de modelo. A partir dessa lenda, Teixeira (2005) aponta para o fato de o retrato estar na origem da pintura que começa com a sombra humana projetada na parede. Em segunda instância, a autora refere-se a Pommier (1998), para quem o retrato surge “como signo de uma ausência, expressão de uma nostalgia, resposta à morte” (apud TEIXEIRA, 2005, p. 124), afirmando ainda que o desejo aparece na origem da pintura, enquanto o “retrato se insurge contra a ausência e se afirma como a contraparte do esquecimento, ganhando poder de evocação” (TEIXEIRA, 2005, p. 124).

A partir da perspectiva discursiva, os termos ausência e esquecimento ganham sentido nessa formulação que, discursivamente, pode dizer da pintura enquanto lugar em que a ausência pode se fazer presente, efeito de sentido, e o esquecimento é parte constitutiva da memória evocada na e pela pintura, que perfurada por esquecimentos traz à tona um ou outro sentido.

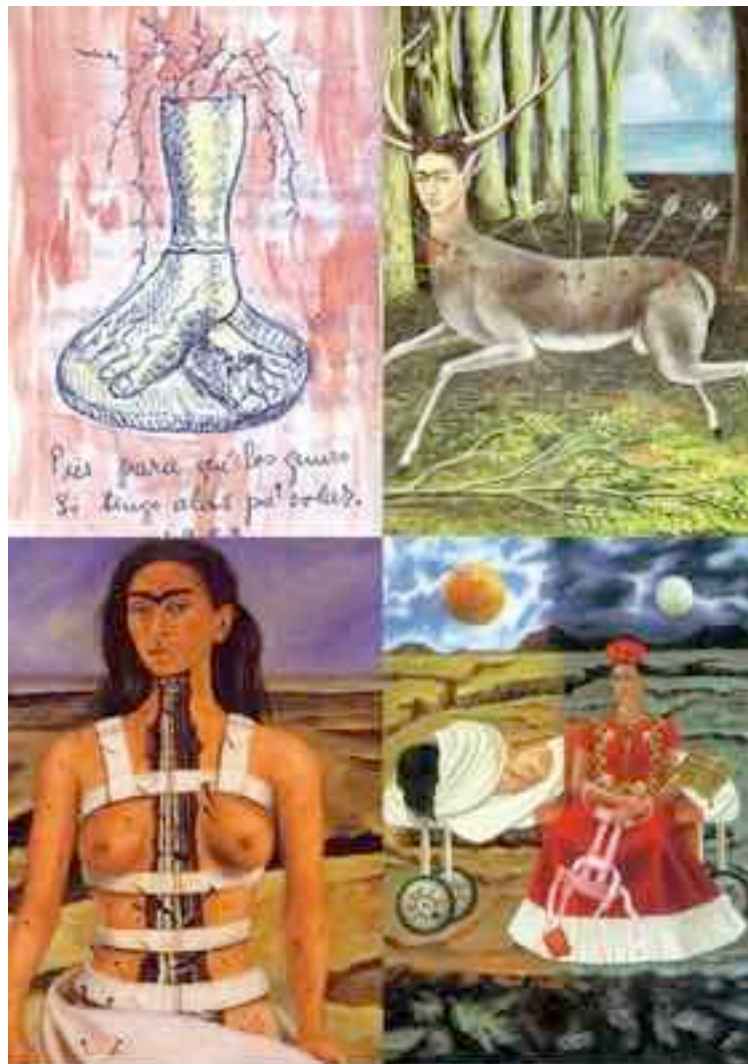
Dessa perspectiva é que seguimos Teixeira (2005), observando como a autora define, então, o autorretrato enquanto um gênero da pintura, marcado pela ideia de espelho, ou pelo mito de Narciso, cujo ponto nodal, aquele que de fato nos ocupa, está no gesto de imersão inscrito no autorretrato: imersão do corpo, do sujeito, na tela em que pinta, pois, como explica Teixeira (2005, p. 125), “a imersão é também um gesto do corpo, um adentrar em mim – reverso e condição de saída de mim,” movimento do pintor que de si projeta outro/no outro e retorna a si. “É nesse movimento de interiorizar-se para soltar-se no exterior a si que um pintor se inventa em um auto- retrato” (TEIXEIRA, 2005, p. 125).

O sujeito inventa-se no gesto de inscrição de um corpo projetado, imagem de si. Imagem constituída pelo imaginário, em condições específicas de produção, a partir do qual o pintor projeta uma imagem de si, cujo referente é sua própria subjetividade se pensamos, a partir de Pêcheux ([1969]1990), que as formações imaginárias se dão através da imagem que o sujeito faz de seu interlocutor sobre um referente, ou seja o referente é sua própria imagem. Em par, atravessada, vemos outra imagem, àquela constituída materialmente por cores, traços, texturas, e sentidos produzidos pela projeção de si.

Desta maneira, o autorretrato põe em cena as discursividades do sujeito em relação ao seu corpo, corpo (con)fundido pelo imaginário em sua instância física e em sua ordem ideológica, ambas afetadas pelo esquecimento (impedindo que o sujeito se dê conta da não- transparência da linguagem e da ilusão de ser origem de seu dizer), que faz com que à medida que o sujeito se inscreve na tela, parafraseando Orlandi (2013), uma memória se textualiza, por meio da inscrição de si na matéria pictórica.

4 As discursividades do corpo

Como o corpo de Frida Kahlo é projetado na imagem, na formulação traçada pelo pincel, pelas cores, pelas formas que constroem uma projeção de si, que constituem um discurso de si? Essa é a pergunta que fizemos acima e nos conduz à análise de algumas pinturas da artista, visando à compreensão da relação entre sujeito e corpo; entre discurso e memória. Vejamos o recorte.



Recorte com todas as imagens analisadas

A primeira imagem é um desenho, cuja própria formulação já produz um deslocamento em relação ao tradicional autorretrato. Foi extraído do diário de Frida, datado de 1953. Vemos dois pés em cima de um pedestal, projetado de forma a lembrar uma escultura. Um pé apresenta marcas de ferimento, aparente decomposição, está embaixo do outro, de cuja perna, traçada até a

altura panturrilha, parece brotar uma espécie de caule, galho de uma planta, sem folhas, sem flores, apenas espinhos. Uma espécie de adorno, que nos remete à figura de um vaso. A cor vermelha, em tons aquarelados, colore o fundo da folha de papel.



1. Imagem da *Web*: Pés para que os quero se tenho asas para voar (1953). Disponível em: <http://uminha.tripod.com/diafri3.html>

“Pies para qué los quiero, si tengo alas pa' volar” [pés para que os quero se tenho asas para voar] é o enunciado que acompanha o desenho, cujo funcionamento em relação à imagem, parece produzir uma denegação uma vez que o sujeito diz sem de fato dizer, apresentando-se dividido entre o seu desejo

de dizer “quero pés” e sua necessidade de recalcar, entre uma formação discursiva e outra.

Por outro lado, podemos considerar o deslocamento de sentidos sobre o que seria uma “função natural” de uma parte do corpo humano, no caso o pé, na medida que nessa imagem o pé passa a ser representado como um vaso. Apesar da sua fixação à base na qual se encontra, esse objeto passa a cumprir uma outra função. Por contiguidade, o deslocamento dos sentidos de pé, aqui, pode se proceder quando passamos a uma compreensão do corpo como um todo. Por conta disso, é possível considerar que se vê aqui formulado (por meio do desenho) um sentido de uma relação inédita e singular de compreensão do próprio corpo.

A segunda imagem é intitulada “Veado Ferido”, de 1946, cuja técnica é da tinta óleo sobre tela. Observamos que nela Frida projeta-se no corpo do veado, a partir da substituição da cabeça do animal pela sua própria cabeça. Trata-se de um animal ferido, cujo corpo atingido de flechas, sangra, embora com o olhar firme siga por entre as árvores. Observem que, apesar de ferido, não se entrega, corre, não se intimida, continua.



2. Imagem da *Web*: Veado Ferido (1946).

Disponível em: <http://mexicoart.org/page/2/>

Um modo de dizer de si? Uma forma de projetar-se imaginariamente na e pela imagem do animal que é atacado? O que podemos ao menos lançar como possibilidade de interpretação é o fato de que a imagem de um corpo humano se une à imagem de um corpo animal, ou seja, dois sentidos de corpo filiados à memória discursiva desmancham a imagem de um corpo único (um só corpo humano ou um só corpo animal) e dá a ver um corpo uno em sua diferença. Textualiza-se, portanto, na formulação da imagem, pela possibilidade de dizer da arte, e na relação com a memória discursiva, um corpo diferente. Enuncia-se a diferença sendo atacada, ferida, sangrando e ainda assim

resistindo.

“Coluna Partida”, de 1944, é a terceira pintura que selecionamos abaixo. Vemos no lugar da coluna vertebral um pilar com o estilo da arquitetura clássica. Vemos essa coluna toda partida, visível pelo corte que vai do quadril ao alto do pescoço, que deixa à mostra parte do interior do corpo. Um corpo seminu, crivado de tachas, pregos, sustentado por um colete que, junto aos pregos, parece manter sua postura ereta.

O colete, os pregos podem ser considerados *artifícios* que são necessários para manter um corpo ou uma postura “naturais”. Assim, torna-se possível entender o corpo natural (ou aquele que prescinde de artifícios) como um efeito de pré-construído da própria formulação de sentidos aqui interpretada a partir da materialidade específica da imagem. Pré-construído, pois a imagem (que poderia ser entendida aqui como enunciado) remete a um “corpo natural” (o que equivaleria a um corpo livre de qualquer “mau funcionamento e/ou formação”) como uma “construção anterior e exterior” (PÊCHEUX, [1975]1988, p. 89).



3. Imagem da *Web*: Coluna Partida (1944). Disponível em:
http://obviousmag.org/archives/2012/03/frida_kahlo_a_dor_da_vida_a_dor_da_arte.html

Os pregos e coletes, entendidos como elementos sintáticos desse enunciado, nos possibilitam elaborar o *encaixe* que faz aqui remissão a esse outro corpo que não é aquele que ilustra a pintura. Assim, o “corpo natural” é indiciado por esses artifícios que parecem citá-lo para que, ao mesmo tempo e contraditoriamente, possam negá-lo.

Em “Árvore da esperança, mantém-te firme!”, tela de 1946, há dois corpos, duas Fridas. Uma delas, sob o sol escaldante, está em uma maca num deserto seco e com o solo cheio de rachaduras. Deitada de lado, com os cabelos soltos, nua e com um lençol branco que cobre parte de seu corpo, é possível vermos dois cortes sangrentos na coluna.



4. Imagem da *Web*: Árvore da Esperança (1946). Disponível em:
http://obviousmag.org/archives/2012/03/frida_kahlo_a_dor_da_vida_a_dor_da_arte.htm

1

A outra está no mesmo cenário, só que sob a luz lunar. Espécie de ambiente dividido ao meio. Sentada na beira da mesma maca, em um vestido vermelho exuberante, cabelos penteados, saudável e bela. Em suas mãos, o colete de coluna e uma bandeirola em que se lê o título da pintura. Divisão do sujeito, divisão dos sentidos.

A partir dessa descrição é possível observar indícios na matéria pictórica que apontam para um sujeito que se significa, pela projeção de si, de seu corpo, na pintura, como aquele para qual a diferença física não é apagada, esquecida, reduzida. No entanto, essa diferença não é significada como

invalidez, incapacidade, anormalidade, deformidade. Muito menos se enquadra num discurso, cujo efeito de sentido é o da superação, ou o da exclusão. Esse discurso não nega a diferença do corpo, ao contrário a marca com diferentes formas, a explícita, mas não como deficiência, e sim como algo que não impede a Frida, projetada na imagem, de voar, como o nome do desenho parece significar, não a impede de correr e de se impor, embora ferida, embora partida. As discursividades desses autorretratos dizem de um confronto do sujeito com seu corpo e com o que ele significa para si. A dor e a dificuldade são ditas nas imagens. Enquanto a memória a que se filia seu discurso é o da imposição de força, de existência que se dá pela reiteração do corpo.

No que se refere à deficiência, ela é significada de uma maneira determinada historicamente. A exemplo do que afirmam Ferreira e Orlandi sobre o fato de que “o deficiente não deixa de sê-lo por um passe de mágica, mas ele passa a se significar e a significar a sua relação com seu corpo, com a linguagem e com a sociedade, de outra maneira” (p. 94) a partir da dança, vemos que a deficiência é (re)significada pela arte, pela pintura, pela possibilidade de deslocar os sentidos do corpo historicamente determinados. “O corpo não muda em si, mas ele passa a significar de outras maneiras” (FERREIRA & ORLANDI, 2001, p. 94).

5 Corpo e deficiência: algumas considerações finais

Retomamos o trabalho de Courtine (2009) sobre o corpo a fim de situar a maneira pela qual o sentido de corpo, para o autor, enunciado como percepção, se desloca até ser relacionado à noção generalizante *deficiência*.

Ao se voltar para uma história do corpo, Courtine (2009) expõe que “a percepção da deformidade humana, durante muito tempo identificada com a figura do monstro” (p. 304), aquele cujo corpo dito anormal era exibido nos circos, em parques de diversão, em praças públicas, passa progressivamente a ser entendido como um corpo enfermo, que como tal, se configura como objeto da ciência médica. Segundo o autor, no século XIX, o corpo enfermo “vai se dissociar do corpo monstruoso e tornar-se o objeto da preocupação médica voltada à sua reeducação” (p. 304). Essa dissociação se situa entre as duas guerras mundiais, momento em que o retorno de um grande número de mutilados, “a experiência generalizada da amputação, o espetáculo do corpo desmembrado, a vista cotidiana do cadáver, a profundidade do trauma e do sofrimentos psíquicos inscrevem a desfiguração e a vulnerabilidade do corpo” (p. 304) ao passo que um discurso de assistência impõe a necessidade de uma reparação, espécie de responsabilização e solidarismo coletivos imputados à sociedade e ao Estado, cuja reposta deste último se dá através de um conjunto de medidas de integração, de reclassificação e de reeducação.

É nesta conjuntura afetada pela instalação dessas medidas, pela cultura médica e social da reparação, que a deficiência corporal aparece enquanto noção geral que substitui a figura do enfermo pela do mutilado e assim diz de uma “insuficiência a compensar, uma falha que se deve fazer desaparecer” (STIKER *apud* COURTINE, 2009, p. 305), e que abrange todos os deficientes físicos e todas as formas de handicap/deficiência. Esse deslocamento de

monstro para enfermo, depois para mutilado, segundo Courtine (2009), é um dos efeitos produzidos pela guerra. Como consequência, a sociedade passa a “reconhecer na deformidade humana uma deficiência que se deve compensar, e algumas vezes até viu no monstro um semelhante em devir” (p. 306).

A diferença de um corpo para outro, entre um corpo dito normal e um outro dito anormal, passa a ser compreendida como algo do homem, o corpo diferente passa a ser compreendido como corpo humano. Enquanto a fronteira entre normal e anormal se diluiu diante da universalização das deficiências e o corpo com deficiência torna-se, na sociedade do século XX, corpo ordinário.

Courtine (2009) explica que a norma social, diante da ideia de um corpo ordinário marcado por uma deficiência, hoje é a de que o olhar deve renunciar se ater sobre a diferença física, que o termo monstro “já não se aplique mais a não ser metaforicamente a uma pessoa, que o anão principie uma segunda existência linguística, recebendo agora a denominação de pessoa de baixa estatura” (p. 335). Dessa forma, proclama-se a igualdade entre os corpos à medida que, contraditoriamente, “se vê um fluxo contínuo de representações celebrar uma hierarquia das perfeições corporais e submeter deformidades reais ou imaginárias a uma estigmatização por defeito” (p. 338). De acordo com o autor, ao se proclamar a igualdade entre os corpos, há um apagamento do real do corpo e passa a ressoar na sociedade o sentido de monstro, indesejável, inválido, deformado, incapaz em outras palavras.

Como pensarmos então em inclusão? O que é possível afirmarmos com base, neste estudo, é de que já está na hora de pensarmos, de refletirmos mais sobre o(s) sentido(s) de sociedade, seus deslocamentos e (re)significações, para, então, discutirmos o que tem sido chamado de inclusão e os efeitos do processo social, no qual ela está inscrita, nas relações sociais (e de sentido). Um primeiro passo pode ser dado na direção de se romper com o discurso do “corpo perfeito” em oposição a um “corpo imperfeito”, e assim deslocar os sentidos normalizadores e homogeneizantes que insistem em recusar a diferença (física, social, econômica etc.) para fora da sociedade. Uma forma de se proceder em direção a essa perspectiva é investir na compreensão do corpo na relação com o sujeito e suas condições materiais de existência.

REFERÊNCIAS

COSTA, G. C. Discursividades de inclusão e a manutenção da exclusão. In: FERREIRA, E.; ORLANDI, E. (Orgs.) **Discursos sobre a inclusão**. Niterói: Intertexto, 2014. p. 89-135. Disponível na versão e-Book em: http://www.ngime.ufjf.br/especializacao/wpcontent/themes/especializacao/discursos_so_bre_inclusao.pdf

COURTINE, J. J. O corpo anormal – História e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Org.) **História do Corpo: as mutações do olhar – o século XX**. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. 3a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 253-340.

FERREIRA, E.; ORLANDI, E. O discurso corporal atravessado pela dança em cadeira de rodas. In: ORLANDI, E. (Org.), **Cidade Atravessada: os sentidos públicos no espaço**. Campinas, SP: Pontes, 2001. p. 89-94.

- FERREIRA, M. C. L. O corpo enquanto objeto discursivo. In: DIAS, C.; PETRI, V. (Org.) **Análise de discurso em perspectiva: teoria, método e análise**. Santa Maria, RS: Ed. da UFSM, 2013.
- HASHIGUTI, S. T. **Corpo de Memória**. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada), Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas: 2008.
- KAHLO, F. **O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo**. Introdução de Carlos Fuentes, comentários de Sarah M. Lowe, e tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2a ed., 1996.
- MICHAUD, Y. Visualizações – O corpo e as artes visuais. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J; VIGARELLO, G. (Org). **História do Corpo: as mutações do olhar – o século XX**. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. 3a ed. Petropolis, RJ: Vozes, 2009. p. 541- 566.
- ORLANDI, E. P. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, P. et al. **Papel da Memória**. Campinas-SP, Pontes: 1999.
- ORLANDI, E. P. Processos de significação, corpo e sentido. In: **Discurso em Análise: sujeito, sentido, ideologia**. Campinas-SP, Pontes, 2012.
- ORLANDI, E. P. **Discurso e Texto: Formulação e Circulação dos Sentidos**. Campinas-SP, Pontes: 2001.
- ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil**. 2011. Disponível em: <http://www.analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/1SEAD/Conferencias/EniOrlandi.pdf>
- ORLANDI, E. P. **Discurso em Análise: Sujeito, Sentido, Ideologia**. Campinas-SP: Pontes, 2012. ORLANDI, E. P. Processos de significação, corpo e sujeito. In: AZEVEDO, A. F. (Org.), **Sujeito, corpo, sentidos**. Curitiba: Appris, 2012, pp.13-30.
- ORLANDI, E. P. A palavra dança e o mundo roda: Polícia! In: GUIMARÃES, E. (Org.), **Cidade, Linguagem e Tecnologia: 20 anos de história**. Campinas, SP: LABEUB, 2013.
- PÊCHEUX, M. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.) **Por uma análise automática do discurso. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Editora da Unicamp, [1969]1990.
- PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso: Uma Crítica à Afirmação do Óbvio**. Trad. ORLANDI, E. P. [*et al.*]. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, [1975]1988. _____. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. 3a Edição. Campinas-SP: Pontes, [1983] 2002.
- PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. (Org.) **Papel da memória**. Tradução e introdução José Horta Nunes. Campinas-SP: Pontes, 1999.
- SCHALLER, J-J. Construir uma educação renovada. **Revista Educação e Pesquisa**, USP, São Paulo, ano e volume 28, número 2, p. 147-164. Julho/Dezembro. 2002.

SOTTER, G. **Kahlo**. Londres: Sirrocco, 2011.

SUQUET, A. Cenas – O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J; VIGARELLO, G. (Org). **História do Corpo: as mutações do olhar o século XX**. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. 3a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 509-540.

TEIXEIRA, L. “Sou, então, pintura”: em torno de auto-retratos de Iberê Camargo. **Alea**, 2005, vol.7, n.1, p. 123-138. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2005000100008&script=sci_arttext

Recebido em março de 2017.

Aprovado em setembro de 2017.

Publicado em dezembro de 2017.

SOBRE AS AUTORAS

Greciely Cristina da Costa Possui Graduação em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (2004), Mestrado (2008) e Doutorado em Linguística (2011) pela Universidade Estadual de Campinas. Durante seu doutoramento, realizou um estágio de pesquisa (doutorado sanduíche) na Université de Paris XIII, em Paris (2010), sob supervisão de Marie-Anne Paveau. Atualmente, é professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS), tendo coordenado o Núcleo de Pesquisas em Linguagem (NUPEL) de 2013 a 2014. É líder dos Projetos de Pesquisa “Imagens em suas discursividades” e “Discurso e Silêncio: política, ciência e arte”. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Análise de Discurso, com pesquisas voltadas para a compreensão das discursividades da imagem, para o funcionamento da denominação, e para a análise de discursos sobre a violência e a criminalidade, dentre outros temas que envolvem a relação entre linguagem e sociedade.
E-mail: greciely@gmail.com

Paula Chiaretti Possui Graduação, Mestrado e Doutorado em Psicologia, pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, da Universidade de São Paulo. Durante o doutorado, fez estágios: na Université Paris 3 (Sorbonne Nouvelle), em Paris (França) sob supervisão de Jacqueline Authier-Revuz e Sonia Branca-Rosoff; e, no Centro de Estudios Avanzados da Universidad Nacional de Córdoba, em Córdoba (Argentina), sob supervisão de Adriana Boria. É membro-fundador da associação de formação em Psicanálise: Lalíngua-Espaço de Interlocução em Psicanálise, de Ribeirão Preto-SP. Atualmente é docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, da Universidade do Vale do Sapucaí (PPGCL-Univás). É editora da revista DisSoL-Discurso, Sociedade e Linguagem, do PPGCL. Atualmente coordena dois projetos de pesquisa “O projeto de uma identidade nacional” e “Subjetividade, sociedade e discurso: funcionamento de

imperativos e técnicas na contemporaneidade”. Trabalha com Análise de Discurso e Psicanálise. Principais temas de pesquisa: discursos de autoajuda; discursos prescritivos sobre felicidade, saúde e formas de vida; genéricos discursivos; subjetividade e novas tecnologias (redes sociais e jogos eletrônicos).
E-mail: chiaretti.paula@gmail.com