

UMA CARTOGRAFIA DOS CORPOS NA ARTE DE CRISTINA SALGADO: CONSIDERAÇÕES ESTÉTICO- DISCURSIVAS

A CARTOGRAPHY OF BODIES IN THE ART OF
CRISTINA SALGADO: AESTHETIC-DISCURSIVE
CONSIDERATIONS

Ana Paula Dias Pires

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Linguagem da Universidade Federal de
Catalão (PPGEL/UFCAT).

E-mail: anapaula.dpires@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1281-2562>

Bruno Gonçalves Borges

Professor Titular na Universidade Federal de Catalão.

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da
Universidade Estadual de Campinas (PPGF/Unicamp).

E-mail: bruno_borges@ufcat.edu.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3200-4909>

RESUMO: O artigo analisa a relação entre discurso, corpo e subjetividade a partir da obra *Maria Convulsionada*, da série *Mulheres em dobras* (2006), da artista brasileira Cristina Salgado. A investigação parte da premissa de que dizer, ver e enunciar não apenas refletem a realidade, mas a constroem, moldando corpos e subjetividades. A partir de uma análise estético-discursiva, o texto examina como práticas artísticas podem questionar e subverter as construções socioculturais que regulam o corpo feminino, expondo as redes de poder que o atravessam. O artigo também percorre a tradição filosófica ocidental que historicamente subordinou o corpo à mente, desde Parmênides e o ideal platônico até o cientificismo moderno. Em contraponto, são destacadas perspectivas filosóficas que desafiaram essa dualidade, como as de Epicuro, Spinoza e Nietzsche, que valorizam o corpo como parte essencial da experiência e da subjetividade. Por fim, o texto utiliza o conceito de dobra, proposto por Gilles Deleuze, para compreender o enunciado artístico como uma prática de resistência e criação de subjetividades não normativas. Assim, a obra de Salgado é interpretada como um gesto estético e político que reconfigura os modos de existência feminina, rompendo com representações fixas e instaurando novos modos de sentir, pensar e existir no mundo.

Palavras-chave: Discurso; arte; corpo; subjetividade.

ABSTRACT: The article analyzes the relationship between discourse, body and subjectivity based on the work *Maria Convulsionada*, from the series *Mulheres em dobras* (*Women in folds*) (2006), by Brazilian artist Cristina Salgado. The research is based on the premise that saying, seeing and enunciating not only reflect reality, but also construct it, shaping bodies and subjectivities. Based on an aesthetic-discursive analysis, the text examines how artistic practices can question and subvert the socio-cultural constructions that regulate the female body, exposing the networks of power that run through it. The article also looks at the Western philosophical tradition that has historically subordinated the body to the mind,

from Parmenides and the Platonic ideal to modern scientism. In contrast, philosophical perspectives that challenged this duality are highlighted, such as those of Epicurus, Spinoza and Nietzsche, who value the body as an essential part of experience and subjectivity. Finally, the text uses the concept of fold, proposed by Gilles Deleuze, to understand the artistic enunciation as a practice of resistance and the creation of non-normative subjectivities. Salgado's work is thus interpreted as an aesthetic and political gesture that reconfigures female modes of existence, breaking with fixed representations and establishing new ways of feeling, thinking and existing in the world.

Keywords: Discourse; art; body; subjectivity.

1. O CORPO, QUAL CORPO?



Figura 1. (Cristina Salgado) *Maria Convulsionada*, da série *Mulheres em Dobras*, 2006, 160 x 60 x 35cm. Tapete, tecido emborrachado, parafusos.

Complexo conjunto de estruturas, aparelhos, órgãos, lugar de sutis mudanças e de secretas químicas, o corpo – meu corpo – não me parece jamais com o dos animais de anatomia, dos tratados de fisiologia. Familiar, cotidiano, dele eu tenho uma consciência mais imediata, mais difusa. Eu o habito, eu o vivo. Por ele eu sinto, eu sofro, eu gozo. Por ele eu demonstro meu desejo ou meu medo, minha ternura, minha tristeza, minhas sensações, minhas emoções. Nada do que sinto, do que vejo, do que sou, do que penso, nenhum projeto, nenhum lamento, nenhuma ideia, nenhuma palavra, nada existe para mim, ou para a reflexão de alguém sobre mim, que não passe por esse lugar, esse nó vital da minha existência. Se bem que eu fale constantemente sobre ele como uma coisa que me pertença, meu corpo não é de maneira nenhuma uma coisa; e ele me pertence, sem dúvida, um pouco menos do que eu mesma pertenço a ele. Forma de múltiplas facetas, ele se ilumina, brilha, resplandece, se incendeia ou se apaga conforme a luz que o banha. Corpo proteiforme, pronto a se dilatar e a se contrair; me é difícil compreendê-lo em sua globalidade, descrevê-lo em sua unicidade, com sua carnalidade, sua carga de vida, sua íntima presença, sua perturbadora mutabilidade. Ele, tão presente, tão denso, tão compacto e, ao mesmo tempo, tão diáfano, dissimula e foge quando se pretende examiná-lo. Tornando objeto de investigação, ele – que é também sujeito – se divide, se fragmenta. Corpos dos anatomistas, morfologistas, neurologistas, psicólogos; corpo dos sábios é o mesmo corpo dos amantes? Cada um analisa, trincha, dissectiona, colore, isolada, separa. Onde reencontrar, através desses golpes, diagramas do corpo? Vívido, meu corpo se difrata em sensações, em consciência, em fantasmas, em

sonhos, enfim em potência. Entremeados nele o social, a história, os discursos, sem cessar se atam e se desatam. A experiência cotidiana nos ensina: eu digo meu corpo, meu corpo me diz.

Embora inicie este texto acerca do corpo desde o “si” – o corpo, meu corpo – não se trata de maneira alguma de um corpo que se (de)forma sozinho, apartado do mundo. Ao contrário, está “Sujeito a subjetividades, forças não identificáveis, resulta de alteridades, de relações de não-ser, de não-eu, as quais podem ser encontradas somente quando procuramos no próprio corpo” (Sbardelotto, 2018, p. 146).

Assim, imagem-epígrafe no início deste texto revela sua função, seu tema: os modos de emprego do olhar sobre o corpo a partir da obra de arte de Cristina Salgado. A artista é pintora, desenhista, escultora e professora. Salgado é doutora em Linguagens Visuais, Escola de Belas Artes/ Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ. Possui obras expostas no Museu de Arte Moderna de Niterói (MAC – Niterói), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, assim como coleções na University of Essex Collection of Latin American Art Shell do Brasil; foi artista residente no Yorkshire Sculpture Park, England, pelo British Council; bolsista RIOARTE – desenvolvimento de trabalho de escultura; além de bolsista CAPES, Estágio de Pesquisa no Exterior, na University of the Arts London¹.

Dizer, enunciar, ver e sentir são maneiras de ser e estar no mundo, como nos tornamos, nos constituímos. É afirmar-se. Assim, o ato discursivo é gesto, acontecimento produtivo que molda objetos, submete ações, estabelece relações, em suma, constitui sujeitos e subjetividades. Enquanto prática, o discurso expressa e desvela, faz emergir e dá visibilidade e dizibilidade às coisas, às

¹ Ver mais em <https://cristinasalgado.com>.

palavras, ao mundo, aos corpos, àquilo que chamamos de realidade. Na superfície do mundo que nos é dado a ver e enunciar em uma dada formação histórica, tomamos o corpo como enunciado e o corpo que enuncia na obra da artista brasileira Cristina Salgado – “Maria Convulsionada” (2006).

O corpo faz história: é construção que se faz incessantemente. Sendo assim é indispensável admitir que até mesmo as práticas/poéticas artísticas – com suas críticas a uma dada organização sócio-histórica – estão construindo o corpo ou os corpos, bem como as complexas redes de poder que (através das instituições, dos discursos, dos códigos, das práticas e dos símbolos...) o(s) constituem. Assim, temos como este texto o objetivo de desdobrar o enunciado-obra “Maria Convulsionada” e “Mulheres em dobras” que tem como premissa “o corpo de mulher” ainda que de forma preliminar, mas já indicando a potência das obras segundo uma percepção estético-discursiva.

Percorremos um caminho acerca dos múltiplos discursos acerca do corpo. Desde as ontologias dualistas, do ideal platônico (e antes dele com Parmênides), passando pelo cristianismo e se coroando no cientificismo moderno, historicamente o corpo foi entendido a partir da cisão ou subordinação entre a mente e o corpo, razão e emoção, cultura e natureza, universal e particular, salvo um outro movimento desestabilizador, como em Epicuro, Spinoza e Nietzsche, para citar alguns. Por fim, valemo-nos do conceito deleuzeano de dobra para pensar o enunciado como modo disruptivo de subjetivação e assim desenvolver a perspectiva estético-discursiva.

2. MULHERES EM DOBRAS – MARIA CONVULSIONADA (SALGADO, 2006)

Podemos perceber que o corpo da obra de Cristina Salgado (2006) é construído com superposições e dobras de tecidos. Ele é fixado firmemente na parede, quase como um quadro a ser olhado, firme em sua amarração sustentada por grossos parafusos de metal que lhe permite a posição vertical na parede. E a partir daí parece não se conter e escorregar deste lugar perfurado. Parece negociar com sua disposição destinada à parede, como uma espécie de colagem tridimensional na superfície da tela. Possui estranha organicidade: são camadas reduplicadas que, inumanizadas, parecem melhor trazer as vísceras. O corpo brota dessas torções sucessivas, se faz pelas fendas abertas aqui e ali no próprio ato retorcido e, envergado sobre si mesmo, fica aparente. Tal como um vaso se define pelo vazio que esculpe por dentro, o corpo se constrói pelas dobras em plena superfície. Corpo-dobra? O sensível da epiderme, sob a superfície o profundo. Nitidamente é um corpo sem órgãos, conceito produzido por Deleuze e Guattari a partir do dramaturgo Antonin Artaud (1896-1948) para marcar o grau zero de intensidade. “Um corpo sem órgãos, não para de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não para de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 11).

A artista usa amplamente a figura humana em seus trabalhos apenas para subvertê-la em suas funções ou supostas representações. A tensão entre a figura e o informe, o visível e o invisível, tornam-se uma tônica em sua trajetória. Massas amorfas curiosamente fixadas de onde brotam um dedo, por exemplo, na série Instantâneos (2002). Em Escultura como imagem (2008), a peça fixa-se apenas momentaneamente na parede, pois se retorce até tornar-se volume no

espaço, entre suas dobras alguns tubos de borracha que facilitam o olhar entre. Entre o material maleável, restam alguns elementos antropomórficos: um perfil e o contorno de um pé. O nu, a imagem e o corpo são vias de pensamento em *Grande nua* (2009). Constituído de inúmeras faixas de tapete de tons vermelhos, o corpo se desprende do teto, desdobra-se em camadas em torno de tubos e assenta-se numa poltrona vermelha. Entre as extremidades pelo chão, há pernas e pés e perfil de rostos que rivalizam com *Grande nu*, de Picasso (1929), como se o dilaceramento do corpo para outras referências corpóreas.

A respeito das obras de Cristina Salgado, Rivera (2020, p. 145) propõe que esta “[...] quer, como o personagem Freinhofer, de Balzac, acariciar o contorno da figura até liberá-la ‘do desenho e dos meios artificiais’”, um corpo fragmentado entre os escombros, sob camadas. A súbita descoberta de que isto é um corpo exclama: “Há uma mulher aí!” (*Mulheres em dobras* é o título da série a qual pertence a obra que propomos analisar neste ensaio).

A obra joga com resquícios de intimidade, do privado, ao fazer-se de objetos vinculados ao que supostamente define o universo feminino: tecidos, tramas e texturas de tons claros e delicados. Porém, nessa apropriação não há nada de singela, acrítica ou, ainda, uma

busca de uma essência da feminilidade. Ao serem apropriados, engendram inúmeras metamorfoses no sentido que lhes são atribuídos. Mais ainda, a materialidade dos tecidos e dos tapetes faz-se por sua maleabilidade e constância, permitindo o deslocamento e a junção de parte de corpos antes impossibilitados por um corpo estático.

A *Maria Convulsionada* – uma “Maria” cotidiana e ordinária –, contém torções e inchaços que causam estranheza, ao mesmo tempo em que se funde com parede feito objeto de decoração. E como objeto de decoração, ela nos disponibiliza ao olhar, ao mesmo tempo em que questiona esse mesmo movimento *voyeur*: este corpo concebido não converge com aquele idealizado pelo olhar masculino². É imagem estranha que beira ao amorfo, num só ato de estranhamento nos defronta com o informe, isto é, aquilo que não se fixa a uma forma. Recusa-se a fixar o corpo em uma forma estável ou a um ideal catalogado. Apesar de aparentemente delicados, essas dobras “carregam a potência (ameaçadora) de um estado de selvageria” (Barros, 2016, p. 34) e retiram o sexo feminino do seu lugar de objeto-a-ser-contemplado, não só inventa novos caminhos, como também os deformam para transformá-lo em produções de subjetividade. O que está em jogo aqui é uma potência tal de diferenciação, uma provocação de torna-se

² Quando da publicação do artigo “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, Linda Nochlin (2016) explicita algumas suposições sobre a invisibilidade de mulheres artistas nos cânones da Arte, assim como o fazer artístico em geral. A autora coloca em interrogação a figura do Gênio Artista e a prática artística como puramente uma “expressão individual de uma experiência emocional, a tradução da vida pessoal em termos visuais” (Nochlin, 2016, p. 7). A obra é investida de poder sobrenatural, metafísico, atemporal e misterioso, como se o gênio artista possuísse em si todas as condições do próprio desfecho. Mais do que denunciar a exclusão de mulheres artistas ou

mesmo inscrever seus nomes no discurso hegemônico, trata-se de esmiuçar as configurações sociais, políticas e econômicas que constituíram a subalternidade de determinados corpos e subjetividades. A articulação dos discursos e práticas em que fazem parte a produção artística consolidam a identidade masculina do artista como sendo o conhecedor, criador e consumidor do corpo feminino. Isto se torna evidente na crítica do grupo ativista e artístico Guerrilla Girls: “Mulheres precisam estar nuas para entrarem em um museu?” Ver em mais em <https://www.guerrillagirls.com>.

poética e subjetivamente múltipla, “esse contato explosivo entre o corpo, a subjetividade e a política em que toda e qualquer cristalização identitária ou desejo de transcendência é negado” (Tvardovskas, 2015, p. 101).

3. DISCURSOS DO CORPO, DISCURSOS NO CORPO, DISCURSOS-CORPOS

A palavra corpo, substantivo³ oriundo do latim *corpus* e *corporis*, “que são da mesma família de corpulência e incorporar” (Greiner, 2005, p. 17), designando o corpo morto em oposição à alma ou anima. Em grego, *soma* nomeia o cadáver e *demas* o corpo vivo. Parece nascer uma divisão que atravessa séculos, separando o corpo morto e o corpo vivo, o material e o mental (Greiner, 2005). Diante estas distintas formas de nomear, a noção de corpo parece designar algo tangível, concreto e material, sobretudo visível e com forma delimitada. O que nos parece interessante nestas nomeações é a aparente necessidade de se estabilizar algo em torno deste objeto que seria o corpo, isto é, atribuir a ele uma coerência, coesão e figurabilidade própria. A tentativa de procurar a forma de uma identificação.

Seguindo as pistas foucaultianas acerca do regime de funcionamento e os efeitos de poder-saber-prazer que sustentam o discurso da sexualidade humana, podemos compreender que há em torno do corpo – e,

conforme Foucault (2019), do sexo –, uma profusão de discursos. Tais discursos não se multiplicaram fora da economia discursiva ou contra ela, mas onde ela se exerce. Assim, podemos localizar experiências pioneiras sobretudo com enfoque filosóficos e históricos com o tema do “corpo”; outras, a partir da década de 1980, definidas a partir dos assim chamados estudos culturais, pós-modernos, semióticos ou psicanalíticos; discussões da estética, da política do corpo e experiências artísticas; assim como discursos voltados para a saúde e outros ligados às disciplinas específicas (antropologia, sociologia e as novas tecnologias) (Greiner, 2005).

A história do corpo, como qualquer outra, não é linear e progressiva, mas se dá em acontecimentos, rupturas, transformações e continuidades. É frequente a proposição de que o corpo finalmente voltou à cena depois de séculos de esquecimento, embora ele nunca tenha ficado completamente ausente. Contudo, a partir do século XX nota-se uma transformação significativa em termos de pesquisa teórica, de entendimento e modos de descrição do corpo. Neste século em que paradigmas cartesianos são colocados em xeque, a volta a Espinosa parece empreender uma mudança radical do corpo. Assim, é preciso considerar que o modo como o corpo é descrito, analisado, em suma, objeto de discursivo, não está apartado de como ele se apresenta como possibilidade de existência e ação no mundo. Afinal, como pontua Greiner

³ Embora o ocidente possua uma história do corpo enquanto substantivo, é preciso reconhecer que no oriente a noção de corpo aparece escrita mais próxima como um adjetivo. Na China, por exemplo, o corpo é descrito como qualidades de existências: há um corpo sentado, um corpo em pé, um corpo andando, um corpo que chora ou que ri, assim por diante. O corpo é entendido não como objeto ou instrumento, ao contrário, é sempre ativo diante seus diferentes estados.

(2005), o próprio exercício de teorizar é uma experiência corpórea.

Não se trata, portanto, de uma esquivada do corpo, mas agenciamento político da vida. Discursos múltiplos, entrecruzados, sutilmente hierarquizados e todos articulados nas redes do poder.

Durante os séculos XVII e XVIII, determinado discurso acerca da racionalidade começa a penetrar os domínios do corpo. Analisa, contabiliza, classifica e especifica o corpo. Não à toa o Iluminismo é chamado séculos dos anatomistas. Período em que as inquietações giravam em torno da necessidade de tornar visível o dentro do corpo, de entender o funcionamento de suas partes. Taxonomia e morfologia dos corpos. No campo da medicina e das ciências naturais, conforme Courtine (2013) surgem uma evolução das práticas de saúde e de higiene, ao mesmo tempo em que os tratados médicos inspiram o surgimento do corpo mecânico. O corpo-máquina de Descartes (1596-1650) cujas articulações tratava-se de um organismo autônomo, a exemplo do mecanismo dos relógios, permeia esta questão fundamental que permeia dos discursos: “como o corpo funciona?”

No seio dos múltiplos dispositivos que vigiavam a disciplina dos corpos, instaura-se uma pluralidade de instituições curativas, educativas e pedagógicas. A sistematização dos encarceramentos torna, assim, o corpo alvo de tecnologias e políticas do poder. A mecânica do poder encrusta nos corpos, produz suas condutas, o classifica e o torna princípio de inteligibilidade (Foucault, 1999).

Em suma, a medicina penetrou nos recantos do corpo, inventou uma patologia orgânica, funcional ou mental. E ao fazê-lo instaurou uma regra de normalidade do corpo, uma série de características que não só seriam

a condição patológica, mas também daquilo que o corpo é; classificou-o; integrou-o ao “desenvolvimento”. Da infância à velhice catalogou-se as modificações do corpo em desenvolvimento; empreendeu uma gestão de todos seus gestos. Passa a ser “coisa” médica, medem o corpo e o instiga a um conduto.

As leituras do corpo que se elaboram ao longo do século XVII reproduzem as principais funções vitais no empreendimento de demonstrar como funciona dentro do corpo e suas partes. O Homem Vitruviano, desenhado por Leonardo Da Vinci (1452-1519), se encontra um homem nu numa sobreposição de imagens que formam quatro posições diferentes. Em uma delas, os braços fazem um ângulo de 90°, em outra os braços aparecem mais acima; as pernas da figura aparecem ora mais cerradas ora mais abertas. Assim, a maneira de organizar as fisionomias, o corpo pode ser descrito por relações matemáticas e geométricas. Não se trata de curvas, dobras e pregas como em Maria Convulsionada (2006): um não-corpo onde nada existe de modo acabado, mas a possibilidade de relação se faz presentes o tempo, reinventa a noção de universalidade.

Não obstante, é possível a existência de um domínio biológico que possa ser compreendido fora do social? É possível separar cultura e biologia? O corpo-dobra ou o discurso-corpo, avesso às organizações biologizantes, às identidades sexuais e às categorias racionais, potencializa o corpo pelas dobras e o liberta de seu caráter fixo e sua funcionalidade. O que implica, dentre outras coisas, “não apenas a contestação da dominação do corpo entre termos biológico, mas também a contestação dos termos dos termos da própria biologia” (Grosz, 2000, p. 80). No século XVIII os saberes científicos sobre os corpos eram pensados

biologicamente em termos do modelo masculino. Só haveria, portanto, um sexo, o masculino, sendo a vagina um pênis invertido, “os ovários eram os testículos femininos e, com algumas variações, até o útero era entendido como uma versão interior dos testículos” (Martins, 2004, p. 25). O que é ilustrativo, aqui, é o pensamento, cuja vitalidade ainda na contemporaneidade é assombrosa, é o universo cortado somente em dois: tudo possui um direito e um avesso.

Em “Os mistérios do corpo feminino, ou as muitas descobertas do ‘amor venéreo’”, Rago (2012) se lança na obsessão de regimes autoritários em investir contra os corpos dissidentes. Em períodos autoritários, de recessão e novas ordens socioeconômicas emergentes, o corpo feminino – e acrescentaria os corpos queer, corpos de putas, corpos trans – são mais ou menos silenciados.

É a partir do século XIX que a sexualidade feminina começa a ser “patologizada” e seus corpos medicalizados, uma forma de apropriação e produção de seus corpos que dizem de um lugar fora do dito normal (Rago, 2012). O corpo feminino é construído a partir da definição de sua especificidade com relação ao masculino, sublinhando seus principais traços: fraqueza e predestinação à maternidade (Rago, 2012; Martins, 2004). Dessa forma, “As mulheres não apenas possuíam uma fisiologia diferente, mas instável, e essa instabilidade se refletiria em patologia” (Toledo; Vimieiro, 2018, p. 72). O prazer das mulheres é negado e reduzido à construção de zonas erógenas fragmentadas, ora nos seios, ora nos genitais, mas sempre

fragmentado. Associado à figura sacralizada da mãe, o corpo é marcado sob o “império do útero”.

Na antiguidade, o útero era um animal que vivia dentro do corpo da mulher. O desejo deste útero era procriar, e o seu desuso era causador do movimento vagante deste órgão pelo corpo: não mais fixado num dado lugar, não mais usado para seu fim último, a procriação, seu movimento causava várias perturbações, entre elas a histeria (Silva, 2024). Mas o que acontece quando o corpo dobra sobre si mesmo e este corpo, sujeito de uma prática discursiva tenta despir-se de sua funcionalidade? A “Maria Convulsionada” parece imergir na construção de um saber-poder sob o corpo feminino enquanto histórico, pois este é apresentado como contrações e convulsões de origem nervosa⁴. Mas não podemos parar aí, se a tal da Maria é convulsionada, é porque ela se movimenta, não é fixa.

A história dos corpos não se dissocia da história dos olhares que os capturam, os detalhes que os perscrutam (Courtine, 2013). Ao olhar do médico cabe a exclusividade do exame do corpo. O exercício do saber biológico e psiquiátrico decide sobre o que pode ou não ser visto, como pode ser ou não enunciado. Conforme Foucault (2019), vê-se delinear uma série de técnicas, métodos e procedimentos acerca da sexualidade. Surge a mulher “nervosa”, investida pelo dispositivo da sexualidade. Nos limites da família burguesa lhe são atribuídas uma série de obrigações conjugais e parentais. A histerização da mulher é fixada:

⁴ Uma nota manuscrita relata a sessão de 25 de novembro de 1877 (Foucault, 2019, p. 84): “A paciente apresenta uma contração histerica; Charcot detém uma crise colocando inicialmente as mãos e, em seguida, a extremidade de uma vara sobre os ovários. A crise recomeça e ele provoca sua

aceleração por meio de inalações de nitrato de amilo. A doente, então, pode a vara-sexo através de palavras que não comportam nenhuma metáfora: “Desaparecem com G., cujo delírio continua”.

Histerização do corpo da mulher: tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado - qualificado e desqualificado - como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, por meio de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período da educação): a Mãe, com sua imagem em negativo que é a “mulher nervosa”, constitui a forma mais visível dessa histerização (Foucault, 2019, p. 113).

Estes modelos de perceber os corpos resultam em novos modos de construir realidade, expressa na concretude do corpo. O controle da informação científico-anatômica acerca do corpo da mulher a destitui de si mesma. Tais saberes funcionam como instrumento de poder, de domínio e de contenção do desejo, seja ele sexual, político e cultural (Barros, 2016). Este corpo, é saturado de uma sexualidade que finda seu erotismo, pois está aliada ao papel de reprodução. Pedelhe demasiado que se faça objeto carnal.

Ao oscilar entre orifícios e protuberâncias, o estranho e o familiar, o discurso artístico de Salgado (2006) nos auxilia a construir uma obra em andamento, de passagem e experimentação: “propõem um ‘destino’ sexualmente mais múltiplo e ambíguo para a anatomia da mulher (bem como a do homem) [...] representação das zonas erógenas, que deixa confusa suas vocações de entrada ou saída no fluxo das trocas” (Barros,

2016, p. 215). Num ato de desobediência de gênero, o corpo, ele próprio um construto, cria povoamentos, redesenha suas partes em configurações radicais e denuncia o sistema de sexo/gênero como profundidade irremediável ou substância interna. Estes limites permeáveis nos dão pistas para pensar a construção de um “*corpo feminista* seja uma fronteira que não se positive e que, portanto, busque estratégias de deslizamentos, de desenraizamentos ou, como já posto acima, de desencontros (por exemplo, com o *corpo biológico*) para se manter na negação (Barros, 2016, p. 26, destaques do autor).

O corpo potencializa-se, a partir do trabalho da artista, como abalo sísmico das identidades. A “Maria Convulsionada” (Salgado, 2006) se aproveita da maleabilidade das dobras “para tornar evidente a falácia de um corpo inato, biológico, suporte instintivo de um gênero indistinto. O corpo instável oferece oportunidade de novas aberturas, novas identificações, novos prazeres” (Telles, 2006, s/p).

4. (DES)DOBRAMENTOS

Magritte (1928-1929), na obra “Isto não é um cachimbo”⁵ (“A tradição das imagens”), estabelece uma relação de contradição entre a imagem e o texto, embora a palavra conserve sua derivação do desenho e a coisa desenhada. A coisa desenha, o cachimbo, estabelece relação de similitude com a palavra cachimbo. Reconhecemos, em dúvida, a forma do cachimbo e a palavra que supostamente o designa. Mas, ao mesmo tempo, esse mesmo texto enuncia uma coisa diferente:

“Isto” (enunciado que você vê se dispor sob seus olhos numa linha de elementos

⁵ Do original “Ceci n’est pas une pipe”.

descontínuos, e do qual *isto* é ao mesmo tempo o designante e a primeira palavra) “não é” (não poderia equivaler nem se substituir a...; não poderia representar adequadamente...) “um cachimbo” (um desses objetos que você pode ver lá, acima do texto, uma figura possível, intercambiável, anônima, portanto inacessível a qualquer nome) (Foucault, 2021, p. 31, destaque do autor).

Numa operação distinta desta que Magritte coloca em jogo, no enunciado de Maria Convulsionada, não relação de semelhança, de reconhecimento de que este emaranhado de tecidos, tapetes e dobras constitua um corpo, muito embora a palavra o designe “Mulheres em dobras” e “Maria Convulsionada”. Aqui, as palavras não conservam sua derivação com a coisa instalada. Daí ser necessário articular a proposição de que “Isto não é um corpo”. De fato, isto (o emaranhado de tecidos dobrados) não se constitui uma mulher (tanto no que diz respeito à palavra que pertence a linguagem, como à categoria identitária). Mas, também, Isto (o enunciado composto pela figura de tecidos e as palavras que o designam como mulher em dobra) não é um corpo (um objeto, uma figura possível).

Assim, nossa Maria Convulsionada nem mesmo representa um corpo. Está a combinar o belo e o monstruoso, o familiar e o estranho. Neste movimento, Cristina Salgado contribui para questionar as representações hegemônicas do corpo feminino - e masculino também? -, contesta categorias estanques, identidades fossilizadas, autônomas, privadas, estáveis.

Que corpo é este revestido de funções, características e utilidades? Que pode o corpo-dobra que convoca ao desconforto e a

instabilidade? São texturas capazes de desequilibrar a funcionalidade do corpo supostamente coeso. A dobra insinua uma política do sensível: afetação de outros possíveis, desmonta conceitos óbvios e se guia pelo inesperado. Corpo-dobra enquanto modificação dos limites que nos sujeitam, que incita a nos reconstruir com experiências outras. É apelo a rejeição à ordem de identidades estáticas e, também, estéreis. Como quem diz: inúmeras dobras lá onde reinava o sujeito mulher universal. “Nem boca, nem vagina, nem ânus (ou deslizando por cada uma dessas formas), [...] são representações de orifícios corporais carregadas de ambiguidades e exigem, portanto, um novo vocabulário (Barros, 2016, p. 214).

Toda a questão está em elucidar como os agenciamentos coletivos de enunciação se dão frente “a produção do sujeito e do próprio mundo em meio aos fluxos e aos estratos que o atravessam” (Borges, 2024, p. 8). A análise se desdobra para a produção de subjetividade.

Paralelamente, em seu trabalho verbo-visual em educação, transversal à filosofia, arte e poesia, onde explora-se um corpo feminino, Sbardelott (2018) questiona se uma dobra pode colocar em movimento relações já estratificadas, desestruturar um corpo organizado. Esse questionamento ressoa diante nossa análise: que espaços podem ser criados ou rarefeitos nesse corpo-dobra, na medida em que coloca em dúvida a produção de subjetividades, as territorializações, modos de existência?

Esta parece ser a tarefa de abordar os estudos da linguagem com Deleuze-Guattari (Borges, 2024): estabelecer as relações de continuidades, de proliferação ou desertificação dos regimes de agenciamentos coletivos de enunciação. Essa perspectiva exige múltiplos (des)dobramentos já que remete à

processos de subjetivação, de produção de modos de existência. Trata-se tornar visível e dizível as condições de sua emergência, os movimentos que enseja e a partir daí realiza desterritorialização e territorialização.

Como agenciamento coletivo de enunciação, o corpo-dobra redesenha linhas fuga, movimento de enfrentamento no qual prolifera dobras diversas, heterogêneas e singulares. No corpo-dobra o foco estaria sempre na fissura, nas fendas, nos entremeios e não nas partes organizadas de um todo monolítico de um corpo inerentemente fixo. Assim, a dobra não são idênticas a si mesma, mas é instável, tem múltiplos apelos, desorganiza as concepções convencionais — que usualmente remetem ao saber biológico. Circunscreve o limiar de um corpo outro.

Compreendida como modo de subjetivação, a dobra é um conceito criado por Deleuze (1991) a partir de interlocuções com Foucault e Leibniz, desenvolvida na obra “Leibniz e o barroco”. Em seus eternos retorno, em suas voltas e texturas, em suas repetições, a dobra produz diferença:

As linhas retas se assemelham, mas as dobras variam, e cada dobra vai diferindo. Não há duas coisas pregueadas do mesmo modo, ne dois rochedos, e não existe uma dobra regular para uma mesma coisa. Nesse sentido, há dobras por todo lado, mas a dobra não é um universal. É um “diferenciado”, um “diferencial”. [...] O conceito de dobra é sempre um singular, ele só pode ganhar terreno variando, bifurcando, se metamorfoseando (Deleuze, 2013, p. 199-200).

A obra de arte de Cristina Salgado é uma força subversiva: por meio de torções, fraturas, dobras e cisões, desfaz o dentro e o fora, monta novas perspectivas sobre o feminino. O corpo

habita o entremeio e a porosidade, transborda e alarga o encontro com o mundo, redesenha novas superfícies, (re)existências que provocam diferenças. O sujeito e o objeto, o eu e o mundo, interior e exterior se dissolvem através da multiplicidade. A dobra abre sulcos numa suposta linha que separa o dentro e o fora, produz fissuras nas configurações identitárias – o que a coloca como uma questão ética na atualidade.

O corpo-dobra propõe outros ritmos de contornos corporais, permeabilidade e impermeabilidade. “Percebe-se, portanto, que o privado sempre foi público e o quanto as ações políticas e as produções de saberes interferiam - e interferem - nas decisões da intimidade, invadindo e provocando invasões em espaços mais íntimos até do que as casas: os corpos (Barros, 2016, p. 106). Ao escancarar a ficção que opõe e distingue interno e externo, público e privado, individual e social, zomba e esfacela, conseqüentemente, as fronteiras que determinam o que deve ser um corpo.

Não se pretende, aqui, instaurar um novo projeto a ser perseguido, um dever-ser, nem mesmo uma referência ou um exemplo. Mas me parece significativo evidenciar, neste caso por meio da arte de Cristina Salgado, o caráter ficcional, inventado cultural e instável de todas as identidades. Os corpos que integram este pensamento são significativos, ainda, por sugerirem simbolicamente uma ampliação das possibilidades de ser e de viver, uma proliferação e multiplicação das formas de gênero e sexualidade.

5. ÚLTIMAS PALAVRAS

Ao longo deste estudo, buscamos demonstrar como o discurso opera na construção dos corpos e subjetividades,

tomando como referência as obras *Maria Convulsionada* (2006) de Cristina Salgado. O corpo, compreendido como um campo de forças atravessado por discursos e práticas de poder, não se apresenta como uma entidade fixa, mas como um espaço de disputas, ressignificações e reconfigurações. A arte, nesse sentido, emerge como um território privilegiado para questionar e desestabilizar as normas que regem a percepção e a experiência corporal.

A partir de uma abordagem estético-discursiva, evidenciamos que a obra de Salgado mobiliza o conceito de dobra em Deleuze para desafiar a fixidez das identidades corporais. Ao operar com sobreposições, torções e deslocamentos, a artista problematiza o corpo enquanto unidade estável, abrindo caminho para novas possibilidades de subjetivação. Essas dobras, que se manifestam tanto no material utilizado quanto no próprio enunciado visual, tensionam os limites entre o visível e o invisível, o orgânico e o inorgânico, o reconhecível e o informe.

Além disso, discutimos como a tradição filosófica ocidental historicamente subordinou o corpo à mente, reforçando dualismos que persistem em concepções normativas da corporalidade. No entanto, contrapomos essa perspectiva com autores como Epicuro, Spinoza e Nietzsche, que propõem uma visão integrada do corpo e da subjetividade. A obra de Salgado dialoga com essas concepções ao construir corpos que se desdobram, se fragmentam e se reinventam, recusando categorizações rígidas e essencialistas.

Por fim, ao tomarmos a arte como campo de enunciação e resistência, reconhecemos seu potencial crítico e político na produção de novas narrativas sobre o corpo. O corpo-dobra, na obra de Salgado, sugere a impossibilidade de uma definição estática da identidade e

convoca à reflexão sobre os processos de subjetivação em constante movimento. Dessa forma, reafirmamos que os discursos sobre o corpo são sempre provisórios, históricos e atravessados por relações de poder, e que a arte, ao intervir nesses discursos, possibilita a emergência de novas formas de existência e expressão.

REFERÊNCIAS

BARROS, Roberta. *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Do Autor, 2016.

BORGES, Bruno Gonçalves. A filosofia do discurso de Deleuze e Guattari: possibilidades para a análise do discurso. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, SC, v. 24, p. 1-19, 2024. e-1982-4017-24-29. Disponível em DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-4017-24-29>. Acesso em: nov. 2024.

COURTINE, J.J. *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi. 6. ed. Campinas: Papirus, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. de Raquel Ramalhete. 33.ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudo indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 14, p. 45–86, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso em: 31 out. 2024.

MARTINS, Ana Paula Vosne. *Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2004.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PICASSO, Pablo. *Grande nu*. 1929. Óleo sobre tela. Musée national Picasso-Paris, Paris, França.

RAGO, M. Os mistérios do corpo feminino, ou as muitas descobertas do “amor venéreo”. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 25, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10587>. Acesso em: 31 out. 2024.

RIVERA, T. Sobre Escultura como Imagem, sobre Cristina Salgado, **Revista Concinnitas**, n. 1, v. 14, 2020, p. 142–147. Disponível em <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2009.5538>. Acesso em set. 2024.

SALGADO, Cristina. *Escultura como imagem*. 2008. Dimensões variáveis. Tapete, tubos de borracha, parafusos. Paço Imperial, Rio de Janeiro. Coleção do Museu Nacional do

Conjunto Cultural da República. Disponível em: <https://cristinasalgado.com/>. Acesso em 17 jan. 2025.

SALGADO, Cristina. *Grande nua*. 2009. Dimensões variáveis. Tapete, tubos de borracha, poltrona, espelho. Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://cristinasalgado.com/>. Acesso em 17 jan. 2025.

SALGADO, Cristina. *Instantâneos*. 2002. Disponível em: <https://cristinasalgado.com/>. Acesso em 17 jan. 2025.

SALGADO, Cristina. *Maria Convulsionada*, da série Mulheres em Dobras. 2006. 160 x 60 x 35cm. Tapete, tecido emborrachado, parafusos. Disponível em: <https://cristinasalgado.com/>. Acesso em 17 jan. 2025.

SBARDELOTTO, D. Corpo de mulher que dobra. *Millcayac - Revista Digital de Ciencias Sociales*, [S. l.], v. 5, n. 8, p. 143–156, 2018. Disponível em: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/milca-digital/article/view/1106>. Acesso em: 17 jan. 2025.

SILVA, Jeferson Luis Lima da. Útero errante, desequilibrado e controlado: reflexões contemporâneas e perspectivas historiográficas acerca da patologização do corpo feminino. *Revista Eletrônica História em Reflexão*, v. 19, n. 36, p. 153–178, 2024. DOI: 10.30612/rehr.v19i36.17335. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/historiaemreflexao/article/view/17335>. Acesso em: 25 mar. 2025.

TELLES, Norma. *Belas e Feras*. São Paulo, 2006. Disponível em https://www.normatelles.com.br/belas_e_feras/. Acesso em: 31 out. 2024.

TOLEDO, E. T. de.; VIMIEIRO, A. C.. A Vida Sexual, de Egas Moniz: eugenia, psicanálise e a patologização do corpo sexuado feminino. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 25, p. 69-86, 2018. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-59702018000300005>. Acesso em: 31 out. 2024.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista*. São Paulo: Intermeios, 2015.