JOSÉ CONTIGIO RODRIGUES DE ALCANTARA ABBADE JUNIOR

UMA LEITURA DISCURSIVA DOS EFEITOS DA PRESENÇA DA AUSÊNCIA NA ARTE (COMO A AUSÊNCIA SIGNIFICA A ARTE?)

UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ – UNIVÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM – PPGCL

POUSO ALEGRE, MG – JUNHO DE 2017

UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ – UNIVÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM – PPGCL

JOSÉ CONTIGIO RODRIGUES DE ALCANTARA ABBADE JUNIOR

UMA LEITURA DISCURSIVA DOS EFEITOS DA PRESENÇA DA AUSÊNCIA NA ARTE (COMO A AUSÊNCIA SIGNIFICA A ARTE?)

Versão para Qualificação da Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Vale do Sapucaí – Univás.

Professor Orientador:
Dr. Eduardo Alves Rodrigues

Área de Concentração:
Linguagem e Sociedade

Linha de Pesquisa:
Análise de Discurso

POUSO ALEGRE, MG – JUNHO DE 2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada à fonte.

CDD – 410

ABBADE JR., José Contigio Rodrigues de Alcantara.

Uma leitura discursiva dos efeitos da presença da ausência na arte (Como a ausência significa arte?) / José Contigio Rodrigues de Alcantara Abbade Júnior – Pouso Alegre, Univás: 2017.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Alves Rodrigues

102f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Vale do Sapucaí, Univás, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL), 2017.

1. Análise de Discurso. 2. Discurso Artístico 3. Arte 4. Arte Contemporânea 5. Ausência 6. Presença 7. Memória 8. Linguística

UNIVÁS
UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ

PRÓ-REITORIA DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

Certificamos que a dissertação intitulada **"UMA LEITURA DISCURSIVA DOS EFEITOS DA PRESENÇA DA AUSÊNCIA NA ARTE (COMO A AUSÊNCIA SIGNIFICA A ARTE?)"** foi defendida em 22 de junho de 2017, por **JOSÉ CONTIGIO RODRIGUES ALCANTRA ABBADE JUNIOR**, aluno regularmente matriculado no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, nível Mestrado, sob o Registro Acadêmico nº 98003346, e aprovada pela Banca Examinadora composta por:

Eduardo Alves Rodrigues
Prof. Dr. Eduardo Alves Rodrigues
Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS
Orientador

Luiza Kátia Andrade Castello Branco
Profa. Dra. Luiza Kátia Andrade Castello Branco
Universidade Federal Fluminense – UFF
Examinadora

Paula Chiaretti
Profa. Dra. Paula Chiaretti
Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS
Examinadora

DOCUMENTO VÁLIDO SOMENTE SE NO ORIGINAL

Pró-reitoria de Pós-graduação e Pesquisa (PROPPES)
Av. Pref. Tuany Toledo, 470 – Fátima I – Pouso Alegre/MG – CEP: 37550-000 – Fone: (35) 3449-9231

SUMÁRIO

Resumo 08
Abstract 09
Lista de Figuras 10
Primeiras Impressões 12
Introdução 14
Capítulo 1 – Marcas da Arte 19
Introdução 19
1. A arte e seus possíveis sentidos 23
2. Isto é arte? Arte é Isso? 24
3. Outras leituras para arte 32
4. O vazio organizando a arte 33
Considerações Parciais 34
Capítulo 2 - Os efeitos materiais da ausência e a significação da arte 35
Introdução 35
1. Ausência arte e seus modos de relação 39
2. Como a ausência significa a arte 41
3. Quebra do espelho 46
4. A (in)visível ausência 50
Considerações Parciais 53
Capítulo 3 - A Persistência da Memória 54
Introdução 54
1. Rastros da autora 54
2. A Obra 56
3. O Catálogo 59
4. Rastros, pegadas e sombras 61
Considerações Parciais 88
Considerações Finais 90
Referências Bibliográficas 107

Dedico esta dissertação a todos que direta ou indiretamente colaboraram com esta jornada.

Em especial aos meus pais, José Contigio Rodrigues de Alcantara Abbade e Maria Cecilia Westin Alacantara Abbade por valorizarem e me mostrarem a importância do estudo.

A Rosane Carvalho da Silveira Abbade pelo companheirismo e disponibilidade em ler e ouvir minhas incansáveis e repetitivas falas e por aguentar meu mau humor em diversos momentos.

Aos meus filhos João Pedro da Silveira Alcantara Abbade e Thiago Carvalho da Silveira Abbade por serem companheiros nesta travessia.

Ao meu amigo Renato Miranda de Melo pelo exemplo e por sempre me motivar a seguir no caminho do conhecimento.

A Luciano Elia minha gratidão por me ajudar a trilhar os caminhos do inconsciente.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí, em especial as professoras Paula Chiaretti e Renata Chrystina Bianchi de Barros pela dedicação, companheirismo e disponibilidade em dividir seus conhecimentos.

Ao meu orientador Dr. Eduardo Alves Rodrigues, minha eterna gratidão pela paciência, disponibilidade e delicadeza ao dividir seus conhecimentos e por seu companheirismo.

RESUMO

Esta dissertação se desenvolve a partir da questão "Como a ausência significa a arte?", procurando descrever-interpretar o movimento de sentidos que determina certa e(in)stabilidade em torno da noção de ausência e como ela pode significar relativamente à noção de arte, ao objeto artístico e ao campo da arte, o que implica considerarmos como a noção de ausência pode determinar o próprio sentido de arte. Suspendemos, dessa maneira, certo já-dito a partir do qual a relação entre ausência e arte teria seus sentidos naturalizados, e interrogamos os efeitos de sentido que podem/puderam costurar historicamente essa relação. Fundamentamo-nos no quadro epistemológico da Análise de Discurso (PÊCHEUX, ORLANDI) para estabelecermos recortes analíticos a partir de um conjunto de textos teóricos produzidos em campos distintos do conhecimento que discutem e procuram significar, de um modo ou de outro, certa relação entre ausência e arte: no campo da arte, representado em formulações de por Afonso Romano de Sant'Anna e Fritz Baumgart; no da filosofia, em formulações de Michel Foucault; e no da psicanálise, em formulações de Jacques Lacan. Metodologicamente, operamos tais interpretações, tanto para a noção de arte quanto para a de ausência, com a finalidade de dar visibilidade às relações de sentido que aí jogam no processo de historicização da relação arte-ausência. Dessa forma, supomos possível atravessar tais esferas do conhecimento contemporâneo para estabelecer relações de significação que ligam certo reconhecimento do que seja arte em nossa sociedade a certo reconhecimento do que aí pode-se considerar enquanto presença do que se designa por "ausência". Mobilizamos, para isso, noções como *sentido*, *discurso* e *silêncio*, para compreendermos funcionamentos discursivos que (des)estabilizam a noção de arte em relação à noção de ausência, no cruzamento entre formulações textuais especializadas. Por fim, realizamos um gesto analítico sobre a instalação *In Absentia (M.D.)*, da artista plástica Regina Silveira, obra de 1983. Esta instalação integra, igualmente, o *corpus* desta dissertação, junto às formulações textuais trabalhadas no segundo capítulo. Para lermos discursivamente a instalação, por meio dos recortes que a ela nos remetem, perguntamo-nos pelo modo como ela materializa e atualiza certo funcionamento da relação entre ausência e arte. A análise mostra que a ausência presentifica-se na arte enquanto materialidade como resultado do batimento/relação entre ausência e presença, determinando o funcionamento do objeto artístico. Nessa relação, os sentidos são produzidos historicamente. Portanto, a ausência na arte alcança pelo esquecimento o efeito de não-sentido produzido a partir de uma espécie de turbulência onde os sentidos encontram-se em dispersão, potencialmente possíveis de estabelecerem relação com outros sentidos, no ponto onde a materialidade da linguagem encontra tal dispersão.

Palavras-chave: arte; presença; ausência; relações de sentido; discurso.

ABSTRACT

In this dissertation, we discuss and analyze the question “How does absence signify art?”. Therefore, we sought to describe and interpret the movement of meanings that determines certain (un)stableness in the signification of the notion of absence and how it can signify in relation to the notion of art, to the artistic object and to the field of art, which implies considering how the notion of absence can determine the meaning of art. In this way, we have suspended certain already-said through which the relation between absence and art would be naturalized in order to ask for the effects of meaning that can (could have) historically sew(n) this relation. We have inscribed our work in the epistemological framework of Discourse Analysis (PÊCHEUX, ORLANDI, etc.) in order to stablish analytical cutouts from a set of theoretical texts produced in distinct fields of knowledge that discuss and seek to signify, in one way or another, certain relation between absence and art: the field of art, represented in formulations by Afonso Romano de Sant'Anna and Fritz Baumgart; the field of philosophy, represented in formulations by Michel Foucault; and psychoanalysis in formulations by Jacques Lacan. Methodologically, we have analyzed these interpretations that address both the notions of absence and art with the purpose of giving visibility to the dispute among meaning relations resulted from a process of historicization of the art-absence relation. Thus, we have assumed the possibility to pass through specific fields of contemporary knowledge in order to expose relations of signification that link certain recognition of a concept of art valid in our society to a certain recognition of a concept of can be called “absence”. We have mobilized theoretical notions such as meaning, discourse and silence in order to understand the discursive functioning that produces (de)stabilization of the notion of art in relation to the notion of absence. We have done that by crossing especialized formulations by Afonso R. de Sant'Anna, F. Baumgart, Foucault and Lacan. In the third and last chapter, we performed an analytical gesture on an artistic installation called *In Absentia (M.D.)* by Regina Silveira (1983). This installation also integrates the *corpus* of this dissertation along with the textual formulations worked in the second chapter. In order to read the installation discursively, through the cutouts that refer us to it, we have asked for the way it materializes and updates certain functioning of the relation between absence and art. The analysis shows that absence is present in art as materiality and as a result of the beat/relation between absence and presence, determining the historical functioning of the artistic object. So, absence in art reaches through oblivion the effect of non-sense that is produced through kind of a turbulence where meanings are found in dispersion, in a potential state of being able to establish relation with other meaning, at a point where the materiality of language meets such dispersion.

Keywords: art; presence; absence; meaning relations; discourse

Lista de Figuras

Figura 1.	Obra *In Absentia (M.D.)* – Regina Silveira	18
Figura 2.	Jackson Pollock trabalhando	29
Figura 3.	Auguste Rodin esculpindo	30
Figura 4.	Quadro *As Meninas*, de Diego Velásquez	32
Figura 5.	Quadro *Branco sobre Branco*, de Kazimir Severinovich Malevich	42
Figura 6.	Quadro *Fita de Moebius*, de M. Escher	49
Figura 7.	Fotografia da Artista Regina Silveira	55
Figura 8.	Obra *In Absentia (M.D.)* – Regina Silveira	56
Figura 9.	Obra *In Absentia (M.D.)* – Regina Silveira	56
Figura 10.	Capa e Recorte Interno do Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo	60
Figura 11.	Obra *In Absentia (M.D.)* – Regina Silveira	66
Figura 12	Escultura Ana Laura Anaés	68
Figura 13.	Escultura de Corpo Masculino Nú Artistico	68
Figura 14.	Obra *In Absentia (M.D.)* – Regina Silveira	69
Figura 15.	Desenho *Bicycle Wheel*	69
Figura 16.	Obra *Bicycle Wheel* – M. Duchamp	69
Figura 17.	Recorte Obra *In Absentia (M.D.)* – Regina Silveira	69
Figura 18.	Recorte do Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo	73
Figura 19.	Desenho Explicativo sobre Sombra	75
Figura 20.	Desenho Explicativo sobre Sombra	75
Figura 21.	Desenho Explicativo sobre Perspectiva	76
Figura 22.	Recorte da Obra *In Absentia (M.D.)* – Regina Silveira	76
Figura 23.	Obra *A Fonte* – M. Duchamp	79
Figura 24.	Obra *In Advance of the Broken Arm*	80
Figura 25	Obra *Bicycle Wheel* – M. Duchamp	80
Figura 26.	Obra *Bottle Drye* – M. Duchamp	80
Figura 27.	Obra sem título, de Criação Coletiva	96
Figura 28.	Obra sem título, de Criação Coletiva	96

Minha alma tem o peso da luz. Tem o peso da música. Tem o peso da palavra nunca dita, prestes quem sabe a ser dita. Tem o peso de uma lembrança. Tem o peso de uma saudade. Tem o peso de um olhar. Pesa como pesa uma ausência. E a lágrima que não se chorou. Tem o imaterial peso da solidão no meio de outros.

Clarice Lispector

Tudo, aliás, é a ponta de um mistério, inclusive os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece há um milagre que não estamos vendo.

Guimarães Rosa

PRIMEIRAS IMPRESSÕES

A dissertação que ora apresento tem como título “Uma leitura discursiva dos efeitos da presença da ausência na arte (Como a ausência significa a arte?)”, e nela analiso relações (im)possíveis entre ausência e arte. Antes de detalhar a pesquisa, teço algumas considerações iniciais que apontam para a relação entre arte e ausência, aqui tomada como tema e objeto de pesquisa, destacando como esse tema produziu e produz efeitos de sentido em meu percurso pessoal e de pesquisa.

A arte e a educação fazem parte do meu percurso desde a infância, uma vez que o mundo artístico me cerca praticamente desde o nascimento. Descendo de uma família em que arte e educação constituem o cotidiano, e a arte, particularmente, sempre foi e é produzida e/ou contemplada.

Várias foram minhas inspirações artísticas. Minha avó materna era professora e tocava piano, uma apaixonada pela obra de Frédéric Chopin; minha mãe, também professora, sempre produziu arte com inspirações renascentistas, que faziam parte da decoração da casa; minha irmã é restauradora de livros e possuo tio(a)s e primo(a)s mais velhos que seguiram carreira artística. Pude, desse modo, ao longo da infância e adolescência, usufruir de um seio familiar em que os objetos artísticos faziam parte de práticas cotidianas. Fui estimulado a produzir e apreciar arte. Acho que não poderia ter seguido outro caminho; formei-me, portanto, em educação artística e hoje sou arte educador e artista plástico.

Também a noção de ausência, tal como me foi apresentada, foi se inserindo aos poucos em minha trajetória, sem que eu tomasse alguma posição mais precisa a seu respeito. Foi necessário certo esforço de memória para que eu pudesse situar, minimamente, quando e como isso aconteceu. Depois de algum tempo, lembrei-me, que, desde cedo, algo que reconhecia enquanto espaço vazio, assim como o branco, algo que se insinuava ausência chamavam minha atenção.

Recordei-me das minhas primeiras produções artísticas: elas eram muito coloridas e possuíam com frequência um elemento branco, ausência de cor, um vazio, um silenciamento. No entanto, foi só depois de ler uma citação de Leonardo da Vinci, em um texto de Sigmund Freud, *Sobre a Psicoterapia* (1989), que pude me reconhecer no esforço de formular, ou, nas palavras de Orlandi (2012b), de dar corpo a sentidos que, para mim, parecem significar a questão da ausência na relação com a arte. A citação a que me refiro é a seguinte:

> [...] na verdade, há entre a técnica sugestiva e a analítica a maior antítese possível, aquela que o grande Leonardo da Vinci resumiu, com relação às artes, nas fórmulas *per via di porre* e *per via di levare*. A pintura, diz Leonardo, trabalha *per via di porre*, pois deposita sobre a tela incolor partículas coloridas que antes não estavam ali; já a escultura, ao contrário, funciona *per via di levare*, pois retira da pedra tudo o que encobre a superfície da estátua nela contida. De maneira muito semelhante, senhores, a técnica da sugestão busca operar *per via di porre*; não se importa com a origem, a força e o sentido dos sintomas patológicos, mas antes deposita algo – a sugestão – que ela espera ser forte o bastante para impedir a expressão da ideia patogênica. A terapia analítica, em contrapartida, não pretende acrescentar nem introduzir nada de novo, mas antes tirar, trazer algo para fora, e para esse fim preocupa-se com a gênese dos sintomas patológicos e com a trama psíquica da ideia patogênica, cuja eliminação é sua meta. Por esse caminho de investigação é que ela faz avançar tão significativamente nossos conhecimentos. Se abandonei tão cedo a técnica da sugestão, e com ela, a hipnose, foi porque não tinha esperança de tornar a sugestão tão forte e sólida quanto seria necessário para obter a cura permanente. Em todos os casos graves, vi a sugestão introduzida voltar a desmoronar, e en tão reaparecia a doença ou um substituto dela.

Por meio da citação de *Leonardo da Vinci* podemos interpretar que o artista faz referência a duas instâncias distintas que expõem os efeitos da ausência no objeto artístico. A primeira instância estaria ligada a *"per via de porre*", ou seja, onde antes havia o espaço vazio (ausência de material), agora este será preenchido (*porre)* por um material qualquer escolhido pelo criador (artista). Já na outra instância "*per via de levare*", onde havia matéria em estado bruto (excesso de matéria), o objeto imaginado está presente, porém, encoberto pela matéria bruta, e, por meio da intervenção do artista, é retirado (*levare*) o que não é objeto, deixando somente o objeto imaginado.

Com base no que compreendo, a partir da relação proposta por Da Vinci entre as dimensões decorrentes dos gestos *per via di porre* e *per via di levare*, face à constituição de determinado objeto artístico, é que tomo a "ausência" ganhando corpo (sentido) relativamente à arte. Sendo assim, procurei produzir uma dissertação que pudesse dar certa visibilidade ao funcionamento daquilo que circula designado por "ausência" como sendo constitutivo do processo de produção da arte.

INTRODUÇÃO

A dissertação que aqui apresento se desenvolverá a partir do seguinte questionamento: *como a ausência significa a arte, sobretudo pelo efeito que costura certa relação constitutiva entre ausência e arte, sendo este efeito produzido por determinadas discursividades que se configuram no âmbito da filosofia, da psicanálise e da própria arte?* Ao enfrentar esse questionamento, analisamos e compreendemos o funcionamento discursivo que permite a formulação e a significação de textos teóricos sobre arte que historicizam relações (im)possíveis e (sobre)determinantes entre (a noção de) ausência e (a noção de) arte.

Partindo de tal questionamento, procuramos compreender como a ausência é formulada por autores representativos dos campos de saber referidos acima, quais sejam: Afonso Romano de Sant'Anna (crítico de arte, poeta e jornalista), Michael Foucault (filósofo) e Jacques Lacan (psicanalista). Assim, objetivamos compreender como certas formulações desses autores produzem efeito sobre o modo como a arte torna-se um espaço, social e historicamente estabelecido, a partir do qual a significação torna-se também possível.

A ausência vem se tornando tema recorrente nas artes visuais e em diferentes campos do conhecimento. Sua formulação/significação vai além do imaterial[1] exposto na arte, aparecendo nas fronteiras de áreas que parecem apontar para a existência de uma ausência. As marcas da ausência aparecem, por exemplo, em marcas de quadros retirados da parede; na representação de receptáculos, como objetos vazios, potencializando a ideia de que a pintura é, em essência, uma presentificação de algo ausente; na ilação de uma percepção sensorial do vazio por meio de salas esvaziadas, espaços abertos de uma instalação, ou obras em que o branco prevalece. Há, ainda, o uso de sombras, projeções, pinturas negras, indiciando ou sugerindo imagens que permeiam a memória e presentificam ausências. No âmbito do discurso, a ausência também ocupa espaço privilegiado. Há também um grande número de trabalhos que tratam da ausência, do espaço não preenchido por matéria, do oco, do imaterial.

A obra de arte, enquanto produto decorrente do funcionamento de discursividades, não está apenas num lugar único de significação, pois constitui-se, sempre, num espaço em que trabalha a ressignificação, o que já nos remete e nos faz remetê-la a outros dizeres possíveis. A consistência histórica e ideológica da obra de arte vem justamente do espaço de interpretação, um espaço polissêmico, que constitui um gesto próprio. Os sentidos produzidos a partir da obra de arte são gestos de interpretação de acontecimentos distintos. Dessa forma,

[1] O imaterial na arte é entendido como aspectos que podem associar-se ao espiritual, ao abstrato, ao imaginado essência que transcende um apoio material (*cf.* BARROS, 2008).

o processo interpretativo pode acontecer para além da obra de arte, ou seja, os sentidos podem ser produzidos a partir de condições de produção distintas (daquelas que determinam o gesto interpretativo do artista ou daquelas que determinam o gesto interpretativo daquele que interpreta a obra, por exemplo) e de suas filiações ideológicas. Assim esses gestos interpretativos podem estar filiados a diferentes formações discursivas, portanto, a diferentes movimentos possíveis no interdiscurso (aquilo que, em relação a toda produção simbólica, fala antes, em outro lugar, independentemente (*cf.* PÊCHEUX, 1990)).

Aspectos que envolvem *ausência* estiveram presente em todos os movimentos artísticos, o que produz, podemos dizer, uma espécie de elo entre eles, da arte primitiva até a arte contemporânea. Entretanto, foi só com a modernidade que a ausência começa a ser debatida como estrutura e acontecimento. É assim remetida ao processo discursivo (verbal e não verbal) de construção de sentidos, em relação ao qual, por um lado, o artista figura enquanto uma posição significativa, uma vez situado enquanto sujeito histórico, ideológico e social, e, por outro lado, sua obra é situada relativamente ao efeito possível decorrente do encontro entre a materialidade histórica e a materialidade linguageira que a sustenta como tal.

A noção de "ausência" aparece descrita e definida por diferentes campos do conhecimento, sendo operada interpretativamente a partir de distintos processos discursivos, mas que, no entanto, podem apontar para um funcionamento comum. Examinamos esse jogo interpretativo a partir de recortes sobre esses campos, como já dissemos, restringindo-nos a alguns de seus expoentes.

Para o crítico de arte Affonso Romano de Sant'Anna, por exemplo, a arte seria efeito da ausência enquanto condição da materialização da arte, uma espécie de condição de retorno do contido. A materialização da arte seria, seguindo esse raciocínio, resultado da produção artística, cujo produto é o próprio objeto artístico. Arte, nessa perspectiva, corresponderia ao exercício de preenchimento de certa falta, do vazio, que são, para o autor, coisas indiscutivelmente humanas. Tomemos, ainda, o que o autor esclarece no seguinte fragmento:

> [...] vejo, por exemplo, muitos artistas que se chamam de "contemporâneos" e que acham que estão usando de uma autonomia total para fazer suas obras. Na verdade, posso analisá-las e perceber que elas têm uma gramática, obedecem a um cânone, a um paradigma, mesmo que esse paradigma contraditoriamente nos afirme ser a ausência de paradigma. A ausência de paradigma é já um paradigma, o que torna a própria ausência de paradigma inviável. (SANT'ANNA, 2007)

A citação acima referencia o paradigma enquanto regra. As regras são instituídas para serem seguidas. Quando instituímos que não existem mais regras a serem seguidas, em um

primeiro momento, podemos pensar que o efeito produzido seria o de que estaríamos livres das regras, isto é, tendo de lidar com ausência de regras. Com o tempo, esse estado aparente de "ausência de regra" tende a se estabilizar tornando-se um novo paradigma, segundo o qual a regra é não ter regra. Portanto, a regra passa a ser "não ter regra"; assim, a evidência de tal ausência, é trabalhada a ponto de articular um paradigma a partir do qual certos gestos de interpretação – neste caso, gestos artísticos – são orientados, qual seja, o paradigma que afirma que "tudo é permitido" deve ser contido, o que se constitui como uma reformulação (retorno) da presença de regra.

Foucault (2000), por sua vez, tomado como expoente de outro campo do conhecimento, expõe-nos ao vazio, à ausência como uma contribuição para que a obra seja sempre conduzida para além de si mesma. Segundo ele, ao discutir o processo de montagem da obra *As Meninas*, de Diego Velasquez, e seus possíveis efeitos, deveríamos considerar alguns aspectos sobre relações de sentido de ausência estabelecidas entre obra, espectador e autor, quais sejam,

> [...] é o espectador cujo olhar transforma o quadro num objeto, pura representação dessa ausência essencial. Ademais, essa ausência não é uma lacuna, salvo para o discurso que laboriosamente decompõe o quadro, pois ela não cessa jamais de ser habitada e de o ser realmente, como o provam a atenção do pintor representado, o respeito das personagens que o quadro figura, a presença da grande tela vista ao revés e nosso próprio olhar para quem esse quadro existe e para quem, do fundo do tempo, ele foi disposto. (FOUCAULT, 2000, p. 330)

Foucault apresenta questões que abordam ausência e representação. A "representação dessa ausência essencial" que o autor aponta na citação acima expõe o batimento obra-observador. Esse batimento produz o efeito de fissura. Essa fissura implica um espaço aberto, isto é, algo que indicia o resultado de um processo de presentificação de algo ausente, portanto, aquilo que se apresenta ausente é também habitado por dizeres/efeitos de sentidos que circulam em lugares de significação e de ressignificação.

Já para o psicanalista Jacques Lacan, o objeto – podendo-se considerar aí, por exemplo, o objeto artístico – é "instaurado numa certa relação com a Coisa que é feita simultaneamente para cingir, para presentificar e para ausentificar" (LACAN, 1997, p. 176). Lacan explicita sua compreensão acerca da relação ausência-presença existente no objeto artístico e consequentemente na arte. Essa relação, segundo o autor, instaura-se a partir do objeto "a" (a Coisa; este conceito abordamos mais detalhadamente no capítulo 2). O efeito produzido pela relação ausência-presença parece se constituir por interdependência, ou seja,

Lacan aponta para um cingir, isto é, uma costura que faz com que a ausência se constitua a partir de uma presença e vice-versa.

Ao levar em conta as posições "especializadas" anteriores, é possível apontar, preliminarmente, que, de uma forma ou de outra, os textos dos autores citados estabilizam sentidos que situam um modo de compreender a relação entre ausência e arte. Em relação ao que recortamos nesses textos, percebemos certa convergência relativamente ao modo como a questão da ausência é significada como *algo constitutivo do humano*, e, por conseguinte, da arte.

Dessa maneira, com base no que já foi exposto, estruturamos a dissertação decorrente da pesquisa em três capítulos. No Capítulo Primeiro, "Marcas da arte", analisamos diferentes efeitos de sentidos que são produzidos a partir do modo como o termo arte mobiliza a memória discursiva. Depois de realizada essa etapa, procuramos dar visibilidade ao modo como o sentido de arte se estabiliza em relação a discursividades que circunscrevem as produções artísticas ao universo semântico aparentemente estável do "contemporâneo" (arte contemporânea). Assim procedendo, objetivamos descrever-interpretar o processo discursivo que produz enquanto efeito o(s) sentido(s) de "ausência" na/da/para a arte.

No Capítulo Segundo, "Os efeitos materiais da ausência e a significação da arte", mobilizamos noções como sentido, discurso e silêncio, para compreendermos funcionamentos discursivos que (des)estabilizam a noção de ausência em relação à noção de arte, no cruzamento dos recortes textuais de Afonso R. de Sant'anna, F. Baumgart, M. Foucault e Jacques Lacan. Fundamentamo-nos no quadro epistemológico da Análise de Discurso (PÊCHEUX, ORLANDI), para estabelecer os recortes analíticos a partir de um conjunto de textos teóricos produzidos em campos distintos do conhecimento representados ali pelos referidos autores: o da arte (Sant'Anna e Baumgart), o da filosofia (Foucault) e o da psicanálise (Lacan). É sobre esses recortes, que constituem o *corpus* discursivo a que remetemos a pergunta que procuramos compreender, ou seja, *como a ausência significa a arte?*, que forjamos um dispositivo de leitura que visa reestabelecer à relação entre ausência e arte certas condições de leitura que lhe são pertinentes, isto é, expondo essa relação à opacidade, imprecisão e contradições que lhe são constitutivas.

No terceiro e último capítulo, "A persistência da memória", realizamos um gesto analítico sobre a instalação *In Absentia (M.D.)*, de 1983, da artista plástica Regina Silveira, obra reproduzida a seguir.

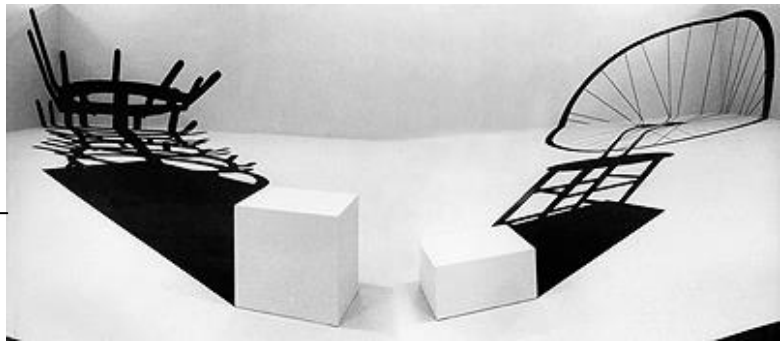


Figura 1. Reprodução fotográfica da obra *In Absentia (M.D.)*, da artista Regina Silveira (1983).

Esta instalação integra, igualmente, o *corpus* desta dissertação, junto às formulações textuais trabalhadas no segundo capítulo. Para a análise da instalação, mobilizamos fundamentos da Análise de Discurso para lermos discursivamente a instalação, por meio dos recortes que a ela nos remetem, perguntando-nos pelo modo como ela materializa e atualiza certo funcionamento da relação entre ausência e arte. Objetivamos, dessa maneira, descrever-interpretar o movimento de sentidos que determina certa e(in)stabilidade em torno da noção de arte decorrente da significação da "ausência" no espaço de produção de sentidos pertinente à arte, em especial, à instalação *In Absentia (M.D)*.

Sucedem os três capítulos, as Considerações Finais, em que sintetizamos o que pudemos compreender em decorrência do trabalho realizado.

CAPÍTULO PRIMEIRO
MARCAS DA ARTE

> *A arte é uma mentira que nos ensina a compreender a verdade, pelo menos aquela verdade que somos capazes de compreender como homens.*
>
> Pablo Picasso

Introdução

Ao iniciarmos este primeiro capítulo com a citação do artista espanhol Pablo Picasso, queremos apontar para o equívoco, para a opacidade existente na linguagem, sobretudo, na linguagem, como um conjunto heteróclito, que o campo das artes mobiliza para ganhar existência.

Existem diferentes perspectivas de estudo, de concepção de linguagem. Aqui iremos significar a linguagem a partir da Análise de Discurso. Segundo Orlandi (2013a, p. 15),

> a Análise de Discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. O trabalho simbólico do discurso esta na base da produção da existência humana.

A citação acima corrobora nossa compreensão da epígrafe tomada de Picasso, enxergando a arte como uma prática linguageira, em sua opacidade e em seu funcionamento, promovendo a construção-reprodução-transformação da realidade natural e social, trabalhando, assim, (sobre) a equivocidade constitutiva do modo como a historicidade determina a significação; prática esta que se realiza nos/pelos sujeitos inscritos em – logo ideologicamente comprometidos com – conjunturas sócio-históricas específicas. Porém, dado o modo como a ideologia atravessa essa relação, o efeito que predomina para os/nos sujeitos é o de que a linguagem funciona pela transparência. Sob esse efeito, o sujeito vive a ilusão de que todo objeto simbólico que se lhe apresenta é claro e que tudo o que é dito pode – deve – ser entendido de uma única maneira.

A ilusão a que nos referimos, com base em Orlandi, instaura para os sujeitos certa permanência, continuidade, estabilidade do universo semântico, logicamente e aparentemente estável, correspondente à – construído enquanto – realidade do/para o sujeito. Sendo assim, retomando mais uma vez a epígrafe, podemos dizer que a afirmação de Picasso talvez

conceda visibilidade à opacidade e à equivocidade que constituem a arte enquanto prática de linguagem, que significa porque, dizemos, encarna o funcionamento de determinado processo discursivo. Deduzimos isso da leitura que realizamos da afirmação presente na epígrafe de que a arte enquanto mentira, ou seja, enquanto produto decorrente de gesto(s) de interpretação, pode significar verdades, isto é, realidades, ou universos semânticos possíveis, ilusoriamente estabilizados.

Podemos pensar que aquilo que possa ser apontado enquanto "mentira" reporta-se, significando, aquilo que se apresenta enquanto "verdade". A verdade comportando, dessa maneira, uma aparência de algo estabelecido e estabilizado: efeito produzido de transparência, exatidão, clareza, unicidade.

Enquanto prática de linguagem, a arte pode produzir, ao contrário, múltiplos sentidos, múltiplas verdades, claras e absolutas em determinadas condições de leitura, que podem se transformar em mentiras em outras condições. Assim, pela dispersão de sentidos, o que era mentira pode se decompor em verdade(s), segundo o movimento elíptico da historicidade que retorna sobre tal prática.

Sabemos que a equivocidade decorre do próprio movimento – encontro, relação – dos/entre sentidos, o que para os/nos sujeitos é mediado pela linguagem. O movimento dos sentidos se dá a partir do que somos capazes de conhecer e compreender ou, dizendo a partir da Análise de Discurso, dos gestos de interpretação de que os sujeitos são capazes de realizar estando sujeitos à estrutura e materialidade da história. Movimento, portanto, que decorre de relações possíveis que se estabelecem, pela interpretação, entre o simbólico e o político, e pelo modo como tais relações se textualizam e circulam socialmente.

Para nós, com suas palavras, Picasso dá visibilidade ao jogo que constitui e movimenta a relação entre arte, linguagem e sujeito, pela interpretação. Isso faz retornar um questionamento que não cessa de se produzir para aqueles que se ocupam da arte enquanto objeto de estudo: arte é linguagem? Ou é discurso? Pela via de uma de suas paráfrases possíveis, neste trabalho, tomamos como ponto de partida a seguinte questão: como a arte ganha existência enquanto linguagem em funcionamento (para os/nos sujeitos)? Esta paráfrase decorre de nossa filiação à Análise de Discurso, o que nos permite tomar arte como discurso, como prática de linguagem, ou seja, procurando ler a arte pelo modo como ela encarna determinado funcionamento de linguagem, ou, mais precisamente, *efeitos de sentido entre locutores* (ORLANDI, 2013a, p. 21).

Quando tratamos do funcionamento da linguagem, não estamos falando de qualquer funcionamento, mas de um funcionamento específico. A linguagem aqui, uma vez remetida à arte, é pensada em pelo menos dois estatutos ligados ao seu funcionamento específico: "a linguagem na arte" e a "linguagem enquanto arte". Entendemos como "linguagem na arte" o funcionamento histórico da linguagem para significar ideias, sentimentos etc., de modo a tornar evidente – e transmitir – certas direções no campo da arte. Por outro lado, compreendemos "linguagem enquanto arte", a linguagem artística, ou seja, a linguagem criadora, isto é, o funcionamento histórico de linguagem que se realiza sobre elementos específicos que compõem a atividade inventiva que pode transgredir as normas e estilos consagrados. Esses estatutos, a despeito de parecerem semelhantes, são distintos, e, apesar de serem distintos, a linguagem é um elemento que os aproxima, mantendo-os em relação. Esse lugar de intersecção é o trabalho do social, que se *constitui* na relação entre o homem e a (sua) história.

O funcionamento da linguagem na arte é imaginado no campo institucional, a arte institucionalizada socialmente, como os cursos de arte, as exposições de arte etc. Decorre, inclusive, dos meios onde e dos modos pelos quais a arte circula na sociedade. Logo, o funcionamento da linguagem enquanto arte nos remete ao processo de sua produção, ao fazer arte, ou seja, à produção dos objetos simbólicos passíveis de serem reconhecidos como artísticos.

Com base no exposto, podemos afirmar que não existe arte sem linguagem, e que também não existe arte sem sujeito. Portanto, arte contemporânea é um produto que advém de certos funcionamentos de linguagem específicos a certa prática artística que compõe um dos alicerces da formação social capitalista contemporânea.

Não podemos deixar de elucidar que o produto artístico é produzido e se significa em função da relação que mantém com sua abertura ao simbólico. Além disso, para os objetos que estão ligados ao/pelo significante "arte", este pode variar, no tempo-espaço do processo histórico que determina como ele pode/deve significar quando remetido às condições verbais de sua existência, nos objetos que estabilizam e se estabilizam nessa ligação. Para contribuir com a compreensão de como os sentidos variam na história, recorremos a Paul Henry, no texto "A história existe?". Ali, o autor afirma:

> é verdade que é ilusório colocar para a história uma questão de origem e esperar dela a explicação do que existe. Ao contrário não há 'fato' ou 'evento' histórico que não faça sentido, que não peça interpretação, que não reclame que lhe achemos causas e consequências. É nisso que consiste para

> nós a história, nesse fazer sentido, mesmo que possamos divergir sobre esse sentido em cada caso. (HENRY, 2014, p. 55)

Se tomamos esse modo de conceber a história, não pela linearização (cronológica), podemos ler o significante "arte" discursivamente pelo modo como a determinação histórica incide sobre ele, projetando-lhe deslizamentos e/ou deslocamentos decorrentes de diferentes interpretações que procuram estabilizar o significante em determinada rede de memória. Nesse movimento, destaca-se certa regularidade no processo histórico de significação da arte: vários projetos de estabilização do sentido da arte na história, tentativas de lhe estabelecer transparência, do que decorre, inclusive, o estabelecimento de cânones artísticos.

Segundo Orlandi,

> a transformação do signo em imagem resulta justamente da perda do seu significado, ou seja, do seu apagamento enquanto unidade cultural ou histórica, o que produz sua "transparência". Dito de outra forma: se se tira história, a palavra vira imagem pura. Essa relação com a história mostra a eficácia do imaginário, capaz de determinar transformações nas relações sociais e de construir práticas. (ORLANDI, 2012b, p. 32)

Esta citação encontra, a nosso ver, as palavras de Picasso, fazendo realçar a opacidade relativa ao significante "arte", expondo a dificuldade de fechar com uma formulação "arte é x" qualquer. Sendo assim, pensar a significação da arte – e, em decorrência, a pluralidade de objetos possíveis de serem aí contemplados, abrangidos, referidos – implica considerar as relações de sentido que, de uma forma ou de outra, a (des)estabilizam, historicizando sua existência para os sujeitos sociais. Dessa maneira, pensamos ser possível expor o confronto entre o simbólico e o político determinando os embates, as tensões na relação da arte no interior da própria arte e com outros campos do conhecimento, tomando como ponto de partida a análise de como a arte pode aí dar certa evidência, mas também, certa inexatidão aos sentidos, isto é, de como os objetos artísticos corporificam tal embate, em sua abertura à polissemia.

Segundo Orlandi (2012), o homem é constituído sujeito pela linguagem de tal modo que ele se inscreve na história para se significa. Processo este que expõe o embate entre o simbólico e o político. Se há um choque entre o político e o simbólico, é através da linguagem que esse embate se desdobra, e, consequentemente, é a linguagem que medeia tal embate. Essa mediação é produzida de modo não transparente, pois é afetada pela memória e pela ideologia.

Nesse processo, percebemos o quanto é difícil produzirmos um sentido único para o termo arte, já que na linguagem nada é transparente. A "arte", assim, se apresenta como uma prática – um lugar – decisiva(o) em que a equivocidade abala a ilusão do sentido único, exato.

Entretanto, em um mundo pautado pelo simbólico, o homem cria o seu próprio universo por meio de sua relação incontornável com a demanda de interpretação, que o situa diante da necessidade de atribuir sentido ao mundo e a si mesmo. Dessa maneira, o sujeito ao significar, se significa. O universo simbólico (o mito, a religião, a ciência, a arte...), por meio da linguagem, se constitui de sentidos, os quais, para o sujeito, parecem etiquetar tudo que o cerca, como se cada sentido endereçasse exclusivamente um único objeto no mundo. A arte não escapa a esse funcionamento, pois arte é também interpretação, ou seja, um gesto na direção de dominar o simbólico, e, dessa maneira, intervir no real do sentido, como diz Orlandi (1999), "o sujeito que está condenado a interpretar (a significar)."

A arte e seus possíveis sentidos

A arte tem representado, desde sempre, uma atividade fundamental para o estabelecimento da existência da humanidade. Por meio dos objetos artísticos, a arte é um dos lugares de produção de sentido, através da qual o homem se manifesta, dando visibilidade aos seus compromissos com a ideologia, com a história, com o político. Os objetos artísticos, frutos de processos de criação, podem provocar certos estados psíquicos naqueles que se colocam a interpretá-los. Por muitos que sejam esses gestos de interpretação endereçados aos objetos artísticos, a produção de sentidos daí decorrente jamais se esgota. Como toda obra de arte é passível de interpretação, de significação, e como os sentidos estão sempre em movimento, a obra de arte se constitui lugar de dispersão, sobre a qual trabalha a interpretação (direcionamento à unidade).

A arte, dessa forma, é um dos modos pelos quais os homens significam sua relação com o universo e consigo mesmos. Como não existe um esgotamento de sentido decorrente de tal relação, parece que restam lugares vazios produzidos em função de tal operação, afirma Bosi (1985, p. 8). Este autor declara que a arte é o lugar onde os sentidos escapam. A partir da citação de Alfredo Bosi, conjecturamos a paráfrase *o objeto artístico é o lugar onde os sentidos escapam*. Essa paráfrase produz um deslocamento que se mostra necessário, pois a arte se constitui a partir do fazer artístico, isto é, do objeto artístico. Não qualquer objeto

artístico, mas sim, um objeto especifico, ou seja, aquele objeto artístico que tenha alguma ligação ao significante arte.

Desse modo, cria-se espaço para o aparecimento do vazio, que demanda por significação. Entretanto, antes de tentar ocupar esse vazio, de significá-lo, de atribuir-lhe sentido, de conceitua-lo, é necessário pensarmos de que lugar, ou de que lugares iremos restituir certas condições de leitura para o termo arte. São muitos os lugares a que podemos recorrer para auxiliar na construção dessas condições, pensando arte enquanto prática de linguagem, logo, lugar de (des)estabilização de interpretação.

Recorremos, nessa direção, ao próprio campo da arte, ao campo da psicanálise e ao campo da filosofia. Escolhemos esses lugares porque, em diferentes circunstâncias, constituem-se enquanto domínios estabilizadores de sentidos, pela leitura, que podem ser remetidos um ao outro a partir, pelo menos, de um ponto, que é aquele que representa certa elaboração para a noção de "ausência", para a relação entre arte e ausência, sendo essa ausência tomada como algo constitutivo do sujeito e, portanto, da arte. Por meio desses campos do conhecimento, presumimos possível atravessar esferas do conhecimento contemporâneo – arte, filosofia e psicanálise – para poder expor relações de significação que ligam certo reconhecimento do que seja arte em nossa sociedade a certo reconhecimento do que se pode considerar enquanto presença do que se designa por "ausência".

Isso e arte? Arte é isso?[2]

No campo da arte, os críticos, os historiadores e os curadores[3] se ocupam da tarefa de conceituar a arte, determinando, inclusive, o que pode/deve ser considerado arte. Ao recorrermos a diferentes campos do conhecimento, precisamos ressaltar que o tempo cronológico é um critério que normalmente controla a constituição dos termos, enquanto que a história "assegura" o movimento dos sentidos, possibilitando o modo como outros efeitos de sentido ressoam dentro de um mesmo campo conceitual sob o regime de determinado saber.

No campo da arte, o tempo cronológico é um saber a partir do qual se procura produzir certa contenção aos sentidos, produzindo o efeito de sentido único, ou seja, o sentido único dado visa explicar e explicitar de modo exato aquilo que caracterizaria, em termos artísticos, uma determinada época. Esse sentido único e momentâneo deveria cumprir a função de

[2] Esta formulação foi inspirada no livro de poesia *Ou isto ou aquilo* de Cecilia Meireles.
[3] Profissional responsável pela montagem e supervisão de uma exposição de arte e pela execução e revisão do catálogo da exposição.

estancar/apagar sentidos produzidos anteriormente que atribuíam certos contornos e limites a um conjunto de práticas que sustentavam a produção artística e seus efeitos. Assim, uma suposta "arte x", "arte barroca", por exemplo, possui uma determinada concepção que não poderia estar associada a universos artísticos construídos cronologicamente como anteriores ou posteriores a "x".

Já uma concepção que considera a determinação histórica sobre os/dos processos artísticos admite a inexatidão dos sentidos, o movimento permanente dos sentidos, logo, uma relação indissociável entre o que se apresenta como sendo dito *aqui e agora* com o que já foi produzido antes, em outro lugar, independentemente (PÊCHEUX, 1990). Desse modo, uma "arte x" produz determinado sentido justamente pelo modo como apresenta-se relacionada a possíveis sentidos produzidos em outro lugar, anterior e independentemente à situação imediata que parece dar os contornos de "x".

Aqui se faz necessário pontuar que o sujeito que vai interpretar, dar sentido, é sempre um homem de seu tempo. Um sujeito que se constitui em face a uma formação social dada, em nosso caso, inscrito em um mundo civilizado, industrializado e capitalista, portanto, um sujeito juridicamente interpelado, responsável pelo que diz com seus deveres e direitos. Esse sujeito jurídico se constituiu pelo conjunto de formações discursivas que aí o interpelam, fornecendo-lhe certas imagens em detrimento de outras. Segundo Orlandi (2007a, p. 20), "as diferentes formulações de enunciados se reúnem em pontos do dizer, em regiões historicamente determinadas de relações de força e de sentidos: as formações discursivas". Palavras iguais podem ter sentidos diferentes dependendo do lugar em que estão inscritas, isto é, das condições de sua produção (por quem foi dito, de que lugar foi dito, para quem foi dito etc.). As condições de produção marcam um lugar no tempo e no espaço. Assim sendo, os sentidos podem se transformar.

À primeira vista, o que acabamos de afirmar parece soar como inverdade, uma vez que, se pesquisarmos em dicionários e livros especializados, encontraremos definições exatas, já estabilizadas, para o termo "arte". Por meio dessas definições, o termo "arte" nos é apresentado em sua suposta transparência. Mostramos, a seguir, o contrário, ou seja, que o termo "arte" encarna certo movimento.

O verbete "arte", segundo o Dicionário Eletrônico Aulete Digital, é assim disposto:

> **(*ar*.te)** sf. **1.** Capacidade e aptidão do ser humano de aplicar conhecimentos e habilidade na execução de uma ideia, de um pensamento; essa aplicação e essa execução*: Esse quadro revela toda a arte de da Vinci.* [Cf. *teoria, ciência*.]

> **2.** Atividade criadora do espírito humano, sem objetivo prático, que busca representar as experiências coletivas ou individuais através de uma impressão estética, sensorial, emocional, como tal apreendida por seu apreciador [Designa esp. as belas-artes, contrapondo-se à ciência e à tecnologia. Cf. *estética*.]
> **3.** Produto dessa atividade*: obras de arte.*
> **4.** Conjunto de preceitos, regras, técnicas etc. indispensáveis à realização de qualquer atividade criadora, ofício etc; esses preceitos etc. aplicados à alguma atividade, algum ofício etc.*: arte de pintar: arte da ourivesaria.*

Já segundo o Novo Dicionário Aurélio (1995, p. 64), o termo "arte" teria as seguintes acepções:

> arte. **s.f.** 1. Capacidade que tem o homem de pôr em prática uma ideia, valendo-se de da prática de dominar a matéria. 2. A utilização de tal capacidade, com vista a um resultado que pode ser obtido por meios diferentes. 3. Atividade que supõe a criação de sensações ou de estados de espirito de caráter estético carregados de vivência pessoal e profunda, podendo suscitar em outrem o desejo de prolongamento ou renovação [...] 10. Dom, habilidade, jeito [...].

A partir das definições acima, podemos questionar como tais definições se cristalizam socialmente por meio do dicionário, por exemplo. A etimologia estabelece uma suposta origem para a palavra arte: possui duas raízes, uma grega, outra romana. A palavra arte é apresentada como derivada do latim *ars*, que, por sua vez, corresponde ao termo grego *tékne*. Ambas as definições nos apontam para uma técnica, o meio para se criar, fabricar ou produzir algo. Mas o conceito do termo "arte" pode variar, seja por referir-se à forma de ser produzida, seja por referir-se ao modo como pode ser recebida. Afinal, arte, nessas concepções, é o resultado da cultura de cada povo, dos valores, dos anseios e da subjetividade humana.[4]

As definições acima produzem o efeito de literalidade, fazendo ressoar uma memória institucionalizada, como afirma Orlandi (2013a, p. 47). Esse efeito de literalidade produz a ilusão de transparência. Isso ocorre porque somos afetados pela fantasia de que somos a origem do nosso pensamento, esquecendo-nos de que existe uma exterioridade constitutiva daquilo que dizemos. Sendo assim, constitui nosso dizer pré-construídos que retornam sobre nossas formulações, significando-as. Ou, nos dizeres de Pêcheux (1990), "alguma coisa fala antes, em outro lugar, independentemente".

Existe, portanto, tensão entre opacidade e transparência que indicia o fato de que o sentido se encontra em movimento, sempre passível de tornar-se outro em face ao jogo entre o dito e o não-dito. Esse jogo é promovido pela incompletude. Desse modo cria-se uma lacuna,

[4] *Cf.* texto acessível no site do Projeto educativo "A Cor da Cultura", Programa "Nota 10", capítulo 11, "Arte", disponível em http://antigo.acordacultura.org.br/nota10/programa/11; acessado em 05/04/2017.

um hiato, ou seja, lugar em que se instala certa ausência: espaço, portanto, por onde os sentidos se movimentem, podendo ali atualizar certos efeitos.

A noção de transparência é que parece ser a dominante, já que ela se consolida pelo esquecimento, isto é, pelo apagamento. O apagamento se dá pela naturalização de que somos origem das formulações, isto é, esquecemos que nosso dizer e nós mesmos estamos sujeitos a certa exterioridade.

Apesar da aparente transparência dada pelos verbetes dos dicionários, podemos verificar que a conceituação de arte é bastante variável, sobretudo se remetida à época e ao campo do conhecimento que a forjam. É a partir dessa compreensão que procuramos tornar visível a ausência de completude, um possível vazio ou um "silêncio" em torno do qual o termo "arte" ganha algum preenchimento, ou seja, é discursivizado.

No campo da arte, existem diferentes tentativas de conceituar arte. Nas artes, assim como em outros campos do conhecimento, existem divisões quanto às posições significativas que conceituam o que seja arte, o que permite lê-la no âmbito da história da arte, da crítica de arte, da curadoria de arte, por exemplo. Se pesquisarmos como o termo "arte" é conceituado entre diferentes historiadores, veremos que arte é relacionada à criação, expressão de formas ideias, o que parece sustentar estéticas. Portanto, apesar do objeto de estudo de tais historiadores parecer ser o mesmo, o ponto de vista que determina a interpretação deles sobre esse objeto é diferente, pois, são determinados por diferentes formações discursivas.

No campo da arte e mais especificamente o da história da arte, o termo "arte" encarna certa polissemia. Segundo o historiador alemão Fritz Baumgart, a arte

> não modifica o mundo como fazem as ferramentas. Ela serve menos à realidade prática da vida do que à sua organização. Como princípio ordenador representa um dos meios mais diretos de dominar o caos exterior e interior do homem. O desconcertante, assustador e inconcebível da vida só pode ser ordenado ao receber forma. A arte é a configuração do desordenado, que sempre significa ameaça. Desde a pré-história a atividade artística servia a interpretação do mundo e do homem no mundo. (BAUMGART, 1999, p. 01-02)

Baumgart, ao formular uma definição para arte, dá visibilidade ao conflito entre o ordenado e o desordenado, o estabilizado e o desestabilizado, a unidade, a transparência e a dispersão (opacidade). Isto ou aquilo? A arte como toda prática de linguagem é sujeita à interpretação e um dos efeitos da interpretação é a tentativa de controlar a dispersão de sentidos. Portanto, contornar a ameaça da desordem, da polissemia exposta pelo

funcionamento da linguagem, ao expor o dito ao não-dito possível que tal funcionamento refere. Essa tentativa de estancamento da desordem, da polissemia, da dispersão não é produzida pela arte, mas sim pelo gesto interpretativo do sujeito que a lê em condições específicas. Como quem interpreta é um sujeito de sua época, essa interpretação é determinada por uma memória que se atualiza por tal funcionamento, indiciando as filiações que comprometem tal sujeito a esta ou aquela formação discursiva.

Segundo H.W. Janson e A.F. Janson (1996), os próprios artistas não conseguem definir arte, uma vez que a obra é a própria afirmação do que seja arte. Os autores declaram que, se os artistas de um modo geral fossem capazes de dar significação através das palavras, eles não seriam artistas, mas escritores. Ainda segundo Janson e Janson (1996, p. 7), "a arte tem sido considerada um diálogo visual, pois expressa a imaginação de seu criador tão claramente como se ele estivesse falando conosco, embora o objeto em si seja mudo".

O objeto seria dessa maneira, segundo Janson e Janson, mudo por natureza, pois só faria sentido se endereçado por gestos de interpretação; portanto, quando lhe atribuímos algum valor simbólico, interpretando-o a partir da posição de observador. Não podemos nos esquecer de que entre quem interpreta e o objeto existe o gesto de interpretação do artista e as condições de produção em que a obra foi concebida. Esse processo aparenta ser transparente, como afirmam os autores, ou seja, para Janson e Janson, a obra é portadora de todo os sentidos, bastando ao observador decodificar a mensagem.

Destacamos, ao contrário, para o funcionamento equívoco constituindo a interlocução entre o observador e o artista, pois, como os sentidos estão sempre em movimento e as condições de produção dos sentidos são outras, quem interpreta está olhando e interpretando a partir de um lugar outro daquele do artista, distinto daquele lugar que determina a produção da obra, produção esta que decorre de um gesto de interpretação que não coincide, necessariamente, com o gesto do observador. Neste contexto, não estamos procurando os sentidos que o criador quis passar, mas procurando compreender como a obra se torna sensível ao observador.

Dessa forma, o gesto criador realizado pelo artista é uma peça decisiva no processo que determina a significação de um dado objeto simbólico enquanto arte. Para o historiador de arte inglês Ernest W. Gombrich (1985, p. 4), "uma coisa que não existe é aquilo que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas". Esta afirmação de Gombrich parece encontrar os dizeres de Janson e Janson, pois, na perspectiva de Gombrich, aquilo que pode ser designado como arte só ganha existência, somente produz sentido a partir da obra, ou seja, para que

exista arte é necessário que exista um objeto simbólico (a obra), e, consequentemente, a obra só existe se houver um artista para criá-la.

As referências acima mostram que, para conceituar arte é importante discutir também o processo artístico. Para discutir o processo artístico, recorreremos a Luigi Pareyson (1984), para quem o processo artístico possui três dimensões: o fazer, o conhecer e o exprimir. Essas dimensões estariam presentes em toda obra de arte como ponto de partida que sustentaria a produção tanto de uma apreciação quanto de um julgamento (teoria e crítica).

Começamos a descrever as dimensões pensadas por Pareyson pelo fazer artístico. Como já foi dito anteriormente, o *fazer* para arte é um item de relevância, compreendido como procedimento a partir do qual a obra se concretiza, se materializa, se faz presente, pela transformação dos signos da natureza e da cultura. O fazer artístico, principalmente aquele relacionado às artes plásticas, pressupõe, também, duas dimensões. Essas dimensões foram nomeadas por Leonardo da Vinci, artista que viveu no século XV, época de efervescência cultural, o renascimento.

Da Vinci dividiu o processo criador a partir de dois funcionamentos, *per via di porre* e *per via di levare*. Essas denominações podem resumir o fazer e o produzir arte em colocar (*per via di porre*) ou retirar (*per via di levare*) material. A partir desses funcionamentos, poder-se-ia criar vazios, buracos, saturações, silenciamentos, empastamentos.

Para ilustrar o ato proposto por Da Vinci, "*per via de porre"*, ação de agregar, adicionar material para realização de uma obra artística, a imagem a seguir expõe o artista (Jackson Pollock) inscrito na dimensão do fazer artístico. Na imagem, o artista acrescenta material a superfície criando a obra a partir do empastamento.

Figura 2. *Jackson Pollock em 1945*. Fotografia: Everett Collection/Rex Feature. Fonte: The Telegraph.

Para dar visibilidade ao procedimento "*per via di levare"*, por outro lado, recorremos à imagem de August Rodin, renomado escultor francês do início do século XX, que, em seu fazer artístico, retira a matéria para dar forma, por exemplo, à escultura.

Figura 3. Imagem de 1915 de Rodin. Retirada do sitio http://www.downvids.net/rodin-esculpindo-rodin-sculpting-1915--581843.html, em dezembro de 2015. Acesso em 04/04/2017.

Depois de apontar o funcionamento do fazer artístico, o tripé de Pareyson tem continuidade a partir de dois outros elementos, não menos importantes: o conhecer e o exprimir. O conhecer oferece visibilidade à condição cognoscitiva de transformar o mundo da natureza e da abstração (aquilo que não é natural), através do conhecimento. Como estamos inseridos em um mundo capitalista e industrializado, a forma de conhecimento que nos filiamos está ligado à norma, à lei, à forma de direito. O conhecimento, mesmo o artístico, que passa a ideia de liberdade, está ligado à normatização, ou seja, ao discurso jurídico-administrativo (econômico e político).

O discurso jurídico-administrativo, ao produzir o universo estabilizado das normas, produz a literalidade, o sentido único enquanto evidência. Essas normas variam, sofrem deslizamentos de acordo com o modo como o conhecimento se modifica e se estabiliza no tempo e no espaço históricos. O discurso jurídico-administrativo, em um determinado momento, sustentou-se em determinado modo de conferir e interpretar a existência de Deus, ou seja, as normas eram ditadas/significadas pela religião. Com o passar do tempo, esse discurso deslocou-se da palavra de Deus para a palavra do homem, que, no mundo contemporâneo, constitui-se em um sujeito de direito, aquele que deve sujeitar-se a determinadas normas, exercendo certos direitos, mas, também, cumprindo certos deveres.

Baumgart (1999) mostra esse deslocamento quando diz que a arte morreu juntamente com Deus, pois o discurso religioso perdeu força. Assim, sem crença, sem religião, a arte não seria mais possível. O que parecia ser uma verdade naquela conjuntura, mostra-se um engano. O autor vai demonstrar que a arte que servia então somente à religião passa a servir ao artista, sujeita, portanto, ao seu modo de interpretar o mundo.

O exprimir integra a terceira dimensão do tripé, remetendo-se à capacidade de expor a relação existente entre mundo exterior e mundo interior. Para expor essa relação, recorremos ao olhar do crítico de arte que tenta interpretar essa relação, atribuindo-lhe algum sentido.

Depois de trabalharmos sobre algumas formulações de historiadores da arte, passamos a destacar como o termo "arte" produz tanto estabilização quanto movimento de sentidos. Para mostrar essa contradição, recuperamos a posição da crítica de arte Sandra Guardini Vasconcelos (2000), segundo a qual

> a arte, dessa forma, deixa de ser somente objeto do olhar e vê devolvido seu estatuto de campo de reflexão, de pensamento. Cabe-lhe perturbar, interrogar e interrogar-se. Propor enigmas, fazer pensar com os olhos são maneiras de desenvolver e interrogar-se. Propor enigmas, fazer pensar com os olhos são maneiras de desembrutecer o olhar saturado de reproduções e de imagens. (VASCONCELOS *apud* MARTINS, 2000, p. 15)

O olhar de Vasconcelos expõe a relevância do pensar e do refletir sobre a arte, produzindo mais uma forma de relacionar o objeto/obra ao pensar/interrogar, estabelecendo outra conceituação para a arte. Todavia, como não existe um olhar, mas múltiplos olhares dentro do campo da arte, referimo-nos à concepção de arte sintetizada na perspectiva do curador Agnaldo Farias (2002), quem nos coloca o seguinte questionamento: "[...] arte é expressão em toda a sua potência – além da forma e significado da expressão que se emprega cotidianamente, além da realidade que nos é ofertada a cada dia, cujos limites se fecham antes de até onde pode ir a imaginação?" (FARIAS, 2002. p. 09).

Esse questionamento de Farias em relação à arte dá visibilidade à interpretação, pelo modo como ela, por um lado, motiva, e, por outro lado, incide sobre a obra de arte. Em sua primariedade, a obra de arte, nessa perspectiva, fecha-se em si mesma, só ganhando liberdade a partir da produção de sentidos que ela pode suscitar.

A arte, como toda forma de significação, produz, como resultado de seu processo e de seu funcionamento semântico, um objeto, que, em um primeiro momento, se fecha apoiado em sentidos pré-existentes, ou seja, quando entramos em contato com a obra, primeiramente recorremos a já-ditos estabilizados para tentar conter a dispersão de sentidos que a obra indicia, para a qual a obra nos remete e rerporta. Todavia, é a partir do momento em que o observador se coloca como produtor de significação, frente à obra, é que a dispersão dos sentidos pode ser sentida, percebida, reconhecida, em sua irrepresentabilidade; momento em que o sujeito se abre, pela relação que estabelece com a obra, injungido a interpretá-la, ao sentido enquanto possível.

Outras leituras para arte

Entre os diversos campos do conhecimento que endereçam o mundo da arte, o da filosofia foucaultina e o da psicanálise lacaniana também produzem definições sobre o que seria arte. Recorremos, inicialmente, ao pensamento de Michel Foucault, tal como aparece formulado em *As palavras e as coisas* (2000), em especial no capítulo intitulado "Las Meninas", em que o autor realiza uma análise do quadro "As Meninas", do pintor espanhol Diego Velázquez (1656).

Explicamos que, apesar de nos voltarmos sobre recortes do mesmo livro de Foucault, tratamo-los, neste capítulo, diferentemente de como eles nos servem no capítulo 2. Aqui, o pensamento do filósofo aponta para certo modo de os sentidos acercarem a arte e para o modo como a arte mobiliza sentidos. Já no capítulo 2, trabalhamos questões que dizem respeito à relação entre arte e ausência.

A seguir, reproduzimos, de forma adaptada, o quadro *As meninas*.

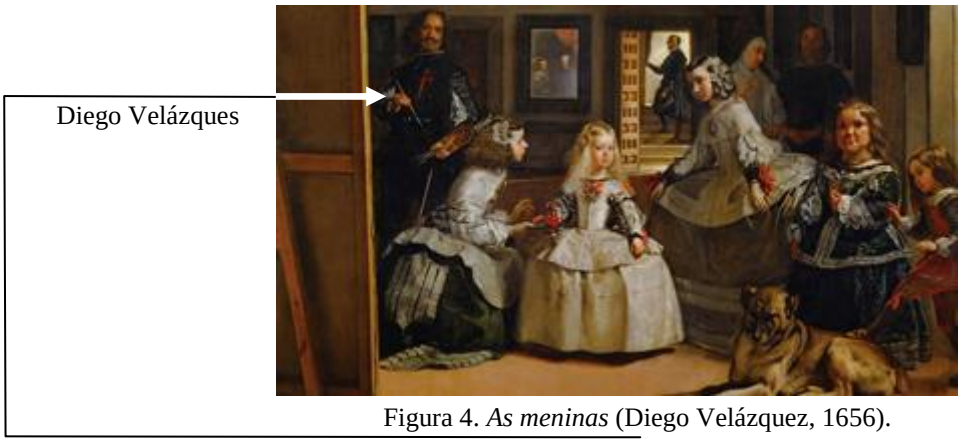


Figura 4. *As meninas* (Diego Velázquez, 1656).

A obra citada possibilitou uma mudança na relação entre o olhar do espectador (sendo endereçado à) e a obra de arte. O quadro mostra o pintor olhando para frente, produzindo certo efeito de que estaria olhando para o observador; em frente ao artista, existe uma tela enorme, à sua esquerda está uma menina, a princesa, rodeada por outras pessoas e animais. O quadro assim disposto produz no observador o efeito de que ele estaria sendo observado para ser retratado na tela em frente ao pintor. O espectador poderia, dessa maneira, vivenciar fazer parte da obra mesmo sem estar compondo, em presença, a pintura ali materializada.

O processo interpretativo é múltiplo e pode endereçar diferentes sentidos, configurando-se, portanto, como uma entre outras possibilidades de leitura. Foucault vai dizer, a esse respeito, o seguinte.

> [...] mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irredutíveis um ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que esta dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas se resplandecem não é aquele os olhos descortinam, mas aquele as sucessões de sintaxe definem. (FOUCAULT, 2000, p. 12)

Na citação acima, o autor não define arte, mas, durante todo o referido capítulo do livro, são mencionados elementos que nos ajudam a reconhecer ali uma definição para arte. A metáfora é um elemento muito presente no texto. Para o autor, a arte é uma metáfora (relação de substituição), em que a ausência é constitutiva, como vimos na análise do quadro, em que o observador aparece ausente na obra, sendo sua presença, contudo, por ela/nela interpelada: sua presença se constitui e ganha forma e sentido no quadro pelo modo, paradoxal, com que nela estaria *em ausência*.

O vazio organizando a arte

A psicanálise também se dedicou, em certa medida, a compreender a arte para pensar o funcionamento do psiquismo. E foram vários os psicanalistas que trataram do assunto. O francês Jacques Lacan elabora uma das possíveis definições de serem encontrados para arte no âmbito da psicanálise. Lacan tratou do tema arte em vários momentos de sua obra. Fazemos aqui um breve apanhado de elementos propostos em seus textos.

Um elemento muito importante na teoria de Lacan é o vazio, que ele toma para ordenar três categorias aparentemente distintas, a religião, a ciência e arte, que se constituem, todas, para ele, a partir do vazio. Segundo o autor, a religião evita deixar que o vazio apareça. A ciência não acredita no vazio. Já a arte se organiza em torno do vazio. A esse respeito, Lacan aponta que

> [...] essas figuras do vazio, que, caso a caso, demonstre como o que chamamos de arte se organiza em torno do vazio? Ou se terá de excluir do sistema das artes tudo aquilo a que uma tal organização não pertenceria?
> E, antes de tudo, que autoridade o vazio e a *Coisa* dão à psicanálise para falar de arte? (REGNAULT *apud* LACAN, 2001, p. 19)

A psicanálise lacaniana faz do vazio um fator constitutivo da arte, seja na criação quanto na contemplação. Nessa direção, a arte se compõe ao "circundar" o vazio, esse entorno é que vai dar significância, preenchendo, assim, esse vazio. Dessa maneira, quanto mais tentamos fechar esse vazio mais sentidos vão sendo produzidos e, em decorrência, o buraco, ao invés de se fechar, abre-se, o que faz com que a arte se estruture.

Considerações parciais

Como pudemos perceber ao longo deste capítulo, os autores aqui referidos, representando pontos de vista específicos de certos campos do conhecimento, apontam para uma compreensão de arte como algo que se constitui numa relação com o vazio, sendo este o entorno a partir do qual arte ganharia existência. Cada um desses campos do conhecimento produz marcas, as quais, durante o percurso aqui exposto, fomos expondo, na tentativa de mostrar certo modo de significar a arte e sua existência a partir do modo como noção de ausência ganha certa referência discursiva, sobredeterminando, portanto, o sentido (de existência) da arte.

Durante nossa exposição, percebemos que, indiferentemente do campo segundo o qual estudamos a arte, existem algumas marcas que lhes são comuns, no que se refere ao esforço que ali há de estabilizar uma interpretação decisiva do que seja arte. Esse traço comum advém, paradoxalmente, da dispersão de sentidos própria ao funcionamento político-simbólico da linguagem. Essa dispersão metaforiza o buraco, a ausência, o vazio: imagens que expõem o lugar (entorno) a partir do qual a arte pode se especializar, justamente pelo modo como, enquanto gesto de interpretação, ela endereça tal lugar na tentativa de preencher tal buraco, tal vazio, tornar algo *em ausência* aparentando-se e apresentando-se *em presença*.

Essa relação arte-ausência, contudo, só pode ser pensada, se a consideramos situada relativamente ao objeto artístico. É por ele, dessa maneira, que adentramos no universo semântico da(s) arte(s).

No próximo capítulo, analisamos como a ausência se constitui como um dos efeitos de existência da arte, na sua relação com o(s) sujeito(s), isto é, enquanto um dos efeitos – interpretação – da relação do sujeito com isso que indiciamos por ausência e que decorre do processo de divisão social da produção da leitura para/sobre a arte.

CAPÍTULO SEGUNDO
OS EFEITOS MATERIAIS DA AUSÊNCIA E A SIGNIFICAÇÃO DA ARTE

AUSÊNCIA
Carlos Drummond de Andrade

Por muito tempo achei que a ausência é falta.
E lastimava, ignorante, a falta.
Hoje não a lastimo.
Não há falta na ausência.
A ausência é um estar em mim.
E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,
que rio e danço e invento exclamações alegres,
porque a ausência, essa ausência assimilada,
ninguém a rouba mais de mim.

Introdução

Tomamos, neste capítulo, a arte como uma das marcas materiais de significação da ausência. Com isso, estamos dizendo que a ausência é condição que reclama sentidos, o que se nos apresenta, portanto, enquanto efeito. Efeito produzido que se reporta a uma sua historicidade, constituída, por sua vez, a partir da memória. Ao mesmo tempo, estamos dizendo que ausência é um dos efeitos que a existência da arte organiza enquanto possibilidade de estabilizar, de tornar suportável o não sentido, na sua relação com o(s) sujeito(s), isto é, enquanto um dos produtos – interpretação – da relação do sujeito com isso que podemos designar como ausência. Por ora, nos apoiamos na imagem de que a ausência seria aquilo que ganha existência a partir da marca material de algo cuja presença se torna visível.

Podemos, a partir da poesia de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), produzir um gesto de interpretação relacionando o parágrafo acima ao poema "Ausência", que está inserido no livro *Declaração de Amor* (2015). No poema, o poeta dá visibilidade a algo do jogo entre ausência (em algum momento significada enquanto falta) e presença (memória), de tal modo que ausência é compreendida no poema como "um estar em mim", o que nos leva a concluir que ausência seria algo que existe dessa maneira: "estando", tornando-se presença.

Drummond começa a poesia dizendo "por muito tempo achei que a ausência é falta. E lastimava, ignorante, a falta". Nestes versos, reconhecemos um efeito de sentido comumente

relacionado à ausência, que tende a estabilizá-la na imagem de vazio existencial, falta de alguém ou de alguma coisa, sensação de não fechamento, de não preenchimento que produz sofrimento. Entretanto, ainda com base nos mesmos versos, aparecem indícios de que a ausência pode ser significada não enquanto falta, o que é reiterado veementemente em versos subsequentes: "não há falta na ausência / a ausência é um estar em mim".

Estes versos contrapõem os dois versos iniciais do poema e, a partir deles, podemos produzir várias interpretações, pois, como os sentidos estão sempre em movimento, as interpretações podem ser muitas. Aqui vamos descrever uma das possíveis interpretações que fomos capazes de produzir com a leitura do poema de Drummond.

Podemos conjecturar que, para Drummond, na ausência não existe falta, pois seu modo de existir é *em presença*, como se estivesse dentro dele, "morando" nele – "a ausência é um estar em mim". Parece-nos que o poeta poderia estar referindo-se a reminiscências, a lembranças, a memória, e que esta memória o completa e não deixa nada faltar, produzindo certo efeito de completude. Essa completude irá motivar o sentido de transparência, e, em decorrência, sustentar um ponto de vista segundo o qual somos seres completos; e, como seres completos, seríamos capazes de preencher as ausências, situados, pois, como origem dos pensamentos, atos etc... Esta transparência se dá pelo apagamento de que existe já-dito, e que este constitui a significação enquanto memória atualizada na atualidade do dizer, da feita que o sujeito toma a palavra para significar(-se). Assim compreendida, isso que se presentifica enquanto memória em nossos dizeres, nos objetos simbólicos que produzimos, indicia, paradoxalmente, nossa incompletude enquanto sujeitos e a incompletude – não coincidência – que costura a relação entre nós sujeitos e nossos dizeres.

Dando seguimento à leitura do poema *Ausência*, o poeta parece descrever o estado da ausência que o constitui da seguinte maneira: "sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços, que rio e danço e invento exclamações alegres". Ao dizer que a "ausência é um estar em mim" e que ela estaria "pegada, aconchegada", o poeta parece dar indícios de que existem marcas e que essas marcas podem levar a movimentar sentidos ("rio, danço, invento"). Ao cumprirmos certo trajeto de leitura do poema, podemos apontar para a interpretação de que a significação inicial que associava ausência à falta abriu caminho para indiciar que alguma coisa já existiu antes, e que deixou marcas, e que não pode haver falta em relação ao que não existiu/existe, o que nos faria compreender que a falta pressupõe alguma anterioridade, alguma independência relativa, porém, constitutiva daquilo que se apresenta *em presença*.

Drummond termina o poema afirmando: “a ausência, essa ausência assimilada ninguém a rouba mais de mim”. Aqui podemos abrir espaço para lermos a palavra “assimilada”, pois ela constitui-se marca, um ponto de deriva no processo de leitura do poema.

Podemos ler essa marca como dizendo respeito a um processo que se desdobra em relação a algo “que vêm de fora”, mas que se inscreve “dentro de nós”, ou seja, algo de que nos apropriamos como se fosse pertinente à nossa *própria substância*. Assim, podemos pensar que o autor quis pontuar que, quando assimilamos “algo”, estamos lidando com algo que se inscreve em nós ou algo a que nos filiamos, processo este que dissimula, para nós, tal exterioridade/anterioridade, fazendo parecer que isso sempre já-lá seja tomado por nós como de nossa propriedade: sendo meu e estando dentro de mim, ninguém consegue tirá-lo de mim. Podemos pensar, também, que a palavra assimilada pode referir-se a algo que é internalizado como fazendo “parte de mim” ainda que partindo do outro (aquilo que vem de fora).

Nos versos do poema, podemos notar uma referência à memória como um arquivo que guardaria aparentemente tudo. Para o poeta, a memória parece reter o evento (fato) e preservar, assim, suas marcas, sendo impossível perdê-las, pois já estariam “preservadas”, arquivadas, guardadas, ou seja, inscritas enquanto memória, portanto, com a propriedade de retornar. Aqui podemos apontar a equivocidade existente no funcionamento do que Pêcheux chama de (papel da) memória (PÊCHEUX, 2007, p. 53):

> Haveria assim sempre um jogo de força na memória, sob o choque do acontecimento:
> - um jogo de força que visa manter uma regularização pré-existente com os implícitos que ela veicula, confortá-la como “boa forma”, estabilização parafrásitica negociando a integração do acontecimento, até absorvê-lo e eventualmente dissolvê-lo;
> - mas também, ao contrário, o jogo de força, de uma “desregulação” que vem perturbar a rede dos “implícitos”.

A partir da citação de Pêcheux, percebemos que a memória pode “absorver” jogo de forças em diferentes direções, relações de sentido indiciando diferentes (des)acordos, o que parece sustentar a polissemia enquanto propriedade do movimento da significação. Quanto ao trabalho da memória, a estabilização, ainda que momentânea, é inevitável. A estabilização pode acontecer de diversas formas, o acontecimento parecer encarnar esse efeito de estabilização por si só, dissimulando a articulação de pré-construídos que estrutura seus contornos. Em qualquer um dos modos de estabilização possíveis, estes decorrem de um processo pelo qual a memória é desestabilizada para ser atualizada, estabilizar-se (novamente)

em efeito de presença. Assim a memória está em movimento, não podendo ser guardada em sua originalidade, integralidade, pois ela é atualizada no confronto com a as condições de produção, processo pelo qual há perturbação de uma ordem aparentemente pré-estabelecida, produzindo, em decorrência, ausência de sentido, ou melhor, busca por outros trajetos possíveis de significação.

Podemos assim observar que a ausência pode implicar outra instância a que se reporta, sob a forma daquilo que se representa em presença e que indicia seus efeitos materiais, uma ausência que se realiza em presença, mas que marca sua presença pela ausência. Segundo Pêcheux (2014), "alguma coisa fala antes, em outro lugar, independentemente". Essa anterioridade que se realiza, que se verte *em presença* mostra que deve haver ausência para a produção de sentidos, sobre aquilo que ganha existência pela linguagem ou pelo silêncio, fazendo significar (ainda que por apagamento ou silenciamento) uma instância outra anterior constitutiva daquilo que se realiza via linguagem, um objeto simbólico.

Esse jogo ausência/presença é mediado pela memória, e, portanto, pelo esquecimento. Pêcheux (1995) aponta para duas formas de esquecimento. O esquecimento número 2 é da ordem da enunciação. Esse tipo de esquecimento expõe que nosso dizer parece possuir um único sentido e, desse modo, as palavras só podem dizer de uma maneira e não de outra. Já o esquecimento número 1 recebe o nome esquecimento ideológico, caracterizando os sentidos sendo afetados pela ideologia, o que nos situa na ilusão de sermos origem do pensamento, quando, na realidade, sentidos pré-existentes se realizam e significam em nós.

Desse modo, o esquecimento é estruturante, é parte constitutiva do sujeito e do sentido. Segundo Orlandi (2013),

> quando nascemos os discursos já estão em processo e nós é que entramos nesse processo. Eles não se originam em nós. Isso não significa que não haja singularidade como a língua e a história nos afetam. Mas não somos o início delas. Elas se realizam em nós em sua materialidade. Essa é uma determinação necessária para que haja sentidos e sujeitos. (ORLANDI, 2013a, p. 35-36)

Nessa perspectiva, o que permanece enquanto ausência presente na significação indicia a incompletude que lhe é própria. Por outro lado, o que significa pelo esquecimento é o efeito de transparência, o que faz corresponder a ausência ao vazio, à falta, apagando o alhures (a anterioridade) que constitui toda tomada de palavra, todo gesto de interpretação, o que nos parece registrado por Drummond no verso "por muito tempo achei que a ausência é falta".

Podemos interpretar o trecho acima da poesia de Drummond, situando o vazio como efeito de falta, de nada, e que, a partir desse efeito, algo pode ser produzido "novo", "original", algo assim constituído a partir desse vazio, ausência. Essa ilusão é estabilizada pelo esquecimento de que existe uma anterioridade e que "o conhecimento cresce para trás", como afirma Eni Orlandi[5]. Portanto, o conhecimento, a criação só se constitui pela memória, pela anterioridade, pelo que já foi dito, este já-dito que, mesmo perdido pelo funcionamento do esquecimento, se faz – torna-se, verte-se – presente. O conhecimento cresce para trás, porque o novo se faz pelo pré-construído, pelo outro, pela anterioridade da materialidade, das condições de produção, da história, da ideologia, pela memória discursiva.

Segundo Orlandi (2012a), a memória discursiva é aquela que se estrutura pelo esquecimento e que funciona pelo efeito de pré-construído, entre outros. Aqui podemos perceber que funcionamos inscritos em um jogo interior-exterior, situados em uma espécie de oco, em que interior e exterior não se discernem. Nessa indistinção, temos de lidar com a ilusão de que aquilo que invento é sempre uma produção minha (original e integral), o que se constitui pelo esquecimento de que existe pré-construído. O pré-construído nos remete a uma exterioridade, algo que já existe anteriormente e que retorna produzindo efeitos sobre o sujeito, seu dizer e, logo, sobre o modo como seu dizer se significa e significa seu entorno.

Ausência, arte e seus modos de relação

Procuramos compreender a questão da ausência pelo viés da arte como dito anteriormente, noutras palavras, compreender algo da especificidade da arte – e de seu funcionamento – tomando como ponto de partida uma discussão que desenvolvemos em torno da questão da ausência, apoiando-nos na hipótese de que a relação entre ausência e arte é constitutiva.

A interpretação da ausência pode incorrer em deslizamentos, algumas vezes dentro do mesmo campo do conhecimento. Na tentativa de nos situarmos nessa dispersão de sentidos, tomamos ausência como algo que funciona por meio de um jogo em que sua contraparte constitutiva é da ordem de uma presença, em seus modos de apresentação possíveis: visível/invisível, transparente/opaco etc. Um jogo entre isto ou aquilo? Entre esses aparentes opostos existe um entorno, que pode produzir certos efeitos de evidência: o de "nada", "falta", "vazio", "oco", "silêncio", "falha", "centro", entre outros.

[5] Afirmação feita por Eni Orlandi, em uma aula ministrada pela professora, na Univás, em 10/02/2016, durante o curso Discurso e Interpretação.

Como os campos do conhecimento possuem pontos de intersecção, recorremos à filosofia foucultiana e à psicanálise lacaniana como lugares privilegiados que podem contribuir para nossa discussão sobre como ausência e arte podem (não) se relacionar, (não) se determinar, (não) se constituir mutuamente. Forjamos assim um espaço de entremeio, convocando e questionando algo desses campos (filosofia, psicanálise e arte) a partir do quadro teórico-metodológico da Análise de Discurso (AD), para analisarmos como pode funcionar essa (não) relação. Assim procedendo, lidamos com a hipótese de que podemos dar visibilidade a algo da especificidade dessa (não) relação.

Escolhemos trabalhar com a psicanálise lacaniana, com a filosofia foucaultiana e a crítica artística, por meio de expoentes teóricos particulares nesses campos, visto que essa tríade de diferentes campos do conhecimento aborda questões ligadas à ausência e suas conexões com arte. Alguns dos maiores expoentes nessas áreas fazem dessa ligação ausência-arte objeto de seus estudos.

Por estas aproximações, escolhemos trabalhar formulações produzidas a partir de algumas posições significativas nos três campos referidos: o filósofo Michel Foucault, em especial com o texto "As meninas", inserido no livro *As palavras e as coisas*, em que o autor aborda o jogo ausência/presença do observador na obra *As Meninas*, do pintor espanhol Diego Velásquez. Para dar luz à discussão de que ausência e seu entorno provocam no campo da arte, elegemos o psicanalista Jacques Lacan, em particular na obra *Os escritos*, mais detidamente no texto "O estádio do espelho". Para completar essa tríade, selecionamos o crítico de arte e escritor Affonso Romano de Sant'Anna. Esse autor aborda a dialética entre o dito e o não dito, o vazio e o cheio, o presente e o ausente em sua obra *O enigma vazio, impasses na arte e na crítica*. Esses campos do conhecimento e autores, por meio de seus trabalhos, possuem conexões com o campo da arte, teorizando, particularmente, sobre como a arte pode funcionar (significar) a partir de questões que envolvem a presença de ausência.

Dessa maneira, pretendemos expor a opacidade dessa relação pelo modo como os sentidos que a significam se movimentam, procurando compreender aí a produção de efeitos de evidência que situam a arte na relação, por exemplo, com a questão da ausência, seja posta por este significante e por suas possíveis paráfrases, a saber, "vazio", "furo", "silêncio", "falta", "falha". Com isso, reconhecemos, de saída, que a arte parece se organizar, ganhar existência a partir de um funcionamento relacional com a presença da ausência, isto é, com a presença dos efeitos materiais daquilo que se situaria, por definição, *sempre já-lá*.

A partir da AD, compreendemos que os sentidos são múltiplos e se movimentam permanentemente. Em decorrência, pensar a interpretação discursivamente implica considerá-la em sua inexatidão. Esses fundamentos nos impedem de tratar a ausência buscando fechar a formulação "ausência é x". Todavia, no percurso analítico que aqui propomos realizar, percorreremos necessariamente formulações como aquela, que, para nós, segundo Orlandi (1998, p. 10), sintetiza a configuração de possíveis gestos de interpretação que produzem enquanto efeito chave de leitura para "x". Nas palavras da autora, consideramos que a interpretação "propõe que se considere o sentido como 'relação a'".

Os sentidos tornam-se visíveis quando colocamos "a" em relação a "b", e essa relação torna visível um sentido "x". Este produz a sensação de que algo de novo foi criado. Esse efeito de produção de algo novo acontece em função do trabalho ideológico que coloca os sentidos na direção da estabilização produzindo o efeito de transparência, de que o sentido seria estático. O efeito de transparência manifesta-se a partir do apagamento de que existe um dito anterior, um não dito, um outro dito.... Esse apagamento borra o efeito material do equívoco, da falha, da ausência constitutiva da relação sujeito-linguagem-história, produzindo o efeito da estabilização, da uniformidade e da unicidade, fazendo ressoar a imagem supostamente estática de universos semânticos logicamente construídos.

Sendo assim, pensar a significação da ausência implica considerar as relações de sentido que, de uma forma ou de outra, a (des)estabilizam. Dessa maneira, pensamos ser possível expor o confronto entre o simbólico e o político determinando os embates, as tensões na relação da arte no interior da própria arte e com esses outros campos do conhecimento, tomando como ponto de partida a análise de como a relação entre ausência e arte pode aí dar corpo aos sentidos e aos processos que os produzem.

Como a ausência significa a arte?

Como já foi dito anteriormente, consideramos que o questionamento em torno da ausência na arte começou a produzir efeito de sentido a partir de um texto de Sigmund Freud (1989), *Sobre a Psicoterapia*, em que o pai da psicanálise dá voz ao artista renascentista Leonardo da Vinci (1452-1519). Segundo da Vinci, a produção artística (arte) pode ser pensada a partir de dois funcionamentos: 1º - o fundamento *per via di porre, ou seja,* quando depositamos material ao suporte (lugar que se produz arte, isto é, tela, papel, barro, pedra

etc.); 2º - o fundamento *per via di levare*, quando retiramos material do suporte de modo a fazer emergir a obra.

Depois de entrarmos em contato com esse enunciado, o espaço em branco, algo da ordem de certa ausência ganhou relevância e, assim, a presença de certa ausência em uma obra de arte começou a ter outra visibilidade e a produzir outros efeitos de sentido. O espaço em branco, mais especificamente, a tela em branco, pôde produzir diversos sentidos, um desses efeitos é o de vazio. No imaginário popular, quando a tela está em branco é quando ela está pronta para ser trabalhada, ou seja, deixar de ser branca para ser colorida.

Ao abordarmos as questões referentes à tela branca, alguns já-ditos começaram a rondar nossa memória discursiva, remetendo-nos ao artista plástico Kazimir Severinovich Malevich (1878-1935). Malevich fez parte da vanguarda russa e foi mentor do movimento conhecido como Suprematismo[6]. É autor do polêmico quadro *Branco sobre Branco*, de 1918 (óleo sobre tela com dimensão de 79 cm X 79 cm), o qual reproduzimos a seguir.

Figura 5. Fonte: Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/File:White_on_White_(Malevich,_1918).png).

Apesar do quadro "Branco sobre Branco" (pintura monocromática) não pertencer *a priori* à mesma categoria do espaço em branco, pois é um ato de *per via di porre*, a associação nos pareceu inevitável. Como já foi dito anteriormente, apesar da tela em branco produzir o efeito de vazio, isto é, solicita preenchimento, quando trabalhada pode movimentar outros sentidos.

[6] Movimento artístico que centrou sua produção nas formas geométricas básicas.

O crítico de arte Affonso Romano de Sant'Anna (2008) fez referência a essa obra e a uma citação de Malevich sobre a mesma, para movimentar um dos muitos sentidos para ausência. Segundo Sant'Anna (*apud* MALEVICH 2008, p. 246), "a forma, entidade essencial sobre a qual se constrói a diversidade, se desagrega em um movimento sutil que arranca a forma do nada antes de a mergulhar em uma mesma continuidade. [...] Eis a metafísica da ausência", afirma o crítico.

Metafísica pode ser compreendida como a busca do conhecimento da essência das coisas. A partir desse pressuposto e do dizer de Malevich, podemos interpretar ausência como origem das coisas, onde tudo começa, onde os sentidos parecem estar resguardados, estabilizados, caracterizados por uma suposta continuidade, compreensão esta que não se filia ao fundamento discursivo de que o sentido decorre de um processo de produção (permanente, histórico). Esta possível estabilização pode produzir o efeito de literalidade, onde tudo é conhecido e transparente.

O espaço em branco, o vazio, também foi muito apreciado pelo artista norte-americano Andy Warhol (1928-1987), que dizia:

> então, por um lado, eu realmente acredito em espaços vazios, mas, por outro lado, como ainda estou fazendo arte, estou fazendo lixo para as pessoas porem em seus espaços que, acredito, deveriam estar vazios: isto é, ajudando as pessoas a *gastar* seu espaço quando o que eu realmente quero é ajudar as pessoas a *esvaziar* seu espaço. (WARHOL, 2008, p. 164; marcas do autor)

A partir das citações dos dois artistas, Malevich e Warhol, podemos perceber um ponto de intersecção entre seus dizeres e as interpretações neles encarnadas que parecem significar a ausência na relação com a imagem daquilo que se apresentaria enquanto "o vazio". Malevich parte da ausência, formulada enquanto "espaço em branco", situando-a como origem, matéria-prima da criação, o que permitiria ocupar espaço para produzir sentido. Já Warhol pretende esvaziar os espaços e criar espaços em branco, vazios, que *a priori* estariam desprovidos de sentido. O vazio, por esse raciocínio, corresponde a um "deixar o espaço aberto" para que os sentidos possam circular livremente. A partir desses ditos parece haver uma oposição entre as duas posições discursivas aqui representadas pelas figuras de Malevich e Warhol; mas o que há é um ponto de convergência entre eles. As duas posições, cada uma a seu modo, trabalham o espaço onde os sentidos podem circular. Mas será que sentidos circulam livremente?

Como sujeitos históricos temos necessidade de experienciar estabilidade para os sentidos, "dar definições para as coisas", viver a ilusão de que eliminar a opacidade é

possível. Pela Análise de Discurso, no entanto, operamos com o fundamento de que a opacidade é constitutiva de todo objeto simbólico, a qualquer termo, o que coloca em xeque a ilusão da literalidade, como afirma Orlandi (2013a, p. 60):

> temos afirmado que não há sentidos "literais" guardados em algum lugar – seja o cérebro ou a língua – e que "aprendemos" a usar. Os sentidos e os sujeitos se constituem em processos em que há transferências, jogos simbólicos dos quais não temos o controle e nos quais o equívoco – o trabalho da ideologia e do inconsciente – estão largamente presentes.

A afirmação acima vem corroborar a afirmação de que os sentidos, embora sempre em movimento, são ideologicamente administrados, ou seja, recortados pelos dizeres, tendem a se estabilizar. Segundo, ainda, Orlandi (2013a, p. 10),

> os sentidos estão sempre "administrados, não soltos. Diante de qualquer fato, de qualquer objeto simbólico somos instados a interpretar, havendo uma injunção a interpretar. Ao falar, interpretamos. Mas, ao mesmo tempo, os sentidos parecem já estar sempre lá.

Os sentidos administrados se estabilizam, parecem estar lá sempre, mas o próprio gesto interpretativo que opera na direção de estabilizar sentidos, é o mesmo que pode estabelecer pontos de deriva, desestabilização e dispersão, pelo fato de que a linguagem é incompleta e opaca, portanto, base material para a permanente (re)produção de novas/outras formulações e sentidos.

A significação da ausência não escapa a esse processo. Se pensamos o significante "ausência" e os diferentes sentidos que são produzidos a partir desse significante diferentemente da que elaboramos ao longo da vida, o tomamos em suas possíveis ambiguidades, contradições, em sua polissemia, o que nos coloca, de imediato, uma dificuldade, que seria a de aceitarmos formulações como "a*usência é x*". É justamente este tipo de formulação que colocamos em suspenso ao buscarmos analisar e compreender como "arte" e "ausência" podem estar ligadas, incluindo aí as possíveis paráfrases que possam produzir como efeito a evidência desta (não) relação.

O efeito ideológico da estabilização se associa ao efeito da transparência, produzindo a ilusão de literalidade, por isso, estamos sempre produzindo paradigmas na tentativa de aprisionar o movimento dos sentidos. O crítico de arte Afonso Romano de Sant'Anna vem trazer visibilidade a esse processo ilusório que pressupõe a possibilidade de aprisionamento dos sentidos pela dualidade existente na arte duchampiana (arte relativa ao artista plástico Marchel Duchamp), que parece estabilizar sua significação em torno de um suposto binarismo

ausência/presença, sem sentido/sentido, dito/não dito, vazio/cheio. Sant'Anna aponta para o deslocamento conseguido a partir da obra de Duchamp, em particular, no procedimento de situar um objeto funcional enquanto um objeto artístico, procedimento, prática cujo efeito seria o de ruptura com um paradigma.

Por esse efeito de ruptura, é desestabilizada uma definição já pré-estabelecida para o espectador de que os objetos funcionais não pertencem ao universo artístico, dando lugar à formulação e circulação de um outro dizer: autorizado estaria o uso de qualquer material e objeto no processo artístico. Em virtude dessa criação e desse deslizamento, à arte moderna e também à arte contemporânea são atribuídos um novo valor, uma nova regra. Na arte, contudo, não deveriam existir regras. Assim, a não-regra passa a ser o novo padrão (regra). Isso ocorre por um processo de significação da arte que estabiliza sentidos para a própria arte, pela atualização de uma memória que associa a obra de arte aos efeitos de evidência da criatividade, do inusitado, do novo, valores estes que passam a ganham caráter primordial na situação de reconhecimento de dado objeto enquanto obra de arte.

> O "vazio" que estrategicamente deixou no seu discurso (com os paradoxos, elipses, reticências, negação da negação, etc.) foi pressurosamente preenchido por seus intérpretes. Por isso há que assinalar que um dos aspectos mais fascinantes e integrantes no discurso duchampiano e nas perorações construídas ao seu redor, diz respeito à dialética entre *o dito e o não dito, o vazio e o cheio, o sem sentidos o sentido, o presente e o ausente.* (SANT'ANNA, 2008, p. 50)

Para Sant'Anna, na citação acima, arte seria a materialização da ausência, uma espécie de retorno do contido. A apreciação da arte, nessa perspectiva, corresponderia ao exercício de preenchimento de certa falta, de ocupação do vazio, o que, para o autor, são coisas indiscutivelmente humanas.

> Vejo, por exemplo, muitos artistas que se chamam de "contemporâneos" e que acham que estão usando de uma autonomia total para fazer suas obras. Na verdade, posso analisá-las e perceber que elas têm uma gramática, obedecem a um cânone, a um paradigma, mesmo que esse paradigma contraditoriamente nos afirme ser a ausência de paradigma. A ausência de paradigma é já um paradigma, o que torna a própria ausência de paradigma inviável. (SANT'ANNA, 2007)

Já na citação acima, Sant'Anna aponta para a estabilização do sentido de ausência. O autor dá visibilidade a um possível vazio, a uma provável falta de significância, normativa causada por uma ausência de regras que aponta para uma potencial transparência, aquela segundo a qual a não existência de regras dá total autonomia ao artista, portanto, liberdade

plena para a arte. Essa aparente autonomia é um blefe, já que a estabilização de sentidos é inevitável. Como já vimos, segundo Orlandi (2013a, p. 10), "os sentidos estão sempre 'administrados', não soltos". Assim essa possível falta de regra já é uma regra, e, portanto, se transforma em um novo paradigma: sentido estabilizado sustentando a suposta produção/apresentação de algo novo pela/enquanto arte. Nessa direção, o inusitado, o novo, o inédito é regra.

Pelo que trabalhos até aqui, parece-nos existir certa e(in)stabiliadade em relação à significação da questão da ausência, quando remetida à da arte. Essa e(in)stabiliadade parece ser instaurada a partir do complexo jogo entre certa ausência que se faz presente, ou entre certa presença que se reporta a certa ausência (e vice-versa). Essa relação presença/ausência é produzida e estabilizada pelo antagonismo, isto é, como se uma negasse a outra, quando uma dessas partes está em cena. Esse jogo que parece ser transparente e estável é constitutivamente tenso, conflituoso, instável, constituindo o modo como linguagem e história se encontram produzindo efeitos nos/pelos sujeitos e seus gestos de interpretação. Essa instabilidade se configura onde o eu só existe a partir do outro, produzindo uma interdependência que pode gerar uma elipse a partir da relação eu/outro, segundo a qual o eu é capaz de ganhar existência a partir do outro e vice versa, ou ainda, o eu pode ganhar significação diferente do outro.

Esse jogo entre linguagem e sociedade – eu e outro, sujeito e ideologia etc. – transpõe essa possível transparência que sintetiza certo gesto de interpretação para a relação arte-ausência, restituindo à arte seu lugar de constituição, fundado em outros funcionamentos que determinam a relação entre obra e observador, levando-se em conta questões como a da alteridade, da incompletude e opacidade da linguagem, da história e dos sujeitos, além da relação indissociável entre ausência e presença para os processos discursivos de produção de sentidos.

A quebra do espelho

O jogo a que acabamos de nos referir entre obra e observador, o eu e o outro, é marcado por certa e(in)stabilidade, quando situado no processo de produção de sentidos, visto que esse jogo é afetado pela incompletude e pela ausência. Esse jogo não se encerra, está sempre em aberto, pois durante o processo de produção da obra, o artista cria e produz a obra a partir do seu olhar (interpretação). Do outro lado, está o observador, que não tem acesso a esse processo, e, quando posto frente à obra, irá interpretar a partir de seu próprio olhar (outro). Assim sendo, instaura-se um hiato, um intervalo, uma incompletude produzida pela

ausência de um sentido fechado. Assim, a obra de arte parece estar aberta a outros possíveis sentidos. Surge aí um lugar para a instalação do efeito do inusitado, do novo, o que parece possuir valor de caráter constitutivo em uma obra de arte.

Segundo, Tânia Rivera, em seu livro *Arte e Psicanálise* (2002), a obra de arte, a partir do modernismo e mais especificamente da obra do pintor pós-impressionista Paul Cézanne (1839-1906), perde sua ordenação segundo as leis da perspectiva, e, assim, o espaço da obra se desestabiliza e se fragmenta podendo produzir outros sentidos, para além da tridimensionalidade[7]. Rivera mostra que a ruptura não aconteceu somente na arte, mas também com o sujeito.

> Com Freud, de maneira complementar, é o sujeito representado por este olho que perde sua estabilidade, sua posição central. Após a descoberta freudiana do conceito de inconsciente, nunca mais o eu será totalmente senhor em sua própria casa. Ele estará irremediavelmente dividido; o espelho que a psicanálise e a arte lhe oferecem está em pedaços, e nele o eu se vê irremediavelmente fragmentado. (RIVERA, 2002, p. 7)

Rivera aponta para uma fragmentação, uma ruptura relativa ao modo como o sujeito pode/deve ser compreendido que constitui a arte e a psicanálise, a partir da invenção do inconsciente, o que passa a ressoar, portanto, sobre o modo como o sujeito pode/deve ler, significar o seu entorno. Ela recorre ao espelho como metáfora e este está fragmentado, dividido em pedaços, o que produz espaços, ocos, falhas, vazios, tanto na arte quanto na descrição/compreensão do psiquismo. Essas fragmentações podem produzir outros sentidos, funcionando como pontos de deriva.

Para a autora, com o surgimento do inconsciente, o eu deixa de ser o ponto central, senhor de si mesmo, completo (uno), sendo reconhecido por sua constituição fragmentada, decomposto em pedaços, o que lhe impede de enxergar-se no espelho como forma única e completa. A arte moderna, em decorrência, produto do trabalho de interpretação do sujeito, também vai sofrer os efeitos dessa fragmentação, o que lhe impõe uma ruptura: a perspectiva deixa de ser a única forma de representação, o que abre espaço – falha, intervalo, fissura – para a aceitação de outras formas de representação, que comportariam espaços, buracos, vazios, em cujo entorno, ou por meio dos quais, a criação pudesse se realizar.

A partir dos dizeres de Rivera, lidamos com evidências que sugerem que a arte é feita de buracos, ou, em última instância, que a arte seria puro vazio, como afirma Lacan (1997). Para mostrar tal funcionamento, Lacan recorreu à metáfora da feitura de um vaso. O vaso se

[7] Efeito visual que nos dá a sensação de volume dos objetos, através da altura, largura e, principalmente, da profundidade.

forma a partir da delimitação do vazio, essa delimitação é que vai dar forma de vaso. O vaso é um objeto que possui um vazio exterior e um buraco interior. Esse buraco que se forma no entorno e que se apresenta como um vazio a procura de ser preenchido por alguma coisa. É a partir dessa metáfora que Lacan vai dizer que "a arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio". Que entorno, que vazio seriam esses? Esses questionamentos aparecem como pegadas a serem seguidas e interpretadas, vestígios de algo a ser "descoberto", compreendido.

Como vimos, o espelho se fragmentou e originou pedaços; esses fragmentos produziram mudanças na arte e na psicanálise. A arte, como vimos, passa a se organizar em torno do vazio. Conforme essa perspectiva, no entorno do vazio, ou seja, no âmbito desse lugar estabelecido como efeito da relação entre interior e exterior, a arte ganha existência. O entorno seria, portanto, este lugar que reflete a existência (o funcionamento) da arte e, portanto, o seu lugar de constituição. E, na psicanálise, como essa fragmentação do espelho ajudou na constituição do eu?

O espelho, na psicanálise, aparece, mais uma vez, como metáfora, forjada relativamente ao que Lacan propõe enquanto metáfora do funcionamento do psiquismo. Ele recorreu a essa metáfora para dizer como o eu se constitui. No texto "O estádio do espelho" (Lacan, 1998), a analogia que permite a compreensão segundo a qual o eu vai ser constituído a partir da relação entre o bebê, a mãe e o espelho é assim descrita:

> [...] a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo imago.
> [...] a matriz simbólica em que [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal sua função de sujeito.
>
> (LACAN, 1998a, p. 97)

A metáfora do espelho descrita por Lacan aponta que nós nos constituímos a partir do outro, ou seja, da relação do corpo com o espelho que irá (re)produzir a possibilidade do eu se constituir. Primeiramente, somos apenas reflexo (imagem invertida) de um outro, com a mãe. O mundo externo e o interno continuam unidos, sendo que nele ainda não existe o eu. Com o passar do tempo, percebemos que estamos refletidos e que esse outro somos nós e, a partir dessa descoberta, o mundo interno e o externo se rompem, perdem tal continuidade. É nessa conjuntura que começamos a perceber que o eu existe, e existe somente na relação com o outro. Essa relação existe pela falha, pelo furo ou pelo que orbita em torno do furo, o oco, ou, como nomeia Lacan, do objeto *a*, *das Ding* (*a coisa*). Nesse entorno, não existe o dentro ou o

fora, o eu ou o outro, eles se misturam e acabam se transformando em algo único. Para ilustrar esse processo, recorreremos à Fita de Moebius, pois esse objeto subverte o espaço comum do antagonismo, dando visibilidade à certa confluência, indissociabilidade entre o fora (exterioridade) e o dentro (interioridade).

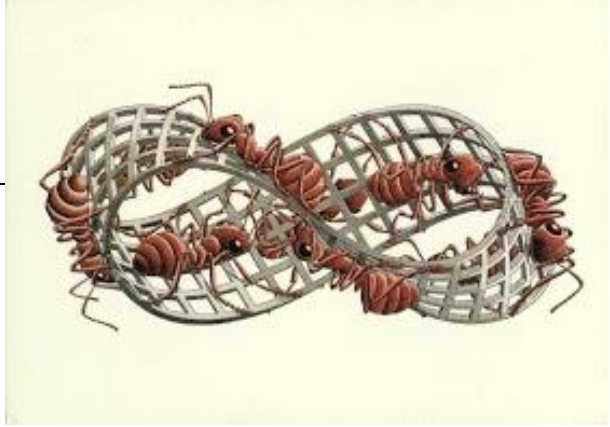


Figura 6. M. Escher – Möbius Strip II, 1963; retirado do sitio: http://conceitoaronaldo.blogspot.com.br/2009/01/o-que-uma-fita-de-moebius.html. Acessado em 30/032017.

Essa convergência entre os espaços também podemos perceber esse efeito no campo da arte. A arte tem como propósito a produção de um objeto simbólico e como todo objeto simbólico ele é disposto no espaço e, conforme vai sendo transformado pelo artista, é envolvido por símbolos, sentidos. Apesar disso, o objeto artístico possui um furo (oco), uma vez que os sentidos estão em aberto, o que o faz funcionar em um movimento elíptico, assim como a fita de Moebius. Esse movimento acontece porque cada um que observa a obra, a interpreta, a partir das formações discursivas que o significam, significam sua posição significativa ideológica. O gesto de interpretação, contudo, não tampona o furo, que continua lá, aberto a outros preenchimentos possíveis. Quanto mais se tenta preencher esse furo, mais ele fica aberto, pois os sentidos se movimentam e escapam, dando espaço para que outros sentidos possam ali circular.

Algo cuja significação ainda seja da ordem da dispersão, em detrimento da unidade (estabilização), tende a ser desqualificado, designado enquanto "coisa", aquilo que possui ausência de significado ou um significado qualquer desconhecido, aquilo que pode (res)significar qualquer "coisa". O termo "coisa", entretanto, não escapa à interpretação, sendo recorrentemente associado a algum já-dito. Um desses ditos é formulado no quadro da

psicanálise Lacaniana. Esse dito é discutido por Lacan no livro Seminário VII, da seguinte maneira:

> essa coisa, da qual todas as formas criadas pelo homem pertencem ao registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa – ou, mais exatamente, de ela só poder ser representada por outra coisa. Em toda forma de sublimação, porém, o vazio será determinante. (LACAN, 1997, p. 162)

A partir desse recorte, reconhecemos certa convergência entre os dizeres que produzem movimento em torno de certo sentido de "vazio", mostrando que certa atualização da memória discursiva produz efeito de preenchimento desse vazio, situando-o enquanto constitutivo da arte; apagando e/ou silenciando, nesse lugar, outros sentidos e funcionamentos possíveis.

Uma obra de arte produz o efeito de pronta, acabada, mas uma obra de arte nunca está terminada, já que os sentidos estão sempre em movimento e a interpretação nunca é exata. Esse movimento de sentidos produz uma fissura, uma falha que pode gerar o efeito de vazio. Assim, o objeto artístico (obra) nunca se completa, já que é atualizada pelo olhar interpretativo do observador. Como o observador pode variar, o sentido pode ser outro, assim cada gesto interpretativo parece apagar e/ou silenciar outros efeitos de sentido possíveis. Mas, ao mesmo tempo, o vazio também é (re)atualizado, como em uma elipse, em que o vazio é determinante para re(produzir) e(in)stabilidade entre ausência e presença.

A (in)visível ausência

As fissuras (espaços entre), as fragmentações são incontornáveis. Michael Foucault aponta para mais um fragmento existente no campo da arte. Para dar visibilidade a essa fissura, a esse fragmento, Foucault recorre, como já apontamos, ao quadro *As Meninas*. Como mostrado no capítulo 1, Foucault, em sua análise do referido quadro, aponta que há uma ruptura na forma de representar (pintar) a cena ali disposta. Até aquele momento, nenhum artista havia se retratado trabalhando, atuando como pintor em um ato criador e, ao mesmo tempo, em uma posição que parece olhar o espectador. Essa "ação inventiva" produz o efeito de que o observador se desloca para dentro da cena retratada no quadro.

O observador não se faz visível e não é visto na obra, portanto, a percepção, ou melhor, o efeito de evidência que parece ser transmitido é o de (sua) ausência (na obra). O que marca sua presença é um possível desejo do artista em dar visibilidade ao espectador na tela.

Como não podemos verificar a "real" atitude do artista, lidamos com um hiato, um vazio, um silêncio que marca a discrepância entre aquilo que seria o propósito do artista e o que seria imagem decorrente do gesto de interpretação de Foucault, sua teorização sobre o funcionamento daquela ausência pintada, registrada na obra.

Esse hiato existente entre a atitude do artista e a interpretação de Foucault é um espaço por onde os sentidos podem circular e significar. E, para que esses sentidos signifiquem, podemos usar como recurso as palavras e as contradições que nelas podem ser atualizadas. Essas contradições são produzidas porque os sentidos são materializados e metaforizados pelas relações entre as palavras e suas possíveis paráfrases na história, o que sustenta a polissemia, ou seja, multiplicidades de sentidos, equivocidade presente na relação língua(gem)-história.

Este processo dá visibilidade à historicidade presente nas práticas de linguagem. Os sentidos se movimentam enquanto historicidade, retornando sobre os dizeres e formulações enquanto, por exemplo, efeitos de pré-construídos (PÊCHEUX, 2014), articulados nos/pelos gestos de interpretação, como afirma Orlandi (2013a).

De um lado, portanto, temos o pintor Diego Velásquez, em seu processo criador, que é um gesto interpretativo que se deu por meio da linguagem pictórica; de outro lado, temos o gesto interpretativo de Foucault para o quadro *As Meninas* (Velásquez), que se deu por meio da linguagem escrita. O gesto de interpretação efetiva-se, portanto, ao fazer recurso a uma materialidade linguageira, sobre a qual o já-dito é referido, o que produz efeitos enquanto significação.

Podemos, dessa maneira, pensar a interpretação como gesto de leitura que acontece a partir dos modos de significação próprios ao discurso. Segundo Orlandi (2013a, p. 34), "essa nova prática de leitura, que é discursiva, consiste em considerar o que é dito em um discurso e o que é dito em outro, o que é dito de um modo e o que é dito de outro, procurando escutar o não dito naquilo que é dito, como uma presença de uma ausência necessária". Segundo esse fundamento, podemos pensar que a discrepância entre a teorização de Foucault e a obra de Velásquez é marcada por diferentes modos de dizer relações com outros dizeres (memória), afetados pelo esquecimento.

O esquecimento, como vimos, produz o efeito segundo o qual o sujeito reconhece-se fonte e origem de tudo o que diz e o sentido como algo que deriva desse processo a ele transparente e óbvio. Mas esse efeito pode ser suspenso quando o dizer/sentido "de um sujeito" é exposto a outros dizeres possíveis de serem a ele relacionado: é nessa relação que

parece eclodir o efeito de ausência, o que remete a obra à sua exterioridade constitutiva, tornando visível uma espécie de inacabamento da/na/para a obra, em seu modo singular de constituição e apresentação. Essa singularidade que marca a existência da obra de arte constitui-se em um ponto possível para a produção de outros sentidos, "para fora". Em outras palavras, os sentidos começam a circular como "convidados", "convocados" pela obra, mas se efetivam fora dela.

Segundo Foucault (2000, p. 12),

> por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. Ora, o nome próprio, nesse jogo, não passa de um artifício: permite mostrar com o dedo, quer dizer, fazer passar sub-repticiamente do espaço onde se fala para o espaço onde se olha, isto é, ajustá-los comodamente um sobre o outro como se fossem adequados. Mas, se se quiser manter aberta a relação entre a linguagem e o visível, se se quiser falar não de encontro a, mas a partir de sua incompatibilidade, de maneira que se permaneça o mais próximo possível de uma e de outro, é preciso então pôr de parte os nomes próprios e meter-se no infinito da tarefa. É, talvez, por intermédio dessa linguagem nebulosa, anônima, sempre meticulosa e repetitiva, porque demasiado ampla, que a pintura, pouco a pouco, acenderá suas luzes.

A citação de Foucault vem corroborar nossa compreensão explicitada no parágrafo que a antecede, a de que a obra de arte (produção artística) parece funcionar como uma espécie de "convite", um espaço de circulação possível ao movimento dos sentidos, espaço em que a significação pode ocorrer nesta ou noutra direção. Nos dizeres do autor, ascender às luzes para que os sentidos possam assim circular e atualizar a memória discursiva.

O jogo contemplativo e interpretativo existente entre obra e observador se dá de maneira nebulosa, entre o que se pinta, o que se olha e o que se fala, entremeio em que a equivocidade pode irromper, tornando-se mais sensível à leitura/escuta. Essa equivocidade, própria à arte é incontornável, como nos diz Foucault, pois é constitutiva, diríamos nós. Mas, é a partir desse batimento entre obra e observador que os sentidos se constituem enquanto efeitos possíveis para a obra, para o sujeito contemplador.

A equivocidade constitutiva da produção dos gestos de interpretação, da leitura, em consonância à equivocidade que determina a relação de constituição entre sujeito, linguagem e história, faz parecer oportuno recorrermos a um dizer de Pêcheux (2007, p. 54), citando Pierre Archard, quando este refere-se a um provérbio chinês: "quando lhe mostramos a lua, o imbecil olha o dedo". O autor recorre a esse provérbio para dar visibilidade à decalagem que existe entre o gesto de significação/interpretação e o produto dele decorrente. O que parecia

transparente, lógico, óbvio, perde-se, pois, a eficácia da prática de leitura não se sustenta no apontamento, mas no processo que sustenta a montagem do objeto da leitura e dos efeitos materiais que essa montagem pode produzir.

Podemos dizer que nesse processo de apontamento cria-se um oco, espaço entre observador, autor e obra, esse espaço que produz um hiato, ou seja, uma ausência no jogo interpretativo que é mascarado por uma presença, presença essa (a da obra de arte, por exemplo) que diz algo da memória, *sempre já lá*, que retorna e significa, potencializando o deslizamento de sentidos, um rearranjo dos efeitos decorrentes desse retorno, produzindo diferença a partir da repetição estrutural do mesmo.

Considerações parciais

No decorrer deste capítulo, procuramos discutir e compreender como a arte é marcada pela significação da ausência, e que essa ausência requer sentidos, sendo estes efeitos de um trabalho simbólico-político sobre/na/pela memória. O efeito de retorno dessa memória constitui-se enquanto presença, marca de uma ausência. Esse jogo presença/ausência funciona por uma relação indissociável, ao modo daquela entre o eu e o outro, em que o primeiro só pode existe a partir do segundo.

Esse jogo ausência/presença é constitutivo da arte, e marca o funcionamento da arte a partir do seu processo interpretativo, seja de criação, seja de observação. Como dito anteriormente, a arte manifesta-se a partir do processo interpretativo, e é marcado na sua relação com o(s) sujeito(s) e com o(s) objeto(s), isto é, enquanto um dos produtos da interpretação. Mas o gesto interpretativo é falho, pois o jogo ausência/presença advém do batimento autor, obra e observador marcado pela historicidade que constitui a memória.

Esse batimento marca a ausência como uma das condições materiais de existência da arte. Esse jogo não fecha, uma vez que há um hiato, uma abertura para que os sentidos se movimentem, remetendo o estabilizado à dispersão enquanto ausência simbólica que potencializa o rearranjo a partir da repetição estrutural de si mesma, isto é, de algo que passa a fazer sentido *em presença*.

No capitulo três, mostramos como a arte funciona a partir de certa noção de ausência e como essa ausência, em batimento com a presença, mobiliza sentidos no campo da arte a partir da obra *In Absentia (M.D.)*, da artista Regina Silveira.

CAPÍTULO TERCEIRO
A PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA[8]

> *O tempo corre. Graças a ele, em primeiro lugar estamos vivos, o quer dizer: acusados e julgados. Depois, morremos e continuamos ainda alguns anos com aqueles que nos conheceram, mas não demora a ocorrer outra mudança: os mortos se tornam velhos mortos, ninguém se lembra mais deles e eles desaparecem no nada: apenas alguns raríssimos deixam seus nomes nas memórias, mas, privados de todo testemunho autêntico, de toda lembrança real, transformam-se em marionetes* [...].
>
> M. Kundera – *A festa da insignificância*

Introdução

Neste terceiro e último capítulo, realizamos um gesto analítico sobre a instalação *In Absentia (M.D.)*, de 1983, da artista plástica Regina Silveira. Procuramos ler discursivamente, descrever-interpretar, o movimento de sentidos que determina certa e(in)stabilidade em torno da noção de arte decorrente da significação da "ausência" no espaço de produção de sentidos da/na referida instalação.

A obra (instalação) *In Absentia* (M.D.) de Silveira possui certo destaque no cenário da arte contemporânea brasileira. A nosso ver, quando pensada discursivamente, concede visibilidade às questões que apontam para um possível funcionamento que expõe o batimento que opera o jogo ausência/presença existente no campo da arte e dos objetos simbólicos pertinentes a esse campo.

Expomos, portanto, algo do processo discursivo que significa tal obra, sustentando interpretações tanto para a noção de arte quanto para a de ausência, com a finalidade de dar visibilidade às relações de sentido que aí jogam no processo de historicização da relação arte-ausência.

Rastros da autora

Regina Scalzilli Silveira, artista multimídia, gravadora, pintora e professora, nasceu em Porto Alegre, RS, em 1939. Vive, atualmente, em São Paulo, Brasil. Graduou-se em Artes

[8] Titulo inspirado na obra "A Persistência da Memória" (1931) do pintor espanhol Salvador Dali.

Plásticas em 1959 pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e doutorou-se em 1984 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professora aposentada pela mesma universidade, como artista plástica, realizou várias exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior, participou de diferentes bienais (nacionais e internacionais), além de ter recebido vários prêmios. Por ter atuado também como professora, Regina Silveira, ao longo de sua carreira, esteve envolvida com programas educativos e com o pensar e fazer poético artístico.

Figura 07. Fotografia de Regina Silveira. Reprodução do site http://reginasilveira.com/sobre-a-artista; acesso em 15/11/2016.

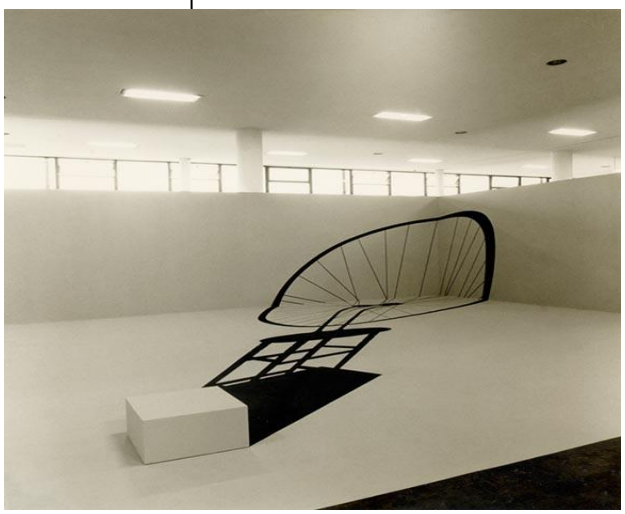
A produção artística de Silveira é diversificada e perpassa por diversas linguagens, mas a influência de artistas como Iberê Camargo e Marcel Duchamp são marcas perceptíveis em sua obra, assim como a deformação provocada pelo jogo entre luz e sombra, e o uso de objetos cotidianos, os quais, com suas intervenções, desloca um objeto original (funcional) que possui uma funcionalidade especifica para uma funcionalidade artística, transformando o objeto funcional em objeto artístico, isto é, tal transformação decorre de um processo de apropriação, isto é, a artista apodera-se desse objeto que possui uma finalidade especifica e confere a esse objeto uma outra funcionalidade (efeito de um gesto de interpretação) ligada ao campo da arte.

A Obra

A descrição técnica abaixo de cada obra está reproduzida tal como encontrada no catálogo e no espaço expositivo da bienal em que foi exposta. A bienal de arte é um espaço expositivo aberto a experimentações, a transgressões, local propício para que as vanguardas possam ser contempladas e discutidas conjuntamentamente com outros tipos de arte.

A 17ª Bienal de São Paulo aconteceu de 14 a 18 de dezembro de 1983, no Parque do Ibirapuera (SP). Essa bienal foi composta de 187 artistas, 1650 obras de 43 paises, contando com exposições de artistas selecionados pelos curadores para esta edição da bienal e mais exposições salélites com Arte Plumária do Brasil, Pinturas Aborígenes do Deserto da Austrália Central, entre outras salas especiais (Roberto Marinho, Picasso, Flávio de Carvalho, Marcel Duchamp, Daniel Durem), além de eventos paralelos.

Figura 08.



In Absentia M.D. - 1983
Látex sobre piso de cimento e painéis de madeira
10 x 20 m
Bienal de São Paulo, Brasil.

Figura 09.

No catálogo da 17ª Bienal, na introdução, o curador geral, Walter Zanini, destaca:

> [...] o propósito dessa exposição é o de configurar a emergência artística posterior às vanguardas históricas, seja no aspecto da sua ligação com as tecnologias da cultura de massa e de públicos, seja na linha das técnicas alicerçadas nas tradições artesanais. Muitas implicações de responsabilidade em vários níveis, estão em jogo nas escolhas, e caberá ao público, destinatário das mensagens, avaliá-las e meditar sobre as grandes mudanças que se operam num tempo histórico que permite a efusão de considerável número de possibilidades de engendrar a arte e interpretá-la [...].

Como podemos perceber pela citação de Zanini, esta bienal tinha como um de seus propósitos discutir quais foram as mudanças que acometeram a arte após seu deslocamento histórico e temporal com as vanguardas históricas, ou seja, vanguardas europeias[9]. O importante não era somente mapear as mudanças que aconteceram no meio artístico, mas também com o público, isto é, como esse público mostrava-se capaz ou não de perceber (interpretar) essas mudanças. Podemos sintetizar o evento dizendo que o eixo central da bienal era promover, através da arte, um diálogo com o público, e como este percebia as mudanças ocorridas na arte após as vanguardas históricas, e como essas mudanças eram interpretadas.

A obra *In Absentia (M.D.)* integrou o conjunto de obras que foram expostas na 17ª Bienal de Arte de São Paulo. Essa obra fez parte do percurso expositivo – catalogado como Artistas do Núcleo I.

Após as descrições técnicas que comumente encontramos nos catálogos de bienais e exposições de arte, que mostram geralmente informações suscintas como material, dimensão, ano de confecção da obra e título, ampliamos a descrição da obra, procurando dar visibilidade a detalhes significativos para o processo semântico que a significa. Assim, percorremos outros elementos que não foram descritos no catálogo e que consideramos relevantes analiticamente. Vale a pena ressaltar que, quando estamos descrevedo já estamos de alguma maneira interpretando a obra, pois, quando descrevemos estamos fazendo essa descrição a partir do nosso olhar, olhar esse direcionado por uma memória, por um já-dito.

A instalação[10] *In Absentia (M.D.)* foi construída dentro de um ambiente espacial de 10m X 20m delimitados por paíneis de madeira ao fundo, que parecem paredes pertencentes ao ambiente do espaço expositivo; no entanto, esse ambiente foi construído especialmente

[9] Movimentos artísticos do começo do século XX.
[10] É uma manifestação artística contemporânea surgida por volta de 1960, preparada por materiais artísticos ou não, organizados em um ambiente. A instalação pode ter caráter efêmero, ou pode ser desmontada e recriada em outro ambiente.

para a instalação com informações fornecidas pela artista. As paredes são elementos que fazem parte da instalação e que foram projetadas para estar exatamente naquela posição com aquelas dimensões, cumprindo uma "função artistíca" pré-determinada por Silveira. Os espaços expositivos nesses tipos de eventos seguem as orientações planejadas pelos artistas.

Podemos perceber que a artista concebeu a obra para ocupar esse espaço expositivo: todos os elementos da obra foram pensados para ocupar exatamamente o lugar em que estão dispostos, até mesmo os espaços vazios. Partindo desse princípio, podemos verificar que os elementos gráficos ocupam um lugar préviamente determinado na tentativa de (re)produzir determinado efeito de sentido no espectador. Compreendemos, na análise de discurso, que os sentidos se movimentam, não sendo possível aprisioná-los, ou seja, os sentidos podem variar com o tempo e com o espaço e com o observador, abrindo-se a diferentes interpretações.

Um outro aspecto a ser observado são os materiais gráficos da obra, que são constituídos de dois cubos pintados de branco em duas dimensões diferentes, com dois objetos pintados (em látex) no chão e que se prolongam até as paredes, produzindo um efeito que poderíamos designar como de deformação. Essa deformação acontece pelo ângulo de incidência da luz. Esses objetos parecem ser pintados a partir dos cubos como sombras.

Observando os desenhos, percebemos que a partir de cada cubo branco se forma uma composição, onde há a representação de um cubo com um objeto em cima pintado em uma cor escura, preta, que produz contraste com o branco predominante. Os desenhos, por possuírem um cubo (referente)[11] em sua composição, parecem produzir o efeito de sombra, supostamente projetada a partir do cubo branco. O que pode produzir o efeito de sombra no desenho é que ele é bidimensional, chapado (sem profundidade e volume).

Aqui cabe outra pergunta, como poderia ser sombra se há apenas um referente? O cubo, a outra parte da sombra, o objeto em cima do cubo demandam outro referente que não está presente, mas que, contudo, parece se fazer presente, presença esta indiciada pela sombra que pode nos remeter a um pré-construído, um já-dito.

Aqui entra em cena um outro elemento que está ausente, que foi nomeado anteriormente, que é a luz. Para existir sombra é necessário um foco de luz, isto é, todo objeto não transparente exposto à luz determina uma sua sombra. Se não existe foco de luz, não existe sombra. Esse pensamento cartesiano, pragmático, que parece ser transparente, estaria correto se não estivéssemos operando no campo das artes, no qual as regras racionais,

[11] Aquilo que diz respeito a alguém, ou alguma coisa, ou seja, que tem, ou o que está relacionado, ligado a alguma coisa. Aqui pensamos o referente como o objeto que serve de anteparo para a luz que produzirá a sombra.

pragmáticas e transparentes são quebradas a todo instante, os sentidos circulam mostrando não serem lineares, ao contrário, são opacos.

O observador, ao olhar a instalação, e ao observar a composição, pode notar apenas o desenho de um cubo que comporta um objeto em cima. Isso poderia suscitar uma dúvida: qual interpretação estaria certa? Esse questionamento nos remete novamente a Pechêux, citando Pierre Achard, no livro *Papel da Memória* (2007). Ali, Achard lembra um provérbio chinês "quando lhe mostramos a lua, o imbecil olha o dedo". Aqui percebemos que não existe transparência na interpretação, pois as interpretações são múltiplas, podemos olhar tanto para o dedo como para a lua, ou para qualquer outro lugar/ponto dessa montagem simbólica. Por isso, falamos em tentativa, pois os elementos que compõem uma obra significam a despeito de determinada intencionalidadede, pois decorrem da efetivação de um ato no nível do simbólico (ORLANDI, 2013a). Segundo Pêucheux (2007),

> [...] a questão da imagem encontra assim a análise de discurso pôr um outro viés: não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória "perdeu" o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições) [...]. (PÊCHEUX, 2007, p. 55)

Com essa citação de Pêcheux, compreendemos que as leituras que realizamos são produzidas a partir de nossas filiações, inscritas na memória discursiva, e que os sentidos estão sempre "já-lá", como afirma Pêcheux. Não importa se vamos olhar o dedo ou a lua, pois o processo semântico abrange todos os elementos que constituem uma dada montagem discursiva, inclusive o hiato que existe entre o dedo e a lua, dando lugar à falha e à incompletude, colocando em xeque a transparência ao expô-la ao real histórico.

O Catálogo

O catalogo da 17ª Bienal de São Paulo é bilíngue (inglês/português) e traz informações gerais sobre a exposição: apresentação, regulamento, croquis da planta baixa com a disposição dos artistas por pavimentos, visto que o prédio da bienal que recebe o nome Pavilhão Ciccillo Matarazzo possui 5 pavimentos, contando o pavimento térreo, e orientações para o público. Além das informações gerais, o catálogo discorre sobre os artistas que fazem parte da bienal, ou seja, traz uma síntese da biografia do autor, suas principais exposições, além de um resumo elucidando a obra exposta. Resumo este de autoria do autor da obra.

Os catálogos pretendem facilitar a visitação do público nas exposições proporcionando um roteiro que inscreva o visitante numa experiência de visitação com começo, meio e fim, isto é, que possivelmente ajude o observador a compreender a proposta da exposição. Com o catálogo da Bienal não seria diferente, mas, como vimos anteriormente, essa tentativa de aprisionar os sentidos normalmente abre-se à falha, embora resguarde certa eficácia, pois os sentidos estão sempre circulando e o espectador pode fazer o roteiro como quiser; e, fazendo o roteiro proposto talvez a interpretação não seja a mesma daquela que o roteiro proposto no catálogo talvez pudesse hipotetizar como "a ideal".

Abaixo, trazemos a reprodução da capa do catálogo com as informações da artista Regina Silveira e da obra *In Absentia (M.D)*

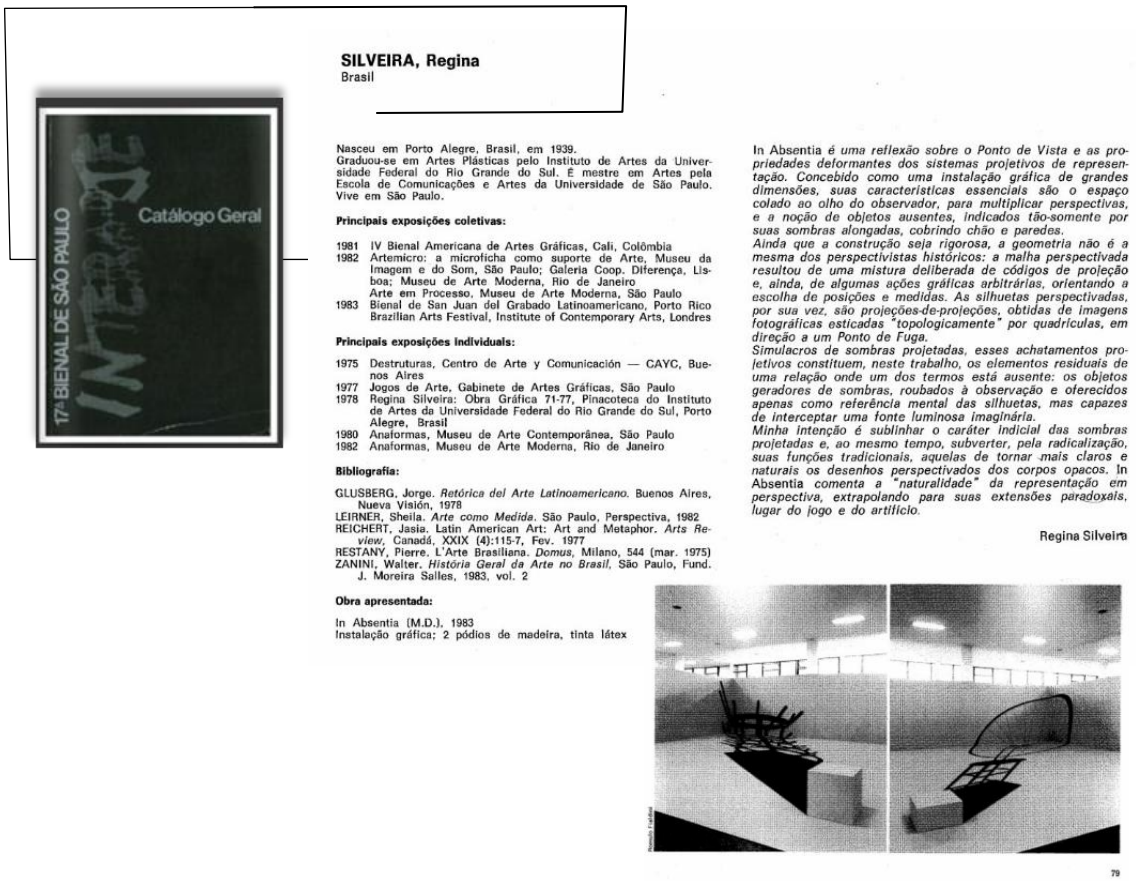


Figura 10.

Como podemos verificar com as imagens acima, as informações que estão no catálogo parecem ser superficiais, e estão redigidas em uma linguagem que, provavelmente, são para um público instruído no campo da arte. O público em geral possivelmente não leia os textos que integram o catálogo como o público especializado. Assim, essa possível discrepância entre esses modos de ler o catálogo pode instaurar pontos de deriva para a significação das

exposições da bienal. Essa deriva pode funcionar porque a palavra, a imagem e o silêncio abrem-se à polissemia. Segundo Orlandi (1993a), a polissemia é a possibilidade de diferentes movimentos de sentidos no mesmo objeto simbólico. Dessa maneira, podemos pensar o texto, a imagem, a obra como rastros, pegadas... pontos de deriva que abrem para a produção de possíveis gestos de interpretação da/sobre/na bienal (artistas, obras, exposições etc.)

Rastros, pegadas, sombras....

Como vimos no primeiro capítulo, o processo de produção artística materializado na obra de arte deixa pegadas, rastros e vestígios. Caberia, então, ao observador a tarefa de reconhecer e significar esses indícios, essas marcas. Perceber essas pegadas, rastros e vestígios para significá-los pode permitir ao observador trocar a posição passiva de um simples observador que só contempla a obra, para a posição de observador/autor. Essa troca pode possibilitar ao observador ocupar a posição de executor de uma tarefa (autoria) que implica reconhecer, relacionar, interpretar rastros, pegadas, vestígios, indícios.

Assim procedendo, o observador poderá instaurar/percorrer um dos caminhos possíveis que podem levá-lo à produção de certa compreensão da obra, ou pelo menos de uma tentativa nessa direção. Pode-se dizer que uma das regularidades que constituem o conjunto da obra de Silveira, assim como ocorre em *In Absentia (M.D.)*, é o trabalho com anamorfose, desaparências, dobras, elipses, perspectivas, rastros, simulacros, tensões, opacidades, entre outros. É a partir desses elementos simbólicos que a materialidade discursiva se conforma, o que faz com que esses objetos signifiquem (o quê, como, para quem, interpretações que endereçam o quê/quem? etc.). Essas questões, formuladas a partir de uma primeira leitura da obra de Silveira, já constituem certo direcionamento em nossa interpretação, que se apresenta nesse texto a partir do verbal, ou seja, já é uma interpretação construída a partir do verbal sobre o não verbal que constitui a obra em sua montagem discursiva.

Segundo Orlandi (1995, p. 46), a atividade interpretativa pensada socialmente sugere primazia do verbal sobre o não verbal:

> [...] é preciso, pois, reconhecer que o verbal tem uma função imaginária crucial na construção da legitimidade, da interpretabilidade das outras linguagens. Se isto não é uma função de direito é, no entanto, uma função de fato e não podemos ser indiferentes a isso. Entretanto, não sermos indiferentes, não significa nos embalarmos nos efeitos dessa "ilusão", mas procuramos atravessá-la, desrefratando o jogo de seus reflexos, de suas simulações. Em uma palavra: compreendê-la.

Podemos perceber pelos dizeres de Orlandi que a atividade interpretativa pode-se efetivar tanto na linguagem verbal quanto na linguagem não verbal. Em um processo de análise, a linguagem verbal (palavra) possivelmente terá supremacia imaginária em relação à linguagem não verbal (no caso a imagem), pois temos a ilusão de que as palavras possuem um único sentido e, desse modo, produzem o efeito de que seríamos melhor compreendidos, pois, pelo verbal a leitura do não verbal poderia conter uma suposta dispersão que seria inerente apenas ao não verbal.

As palavras se nos apresentam ilusoriamente como transparentes, de modo que "x=y". No entanto, assim como a imagem, a palavra endereça por definição a polissemia (podendo sempre deslizar para um sentido outro), o que significa que endereçam a dispersão dos sentidos. O trabalho simbólico da ideologia opera nessa relação entre linguagem e história, produzindo a ilusão de as palavras compõem o dizer endereçam apenas um sentido, processo pelo qual experienciamos o efeito de que seremos compreendidos inequivocamente. Esse controle sobre o movimento dos sentidos, sobre a dispersão que lhes é, portanto, apenas aparente.

Segundo a própria artista (SILVEIRA, 2009, p. 8), "a definição de uma palavra sempre tem vestígios das que a antecedem, cada palavra é a sombra de muitas outras". Discursivamente, dizemos que uma palavra significa a partir da relação que mantém com outras palavras, com outros já-ditos que nem sempre estão presentes, mas que lhe fazem "sombra", um modo de significarem estando ausentes. Palavras outras, já-ditos deixam seus rastros, suas pegadas, marcas, constituindo, na palavra, o movimento de sentidos outros. Tal funcionamento também sé válido para arranjos materiais não verbais.

Podemos considerar os dizeres de Silveira e vê-los presentes em sua instalação *In Absentia (M.D.),* conexão possível de ser feita a partir da interpretação, mediada, portanto, por uma prática linguageira. Orlandi (2012) diz que toda obra é produto de um gesto de interpretação. Nessa direção, quando estamos criando, não estamos criando algo do nível do "original", algo que não possua memória. Criamos baseados em algo, e, dessa forma, a obra de Silveira já é interpretação em que algo do exterior a significa, isto é, já é rastro, pegada, vestígio de algo que a antecedeu.

Orlandi (2013a, p. 32) afirma que

> [...] o dizer não é propriedade particular. As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é dito em outro lugar também significa nas "nossas" palavras. O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas

> não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele. Por isso é inútil, do ponto de vista discursivo perguntar para o sujeito o que ele quis dizer quando disse "x" (ilusão da entrevista in loco). O que ele sabe não é suficiente para compreendermos que efeitos de sentidos estão ali presentificados [...].

A citação acima corrobora a compreensão de que toda produção, seja ela verbal ou não verbal, não tem origem em si mesma, possui memória, uma condição de existência que lhe é anterior-exterior. Pêcheux (2014, p. 149), por sua vez, descreve esse funcionamento afirmando que "alguma coisa fala antes, em outro lugar, independentemente", funcionamento circunscrito pela noção de interdiscurso.

É com essa compreensão que iniciamos a análise da instalação produzida por Regina Silveira, e, em se tratando de uma obra de arte, especificamente de arte contemporânea, uma das regularidades que compõem o processo interpretativo desse tipo de obra diz respeito ao batimento título/obra. A partir da arte moderna e do eventual distanciamento do "real"[12], esse batimento título/obra funciona como um lugar de produção de chave(s) de leitura(s) para a obra. Essa chave de leitura cria uma provável expectativa de solução para a interpretação, e, como toda chave de leitura, logo de saída, apresenta-se sujeita à falha, não sendo suficiente para que o sentido da obra seja explicitado, isto é, para fechar o sentido da obra. Sendo assim, legendando a obra, o título pode propor uma outra direção de sentido para o objeto (obra), podendo constituir-se também como um lugar de produção de derivas no processo de leitura da obra, pois, não há, por definição, coincidência entre a formulação-título e a obra, a não ser como efeito.

Na instalação de Silveira, o batimento título/obra mostra ser relevante, pois, ao intitular a obra com a formulação *In Absentia (M.D.)*, de alguma maneira, a artista expõe um gesto interpretativo que aponta para o próprio processo de produção do artista. Talvez esse título não ajude o observador comum – aquele espectador que não está acostumado aos signos ditos artísticos – a atribuir sentido a partir do batimento título/obra. Uma vez disposto a produzir compreensão sobre a instalação de Silveira, o observador, por sua vez, pode recorrer, por exemplo, à Wikipédia, para acessar um possível significado para a expressão *In absentia*. Não podemos deixar de considerar a hipótese de que esse observador talvez não queira fazer nenhuma pesquisa: assim ele poderá produzir um sentido para a obra inclusive se desconsiderar, para isso, o título.

[12] Entendemos aqui que tal tentativa visa certo contorno do real, pelo seu caráter irrepresentável, buscando a produção de representações que leiam o mundo, a existência por aquilo que seria sua suposta essência original.

Mas, partindo do pressuposto que esse observador queira saber o significado da expressão *In Absentia*, ele pode encontrar na enciclopédia eletrônica, por exemplo, que essa expressão é de origem latina cujo uso mais frequente se dá no meio jurídico:

> [...] "em ausência". A expressão tem origem latina, e o uso mais antigo que se conhece data de 1886. Entre outros usos, utiliza-se também em Direito como referência a processos em que o acusado não está presente na sala de julgamentos[...]

Em geral, quando não sabemos o sentido de uma palavra, é comum recorrermos ao dicionário, a uma enciclopédia. Ambos dicionário e enciclopédia são lugares onde os sentidos parecem estar aprisionados, estabilizados. Mesmo produzindo o efeito de estabilização, as formulações que encontramos nos dicionários e enciclopédias podem produzir deriva. Segundo Orlandi (2003a, p. 44), "palavras iguais podem significar diferentemente porque se inscrevem em formações discursivas diferentes".

Tendo isso em mente, nosso dispositivo analítico será construído em torno, sobretudo, das noções de metáfora e polissemia, para dar visibilidade ao modo como os sentidos podem ser construídos na instalação de Silveira. Metáfora é quando os sentidos parecem equivalentes, mas, pelo efeito do esquecimento, escorregam, deslizando para outros sentidos possíveis. Já a polissemia é quando os sentidos se deslocam e rompem o processo de significação, o que ocorre quando um mesmo objeto simbólico produz sentidos outros por inscrever-se em outras formações discursivas. O dispositivo analítico que operamos leva em consideração ainda que os sentidos não param, apenas mudam de caminho, o que mostra que a estabilidade é da ordem do efeito.

Dessa maneira, o que parece estar estabilizado a partir do significado apresentado pela Wikipédia para o termo *In Absentia* pode levar o observador a produzir diferentes interpretações. Podemos pensar que esse observador em contato com o conteúdo oferecido pela Wikipédia talvez não produza nenhuma relação com a obra, não encontre nada que o remeta às questões que digam respeito a presença de ausência na obra. Contudo, podemos reconhecer que esse mesmo observador, entrando em contato com o significado do termo *In Absentia*, tal como propõe a Wikipédia, atualize certa memória que o remeta às questões que tocam a dimensão da ausência na obra.

Ainda em relação ao título da instalação, há, em sua formulação, um ponto que produz outra interrogação – o que poderia significar "(M.D.)"? Essa dúvida parece ser mais difícil de ser respondida, pois não poderemos seguir a mesma lógica que poderia sustentar a solução para o sentido do termo "*In Absentia*". O uso do dicionário ou da enciclopédia não terá

eficácia, pois esse termo não é uma palavra, parece ser uma abreviatura. Uma abreviatura não possui um sentido literal, ou seja, (M.D.) = "x". Produz, contudo, uma abertura ao trânsito de sentidos possíveis no processo de significação da instalação, indiciando certo efeito de dispersão, que pode levar a uma ausência de sentido, ou a uma fuga de sentidos quando pensamos no apoio material dado pela formulação equívoca "(M.D.)".

Essa dispersão pode causar mal-estar, pois o observador pode ter dificuldade em estabelecer uma relação de sentido para "(M.D.)", tendo de lidar com a falta de literalidade, que, uma vez reconhecida, poderia leva-lo a fechar com um sentido para a obra, e, desse modo, religar-se ao efeito de transparência e, assim, contornar a equivocidade própria ao processo de produção da leitura de um objeto simbólico. A falha na interpretação coloca o sujeito diante desse mal-estar. Todavia, é justamente a falha e o equívoco que instauram uma fissura no processo semântico por onde podemos ter alguma visibilidade da presença incontornável da ausência constituindo o movimento de significação (da obra em questão).

Ausência essa que evidencia um efeito de oco: cavidade que provoca incômodo e demanda por sentido. Como "(M.D.)" é uma sigla, uma cifra, e, por conseguinte, não possui conteúdo óbvio, sua formulação reclama sentido. Dar significado a essa cifra suscita a ilusão de completude e arrefece o incômodo da ausência de conteúdo. No que se refere à produção de sentido, não podemos nos esquecer de que essa cifra que integra o título está ligada a um objeto simbólico artístico (obra), sendo necessário recorrer a indícios que possam restituir a conexão entre obra e seu título, de modo que a relação com a obra possa fazer sentido para o espectador.

Podemos, nessa direção, fazer uma inferência: se existe ausência é porque ela nos remete a uma presença. Então, para remeter o título à obra – a cifra ao objeto simbólico – precisamos identificar as pegadas, os indícios dessa ligação na montagem discursiva que sustenta o objeto a ser lido (a instalação).

Seguir as pegadas, os rastros, os indícios não são um ato divinatório, não conduzem à previsão de um futuro. É preciso praticar um gesto de leitura baseado no paradigma indiciário (GINZBURG, 1989, p. 145), isto é, ler considerando os detalhes, por menores e aparentemente irrelevantes que sejam, de modo a reestabelecer para o dito suas condições de leitura dadas pelas relações que pode manter com o não dito. Esse gesto indiciário pode nos levar a decifrar, ou seja, a interpretar, na instalação, o que esse dito – "(M.D.)" – pode significar e como isso pode produzir efeito de sentido no processo de leitura da obra em seu arranjo discursivo.

Ao abordarmos a relação presença/ausência, fazemo-lo a partir de uma perspectiva que considera a historicidade da memória, a exterioridade que constitui e funciona no objeto simbólico a ser lido, pois o objeto (sozinho) não é vetor de discursividade, mas é na relação com o político que o objeto indicia tal exterioridade e significa. Assim, o objeto (aquele que não possui história) passa a funcionar enquanto um objeto simbólico (aquele a partir do qual uma historicidade significa, produz efeitos).

A partir de uma suposta historicidade significando a relação título/obra, cifra/instalação, que vestígios poderiam nos levar a ler uma discursividade costurando tal relação, de modo que a leitura da cifra pudesse nos fazer avançar no reestabelecimento de certas condições de leitura para a instalação *In absentia (M.D.)*?

Observamos novamente a instalação *In Absentia*, para nela identificarmos rastros, pegadas e indícios de sombras, apropriações etc.

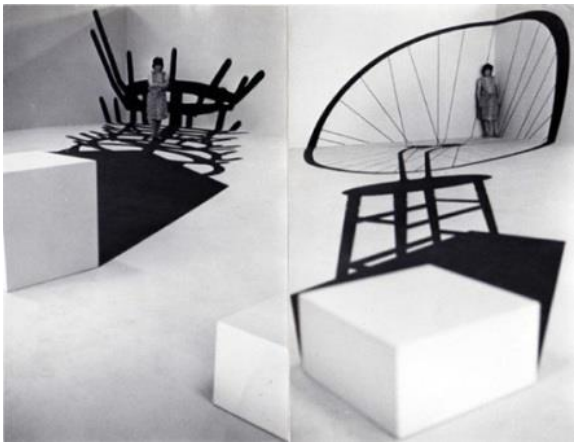


Figura 11. Reprodução da imagem do catálogo da 17ª Bienal de São Paulo, retirado do site https://issuu.com/bienal/docs/namea77ef4. Acessado em 20 de novembro de 2016.

Partiremos da descrição da instalação para praticarmos discursivamente o batimento entre descrição-interpretação, uma sucedendo a outra, uma levando à outra, e vice e versa, na tentativa de reconhecer e interpretar a presença de possíveis indícios que nos ajudem a compreender o processo semântico que funciona na instalação, especialmente, no que tange à formulação da cifra "(M.D.)". Desse modo, seremos verdadeiros caçadores, que estão o tempo todo a procura de indícios, pegadas para se chegar a caça. Chegar à caça não quer dizer capturar a caça: analogamente, ao estabelecermos um relação possível para a fórmula "(M.D.) = x", não estaremos fechando um sentido, mas apenas mostrando a relação de sentidos que ali

está funcionando, sobretudo, porque queremos compreender o funcionamento da ausência determinando essas relações e seus efeitos.

Segundo Carlo Ginzburg (1989, p.179) "[...] ninguém aprende o ofício de conhecer ou de diagnosticar limitando-se a pôr em prática regras pré-existente. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição". Para este autor, conhecer permite perceber no detalhe mediante a elaboração de uma conjectura, criar hipóteses sobre as relações com que um dado objeto mantém com uma dada realidade; já diagnosticar é limitar-se a superficialidade, é levantar hipóteses sem a necessidade de confirmá-las.

Nesse percurso descritivo-interpretativo, usamos primeiramente as regras pré-existentes à racionalidade, para depois recorrermos ao imponderável, como nos propõe Ginzburg, para tentarmos ler a cifra "(M.D.)", uma vez remetida ao título da instalação e à instalação propriamente dita (obra). Para isso, vale lembramos o que afirma Pêcheux:

> [...] a existência do invisível e da ausência está estruturalmente inscrita nas formas linguistas da negação, do hipotético, das diferentes modalidades que expressam um "desejo", etc., no jogo variável das formas que permutam o presente com o passado e o futuro, a constatação assertiva com o imperativo da ordem e a falta de asserção do infinito, a coincidência enunciativa do pronome eu como irrealizado nós e a alteridade do ele (ela) e dos eles (elas)... Através das estruturas que lhe são próprias, toda língua está necessariamente em reação com o "não está", o "não esta mais", o "ainda esta" e o "nunca estará" da percepção imediata: nela se inscreve assim e eficácia omni-histórica da ideologia como tendência incontornável a representar as origens e os fins últimos, o alhures, o além e o invisível [...]. (PÊUCHEUX, 1990, p. 8)

Como podemos perceber pelos dizeres de Pêcheux, discutir as relações de sentido com essa suposta ligação titulo/obra, passado/presente não é suficiente para fechar os sentidos. Isto é, não é suficiente para solucionar o enigma "(M.D.) = x". Essa literalidade estaria no entorno do incontornável, pois os sentidos estão sempre em movimento.

Sendo assim, retomamos a instalação *In Absentia*, pela materialidade discursiva que ela coloca em movimento. Sabemos que foi produzida em 1983 e exposta na 17ªBienal de São Paulo pela artista Regina Silveira. Essa Bienal teve como curador geral o professor, historiador e crítico de arte Walter Zanini (1935-2013). A instalação foi feita em látex sobre piso de cimento e painéis de madeira com dimensão de 10 x 20 m, obra essa de grande dimensão, para um espaço fechado, como pode ser percebido na reprodução fotográfica da instalação disposta nas figuras 11 e 12. Essa dimensão da instalação fica mais evidente

quando a comparamos relativamente, na figura 11, com a dimensão da pessoa que aparece presente nas fotografias da instalação.

A instalação é composta de dois cubos brancos de tamanhos diferentes, sem nada em cima deles. A princípio "sem nada em cima" parece produzir o efeito estabilizado de que "sem nada em cima" pode ser substituído por "vazio".

Entretanto, por ser um cubo pintado na cor branca, e por estarmos analisando um objeto artístico, possivelmente esses cubos nos remetam a um funcionamento de pedestal[13], aquele que apoia uma escultura (objeto artístico) em exposições de arte e não o pedestal da própria escultura.

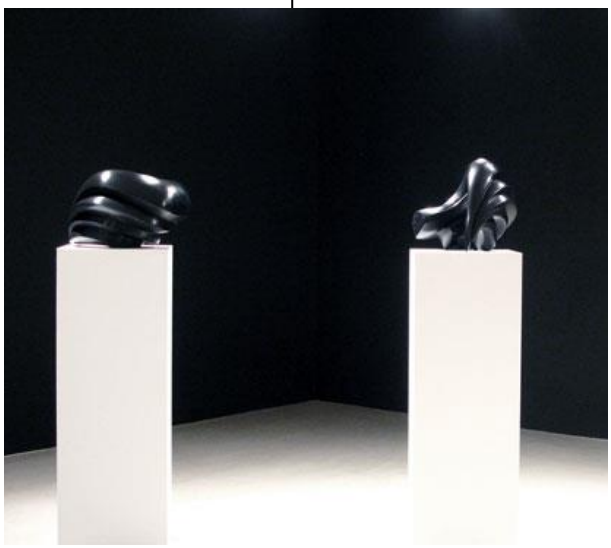


Figura 12- http://analauraalaez.com/wordpress/portfolio/forma-y-performance-2/

Figura 13- https://www.casamaia.com.br/produto/escultura-de-dorso-masculino-com-pedestal-41

[13] Suporte de pedra, mármore, metal, madeira etc. que suporta uma escultura, ou aquilo que serve para elevar, para colocar em evidência.

Dessa forma, poderíamos elaborar qualquer sentido para o cubo branco, porém, isso não procede, uma vez que tal montagem reporta-se a uma memória discursiva, já existente no campo da arte, que é atualizada quando vemos um cubo branco em uma exposição de arte.

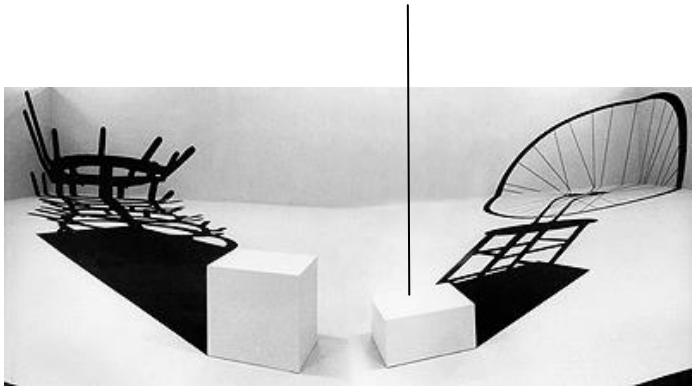


Figura 14.

Observando a instalação, podemos ver os cubos brancos em primeiro plano, e ligados a esses cubos pinturas (desenhos) escuras, que parecem pintadas na cor preta, com elementos vazados que deixam aparecer o chão e a parede, e que, possivelmente, representam objetos cotidianos. São representações porque não são os objetos originais ("reais"). O que dá forma, "realismo"[14] às pinturas dos objetos são os elementos vazados, pois sem esses elementos as pinturas seriam apenas blocos, com as formas básicas (como desenho abaixo), sem apresentar os detalhes, perdendo sua ligação com um suposto objeto original.

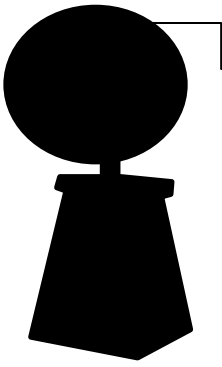


Figura 15.

Figura 16.

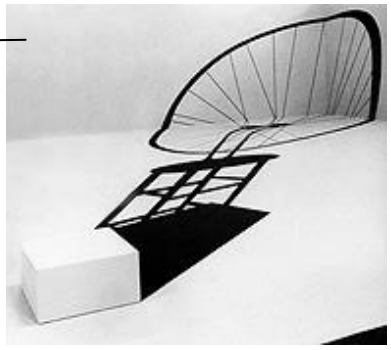


Figura 17.

Com base nessa descrição, procuramos rastros, pegadas que são deixadas de maneira imponderável por esses elementos simbólicos materiais, isto é, procuramos realizar um gesto interpretativo, "um ato no nível simbólico", como diz Pechêux (1995). Neste gesto interpretativo, nos deparamos com representações, que já são ditos por uma memória, que

[14] Ligação com o objeto original.

Orlandi (2012c, p. 13) aponta como decorrentes da tensão entre paráfrase e polissemia que compõem o movimento da significação entre a repetição e a diferença. E, como os sentidos são sempre *relação a*, essa relação vai ser constituída entre o já-dito, o que se diz e o que pode vir a ser dito, movimentos estes que constituem a memória do dizer.

O gesto interpretativo, segundo Orlandi (2012c, p. 18), "se dá porque o espaço simbólico é marcado pela incompletude, pela relação com o silêncio. A interpretação é o vestígio do possível. É o lugar próprio da ideologia e é 'materializada' pela história". A autora (*ibidem*, p. 22), afirma ainda que "o espaço da interpretação é o espaço do possível, da falha, da história e do significante, em outras palavras, do trabalho do sujeito".

A partir desses dizeres, podemos conjeturar que quando estamos frente a uma obra de arte, como a instalação *In Absentia (M.D.)*, estamos na posição de observador, e enquanto observador, possivelmente nos sentiremos impelidos a dar uma significação a esse objeto artístico. Ao sermos instados a interpretar, o efeito que a obra produz é o de incompletude: esse efeito se sustenta na materialidade do cubo branco disposto de modo a não possuir nada em cima dele, embora, ainda assim, haja projeção de sobra, aparentemente a partir de algo que ali estaria. Assim, vários questionamentos surgem: como a autora significa essa obra? Por que usou determinado material? Determinada cor? Em que a autora se inspirou? Essas perguntas são uma tentativa de conter a dispersão de sentidos e deste modo atribuir um sentido à instalação. Essa atribuição de sentido se dá no nível do possível e não do exato.

A interpretação é sujeita à falha, ao equívoco, sendo realizada por um sujeito que é identificado a certos compromissos ideológicos, filiações essas que variam de sujeito para sujeito. Essa variação faz com que o gesto interpretativo seja inexato, evidenciando a falha. Essa falha oferece visibilidade ao jogo ausência/presença. As perguntas feitas no parágrafo anterior dão sustentação para direcionarmos a leitura da obra a partir do batimento obra/autor/observador, o que nos expõe ao batimento entre ausência/presença constituindo a significação da instalação.

Como estamos analisando uma obra de arte, não podemos nos descolar dos aspectos formativos que constituem esse campo do saber, o da Arte e suas interrelações. Como dito anteriormente, a instalação *In absentia* integra a 17ª Bienal de São Paulo, exposição essa composta por vários artistas que apresentam suas obras em diferentes espaços expositivos. A instalação é cercada por três paredes, o que impõe ao observador uma única abertura para a contemplação da obra, de tal modo que os cubos são os primeiros objetos a serem visto.

Dito isso, nosso gesto interpretativo se voltará aos cubos brancos – por que pelos cubos brancos? Porque, como já foi dito, eles são os primeiros elementos a serem visto, ou seja, que estão em primeiro plano. Começamos pelos cubos, pois estes apontam[15] a direção que o olhar "*deve*"[16] seguir, ou seja, por onde o gesto analítico "*deve*" iniciar.

Olhando para esses cubos, eles parecem ser apenas cubos brancos que constituem uma parte de uma cena da instalação. Porém, quando olhamos com um pouco mais de atenção, percebemos que os cubos se relacionam com as imagens desenhadas no chão e na parede, como já dito anteriormente. Observamos, assim, que os cubos podem indiciar outros efeitos de sentido. Quando expomos esses objetos a esses outros efeitos possíveis, estamos procurando expô-lo ao confrontando entre o simbólico e o político, a processos que ligam discursos a instituições, como afirma Orlandi (2013a, p. 42).

Nessa direção, vale a pena relembrar Silveira corroborando os dizeres de Orlandi: "a definição de uma palavra sempre tem vestígios das que a antecedem, cada palavra é a sombra de muitas outras". A partir deste dito, podemos supor que os já-ditos se apresentam na instalação ao modo das sombras que ela forja. Apontamos, dessa maneira, ao efeito decorrente do retorno de certa anterioridade, presidindo a significação do objeto, o que nos leva a reconhecer ali um processo discursivo que significa o objeto sendo regulado pelo jogo ausência/presença. Esse jogo sugere que se há uma ausência é porque esta se reporta a uma presença que lhe indicia.

Ao reportarmos os cubos aos desenhos, nos deparamos com um objeto discursivo, ou seja, um objeto a partir do qual ressoa um já-dito, uma memória. A partir do que foi dito anteriormente, podemos interpretar os cubos como pedestais[17], mesmo não servindo como suporte para aparentemente nenhum outro objeto. Essa montagem sugere a falta da escultura, ou seja, a presença do cubo na instalação indicia a ausência de uma suposta escultura, que ali se torna *presente em estado de ausência*. Esse jogo parece situar o observador numa expectativa em relação à presença de uma escultura que ali se presentifica por estar ausente, ausência esta apoiada, indiciada pela presença do cubo.

Nas artes plásticas, os pedestais geralmente recebem esculturas, objetos artísticos com o propósito de realçar a contemplação do mesmo. Os pedestais podem ser produzidos de

[15] Esse parece ser um gesto da autora tentando conter a dispersão.
[16] O "*deve*" esta grifado porque os sentidos estão em movimento na dispersão, o que coloca a possibilidade de o (efeito de) sentido ser outro.
[17] Gostaria de lembrar que, como sou professor de artes e artista plástico, meu gesto interpretativo se desdobra por inscrição ao campo das artes, aferrado aqui, contudo, pela inscrição desse meu olhar a um dispositivo de leitura discursivo.

diferentes maneiras, possuindo normalmente dois tipos de pintura (coloração). Os pedestais podem ser pintados na cor do material da escultura, o que pode dar um aspecto de unidade entre o pedestal e a escultura. Outro modo de apresentação do pedestal é na cor branca. Esse tipo de pedestal tem a finalidade de dar um destaque maior à escultura, indiciando a produção da evidência de que o pedestal é somente um suporte para a escultura que é a protagonista. A cor branca no pedestal funciona como padrão para se alcançar tal efeito, o que é justificado pelo já-dito estabilizado de que a cor branca é neutra, fazendo com que o pedestal não concorra com a escultura, e não dispute com a escultura o olhar, a atenção do observador.

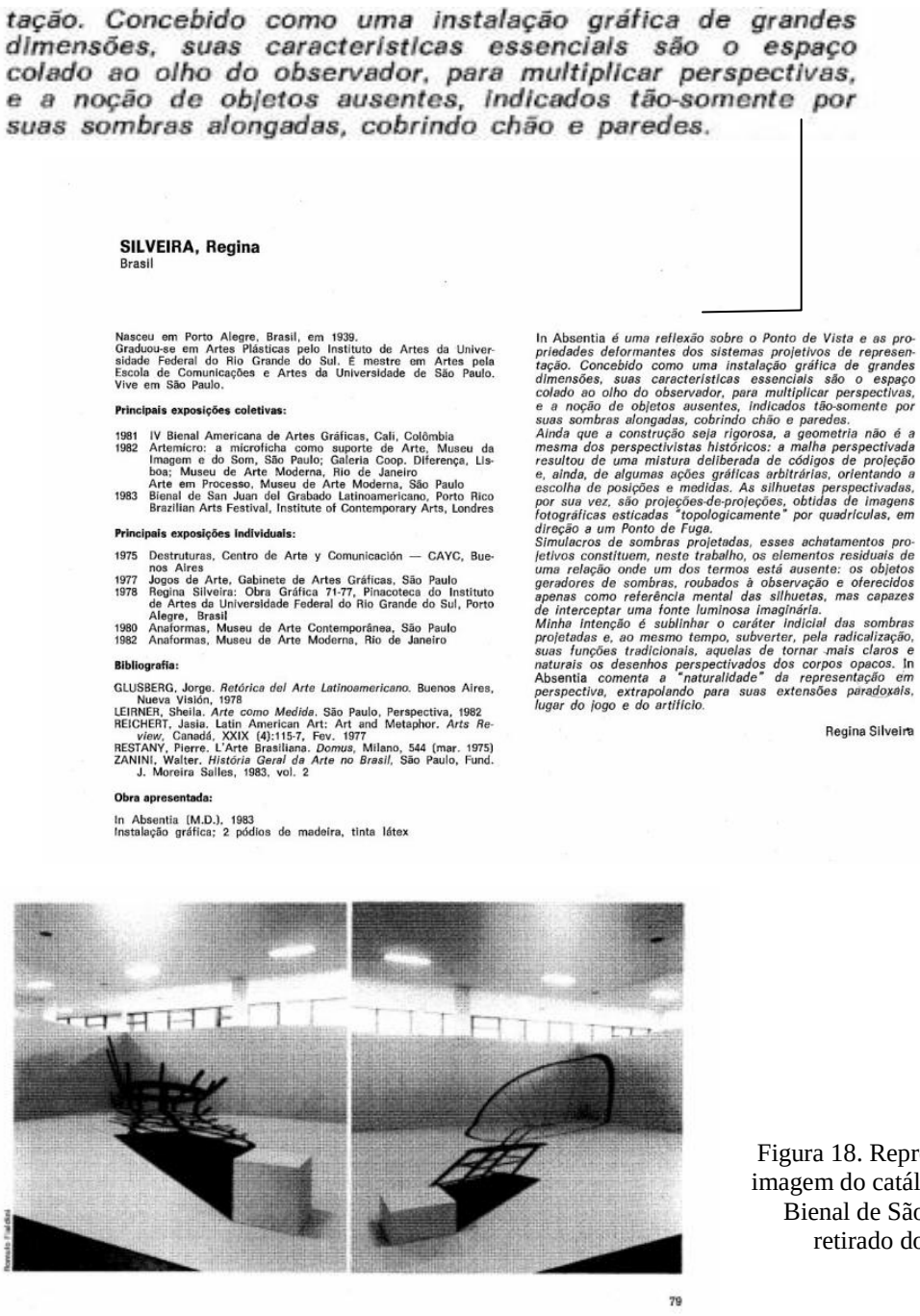
Recorremos ao crítico de arte Reginaldo Faria (2010), para mobilizar já-ditos que normalmente estabilizam o sentido do pedestal no âmbito do processo de produção artístico e da exposição de seus resultados. As esculturas, nos primórdios da arte, tinham a função de eternizar personagens que teriam realizado feitos extraordinários, os chamados heróis, ou seja, as representações de tais personagens eram colocadas num plano superior (pedestais) em sinal de reverência e respeito. Desse mesmo modo, as esculturas se transformavam em ícones e tinham uma função canônica (adoração). Nos primórdios da arte, esta possuía uma função ligada à religiosidade (seres divinos) ou a personagens como imperadores, reis, que, geralmente, eram comparados aos seres divinos e colocados em pedestais por equivalerem a seres superiores, portanto, alvo de adoração.

Outra questão levantada por Faria é que o pedestal teria função semelhante ao da moldura de um quadro. A moldura limita o espaço pictórico do quadro, o pedestal produz o mesmo efeito, limitando o espaço da escultura e ao mesmo tempo proporcionando-lhe destaque.

Na obra de Regina Silveira é justamente o batimento entre cubo e desenho que vai nos remeter à ausência, à falta de uma escultura sobre o pedestal (cubo). Quando olhamos para o desenho feito no chão, vemos o cubo representado na pintura, como se fosse a sombra do objeto cubo disposto na instalação. Ocorre que a sombra do cubo não está sozinha; ela parece estar ligada, fundida com o objeto (o desenho do secador de garrafas e do banco com a roda de bicicleta), dando um aspecto de unidade entre o cubo e o elemento gráfico que simula a presença ali desses objetos cotidianos. Assim sendo, os cubos criam o efeito de um pedestal com um objeto em cima, que poderia ser uma escultura; objeto este que ali se encontra presente ao ser mostrado ausente.

Interpretar é produzir sentidos e como os sentidos estão sempre em curso, essa questão nunca se fecha, pois, há uma falha constitutiva que movimenta o processo de significação.

Dentro desse processo, surge mais um questionamento: por que o desenho funciona como uma sombra? Para responder a esse questionamento, recorremos a um recorte estabelecido a partir do catalogo da 17ª Bienal de São Paulo, em que constam as palavras da própria autora da obra.



tação. Concebido como uma instalação gráfica de grandes dimensões, suas características essenciais são o espaço colado ao olho do observador, para multiplicar perspectivas, e a noção de objetos ausentes, indicados tão-somente por suas sombras alongadas, cobrindo chão e paredes.

SILVEIRA, Regina
Brasil

Nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1939.
Graduou-se em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Vive em São Paulo.

Principais exposições coletivas:

1981 IV Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, Colômbia
1982 Artemicro: a microficha como suporte de Arte, Museu da Imagem e do Som, São Paulo; Galeria Coop. Diferença, Lisboa; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
Arte em Processo, Museu de Arte Moderna, São Paulo
1983 Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, Porto Rico
Brazilian Arts Festival, Institute of Contemporary Arts, Londres

Principais exposições individuais:

1975 Destruturas, Centro de Arte y Comunicación — CAYC, Buenos Aires
1977 Jogos de Arte, Gabinete de Artes Gráficas, São Paulo
1978 Regina Silveira: Obra Gráfica 71-77, Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
1980 Anaformas, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo
1982 Anaformas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Bibliografia:

GLUSBERG, Jorge. *Retórica del Arte Latinoamericano*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1978
LEIRNER, Sheila. *Arte como Medida*. São Paulo, Perspectiva, 1982
REICHERT, Jasia. Latin American Art: Art and Metaphor. *Arts Review*, Canadá, XXIX (4):115-7, Fev. 1977
RESTANY, Pierre. L'Arte Brasiliana. *Domus*, Milano, 544 (mar. 1975)
ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo, Fund. J. Moreira Salles, 1983, vol. 2

Obra apresentada:

In Absentia (M.D.), 1983
Instalação gráfica: 2 pódios de madeira, tinta látex

In Absentia *é uma reflexão sobre o Ponto de Vista e as propriedades deformantes dos sistemas projetivos de representação. Concebido como uma instalação gráfica de grandes dimensões, suas características essenciais são o espaço colado ao olho do observador, para multiplicar perspectivas, e a noção de objetos ausentes, indicados tão-somente por suas sombras alongadas, cobrindo chão e paredes.*
Ainda que a construção seja rigorosa, a geometria não é a mesma dos perspectivistas históricos: a malha perspectivada resultou de uma mistura deliberada de códigos de projeção e, ainda, de algumas ações gráficas arbitrárias, orientando a escolha de posições e medidas. As silhuetas perspectivadas, por sua vez, são projeções-de-projeções, obtidas de imagens fotográficas esticadas "topologicamente" por quadrículas, em direção a um Ponto de Fuga.
Simulacros de sombras projetadas, esses achatamentos projetivos constituem, neste trabalho, os elementos residuais de uma relação onde um dos termos está ausente: os objetos geradores de sombras, roubados à observação e oferecidos apenas como referência mental das silhuetas, mas capazes de interceptar uma fonte luminosa imaginária.
Minha intenção é sublinhar o caráter indicial das sombras projetadas e, ao mesmo tempo, subverter, pela radicalização, suas funções tradicionais, aquelas de tornar mais claros e naturais os desenhos perspectivados dos corpos opacos. In Absentia *comenta a "naturalidade" da representação em perspectiva, extrapolando para suas extensões paradoxais, lugar do jogo e do artifício.*

Regina Silveira

Figura 18. Reprodução da imagem do catálogo da 17ª Bienal de São Paulo, retirado do site

https://issuu.com/bienal/docs/namea77ef4; acessado em 20 de novembro de 2016.

O texto, em especial no ponto de destaque dado pelo recorte do catalogo da 17ª Bienal de São Paulo, produzido por Silveira é um gesto interpretativo da própria autora sobre sua instalação. Esse texto tem como objetivo apontar ao observador como ele *deve* conduzir seu olhar ao contemplar a instalação. Como todo gesto interpretativo, este também está sujeito a falhas, equívocos e ausências. Ao descrevermos a instalação, procuramos tornar visível o jogo ausência/presença existente entre os elementos que compõe a obra. Esse jogo proporciona visibilidade a vãos, buracos, desfigurações, deslocamentos, pois, uma vez produzida e exposta, a obra escapa a essa descrição feita pela autora.

No recorte acima, Regina Silveira nomeia dois elementos (sombra e perspectiva), que, a nosso ver, marca um possível direcionamento ao olhar do observador. Quando a artista nomeia esses elementos, ela o faz na tentativa de conter a dispersão de sentidos que os elementos sombra e perspectiva por ventura possam provocar. Normalmente, o observador apoia-se em sentidos já estabilizados para compreensão do que seja sombra e perspectiva e seus possíveis efeitos sobre uma obra artística, noções recuperadas, geralmente, de dicionários, enciclopédias ou livros especializados, ou mesmo do imaginário popular. Esses sentidos podem provocar diferentes interpretações para esses elementos quando integrando um objeto simbólico a ser lido.

Primeiramente, recorremos ao dicionário Caldas Aulete *on-line*, para, em seguida, compararmos com a definição técnica[18]. Segundo o dicionário, sombra é "área escurecida pela presença de um corpo opaco entre ela e uma fonte de luz, Art. pl. Parte mais escura de uma pintura ou desenho". Martin e Roca (2009) relacionam sombra a vestígio, que está indicando o rastro como índice (aqui o autor aponta que sombra possui relação de sentido com um referente), pela semelhança com o real que conserva com o objeto que a gera. Já para Márcio Selligman Silva (2011, p. 135), sombra corresponderia ao "outro, um duplo, o que acompanha o próprio, mas não é um si mesmo". Para Silva, a sombra possui um referente (um objeto de origem), mas é um objeto autônomo que se desloca enquanto sentido e imagem do seu referente.

A sombra pode ser classificada em sombra própria e sombra projetada (*cf.* fig. 19). A sombra própria é a sombra que está contida no objeto de origem, já a sombra projetada é quando a sombra é projetada fora do objeto de origem, mas mantém na sua projeção uma relação com o objeto de origem.

[18] Entendemos como definição técnica os sentidos que estão estabilizados no campo da arte.

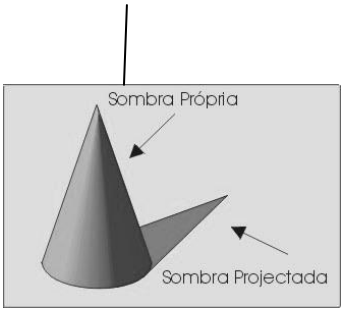


Figura 19.

Ao cotejarmos essas construções técnicas, concluímos que a sombra do objeto pode ser desenhada (projetada) de forma que pareça com o objeto real (original), ou pode se deformar[19], isto é, o objeto pode variar de tamanho e forma dependendo do local de origem da luz. A sombra varia depende do local onde a luz se origina podendo ampliar, reduzir ou manter o tamanho do objeto de origem (*cf.* fig. 20).

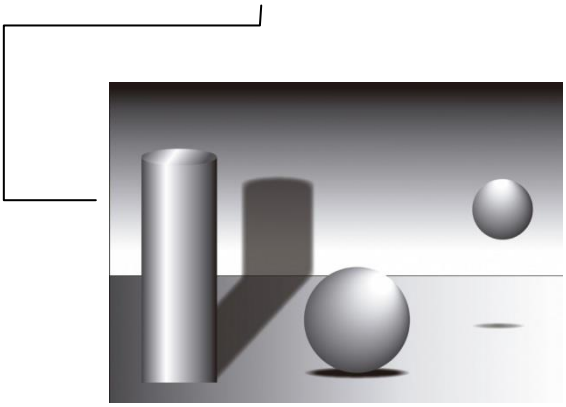


Figura 20.

Quando olhamos na instalação o desenho (parte escura), verificamos que a sombra ali é forjada; não é sombra, funciona como sombra da parte escura da pintura que compõe a instalação. O desenho nos remete a uma presença (objeto de origem) que está ausente, mas que produz efeito de possuir uma proveniência.

Para continuar a tentativa de conter a dispersão dos sentidos, abordamos os já-ditos produzidos sobre perspectiva. Recorremos ao mesmo procedimento em relação ao termo sombra. Segundo o dicionário Caldas Aullete *on-line*, perspectiva é:

> técnica de representar objetos tridimensionais sobre uma superfície plana, pela utilização de linhas que convergem para um ponto central da tela, Aquilo que o olhar alcança a partir de determinado lugar; PANORAMA, Maneira de considerar uma situação, um problema; PONTO DE VISTA.

[19] Aqui estamos apontando para um objeto que possua variação do objeto original.

A noção de perspectiva (*cf.* fig. 21) surgiu no Renascimento, pelas mãos do arquiteto Felippo Brunelleschi, que sistematizou uma forma de representar o espaço real e tridimensional partindo de uma abstração matemática designada então como perspectiva. Segundo Villafañe (1992, p. 98-99), na perspectiva, o artista simula um objeto tridimensional projetando-o sobre um plano a partir de um ponto conhecido como ponto de fuga, que se localiza sobre o eixo óptico ou de visão, uma linha de horizonte imaginária. Todas as linhas de projeção convergem para esse ponto, que, apesar de poder não estar representado, tem uma acentuada presença na estrutura da obra. Essa representação pode estar igual ao objeto real ou se deforma dependendo do ponto onde o observador se encontra.

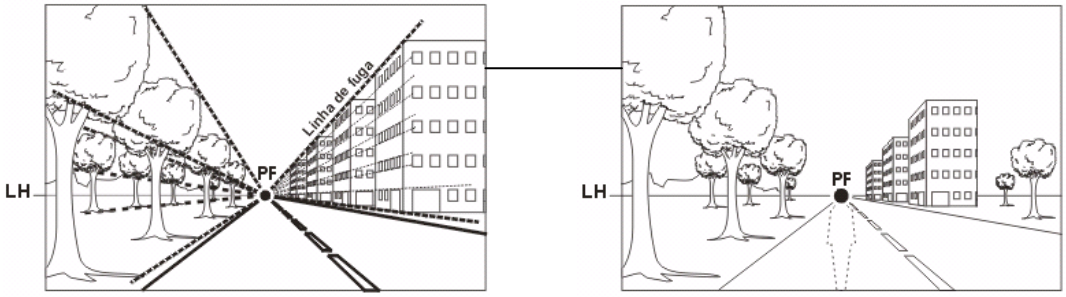


Figura 21.

Como afirmamos anteriormente, é no batimento entre desenho e cubo que o cubo produz efeito de sentido de pedestal. Mas esse efeito é produzido em decorrência da aplicação de uma técnica artística no processo de produção do desenho e da obra. No caso da instalação de Silveira, a aplicação das técnicas de luz e sombra e perspectiva (*cf*. fig. 22). A partir das últimas citações, podemos verificar que o que parecia uma simples representação, desenhos de objetos do dia-a-dia funcionam na instalação como sombras.

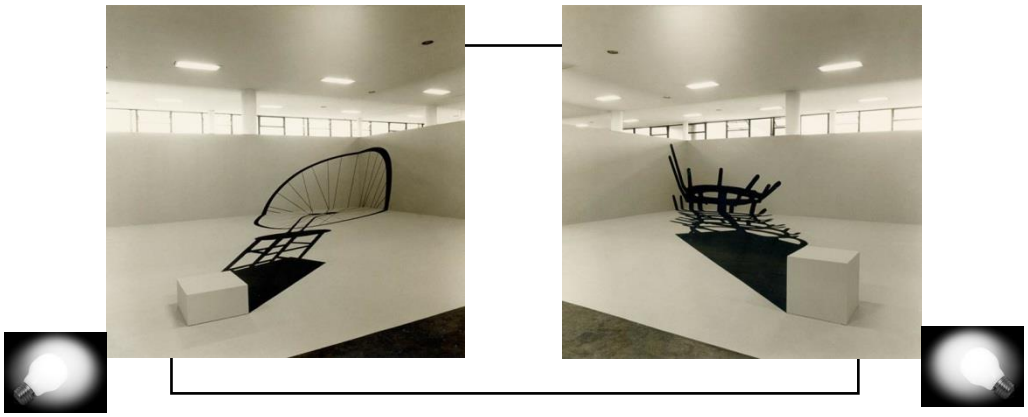


Figura 22.

Ao olharmos para as imagens acima, podemos constatar que as imagens possuem perspectiva, pois podemos perceber que possuem um ponto para o qual o desenho converge, localizado no cubo. Entretanto, não é somente o ponto de convergência que mostra que o desenho que compõe a instalação funciona como sombra. O desenho trabalhado dessa maneira indicia a presença de um ponto de luz que estaria incidindo à frente do cubo, produzindo ali efeito de sombra. Esse ponto de luz produz, entre outros efeitos, o de perspectiva, e, consequentemente, o efeito de deformação, como se o desenho fosse uma sombra que tem sua projeção a partir do cubo, ampliando-se até a parede.

O desenho que possui predominância de uma cor escura produz o efeito de um jogo entre ausência/presença, essa ausência seria de uma escultura, que é sugerida pelo cubo branco[20] e sua projeção supostamente materializada por meio de desenhos de objetos do dia-a-dia (o desenho de um secador de garrafas e o de um banco com roda de bicicleta). Esses objetos não possuem o referente físico como o cubo, portanto, esse jogo ausência/presença é produzido pelo batimento entre o cubo e a projeção, que indicia a construção de uma referência discursiva para os desenhos, produzindo efeito sobre a significação da instalação.

Se partirmos do princípio de que o desenho é uma sombra e que para existir sombra é preciso luz, a obra tem seu funcionamento centrado na presença de uma ausência, na falta, seja da luz, seja da escultura. Estas, luz e escultura, estando ausentes, são projetadas e demarcam uma anterioridade/exterioridade.

Com a ausência da luz e da escultura, Regina Silveira produz uma ruptura com a ideia de que para existir sombra, seriam necessárias tanto a presença de luz quanto a de um objeto (referente). Essa ruptura causa estranheza e produz um deslocamento, apoiado, por sua vez, n falta de sentido momentâneo dado pela impossibilidade de o desenho produzir o efeito de sombra pela falta do referente (objeto) e da luz. Assim sendo, os sentidos circulam pela instalação, pelo objeto simbólico artístico, indiciando múltiplas direções e colocando em xeque a premissa da existência de um sentido único para a obra. Seguindo esse raciocínio, podemos dizer que o jogo ausência/presença é uma questão que não se fecha (na leitura do objeto artístico).

Como o desenho encarna um funcionamento de linguagem marcado pela incompletude, Orlandi (2013a, p. 52) afirma que “essa incompletude atesta a abertura do simbólico, pois a falta é também o lugar do possível”. A partir dessa observação, podemos

[20] Que provoca o efeito de pedestal.

pensar que a representação da sombra que parece impossível sem a presença da luz torna-se possível e passa a significar pela presença de sua falta, sua presença *em ausência*.

É relevante lembrar que estamos analisando uma obra de arte, e que toda obra de arte é uma deriva, uma metáfora para o mundo "real". A obra de arte simula pegadas, marcas que podem não representar o "real", ou seja, Silveira está trabalhando com metáforas e, portanto, estamos analisando, interpretando a partir de metáforas e do movimento do simbólico a partir da sua materialidade (linguageira e histórica). O que nos expõe à afirmação de Orlandi (2007) de que linguagem sempre é lugar do possível, pois é lugar de possível atualização da história (cursos de sentido(s)). Sendo assim, uma das possibilidades para pensarmos o que compõe o desenho, reportando-nos à constituição/montagem da obra em análise, seria o processo de configuração da materialidade discursiva da sombra de uma escultura.

Como um questionamento acaba nos levando a outro: de que escultura estaríamos falando? Será que o que vemos nos remete a sombras de objetos comuns do dia-a-dia? Como já dito no parágrafo acima, uma obra de arte simula pegadas, marcas. Assim, podemos pensar que esses objetos comuns podem produzir outros efeitos de sentidos, diferentes de supostos já- ditos que esses objetos comuns possam reportar, ou seja, de sua suposta funcionalidade padrão.

Mesmo sabendo que outros sentidos podem ali se atualizar, um efeito que parece permanecer é o de falta, de ausência. Como um detetive, ou um caçador, precisamos nos atentar às pegadas, às pistas constitutivas da instalação, incluindo aquelas que já conseguimos reconhecer e interpretar. Relembrando, já consideramos uma interpretação possível para o título da instalação *In Absentia (M.D.)*, recorrendo ao latim para ler a expressão *In Absentia* como aquilo que estaria ausente (como no direito, mais especificamente, usada para referir à situação em que o acusado não está presente na sala de julgamentos). Mesmo estando ausente, contudo, o acusado se faz presente, seja pela presença do advogado, ou por sua contravenção.

A partir desse raciocínio, poderíamos ler os desenhos como projeções (sombras) de uma escultura de um objeto, que, mesmo com a ausência de um seu suposto referente, faz-se presente através do desenho. E que a materialização desse desenho atualiza o efeito de projeção, que parece coincidir com uma sombra, o que produz, por sua vez, o efeito de materialização do referente faltante, um objeto comum já conhecido, estabilizado em suas supostas transparência e literalidade, um objeto, portanto, de sentido supostamente já-dado.

Se verificamos, no campo das artes, e em especial no da história das artes, o primeiro movimento a usar sistematicamente objetos comuns como matéria prima para construção de

suas obras foi o movimento dadaísta.[21] O primeiro artista dadaísta inscrever-se nesse procedimento, usando materiais comuns, funcionais, industrializados para produzir arte, foi Marcel Duchamp (1887-1968). Ele trabalhava com esses materiais sem modificá-los, pois os considerava prontos e acabados e simplesmente os assinava. A partir de um gesto de interpretação assim construído, Duchamp supunha deslocar o objeto comum de um contexto aparentemente estável, já conhecido, em que tais objetos eram tomados pela funcionalidade a eles impingida e que supostamente lhes era inerente, para dar-lhes outro estatuto, de caráter artístico. Nessa posição de autoria, há a produção de um movimento que talvez possibilite ao objeto um deslocamento de suas condições usuais de existência, o que pareceu almejar incitar o público à reflexão sobre questões como aparência e funcionalidade. A essas obras (objetos), Duchamp deu o nome de *ready mades*, em tradução literal, "já prontos, não originais".

Figura 23. Reprodução da obra de Duchamp, *A fonte* (1917), obra em que o autor usa um objeto funcional para criar um objeto artístico.

Duchamp, provavelmente, escolheu um objeto funcional para pôr em xeque os sentidos já estabilizados do que era concebido como arte e não o sentido do objeto mictório, bom gosto e/ou mau gosto, belo e/ou feio. Como os sentidos se desestabilizam a partir da obra "A fonte", cria-se um mal-estar, um estranhamento, que produzirá a sensação de ausência, de equívoco, já que se está diante de um objeto comum (funcional), já conhecido pelo sentido funcional estabilizado a ele atribuído. Esse estranhamento indicia a produção de um efeito de que aquele objeto, exposto em uma exposição de arte, seria um objeto sem sentido.

O primeiro *ready made* produzido por Duchamp foi a obra *A Fonte* (fig. 21), em que o artista altera o estatuto de um urinol atestando sua qualidade artística, assinando o resultado de tal gesto com o pseudônimo R. Mutt. A obra (construída a partir de um urinol) foi censurada no Salão dos Independentes de 1913 (New York). Esse salão aconteceu sob os moldes do Salão dos Independentes de Paris. No salão da cidade americana, não havia júri,

[21] Movimento pertencente à vanguarda europeia (arte moderna) que surgiu em 1916, em Zurique, e que rompeu com os padrões estéticos, materiais e conceituais existentes até aquele momento. Os principais artistas desse movimento foram Tristan Tzara e Marcel Duchamp, entre outros.

nem prêmios, bastava pagar a taxa para que o trabalho fosse exposto. Não gratuitamente, R. Mutt era marca de uma conhecida marca de louças sanitárias. Essa censura levou o artista a pedir renúncia da comissão[22], provocando caloroso debate em torno da ausência da não presença da obra no salão.

A partir desta obra, *A fonte*, Duchamp produziu uma série de obras *ready made*, como, por exemplo, as que mostramos em seguida e, a partir das quais, o quebra-cabeças começa a se formar.

Figura 24.
In Advance of the Broken Arm.

Figura 25.
Bicycle Wheel.

Figura 26.
Bottle Dryer.

Como podemos perceber pela leitura das obras acima, aquilo que parece ser transparente, nas obras *A Fonte* e *In Absentia*, indicia a produção de certo efeito de ausência de sentido, de falha simbólica, expondo a opacidade de tais objetos, condição para vazão a outros sentidos. Pêcheux (2015, p. 53) vem nos dizer que:

> [...] toda descrição – quer se trate da descrição de objetos ou de acontecimentos ou de um arranjo discursivo - textual não muda nada, a partir do momento em que prendemos firmemente ao fato de que "não há metalinguagem" – está intrinsecamente exposta ao equívoco da língua: todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro (a não ser que a proibição da interpretação própria ao logicamente estável se exerça sobre ele explicitamente.

[22] Marchel Duchamp era membro da comissão organizadora.

A citação acima ajuda-nos a compreendermos que qualquer objeto simbólico está exposto ao equívoco, à opacidade, à impossibilidade de atar-se a um sentido único, o que oferece espaço a produção de outros sentidos, isto é, qualquer objeto exposto à interpretação está exposto ao movimento da historicidade. Ao procurarmos dar consequência à afirmação de Pêcheux, reportamo-nos novamente à Silveira, quando ela afirma que "cada palavra é sombra de muitas outras". Parafraseando a autora, poderíamos dizer que uma imagem é sombra de muitas outras. A partir dessa paráfrase, podemos pensar que a autora pinta uma sombra e, portanto, recorre à marca material da ausência para indiciar o jogo ausência/presença. A instalação de uma sombra sem seu referente indicia esse jogo, em que a sombra pede um referente ainda que este permaneça ausente. Este é seu modo de fazer-se presente, remetendo-nos a algum um já-dito. Esse jogo não se realiza somente por meio de objetos, sombras, desenhos isolados, mas compondo uma montagem, um arranjo simbólico[23]. Esse arranjo é instalado como base material de processos discursivos. Segundo Orlandi,

> acreditar que as imagens possam testemunhar uma realidade é nutrir a ilusões. A informação é uma zona fria que se recebe como tal. A imagem é uma representação além do real. É um objeto precioso quando nos damos conta desse déficit de realidade, quando é ao mesmo tempo presença e ausência. Transmite-se muito mais informação como texto. (ORLANDI, 2012c, p. 20)

A citação acima nos ajuda a compreendermos que um dos modos de funcionamento do referido jogo se dá pelo batimento título/desenho, cubo (físico)/desenho, no qual a presença se constitui a partir de uma ausência que pode indiciar a produção do efeito de vazio, de oco, de falha. Podemos perceber esse funcionamento na instalação de Silveira, quando lemos o título e *In Absentia (M.D.)* atribuído à obra pela autora. Como já afirmamos, o observador pode sustentar sua interpretação da instalação apoiando-se tanto no título quanto no desenho, que produz efeito de sombra, o que indicia a existência de uma ausência constitutiva na instalação: a de seu suposto referente (único). Quando vemos o cubo branco em batimento com o desenho, também podemos perceber o efeito de ausência do referente que deveria estar em cima do cubo para produzir a sombra (desenho); assim, podemos verificar que tal ausência é comum ao batimento dos elementos ali arranjados enquanto obra artística, objeto simbólico, em sua aparente unicidade.

Esse jogo também foi destacado por Afonso Romano de Sant'Anna, em seu livro *O enigma do vazio*, conforme lemos a seguir:

[23] Uma espécie de reunião de elementos isolados que, quando unidos, resultam em um todo destacado das partes.

> o "vazio" que estrategicamente deixou no seu discurso (com os paradoxos, elipses, reticências, negação da negação etc.) foi pressurosamente preenchido por seus intérpretes. Por isso há que assinalar que um dos aspectos mais fascinantes e integrantes no discurso duchampiano e nas perorações construídas ao seu redor, diz respeito à dialética entre *o dito* e o *não-dito, o vazio* e *o cheio*, o sem sentido e o sentido, o presente e o ausente. (SANT'ANNA, 2008, p. 50)

O vazio, para Sant'Anna, está relacionado à ausência de limite para se conseguir determinar o que seja obra de arte, reconhecendo o resultado da produção de um artista como arte. Mas é no batimento obra/observador que o embate entre *o dito* e o *não-dito, o vazio* e *o cheio*, o sem sentido e o sentido, o presente e o ausente aponta para certo modo de funcionamento da arte, um funcionamento que a situa como materialidade discursiva, reportando-se, portanto, a condições de produção históricas, abrindo-se à contradição, à equivocidade, à polissemia.

Na obra de Silveira, como já descrevemos anteriormente, há alguns elementos que parecem remeter a objetos comuns, como o cubo branco e as paredes. Esses objetos podem criar no observador dificuldade de interpretação, isto é, o observador talvez não consiga lê-los (associá-los) como integrantes do objeto artístico presentado como instalação, o que pode levar o observador a proceder à leitura da obra apenas através dos desenhos que fazem parte da obra. Como vimos acima, a obra *In Absentia (M.D.)* funciona a partir de batimentos entre ausência e presença, cubo branco/desenho e título/desenho.

Na história da arte, a quebra de paradigmas se constitui como um elemento essencial para a transformação no campo artístico, pois, quando se quebra paradigmas a arte se transforma (se desestabiliza), o que pode produzir a possibilidade de que outras experiências se tornem possíveis em relação ao processo artístico de produção de significação (experiência relativa a outras linguagens, técnicas, materiais etc.). A obra de Duchamp, de sua parte, também provocou rupturas, desestabilizando sentidos no campo das condições de existência das produções artísticas de sua época, quebrando paradigmas nesse âmbito.

No lugar em que os elementos artísticos tradicionais pretendiam representar a natureza, o real da forma, o artesanal, foram inseridos/dispostos fotomontagens, materiais inusitados (manufaturados), os quais, aparentemente, direcionavam a estabilização da concepção de arte ligando-a noção de experimentação, ou seja, recorre-se a materiais diferentes na tentativa de criar uma nova linguagem/concepção artística. O termo experimentação decorre do uso de elementos (materiais) que não fazem parte do cotidiano artístico na confecção de obras de arte. Como o uso desses materiais pode trazer resultados

incertos, é necessário experimentar. O termo experimentação surge desse processo, pois só depois de comprovados sua eficácia artística é que esses elementos passam a ser usados corriqueiramente no processo artístico.

Duchamp procurou deslocar o objeto cotidiano (industrializado), investido-o de certa estética, significando-o como objeto artístico, imprimindo-lhe um aspecto de manufatura, abrindo espaço para o surgimento de uma outra estética por meio de um processo de dessacralização da obra de arte, de seus materiais e/ou constituintes, de seu funcionamento social aparentemente consagrado. Com esse gesto, Duchamp responsabilizou-se, de algum modo, por investir o objeto artístico de outros efeitos de evidência, como o da criatividade, o do inusitado, o do novo, sentidos estes que passaram a ser considerados primordiais para a criação de uma obra, e para a compreensão de arte enquanto coisa mental.[24]

Como esses objetos de uso cotidiano têm sua significação estabilizada normalmente em algum já-dito, em certas condições de produção em que predominam discursos que significam a funcionalidade mercadológica de tais objetos, quando deslocados para o campo da arte, tendo de significar enquanto arte, abre-se espaço para que eles indiciem a produção de contradições e equívocos. Isso pode confundir o observador, quando este se depara com o fato de que, as condições de leitura desses objetos, deslocados de sua suposta funcionalidade cotidiana, expõe o observador a um modo de significar que o remete a isso que se localiza em torno a um vazio, essa ausência funciona na direção de tornar-se presença.

Em virtude de seu gesto de produção artístico, de seu modo de dizer e de fazer arte, Duchamp, segundo Sant'Anna, instaura o vazio enquanto funcionamento e, portanto, condição de produção de efeitos de sentido. A partir de sua obra, Duchamp produz certo ruído nos discursos estabilizado(re)s do estatuto da "arte" e da "arte moderna". Em decorrência, outro(s) sentido(s) da memória, do dizível, são postos em cena, rivalizando com o universo aparentemente estável da arte naquela conjuntura. Com seu gesto, o artista pareceu instaurar espaço à livre interpretação, justamente porque considerava tais interpretações (leituras) enquanto expressões criativas de quem as formulava: lugar de instauração, portanto, de certa e(in)stabilidade ao vazio, ao ruído, ao silenciamento.

A inserção desses objetos cotidianos no campo da arte produzem no observador uma relação com este lugar de certa e(in)stabilidade, justamente por serem deslocados para uma região que é aquela que circunda o vazio, uma vez que a contemplação/interpretação desse objeto é afetada pela presença/retorno/atualização de certo pré-construído, que é, contudo,

[24] Por "coisa mental", entendemos aquilo que foge aos aspectos da natureza, ou seja, aquilo que não pretende ser cópia da natureza.

censurado, pelo fato de o objeto ter sido deslocado de seu campo usual de significação. Isto é, o vazio parece determinar um não recobrimento desse objeto, produzindo o efeito de ausência de sentido momentâneo. Ausência esta que instala espaço para a produção de novos gestos de interpretação para o objeto, tendo em vista seu deslocamento do campo usual de significação, ou seja, o vazio funciona como condição de produção do efeito de ausência, constituindo-se como espaço que abre a significação da arte ao jogo ausência/presença.

Apoiamo-nos nessas considerações para ler no gesto de interpretação materializado na obra de Silveira, *In Absentia (M.D.)*, uma retomada do gesto de Duchamp, pois ela incorpora a sombra não como uma memória (arquivo), mas a incorpora como escópico[25] da era virtual, onde as imagens não precisam ser cópias do original. No mundo virtual, as imagens podem ter semelhança com o real da forma, mas podem funcionar como imagens autônomas, iniciando a produção de sentidos outros, inclusive fazendo-se presente como algo sem sentido.

Como dito anteriormente, Silveira incorpora a sombra não como uma memória (arquivo), mas a incorpora como escópico da era virtual. Lendo a obra da artista nessa direção, podemos observar que a sombra não comparece na instalação de Silveira como mero arquivo das obras de Duchamp: não se trata de uma cópia, ou de mera remissão à memória das obras de Duchamp. A instalação parece, ao contrário, atualizar uma memória a partir da qual a obra se inaugura/constitui e irrompe. Essa atualização funciona como um escópico onde a imagem é somente uma imagem virtual, onde os sentidos vão se constituir pelo gesto interpretativo.

Segundo Orlandi (2012c, p. 20-21), citando Baudrillard,

> [...] a imagem não é repetição, é parte do acontecimento, como diz Baudrillard. É preciso segundo ele, repetindo Andy Wharol, o vazio entre fotos e nas fotos. Silêncio? Wharol dizia que é preciso reintroduzir o nada na imagem. O não sentido. O dessignificado. O insignificado. E assim se pode compreender o que é fuga de sentido.

Aqui cabe remetermos à citação acima ao termo escópico, pois, como vimos, escópico é uma forma de exame feito por imagens e, dessa maneira, as imagens não dizem nada, elas são "vazias", não possuem sentido, possuem uma falta e uma falha que lhe são constitutivas. As imagens começam a produzir sentido pela interpretação, na relação com o sujeito, remetido a determinada historicidade, ou seja, elas passam a significar ao serem reconhecidas

[25] Referente à escopia, ou seja, a um exame de imagens de raio X que analisa uma doença a partir de um ecrã fluorescente. Extraido do site:< http://www.dicionarioinformal.com.br/esc%C3%B3pico/> em 27/12/2016.

enquanto interpretantes de algo no mundo. Isso ocorre à medida que são lidas em conjunturas e condições específicas.

Podemos pensar que o sentido se constitue a partir do Outro, na relação com outro sentido. Jacques Lacan trabalhou essa questão do outro em vários textos, dentre os quais dois deles nos parecem pertinentes para a discussão que empreendemos aqui: "O estádio do espelho como forma da expressão do eu" (1998) e "A anamorfose" (pulsão escópica, 1998).

Fazemos alusão, inicialmente, a um recorte do texto "O estádio do espelho" (Seminário VII). Esse recorte evidencia, para nós, como o eu se constitui a partir de uma analogia com o espelho (outro). Segundo Lacan (1998), o eu vai ser constituído a partir da relação entre o bebê, a mãe e o espelho:

> [...] a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem - cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, do antigo termo imago. [...] a matriz simbólica em que [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal sua função de sujeito. (LACAN, 1998a, p. 97)

A metáfora do espelho usada por Lacan traz unificação ao corpo, e essa relação com o espelho dá a possibilidade de o sujeito se constituir. Primeiramente, somos apenas reflexo de um outro com a mãe. Os mundos externo e interno continuam unidos e ainda não existe o eu. Com o passar do tempo, percebemo-nos refletidos e que o outro sou eu; e, a partir dessa descoberta, o mundo interno e externo se constituem. É nessa conjuntura que começamos a constituir o eu, que só existe na relação com o outro. Essa relação existe pela falha, pelo furo ou pelo que orbita em torno do furo, o oco, ou, como nomeia Lacan, o objeto "*a"*.

Se o eu se constitui a partir do objeto "a" como função da imagem a explorar, isto é, no imaginado, é confirmado pela contemplação do Outro. No seminário XI, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, em especial, "a pulsão escópica", Lacan diz que o sujeito se torna objeto do olhar desde o ponto de vista do olhar do quadro. Aqui Lacan assinala que o olhar funciona como espelho independente para onde o apontamos, uma vez que o olhar reflete o jogo entre real, simbólico e imaginário. Esse embate se dá entre o nosso olhar e a obra, e o que vemos é uma máscara, visto que não temos acesso ao que esta embaixo da máscara, e assim nos tornamos objetos nesse processo, pois quem me olha é o quadro e o que vejo se dá através desse jogo. O sujeito é assim "objetalizado", "nadificado" pelo comando do olhar do outro, ou seja, não somos protagonistas como pensamos, somos apenas um elemento do processo. Lacan (1998), nessa direção, afirma ainda que:

> [...] de maneira geral, a relação do olhar com o que queremos ver é uma relação de logro. O sujeito se apresenta como o que ele não é e o que se dá para ver não é o que ele quer ver. É por isso que o olho pode funcionar como objeto a, quer dizer, no nível da falta (-φ). (LACAN, 1998b, p. 102)
> [...]a queda do sujeito fica sempre desapercebida, pois ela se reduz a zero. Na medida em que o olhar, enquanto objeto a, pode vir a simbolizar a falta central expressa no fenômeno de castração, e que ele é objeto a reduzido, por natureza, a uma função punctiforme, evanescente – ele deixa o sujeito na ignorância do que há para além da aparência. (LACAN *apud* QUINET, 2004, p. 86)

Lacan expõe, nesse texto, o jogo que existe entre obra confeccionada (por um artista) e o observador, esse jogo se manifesta através do olhar, ou seja, o artista procura fisgar o olho do espectador. O artista introduz de algum modo, não um ponto de vista que responderia de imaginário para imaginário e que se encanta com uma imagem que o ecoa de alguma maneira, mas um ponto outro do olhar. Lacan questiona a visão que encanta, introduzindo a polissemia do significante oculto na obra.

Os dizeres do psicanalista vêm corroborar a hipótese que levantamos anteriormente de que Silveira não criou um simulacro das obras de *Duchamp*, mas criou uma nova obra. Como as imagens são constitutivas da falta, do nada, os sentidos podem circular para além do real da forma, pois a polissemia comparece em sua suposta ausência na imagem.

Lacan diz, "eu só me vejo de um ponto, mas, na minha existência eu sou visto de todos os lados". Assim, as imagens criadas por Regina Silveira podem ser vistas de diferentes maneiras, inclusive sem nenhuma ligação com as obras de *Duchamp*, pois o observador, como já vimos anteriormente, pode não saber da existência de outras obras que constituam a exterioridade da obra a ser lida, podendo não ter percebido tais marcas (pegadas, vestígios).

As pegadas estão dispostas em todos os lugares e, como já vimos anteriormente, discorrendo sobre o título da obra, *In Absentia (M.D.)*, a cifra "(M.D.)" indicia a presença daquele que está ausente, ou aquele que não está presente. Mas havia uma peça do quebra-cabeças que não se encaixava, uma pista a ser considerada, uma pergunta a ser respondida: como poderíamos ler tal cifra – "(M.D.) – que integra o título da instalação?

Aqui recorreremos novamente à noção de memória discursiva. Segundo Orlandi (2012c, p. 14), "a memória discursiva, a que se estrutura pelo esquecimento e que funciona pelo efeito de pré-construído, entre outros". Aqui podemos perceber que funcionamos num jogo interior-exterior, sendo o interior o eu, aquilo que me pertence e que tomo como criação minha, ainda que ilusoriamente, pois esse pertencimento, essa criação se constitui pelo esquecimento, pelo apagamento de um pré-construído. O pré-construído nos remete a uma

exterioridade, algo que já existia antes e que foi criado anterior e exteriormente à uma dada formulação/criação.

Na obra de Silveira, *In Absentia (M.D.)*, como em qualquer obra de arte, o jogo ausência/presença se constitui funcionamento decisivo para a produção da arte enquanto efeito de sentido possível para os sujeitos e para o mundo. Podemos perceber, na instalação de Silveira, que o jogo presença/ausência se constitui pelo apagamento, quando a artista tira o referente da sombra, isto é, tira a obra de Duchamp (referente) de cima do cubo branco e deixa somente a sombra que sem o referente torna-se um desenho. Assim a autora tenta deslocar sua obra de uma memória, ou seja, de um outro ausente, de uma exterioridade, silenciando, assim, o pré-construído que nos remeteria ao universo semântico duchampinano.

Dessa maneira, se lemos *In Absentia* como "em ausência", por analogia, podemos pensar tal ausência como aquilo ou algo que já esteve presente. Como "M.D." acompanha o *In Absentia*, o quê esteve presente? No caso da instalação, é possível dizermos que este algo ausente esteve presente através das sombras, das pegadas: indiciando, enquanto possibilidade, as iniciais de Marchel Duchamp (M.D.), do artista dadaísta.

Podemos observar que a ausência na arte implica um outro, um presente que pode estar ausente, estatuto este, o de *estar ausente*, que, contudo, marca sua presença. Segundo Pêcheux (1998), "alguma coisa fala antes, em outro lugar, independentemente", aforismo que procuramos percorrer insistentemente nas leituras que aqui realizamos, procurando nos situar quanto ao estatuto do possível para a (não) relação entre ausência e arte.

A exterioridade que se presentifica na instalação mostra-se enquanto ausência constitutiva do objeto artístico, sustentando a produção de certo efeito de apagamento, de silenciamento de um outro anterior/exterior que lhe é, contudo, constitutivo. Esse jogo ausência/presença é mediado pela memória, pelo esquecimento. E o esquecimento, como já vimos (p. 44), é estruturante do sujeito e do sentido (ORLANDI, 2009).

A ausência é uma marca da incompletude constitutiva de sentidos e sujeitos, e é também um efeito de sentido, portanto, de todo objeto simbólico, como a arte. Entretanto, o que se produz pelo esquecimento é o efeito de transparência de que a ausência é um vazio, um nada, que não refere a nenhuma exterioridade. Essa ilusão de transparência sustenta a possibilidade de significação do novo, do original, o que é da ordem do impossível. O que parece ser constituído pela ausência, pelo vazio é constituído por uma exterioridade, por uma memória, atualizada enquanto ausência pelas relações que a constituem na atualidade da formulação.

Considerações Parciais

Este capítulo se organiza em torno da análise da persistência da memória decorrente da observação da instalação *In Absentia (M.D.)*, com o objetivo de considerar neste processo a relação presença/ausência e seus efeitos sobre a significação da arte. A obra de Regina Silveira parece dar visibilidade ao jogo ausência/presença constitutivo de enigmas para os quais não há respostas absolutas, únicas, exatas, pois os enigmas – inquietações, questionamentos – demandam compreensão, nos remetendo-nos à constituição relacional dos sentidos, à discrepância em relação ao real (inacessível, irrepresentável). Esse jogo constitutivo da/na arte dá visibilidade à presença de certa ausência de um outro, de um pré-construído, de uma pegada, de uma anterioridade/exterioridade que ali significa, produz relações cuja possibilidade é latente, material.

Outro acontecimento que parece ganhar visibilidade através da instalação de Silveira é aquele que situa a obra como a própria matéria do ato artístico, resultado da confluência entre forma e conteúdo, e que parece estar localizado para além da sobreposição entre esses dois elementos. A ausência do ato artístico (o fazer) é o lugar a partir do qual a obra acontece e se desdobra, uma vez que o fazer, compreendido a partir da relação entre formulação, fruição, interpretação, é um lugar onde os sentidos se instalam enquanto efeitos. O gesto criador, interpretação, dá a especificidade do jogo que funciona sustentando o objeto artístico.

Podemos reconhecer que Regina Silveira, em sua obra, mobiliza indiretamente a sátira, uma vez que a artista parece brincar com o observador ao apresentar uma obra que produz o efeito de previsibilidade, de transparência, ironizando a aparência do obvio. Deste modo, o efeito de transparência e de estabilização de sentido encobre a possibilidade da falha, que é constitutiva de qualquer processo interpretativo. Essa consideração nos remete a Pêcheux, em "Semântica e discurso: uma crítica à firmação do óbvio", no anexo "só há causa daquilo que falha": "levar demasiadamente a sério a ilusão de um ego-sujeito-pleno em que nada falha" (p. 276) parece funcionar como um paradoxo, pois o jogo ausência/presença, que, ao mesmo tempo, encobre a falta pela presença, indicia a falta pela ausência.

O observador, perante a instalação de Silveira, pode parecer estar diante de uma obra completa transparente, que afirma o óbvio, supostamente originado no ego-sujeito-pleno, aquele que não falha/falta. Esse efeito de transparência parece ser mobilizado pela autora ao modo de um mecanismo de produção do efeito satírico, pois, o que parece estabilizado é falho e a sátira vem para ridicularizar esse efeito, expondo o óbvio à opacidade, à ausência, à falha. Desse modo, o que parecia estabilizado é o que vai dar visibilidade ao jogo presença/ausência.

Recorremos, aqui, à epígrafe com que iniciamos o capítulo, para evidenciar o gesto interpretativo descrito no parágrafo anterior.

> O tempo corre. Graças a ele, em primeiro lugar estamos vivos, o quer dizer, acusados enjaulados. Depois, morremos e continuamos ainda alguns anos com aqueles que nos conheceram, mas não demora a ocorrer outra mudança: os mortos se tornam velhos mortos, ninguém se lembra mais deles e eles desaparecem no nada: apenas alguns raríssimos deixam seus nomes nas memórias, mas, privados de todo testemunho autêntico, de toda lembrança real, transformando em marionetes [...].
>
> Milan Kundera (2014), *A Festa da Insignificância*

Kundera, no recorte acima, mobiliza, a nosso ver e a seu modo, as noções de memória e de já-dito. Quando Kundera diz "depois, morremos e continuamos ainda alguns anos com aqueles que nos conheceram", ele parece descrever o processo pelo qual os sentidos se estabilizam, como se inscrevem na memória de arquivo enquanto já-ditos (ausência em presença, presença em ausência). Em seguida, o autor diz "mas não demora a ocorrer outra mudança: os mortos se tornam velhos mortos, ninguém se lembra mais deles e eles desaparecem no nada", o que parece descrever o processo pelo qual os sentidos se desestabilizam, produzindo um hiato, uma lacuna na significação, uma ausência, que requer sentidos, o que parece provocar uma mexida na memória de arquivo, de modo que ela se atualize e, dessa maneira, outros movimentos, outras relações de sentido se tornem possíveis, o que ocorre continuamente.

A instalação *In absentia (M.D.)*, dessa maneira, dá visibilidade ao funcionamento da arte a partir do jogo ausência/presença, no qual os sentidos são produzidos enquanto anterioridade atualizada na relação com uma conjuntura (condições) inédita(s), em relação à qual o sujeito se mostra, de algum modo, enredado, comprometido, identificado. Pelo funcionamento desse jogo, forja-se o efeito de apagamento, de silenciamento de um outro anterior/exterior constitutivo de tal funcionamento.

Seja na obra de Silveira, ou em qualquer obra de arte, o processo criativo, o gesto criador, enquanto gesto de interpretação, materializa o processo histórico de determinação do funcionamento semântico da arte. A confecção de uma obra de arte, isto é, o processo artístico opera através do jogo ausência/presença que sustenta o funcionamento do objeto artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos, com essa pesquisa, refletir sobre o modo como a ausência significa a arte. Ao longo do percurso deste trabalho, em Análise de Discurso, mobilizamos sentidos que (res)significam essa relação ao serem produzidos no âmbito de formulações específicas forjadas por processos de teorização pertinentes ao campo da arte, da filosofia e da psicanálise, trazidas a partir de expoentes nesses campos: o poeta, crítico de arte e escritor Afonso Romano de Sant'Anna, o filósofo Michel Foucault e o psicanalista Jacques Lacan. Como efeito, esperamos ter produzido analiticamente espaços que possibilitem regresso ao material e a certas condições verbais de existência dessa discursividade que procura estabilizar tal relação em algumas direções.

Para nos ajudar nesse processo de restituir certas condições de leitura ao *corpus* discursivo constituído para análise, recorremos, iniciando cada capítulo, a epígrafes que mobilizam sentidos e que indiciam nossa compreensão das questões que acercam a significação da ausência quando situada relativamente à da arte. No primeiro capítulo, trouxemos como epígrafe uma formulação de Pablo Picasso – "a arte é uma mentira que nos ensina a compreender a verdade, pelo menos aquela verdade que somos capazes de compreender como homens".

A epígrafe de Picasso nos ajudou a mobilizar sentidos que dão visibilidade à opacidade e à equivocidade que constituem a arte enquanto prática de linguagem, remetida, portanto, a um processo discursivo que determina seu funcionamento. Enquanto prática de linguagem, abre-se, igualmente, à polissemia. Abrimos, assim, nossa perspectiva, ao fundamento de não existe arte sem linguagem, tampouco sem sujeito. Isso nos permite trabalhar a produção de sentido para o termo "arte" como um processo que instaura certos efeitos de evidência para a significação da arte e de sua relação com a ausência decorrentes de certos funcionamentos de linguagem.

Já no segundo capítulo, trouxemos como epigrafe o poema *Ausência*, de Carlos Drummond de Andrade:

> Por muito tempo achei que a ausência é falta.
> E lastimava, ignorante, a falta.
> Hoje não a lastimo.
> Não há falta na ausência.
> A ausência é um estar em mim.
> E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,
> que rio e danço e invento exclamações alegres,

porque a ausência, essa ausência assimilada,
ninguém a rouba mais de mim.

Através dessa epígrafe de Drummond, pudemos expor como a arte é indiciada pelo sentido de ausência, e que essa ausência reclama sentidos, sendo estes sentidos marcados por uma memória exterior e que indicia certa presença (de dizeres e de efeitos). Esse jogo presença/ausência é uma relação de interdependência, pois um só existe a partir do outro.

Esse jogo ausência/presença é constitutivo da arte, e aponta para o funcionamento da arte a partir dos processos interpretativos possíveis de serem nela encarnados, seja do ponto de vista da criação, seja do da observação da obra de arte. A existência da arte, portanto, decorre de processos interpretativos, que implicam, portanto, os sujeitos em posições significativas determinadas por formações discursivas específicas. Além disso, o jogo ausência/presença funciona e produz efeitos em função da relação autor-obra-observador remetida à historicidade que a significa.

Essa relação autor-obra-observador é mediada pela formação discursiva e tem como fio condutor os processos interpretativos. Elucidando melhor esse processo, diríamos que o autor é aquele que produz a obra alicerçando sua criação em seu repertório pessoal (formação discursiva), inscrito em certa memória e em condições de produção especificas, isto é, sujeito a certo processo interpretativo. Já a obra possui marcas dessa memória, e de muitas outras, provocando a dispersão e a circulação de sentidos. Mas, esses sentidos começam a ser produzidos e contidos quando a obra é posta em contato com o observador, ou seja, o observador interpretará a obra a partir do seu repertório pessoal, de sua relação com certa historicidade que nele se realiza.

Esse processo relacional autor-obra-observador dá visibilidade ao jogo ausência/presença, pois sempre um elemento dessa relação está ausente, mas se faz presente na materialidade da ausência formando uma elipse como na fita de Moëbius, onde não sabemos quem esta dentro ou fora dessa relação; e esse jogo de modo algum cessa.

Esse jogo não cessa, uma vez que há uma lacuna, uma abertura para que os sentidos se movimentem produzindo dispersão do estabilizado, abrindo o estável à certa ausência simbólica, que pode ser reordenada a partir da repetição estrutural de si mesma, isto é, por meio de um processo que a faz desdobrar-se em presença.

No terceiro e último capítulo, trouxemos um trecho do livro *A festa da Insignificância*, de Milan Kundera, para nos ajudar na análise da instalação *In Absenthia (M.D.)*, de Regina Silveira.

> O tempo corre. Graças a ele, em primeiro lugar estamos vivos, o quer dizer: acusados e julgados. Depois, morremos e continuamos ainda alguns anos com aqueles que nos conheceram, mas não demora a ocorrer outra mudança: os mortos se tornam velhos mortos, ninguém se lembra mais deles e eles desaparecem no nada: apenas alguns raríssimos deixam seus nomes nas memórias, mas, privados de todo testemunho autêntico, de toda lembrança real, transformam-se em marionetes...

A epígrafe reporta-se à questão da memória, sinalizando como, através de um gesto interpretativo, pelo qual a memória pode ser atualizada no dizer, outros sentidos podem entrar numa relação de deriva. Assim, a memória de arquivo pode ser atualizada, portanto, produzir outros sentidos em um processo contínuo. Esse processo de produção de sentidos funciona afetado pelo esquecimento, segundo o qual pensamos ser origem do nosso pensamento e a exterioridade parece ser apagada.

Procuramos, dessa maneira, compreender, nesta dissertação, como o efeito de ausência se produz discursivamente. Mostramos, ao analisar formulações de Sant'Anna, Baumgart, Foucault e Lacan, como o processo de (res)significação da ausência em diferentes campos do conhecimento propicia visibilidade a relações entre ausência e falha, equivocidade, polissemia, indiciando sempre a incompletude e a opacidade como marcas do funcionamento do encontro indissociável entre linguagem e história face aos processos de significação. Vimos como as referidas formulações procuram estabilizar certa compreensão acerca da relação ausência-arte e de seu funcionamento na significação de objetos simbólicos artísticos.

Dessa forma, ao trabalharmos o recorte como unidade de análise das discursividades em funcionamento na instalação *In Absentia (M.D.)*, cremos ter dado evidência aos aspectos do movimento da significação constitutivo do objeto simbólico (obra de arte); isto é, ao fato de que este objeto permite tanto abertura à dispersão, quanto contenção pelo trabalho simbólico da ideologia. Assim, os recortes efetuados e analisados, a nosso ver, podem dar visibilidade, ao mesmo tempo, ao movimento e ao controle das produções de sentido nas condições de construção da obra, bem como a(s) de leitura(s) dessa obra. Quando abordamos o movimento e o controle de sentidos estamos tratando de ausências. Isto é, de duas ausências que parecem antagônicas, ou seja, uma faz circular e outra que contém sentidos, mas o que parece ser díspar é um processo regido por certa interdependência.

Podemos, assim, considerar que toda obra de arte tem que ser tomada por uma produção de sentidos, que pode remeter a uma outra, ou a outras interpretações, ou seja, constitui-se como lugar de exposição à opacidade de sentidos. Isso significa lidar com o *non-*

sense, com a dispersão, com os sentidos outros. Não podemos reduzir a interpretação a um mero pensar em que palavras escolhidas imaginariamente irão produzir o efeito de saturação dos sentidos. Nessa direção, podemos pensar a relação ausência/presença a partir da dimensão do não-sentido, ou seja, ausência de sentido estável e transparente. Pensando a ausência como efeito da existência do não-sentido enquanto potência da significação, lugar de desordem, de dispersão, múltiplos sentidos em movimentos distintos.

Como dito no terceiro capítulo, seja na obra *In Absentia (M.D.)*, de Silveira, ou em qualquer obra de arte, o processo criativo, o gesto criador é determinado pelo processo constitutivo do funcionamento da arte. A confecção de uma obra de arte, isto é, o processo artístico opera através do jogo ausência/presença que sustenta o funcionamento do objeto artístico.

A partir da obra *In absenti*a *(M.D.)*, podemos verificar que o funcionamento da arte se dá a partir do jogo ausência/presença. Esse batimento traz visibilidade à presença e ao funcionamento de certa exterioridade no processo de produção de sentidos. É nessa relação que o sujeito se mostra, de algum modo, comprometido, identificado com certos compromissos ideológicos. O funcionamento desse batimento produz efeitos sobre a interpretação, o que nos remete à Orlandi (1998, p. 66): "no mundo dos signos, tudo é sujeito à interpretação e a seus limites".

No título da dissertação, há uma pergunta: como a ausência significa a arte? Esse questionamento põe em suspenso a relação entre arte e seus possíveis referentes, isto é, dá visibilidade à qualidade determinante da referência enquanto discurso, portanto, enquanto demanda/domínio de/da interpretação. Nessa direção, o objeto simbólico artístico indicia certo deslizamento na produção de efeitos de sentido em função de certo trânsito entre a materialidade da tela em branco, os gestos de pôr e tirar, a conformação do jogo presença-ausência, de modo que o objeto se abra e, ao mesmo tempo, historicize interpretação(ões).

As análises que realizamos, especialmente aquelas que constam do terceiro capítulo, mostram que a ausência presentifica-se na arte enquanto materialidade, como resultado do batimento/relação entre ausência e presença, determinando o funcionamento do objeto artístico. Nessa relação, os sentidos são produzidos historicamente. Portanto, a ausência na arte alcança pelo esquecimento o efeito de não-sentido, isto é, produzido a partir de uma espécie de turbulência onde os sentidos encontram-se em dispersão, potencialmente possíveis de estabelecerem relação com outros sentidos, no ponto onde a materialidade da linguagem encontra tal dispersão.

***

Como já dito no início desta dissertação, em minhas “Primeiras Impressões”, sou artista plástico e arte educador. Portanto, antes de fazer este trabalho, eu estava ideologicamente filiado ao campo da arte, no qual certas (re)leituras encontram-se estabilizadas acerca do que seja arte. No campo da arte, a obra de arte é tomada somente como estrutura, ou seja, o gesto interpretativo (analítico) considera somente obra e o artista. Esse modo de ler a arte parece fechar sua significação por meio de um processo de saturação da obra apoiado nesses dois elementos.

Ao entrar em contato com o campo da Análise de Discurso, passo a ler essa estrutura associada ao acontecimento que se realiza sobre ela. Desta maneira, meu gesto analítico se realiza a partir do batimento entre estrutura e acontecimento, pensando aí o artista e o observador enquanto sujeitos histórica e ideologicamente constituídos por mediação de determinada materialidade linguageira, simbólica.

Ao realizar esse estudo, passei a compreender a ausência pela materialidade discursiva da obra de arte, constituída através do jogo ausência/presença que sustenta o funcionamento do objeto artístico relativamente a certa exterioridade que lhe é constitutiva. Assim a ausência na arte se apresenta, pelo funcionamento do esquecimento, como efeito de não-sentido, e como o não-sentido é lugar da dispersão, de desordem, configura-se como um lugar que se abre e abre lugar para a produção de significação, para que os sentidos façam seus trajetos, de modo que estes trajetos se tornem “visíveis”, sensíveis aos sujeitos.

Comecei esta dissertação dando um depoimento pessoal, não poderia encerrá-la sem retomar algo que toca essa “minha” história” e expor o que aconteceu depois do processo encerrado, mas não terminado, pois a história continua...

Aqui irei dizer de aspectos que parecem óbvios, mas que valem a pena serem ditos, como: do conhecimento adquirido durante as aulas e a pesquisa, da vivência de um processo de pesquisa e de escrita em um mestrado, da minha inserção no campo metodológico da Análise de Discurso. Tudo isso parece óbvio, mas uma das coisas que nos deparamos o tempo todo em Análise de Discurso é que o obvio não existe, pois sempre estamos interpretando, ou seja, significando.

Recorro aqui a Lacan, para corroborar com o que eu digo acima. Ele diz “eu sei o que eu falo, mas eu não sei o que você escuta”. Eu faria uma paráfrase aqui dizendo: eu acho que sei o que eu falo, mas eu não sei o que você escuta. Eu digo “eu acho que eu sei o que eu

falo", pois nossos dizeres são atravessados pela ideologia e pelo inconsciente, portanto, não somos donos, autores dos nossos dizeres e de nossas interpretações, somos apenas portadores desses dizeres.

Esse processo provocou mudanças em vários aspectos da minha vida, mas me deterei na minha prática pedagógica e artística. Dizendo assim parece que me divido em duas entidades distintas, refazendo esse dizer usando um termo da análise de discurso, essas mudanças ocorreram na posição sujeito que eu ocupo de professor e de artista.

Enquanto professor, a maneira de ministrar os conteúdos e avaliar a aprendizagem começaram a considerar aspectos que até então eram pouco creditados, como instruir e apontar a importância da construção do processo interpretativo e avaliativo, expor os efeitos da opacidade e da transparência existente no processo criativo e analítico de uma obra de arte e, principalmente, o jogo ausência/presença existente no funcionamento da arte.

Esses mesmos aspectos que sofreram mudanças na minha prática educacional refletiram também na minha prática artística, pois são faces da moeda. Acredito que a minha prática artística mudou pouco, pois o que mudou foi meu modo de refletir arte. Como vimos no capítulo um, Luigi Pareyson divide o processo artístico em três partes: o fazer, o conhecer e o exprimir. O fazer continua praticamente o mesmo, pois minha técnica (fazer) pouco mudou. O que mudou foi o meu modo de conhecimento (pensar arte) e expressão, e, com isso, essas mudanças impactam no meu modo de interpretar, pois, me filei a outras ideologias e, portanto, a novas formas de abordagem.

Para encerar, reproduzo a seguir duas obras: um painel de criação coletiva produzido em maio de 2017, no Colégio Marista de Varginha, para a comemoração do Bicentenário do Instituto Marista, painel esse criado por alunos e professores; e a poesia "Psicanálise da Escrita", da poetisa portuguesa Ana Luísa Amaral.

O painel foi um desdobramento de uma atividade de sala de aula. Por ser bicentenário de fundação do Instituto Marista, todas as salas e todas as disciplinas deveriam fazer uma atividade que abordava esse tema. Fizemos uma proposta para os alunos do 3º ano do ensino médio, para que cada grupo de alunos pensasse na criação de um painel comemorativo que abordasse o bicentenário da instituição em que eles estudam. Os trabalhos ficaram bons e resolvi fazer uma exposição reunindo todos os trabalhos. A diretoria gostou das produções e solicitou que eu produzisse um painel na escola com esses alunos. Durante um mês, produzimos este painel, com alunos que se dispuseram a ajudar a pintura no contra turno das aulas. A seguir, reproduzo duas versões desse painel: a primeira, que foi a proposta original,

sem nenhum escrito, e, em seguida, a versão com intervenção da instituição, que solicitou a inserção de uma frase.

Escolhi terminar minha dissertação com essas obras de arte para que os leitores dessa dissertação possam, a partir delas, remeterem-se a outros pontos de deriva que indiciam o funcionamento da relação ausência-arte, ou que indiciam efeitos decorrentes do modo como a ausência pode significar a arte. A partir da pintura e da poesia, a seguir, reabro, simbolicamente, este meu trabalho e os resultados dele decorrentes, a outros trajetos de compreensão possíveis.

Figura 27. Obra sem título, 2017, de autoria coletiva. Foto: José Contigio Abbade Júnior.

Figura 28. Obra sem título, 2017, de autoria coletiva. Foto: José Contigio Abbade Júnior.

Psicanálise da escrita
Ana Luísa Amaral

Mesmo que fale de sol e de montanhas,
mesmo que cante os ínfimos espaços
ou as grandes verdades,
todo o poema
é sobre aquele
que sobre ele escreve

Quando os traços de si
parecem excluir-se das palavras,
mesmo assim é a si que se descreve
ao escrever-se no texto
que é excisão de si

Todo o poema
é um estado de paixão
cortejando o reflexo
daquele que o criou

Todo o poema
é sobre aquele
que sobre ele escreve
e assim se ama de forma desmedida,
à medida do verso onde a si se contempla
e em vertigem
se afoga

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, A. L. **Vozes**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

ANDRADE, C.D. **Declaração de Amor.** São Paulo: Cia das Letras. 2015.

BARROS, José D'Assunção. Arte é coisa mental: reflexões sobre o pensamento de Leonardo da Vinci sobre a Arte. **Poiésis** [Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes], Universidade Federal Fluminense, vol. 12, 42-64, janeiro-julho de 2008.

BAUMGART, F. **Uma breve história da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BROUSSE, M.H. Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o Estádio do espelho. **Opção Lacaniana** [*on-line*, nova série], ano 5, n. 15, novembro 2014.

BOSI, A. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo: Ática, 1985.

COLI, J. **O que é arte.** 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ELIA, L. **O conceito de Sujeito**, Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FARIA, A. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002.

FARIA, A. Territórios da arte. Dia 1, Parte 1. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2i_Qz0G-sKk. Acessado em: 24/06/2016.

FERREIRA. A.B. de H. Novo Dicionário Aurélio. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1995.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. Do império do olhar à arte de ver. Tempo Social; **Rev. Soc.**, USP, 7(1-2), 151-152, outubro 1995.

FREUD, S. **Obras completas.** Vol VII. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago,1989.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. Em: **Mitos, emblemas, sinais:** morfologia e história. Trad. Bras. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 143-179.

GOMBRICH. E.H. **História da Arte**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

HENRY, P. A história não existe? Em: ORLANDI, E.P. (Org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. Campinas: Unicamp, 2014.

JANSON, H.W; JANSON, A.E. **História da arte**: Panorama das artes plásticas e da arquitetura da pré-história à atualidade. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

KUNDERA, M. **A festa da insignificância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998a.

_____. **Seminário livro XI**. A ética dá psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1998b.

_____. **Seminário livro VII**. A ética dá psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

MARTINS, M.H. (Org). **Rumos da crítica**. São Paulo: Ed. SENAC; Itau Cultural, 2000.

MARTIN, A; ROCA, J. Linha e sombra. Disponível em: http://files.cargocollective.com/488432/Alejando-Martin-Jose-Roca_LINHA-DE-SOMBRA.pdf. Acessado em maio 2016.

MAURANO, M. **Para que serve a Psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

MESQUITA, T. Regina Silveira e as sombras que querem ser luz. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. E2, 24 de agosto de 2002.

MORAES, A. de (Org.). **Regina Silveira:** cartografias da sombra. São Paulo: Edusp, 1998.

ORLANDI, E.P. (Org.). **Gestos de Leitura**: da história no discurso. Campinas: Ed. da Unicamp, 2014a.

ORLANDI, E.P. O método em análise de discurso: uma prática de reflexão. Em: MARCHIORI, M. (Org.). **Linguagem e discurso**. Rio de Janeiro: Senac, 2014b.

_____. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 11ª ed. Campinas: Pontes, 2013a.

_____. A materialidade do gesto de interpretação e o discurso eletrônico. Em: DIAS, C. (Org.). **Formas de mobilidade no espaço e-urbano:** sentido e materialidade digital. Série e-urbano [*on-line*]. Campinas (SP), Labeurb, Nudecri, Unicamp, v. 2, 2013b. Disponível em: http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/volumeII/index.php; acesso em out. 2015.

_____. **Discurso em Análise**: sujeito, sentido e ideologia. 2ª ed. Campinas: Pontes, 2012a.

_____. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Qual edição? Campinas: Pontes, 2012b.

_____. Sentidos em fuga: efeitos da polissemia e do silêncio. Em: CARROZA, G.; SANTOS, M. dos; SILVA, T.D. da. **Sujeito, sociedade, sentidos**. Campinas: RG, 2012c. p. 11-27.

_____. **As formas do silêncio**: no movimento de sentidos. 6ª ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007a.

_____ *et. al.* **Papel da memória**. 2ª ed. São Paulo: Pontes, 2007b.

_____. Do não sentindo e do sem sentido. Em: JUNQUEIRA FILHO, L.C.U. **Silêncios e luzes**: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998a.

_____. Paráfrase e polissemia: a fluidez nos limites do simbólico. **Rua**, [Ver. do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade], n. 4, Unicamp, Nudecri, Labeurb, Campinas, 9-19, 1998b.

_____. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. **RUA**, n. 1, Campinas (SP), Labeurb, Nudecri, Unicamp, pp. 35-47, 1995.

_____. Segmentar ou recortar? Em: GUIMARÃES, E. (Org.). Linguística: questões e controvérsias. **Série Estudos**, n. 10, Curso de Letras, Centro de Ciências Humanas e Letras, Faculdades Integradas de Uberaba, Uberaba (MG), 9-26, 1984.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética.** São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PÊUCHEUX, M. **Análise de Discurso**. Textos Selecionados por Eni P. Orlandi. 4ª ed. Campinas: Pontes, 2016.

_____. **O discurso**: Estrutura ou acontecimento. 7ª ed. Campinas: Pontes, 2015.

_____. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 5ª ed. Campinas: Unicamp, 2014.

_____. *et. al.* **Papel da Memória**. 2ª ed. Campinas: Pontes, 2007.

_____.; GADET, F. **A língua inatingível**. Trad. Bras. Campinas, SP: Pontes, 2004.

_____. Do sujeito na história e no simbólico. Disponível em; www.labeurb.unicamp.br/portal/pages/pdf/escritos/Escritos4.pdf. 1999 Acessado em jun. 2017.

_____. **Semântica e discurso**: uma crítica a afirmação do óbvio. 2ª ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

_____. Delimitações, inversões, deslocamentos. Trad. Bras. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas (SP), IEL, Unicamp, n. 19, pp. 7-24, jul./dez. 1990.

QUINET, A. **Um olhar a mais:** ver e ser visto na psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

REGNAULT, F. **Em torno do vazio**: a arte à luz da psicanálise. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2001.

RIVERA, T. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

RODRIGUES, Eduardo A. A costura do invisível: sentido e sujeito na moda. Em: CARROZA, G.; SANTOS, M. dos; SILVA, T.D. da. **Sujeito, sociedade, sentidos. Campinas**: RG, 2012. pp. 117-134.

ROLNIK, S. Subjetividade e história. **RUA**, n. 1, Campinas (SP), Labeurb, Nudecri, Unicamp, 49-61, 1995.

SANT'ANNA, A.R. **O enigma do vazio**: impasses da arte e da crítica. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. Affonso Romano de Sant'Anna [Tema de Capa, por IHU *on-line*], **Revista do Instituto Humanitas da Unisinos** (IHU) [Entrevista], n. 220, ano VII, 2007. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=939&secao=220. Acesso em out. 2015.

SILVA, M.S. Sombras e luzes: reprodução técnica, os rastros efêmeros do desaparecimento e o "puro traço" na obra de Regina Silveira. **O eixo e a roda,** Belo Horizonte, v. 20, n. 2, 131-156, 2011.

VANIER, A. **Lacan**. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

VILLEFANE, J. **Introduccíon a la Teoria da la Imagem.** Madrid: Piramide, 1988.

WARHOL, A. **A filosofia de Andy Warhol [...]**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

ARTE. Disponível em: https://www.dicio.com.br/arte. Acessado em jan. 2016.

CATÁLOGO BIENAL. Disponível em https://issuu.com/bienal/docs/namea77ef4. Acessado em dez. 2016.

DEFORMAÇÃO DA SOMBRA. Disponível em: http://www.vitrinepublicitaria.net/publicidade_b/esfera_e_cilindro%20copy%20c%C3%B3pia_313.jpg. Acessado em jun. 2016.

DICIONÀÁRIO ELETRÔNICO AULETE. Disponível http://www.aulete.com.br/arte Acessado em abril 2016

KAZIMIR SERRINOVICH MALEVICH. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich. Acessado em abril 2016.

PEDESTAL. Disponível em: https://www.google.com.br/search?biw=1366&bih=613&tbm=isch&sa=1&q=pedestal+escultura&oq=pedestal+escultura&gs_l=img.3...8025.11330.0.11656.0.0.0.0.0.0.0.0..0.0....0...1.1.64.img..0.0.0.5VrBZHKrAVA#imgrc=m7E796ewrmqonM. Acessado em jun. 2016.

PEDESTAL. Disponível em: http://analauraalaez.com/wordpress/portfolio/forma-y-performance-2/. Acessado em jun. 2016.

PERSPECTIVA. Disponível em: http://www.sobrearte.com.br/desenho/perspectiva/elementos_da_perspectiva.php. Acessado em jun. 2016.

PERSPECTIVA. Disponível em http://www.abra.com.br/oficinas/12-como-entender-a-perspectiva. Acessado em jun. 2016

SOMBRA. Disponível em: http://www.aulete.com.br/sombra. Acessado em jul. 2016.

SOMBRA PRÓPRIA. Disponível em: http://aulapsicodelica.blogspot.com.br/2008/05/sombra-e-luz.html. Acessado em jul. 2016.