

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

ATILIO CATOSSO SALLES

CORPO-EM-ARTE:
SUJEITO, PRESENÇA E PERFORMANCE

Pouso Alegre, MG,
2017

ATILIO CATOSSO SALLES

**CORPO-EM-ARTE:
SUJEITO, PRESENÇA E PERFORMANCE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Vale do Sapucaí – UNIVÁS, como requisito para obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem.

Área de Concentração: Linguagem e Sociedade

Linha de Pesquisa: Análise de Discurso

Orientação: Profa. Dra. Eni Puccinelli Orlandi

Coorientação: Profa. Dra. Greciely Costa

Pouso Alegre, MG,
2017

SALLES, Atilio Catosso Salles.
Corpo-em-arte: sujeito, presença e performance /
Eni P. Orlandi. – 2017.
151 f. : il.

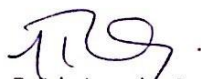
Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) –
Universidade
do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2017.
Orientação: Prof^a. Dra. Eni P. Orlandi.

1. Sujeito. 2. Corpo. 3. Performance. 4. Presença.

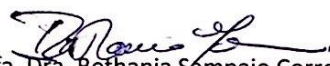
CDD: 410

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

Certificamos que a tese intitulada "CORPO-EM-ARTE: SUJEITO, PRESENÇA E PERFORMANCE" foi defendida, em 1 de setembro de 2017, por ATILIO CATOSSO SALLES, aluno regularmente matriculado no Doutorado em Ciências da Linguagem, sob o Registro Acadêmico nº 98005124, e aprovada pela Banca Examinadora composta por:



Profa. Dra. Eni de Lourdes Puccinelli Orlandi
Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS
Orientadora



Profa. Dra. Bethania Sampaio Correa Mariani
Universidade Federal Fluminense – UFF
Examinadora



Profa. Dra. Freda Indurky
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
Examinadora



Profa. Dra. Juciele Pereira Dias
Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS
Examinadora



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. Prof. Tuany Toledo, 470 – Fátima I – Pouso Alegre/MG – CEP: 37550-000 – Fone: (35) 3449-9231

*Para meus pais,
pelos sentidos que permitiram este percurso.*

PALAVRAS DE AGRADECIMENTO

O que torna possível a elaboração/formulação de um trabalho teórico/intelectual? De saída, diria, o outro/Outro. São pessoas, são regiões do interdiscurso que tornam possível a produção de um gesto de leitura em um espaço de (se) dizer acadêmico e o modo como as relações de reflexão com o desejo do pesquisador vão se colocando no/pelo trajeto de escrita de um texto.

Por isso, nesta tese, agradeço:

A Eni, pela sensibilidade de escuta no gesto de orientação, a quem agradeço também pelo acontecimento de constituir e institucionalizar uma disciplina, como a Análise de Discurso, no Brasil. Com a Eni compreendi que a força do afeto toca a espessura da reflexão, o que fundou, na teoria, um lugar apaixonado para o meu dizer. A minha admiração.

A Greci, pela confiança, pelo sensível trabalho de leitura, pelas conversas, pelo afeto, pela acolhida no momento em que a mudança foi fundamental.

As Profas. Paula e Juciele, também pela leitura e comentários na pré-banca da tese.

Aos professores da banca examinadora, Profs. Freda Indursky, Bethania Mariani, Paula Chiaretti, Juciele Dias, Eduardo Alves e Pedro de Souza pelas contribuições e afeto.

Aos Amigos, muito especialmente, pelo carinho, pelo tanto que aprendemos juntos.

A Gislaine, Amanda, Beatriz, Guilherme e a todos os colegas e funcionários da Univás pela receptividade e apoio.

A todos professores e ao Programa de Pós, pelas condições oferecidas para elaboração desta tese, pelas interlocuções que foram se produzindo.

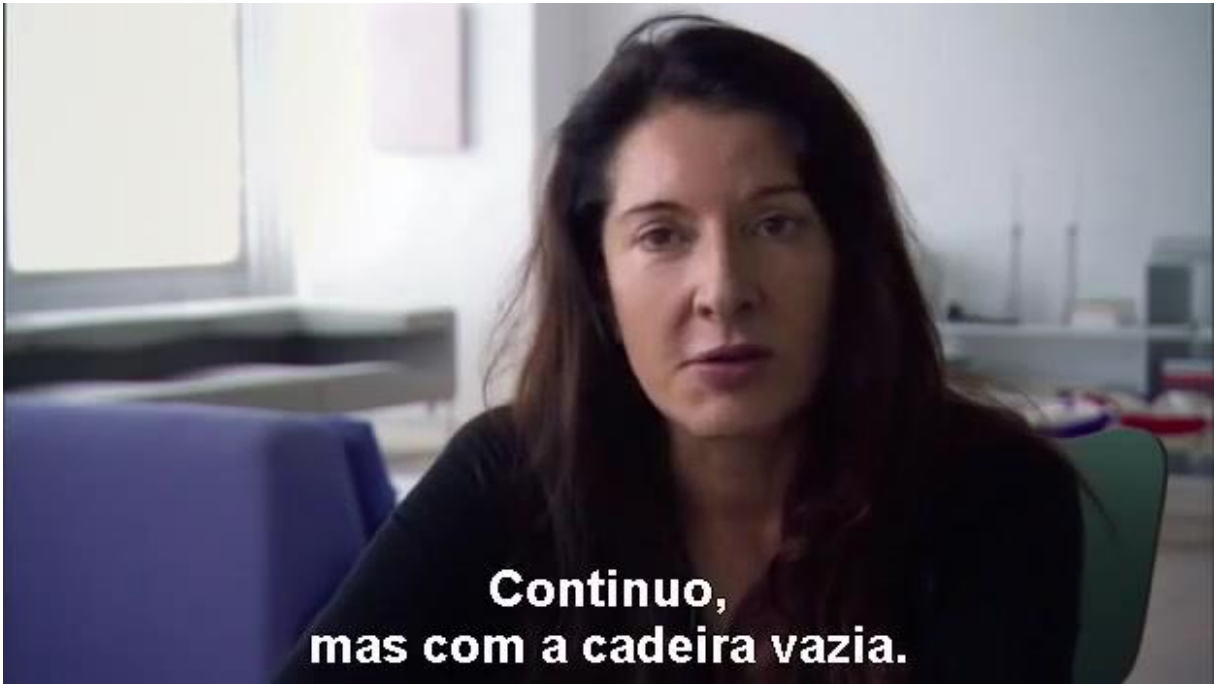
À FAPEMIG, pela bolsa concedida.

A todos os colegas da Análise de Discurso, pelas reflexões. As vozes/ corpos de muitos é que o tornou possível a elaboração deste texto.

Aos espaços da memória que aqui um pouco se conta.

não basta. porque a vida A arte existe

(Ferreira Gullar, 2013)



Fonte: The artist is present, 2010.

RESUMO

Esta pesquisa, filiada ao domínio teórico da escola francesa da Análise de Discurso, tem interesse em investigar a articulação sujeito/corpo/arte/presença. Para tanto, o *corpus* discursivo é constituído de uma performance intitulada “The artist is present”, produzida pela artista Marina Abramović, em 2010, no MoMA, um manifesto de autoria de Abramović, um vídeo nomeado como “Marina e Ulay: Reencontro Emocionante” e comentários em circulação no site “YouTube” em relação a esse vídeo. Também, a fim de produzir um gesto analítico sobre o olho-corpo, tomo como lugar de observação um ensaio fotográfico produzido por Marco Anelli (2010) sobre a performance “The artist is present”. Interessa, pois, pensar como se dá o trabalho de compreensão discursiva de uma performance, perguntando pelos sentidos que tomam corpo e tomam *O corpo* do sujeito. Nas discursividades analisadas, a espessura material significativa produz movimentos de sentido, movimentos do sujeito com o seu olhar e seu corpo, em um território (espaço-histórico-social), jogando com sentidos possíveis, em posições sujeito possíveis. Uma espessura material que é estrutural, simbólica e formulada como linguagem.

Palavras-Chave: sujeito; corpo; performance; presença.

ABSTRACT

This research, affiliated to the theoretical domain of the French school of Discourse Analysis, has an interest in investigating the linkage subject/body/art/presence. For both, the discursive corpus consists of a performance titled "The artist is present", produced by the artist Marina Abramović, in 2010, at the MoMA, a manifesto of authorship of Abramović, a video named as "Marina e Ulay: Reencuentro Emocionante" and comments in circulation on the site "YouTube" in relation to this video. Also, in order to produce an analytical gesture on the eye-body, tomo as a place to note a photo essay produced by Marco anelli (2010) about the performance "The artist is present." Interest, therefore, to think how the work of discursive understanding of a performance, asking for directions that take body and take the body of the subject. In the discursividades analyzed, the material thickness difference produces movements of sense, movements of the subject with your look and your body, in a territory (space-historical-social), playing with possible meanings, in positions subject as possible. A thick material that is structural, symbolic and formulated as a language.

Key-words: subject; body; performance; presence.

RÉSUMÉ

Cette recherche, affiliées à la domaine théorique de l'école française d'analyse du discours, a un intérêt dans l'enquête sur le lien sujet/corps/art/présence. Pour les deux, le corpus discursif se compose d'une performance intitulée "L'artiste est présent", produit par l'artiste Marina Abramović, en 2010, au MoMA, un manifeste de l'auteur de abramović, une vidéo nommée "Marina e Ulay: Reencontro Emocionante" et des observations en circulation sur le site "YouTube" par rapport à cette vidéo. Aussi, afin de produire un geste analytique sur l'œil-corps, tomo comme un endroit pour noter un reportage photo réalisé par Marco anelli (2010) à propos de la performance "l'artiste est présent." L'intérêt, par conséquent, de penser que le travail de compréhension discursive d'une performance, de demander des directions qui prennent corps et prendre le corps du sujet. Dans le discursividades analysés, l'épaisseur du matériau différence produit des mouvements de sens, les mouvements du sujet avec votre look et votre corps, dans un territoire (espace-historique-social), jouant avec les significations possibles, dans des positions sous réserve que possible. Une épaisseur de matériel qui est structurel, symbolique et formulé comme une langue.

Mots clés: sujet ; corps ; performance; présence.

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	13
Introdução – o <i>corpus</i> , o arquivo e a circulação de sentidos em Análise de Discurso	11
Capítulo I: Primeiro movimento de leitura.....	27
1.1 O vazio, o nada, o acaso.....	29
1.2 <i>The artist is present</i> (2010).....	33
1.3 À flor da pele, à flor dos sentidos	34
1.4 Por um gesto de leitura possível	41
Capítulo II: Performance: corpo, olhar e(m) arte	68
2.1 Quadro cênico: território, cartografia dos sentidos.....	72
2.2 Corpo, olhar e(m) arte	77
2.3 A questão da performatividade: a performance, o performativo, a performatividade	89
2.4 Corpo e(m) performance no trabalho da significação	96
Capítulo III: Memória, corpo e espaço.....	101
3.1 Dois corpos, duas performances: percursos de memória, em seu funcionamento	118
Palavras finais: em torno da materialidade discursiva.....	129
Referências:	144
Outras referências.....	149

INTRODUÇÃO – O *CORPUS*, O ARQUIVO E A CIRCULAÇÃO DE SENTIDOS EM ANÁLISE DE DISCURSO

Para efeito de um trabalho analítico/teórico em Análise de Discurso, invisto primeiro em pensar a relação do *corpus* e do arquivo face aos procedimentos de circulação, formulação e constituição dos sentidos. É por esse trajeto que as análises se darão a ver nesta tese.

Orlandi (2001, p. 154) aponta que “aos homens enquanto seres históricos e simbólicos que somos não nos basta falar para significar e nos significarmos”. De acordo com a autora, além de “falarmos”, também, escrevemos poemas, cantamos, dançamos, fazemos literatura, cinema [...] entre outras diferentes formas de produção da significação.

Estranhar os sentidos e os modos pelos quais o sujeito se diz e é dito: é disso que me ocupo no início desta reflexão. Conforme Orlandi (2002) “o corpo do sujeito e corpo da linguagem não são transparentes”. Sujeitos com/e seus corpos estão ligados ao corpo social (ORLANDI, 2001) e isso também não é da ordem da transparência.

A partir do texto “Processos de significação, corpo e sujeito”, Orlandi (2012b) propõe uma reflexão sobre o corpo, articulando as instâncias do inconsciente e da ideologia. De acordo com a autora:

Embora se trabalhe, na análise de discurso, sobejamente, a materialidade da história e da língua, pouco se tem dito a respeito da materialidade do sujeito, mesmo que se afirme sua não transparência, fazendo intervir a questão da ideologia e do inconsciente (ORLANDI, 2012b, p. 84).

Neste trabalho, proponho, tal como Orlandi (2001, 2002, 2012b), tomar o corpo, o corpo de um sujeito, não enquanto um corpo empírico, biológico constituído de carne. O que interessa é a materialidade do corpo na relação com o sujeito, pois, como afirma a autora, tratar da materialidade do corpo na relação com um sujeito é considerar a ideologia, a história e os processos de vida social e política que intervêm sobre a produção da significação. Nesse sentido, pode-se apontar que a relação do sujeito com o seu corpo aparece como transparente, mas não é. Assim Orlandi (2012b, p.85) formulou:

Enquanto corpo simbólico, corpo de um sujeito, ele é produzido em um processo que é um processo de significação. Nesse sentido, não se pode pensar o corpo, o corpo de um sujeito sem a ideologia, e nem a ideologia sem a materialidade, a história e os processos de vida social e política. (ORLANDI, 2012b, p.85)

Meu interesse pelos processos de significação do sujeito com o seu corpo tomou forma com a pesquisa realizada sobre a cidade em minha dissertação de mestrado intitulada *Discurso e Imagem: narratividade cinematográfica da/na travessia* (2014). Considerei, a partir da análise do documentário *Território Vermelho* (2004) do cineasta Kiko Koifman, o modo como o sujeito com o seu corpo atravessa o espaço público em uma faixa de pedestre. Um dos pontos de interesse desse meu trabalho com a questão urbana é que o corpo do sujeito vai se mostrando, sendo mostrado, atado ao corpo da cidade. Ele vai assim ganhando existência a partir dessa ligação com o espaço, com o que também está fora de seu corpo. Um modo do corpo (r)existir e assim (se) significar. Nesse momento, o gesto de ocupar a faixa de pedestre (seja para atravessar, trabalhar, produzir arte) apontava, ao meu ver, para uma resistência que remetia à questão da *identificação* no funcionamento próprio da ideologia que fal(h)a ao sujeito.

Esse percurso no mestrado é constitutivo da minha relação com as questões de pesquisa (e, diria, de vida) que ora me proponho a compreender, questões estas que giram, dançam, produzem volteios em torno da relação *do* sujeito, *com seu* corpo, *em um* espaço.

Articulando sujeito/corpo/linguagem, busco compreender como o corpo – atravessado pela materialidade do sujeito, sua historicidade – (se) significa e produz significação em um espaço de existência; tomo os homens como seres simbólicos e históricos-sociais, penso o interdiscurso e sua relação com o espaço. A esse respeito, Rolnik (1997) formula que nos significamos ao nos filiar-mos a um território, aqui compreendido enquanto lugar de pertencimento pelo próprio de nossa existência, não como mero espaço físico com suas delimitações/divisas geográficas, mas sim espaço que também significa.

Finalmente, penso que a questão aqui é: qual a relação do corpo com a ideologia? Como, em sua especificidade, em sua espessura material, o sujeito textualiza seu corpo (e se textualiza) pela maneira mesma como está nele (já) significado? Corpo e sujeito como efeitos de uma prática material. O corpo

normatizado, o corpo em movimento, o corpo fora de lugar, o corpo “instalado” de um sujeito que interpreta e é interpretação sem cessar.

Como material de pesquisa recorto uma performance intitulada *The artist is present*, produzida pela artista Marina Abramović, em 2010, no MoMA¹. O recorte da performance foi extraído de um vídeo² de 4:14 de duração, postado por um usuário do *YouTube*³, que tem como título: “Marina e Ulay (Reencontro Emocionante)”.

Nos primeiros segundos de exibição do vídeo, nos é apresentada a seguinte formulação:

Nos anos 70, Marina Abramovic viveu uma intensa história de amor com Ulay... Durante 5 anos viveram num furgão realizando todo tipo de performances. Quando sentiram que a relação já não valia aos dois, decidiram percorrer a Grande Muralha da China... Cada um começou a caminhar de um lado, para se encontrarem no meio, dar um último grande abraço no outro, e nunca mais se ver. 23 anos depois, em 2010, quando Marina já era uma artista consagrada, o MoMA de Nova York dedicou uma retrospectiva a sua obra. Nessa retrospectiva, Marina compartilhava um minuto de silêncio com cada estranho que sentasse a sua frente. Ulay chegou, sem que ela soubesse e... Foi assim:

De saída, acredito que tal formulação funciona como um recorte, um relato (lido enquanto efeito) da performance própria à narrativa que se constrói no vídeo. Ou seja, na formulação acima, há a produção, enquanto efeito formulado pelo vídeo “Marina e Ulay (Reencontro Emocionante)”, de um relato sobre a vida de Marina Abramović e Ulay: “Nos anos 70, Marina Abramovic viveu...”.

Enquanto atribuição de sentido, o relato se coloca como um texto que apresenta uma “descrição” sobre um fato ou acontecimento, demarcado no tempo e em um espaço em que, de modo geral, diz sobre uma personagem-protagonista. Discursivamente, compreendo que o que há são sentidos em potencial que “escapam, mas produzem efeitos como um tornado levando fios de dizeres outros” (Dias, 2017⁴).

¹ The Museum of Modern Art, em português, Museu de Arte Moderna de Nova York.

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0188lyqYA3Y>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

³ O termo vem do Inglês “*you*” que significa “você” e “*tube*” que significa “tubo” ou “canal”; o segundo termo é comumente usado na “gíria” para designar “televisão”. Portanto, o significado do termo “youtube” desliza para “**você transmite**” ou “**canal feito por você**”. O YouTube hospeda uma imensa quantidade de filmes, documentários, videoclipes musicais, vídeos caseiros e transmissões ao vivo. É uma ferramenta, inclusive, que possibilita adicionar comentário aos respectivos vídeos.

⁴ Trata-se de uma citação de autoria da pesquisadora Juciele Dias, citado por ela em uma apresentação que assisti, intitulada: “O brasileiro hoje: língua, cultura e novas relações sociais: um projeto de vida”, durante o evento Seminário de Pesquisa, na Univás.

Nessa direção, compreendo o relato enquanto efeito de sentido produzido por essa discursividade. Não é a artista cosendo um relato, trata-se de uma narratividade formulada *sobre* a vida artista, que, pelo modo como está formulada e circula, produz efeito de relato. A proposta nesse percurso de análise é pensar a noção de narratividade a partir do modo como Orlandi (2002) a redefiniu. Desse modo, narratividade não se confunde com narração, descrição, relato. Também não se trata de tomar narratividade como um gênero textual, nem como está trabalhado no campo da pragmática. Para Orlandi (2013), a narratividade é tomada como um funcionamento discursivo que diz sobre parte dos processos de identificação do sujeito, é uma forma de produção dos efeitos de sentido.

Em seguida, observa-se também comentários postados por internautas no dia 13/07/2017. A partir desses recortes é possível pensar um pouco sobre a questão da temporalidade formulada na/pela “rede”.

Recorte 1 –

"O que será que ambos pensavam neste momento?"

1 mês atrás ·  0

Recorte 2 –

Gostei muito da parte em que ele se levanta , vira de costas , e segue em frente .

9 meses atrás ·  18

[alguem que não te interessa](#)

a vida sempre continua , tem que seguir em frente sempre!

5 meses atrás ·  1

Recorte 3 –

Talvez não pensassem em nada. Apenas viveram o momento intensamente.

Algo anormal.

5 meses atrás ·  0

Recorte 4 –

Eu devia ter casado com você. Você, foi meu único e grande amor.

1 mês atrás ·  0

Recorte 5 –

Creio que naquele instante eles foram tomados por lembranças boas que foram necessárias para que ali estivessem naquele instante, hora, minuto, segundo, milésimos... Como um quebra-cabeça... Onde talvez a última peça que faltava fosse justamente aquele reencontro. Já o conteúdo do que eles pensaram jamais saberemos. Pois o olhar, o gesto, o jeito e o tocar das mãos é como uma impressão digital para quem algum dia compartilhou de algo tão intenso e sincero.

4 meses atrás ·  1

Num primeiro movimento, nas formulações “O que será que me ambos pensavam *nesse momento?*” e “Gostei muito da parte em que ele se levanta, vira de costas, e *segue em frente!*” temos, pelo modo como estão descritas, a circunscrição da temporalidade do encontro. Na “rede”, a temporalidade é constituída por outros paradigmas que escapam à ordem cronológica. A temporalidade na rede joga com os corpos performáticos (discursivos) do sujeito e da língua e a memória. Ao dizer sobre a performance a partir de um arquivo no/do digital é possível comentar uma postagem, uma publicação, independentemente, da data em que foi postada, publicada – ou seja, no espaço digital, o vídeo se atualiza na linha do tempo. A temporalidade na performance, a meu ver, não transcende o corpo e o espaço, é um modo de textualização que faz funcionar a relação corpo-sujeito. A partir das performances

recortadas para a análise é possível formular que o tempo do corpo é o tempo da performance.

Ao recortar a formulação que faz parte do vídeo “Marina e Ulay (Reencontro Emocionante)” e, também, os comentários postados, me defronto com uma questão muito cara a este trabalho: a constituição do *corpus* em Análise de Discurso. Desde o início dessa teoria, o *corpus* foi uma questão posta em discussão. Sendo uma disciplina de entremeio, a Análise de Discurso se preocupa em não tomar a constituição do *corpus* separada das condições de produção. Guilhaumou e Maldidier (1994) ofereceram pistas sobre essa problemática no texto “Effets de l’archive”, apontando para o arquivo como a questão que lhes permitiu dar uma resposta ao problema do *corpus*.

A noção de arquivo em Análise de Discurso tem a ver com outras duas noções: a leitura e a constituição do *corpus* (GUILHAUMOU; MALDIDIER, 1994). De modo a dar consequências a essas noções, pode-se dizer, no que concerne à questão do *corpus*, que se tratam de um conjunto de formulações produzidos pela interpretação no confronto com o arquivo. E sobre o arquivo é possível dizer que não se trata de um campo de materiais ou um campo de documentos organizados por uma área de conhecimento ou instituição. Isso porque, segundo Guilhaumou e Maldidier (1994, p. 92), o arquivo, a materialidade do arquivo, “impõe sua própria lei à descrição”. Portanto, conforme Dias (2015, p. 973):

a materialidade do arquivo é aquilo que faz com que ele signifique de um modo e não de outro, que faz com que, ao se deparar com ele, o sujeito o recorte de maneira X e não Y. Um mesmo arquivo nunca é o mesmo, por causa da sua materialidade.

Nessa direção, ao constituir um *corpus* sobre determinada questão, ou em torno de um fato de linguagem, que neste caso é a performance produzida por Marina Abramović com participação de Ulay (pseudônimo do também artista alemão Frank Uwe Laysiepen), o fizemos através da construção de uma “unidade discursiva” (ORLANDI, 1984) ou recorte de formulações produzidas em condições de produção específica, que considera a situação e a linguagem. É nesse ponto que se torna possível elaborar a questão da leitura como parte constitutiva do arquivo. Ao falar da

leitura do arquivo, refiro-me a “adicionar sistematicamente a leitura à fragmentação espontânea das sequências para liberar completamente a matéria verbal⁵ dos restos de sentido que ainda a aderem [...]” (PÊCHEUX, 1981, p. 16). Em outras palavras, trata-se de tirar a leitura de qualquer relação com a evidência, e assim constituir um:

[...] espaço polêmico das maneiras de ler, uma descrição do trabalho do arquivo enquanto relação do arquivo com ele-mesmo, em uma série de conjunturas, trabalho da memória histórica em perpétuo confronto consigo mesma. (PÊCHEUX, 2010, p. 51).

Dessa compreensão sobre o espaço polêmico das maneiras de ler e a leitura de arquivo, fica um desafio: atentar para as correspondências que esses “arquivos” engendram em nós, o que de certa maneira se dá a partir de uma filiação nossa à memória histórica, um trabalho próprio do arquivo. Isso é considerar o arquivo em sua materialidade. Atentar também para o fato de que, no modo particular de produção dos discursos, em sua forma material específica (e em nosso caso temos o vídeo, a performance, o corpo, a narrativa...), a textualização é determinada pelo processo de atualização dos sentidos no eixo horizontal, ou seja, no momento mesmo de sua circulação. Não se trata, portanto, de uma mera atualização da memória discursiva pela formulação no intradiscurso, mas da atualização do *corpus* pela circulação.

“Isso circula”, como adquirimos o hábito de dizer, fazendo dessa circulação a imagem positiva de nossa modernidade discursiva liberada, ou ao contrário, a falsa moeda das línguas de vento: os turbilhões esfumaçados do “não importa o que” destinados a chamar a atenção, desviando-a dos “problemas reais”. Não seria tempo de destituir essa imagem duplamente satisfatória da circulação, assumindo o fato de que as circulações discursivas não são jamais “não importa o que”? (PÊCHEUX, 1981, p. 18).

Dessa maneira, recortar para a análise os comentários postados pelos internautas em relação ao vídeo, e recortar o próprio vídeo, a performance, constitui já aí um modo de elaboração das relações entre sujeito e sentidos. Mas como formulou Pêcheux na citação acima: as circulações discursivas não são jamais “não

⁵ Acréscimo meu: a matéria pode ser verbal ou *não verbal*.

importa o que”, justamente por causa de sua materialidade. E dessa especificidade de cada materialidade temos de tirar consequência.

Sendo assim, é preciso construir dispositivos de arquivo para as condições de produção específicas e, a partir desses dispositivos, reunir o *corpus*. É preciso também, ao construir um objeto de análise, refletir que diferentes formas materiais existem ao mesmo tempo, ou seja, não podemos considerar a matéria significativa X ou Y fechadas em si mesma, mas como parte de um processo de significação, como parte de uma forma de existência histórica da discursividade e processo discursivo.

Nesse sentido, ao olhar para o corpo da artista Marina Abramović e para o corpo de Ulay⁶ em performance, observaremos também o modo como tais corpos formulados pela imagem do vídeo, pela imagem do documentário e pelos comentários postados produziram, pela circulação, o sentido (enquanto efeito) de reencontro. Assim, proponho compreender, de um lado, que é na movência, na provisoriedade que os efeitos de sentidos produzidos em relação a esses sujeitos são formulados e circulam, de outro, que os sentidos e os sujeitos se estabilizam, se cristalizam e permanecem.

Nessa direção, o gesto de recortar as imagens do documentário *The artist is present* (2010) e as imagens do vídeo “Marina e Ulay (Reencontro Emocionante)”, em suas formas materiais que lhe são específicas, abrem para a produção de uma leitura discursiva que possibilita observar, pela via da circulação e da formulação, como a imagem está materializada, significada na contemporaneidade. A esse respeito, Courtine (2008, p.28) propõe:

É crucial compreender como elas significam, como uma memória das imagens as atravessa e as organiza, ou seja, uma intericonocidade que lhes atribui sentidos reconhecidos e partilhados pelos sujeitos...

Em termos de regularidade, é possível observar que os comentários postados em relação ao vídeo tentam responder a seguinte pergunta, que também é um dos comentários:

Recorte 1 –

⁶ O artista, assim como Marina Abramovic, também é performer.

"O que será que ambos pensavam neste momento?"

1 mês atrás ·  0

“O que será que ambos pensavam neste momento?” pela via da Análise de Discurso é da ordem do efeito de sentido produzido pelo vídeo. Trata-se de um vídeo editado a partir de um outro material (que também interessa neste trajeto de pesquisa), o documentário *The artist is present* (2010). No documentário, em específico, diferentemente do vídeo “Reencontro Emocionante”, não temos a inscrição (por imagens) de texto:

Figura 1 – A performance formulada no/pelo documentário



Fonte: *The artist is present*, 2010.

Figura 2 – A performance formulada no/pelo vídeo

Fonte: “Marina e Ulay (Reencontro Emocionante)”, disponível em: <www.youtube.com/watch?v=0188lyqYA3Y>, acesso em 13 jul. 2017.

O texto no vídeo “Marina e Ulay (Reencontro Emocionante)” aparece grafado em letras brancas sobre a tela preta. Entre uma frase e outra temos recortes de imagens do documentário *The artist is present* (2010). Em termos de formulação desse material é possível observar que se trata de circunstâncias de enunciação específica, diferente da do documentário; se trata também de um modo de tomada de uma narrativa sobre a performance de Marina Abramović em determinadas condições de produção. De acordo com Orlandi (2008, p. 9), “formular é dar corpo aos sentidos”.

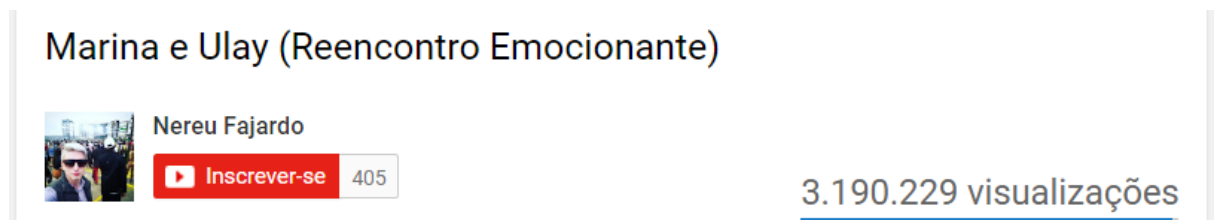
Ainda segundo a autora, “a formulação se faz materialmente pela colocação do discurso em texto, pela textualização” (ORLANDI, 2008). E é nesse lugar que apoiamo-nos para pensar os efeitos de sentido produzidos por diferentes formulações de um mesmo objeto simbólico. Por serem formulações que circulam, ou melhor, cujo funcionamento e processo discursivo mais relevante está em sua circulação, com Orlandi (2001) penso: “não há senão versões”. Sobretudo se a matéria em movimento

é um relato⁷. Matéria de memória em funcionamento, matéria de memória que no modo como circula produz metáfora, derivas. Um exemplo possível dessas derivas, efeitos metafóricos produzidos pela/na formulação, é a trilha sonora em ambos os materiais. Em “The artist is present” (2010) a música escolhida é diferente da do vídeo “Reencontro Emocionante”. O que de certo modo, a meu ver, produz efeitos de sentidos que apontam para diferentes posições-sujeito que formulam.

Em relação, tais recortes colocam em cena o sujeito, suas posições-sujeito (artistas), trabalhadas por derivas. Desse modo, em suas diferentes formulações, nem sempre coincidentes, sujeitos elaboram narratividade (discurso) para circular.

É preciso aqui dar relevo para uma questão, a numérica. Conforme o recorte a seguir, é possível observar a quantidade de pessoas que visualizaram o vídeo até o dia 15/07/2017:

Figura 3 – A questão numérica



É a partir da constituição da base binária na máquina que se torna possível a profusão de compartilhamentos, torna possível também a contabilização de acessos/visualizações. A meu ver, enquanto movimento produzido, há nesse vídeo a captura de uma performance praticada em um espaço público para o espaço digital, ou melhor, em circulação no digital. E isso diz de uma especificidade em termos de circulação. Na discursividade da rede, em seu modo de participar de produção de sentidos, ler é parte do momento de sua circulação. Trata-se, portanto, da atualização dos dados pelo modo como circula.

E, nesse sentido, em termos de circulação, é possível apontar enquanto especificidade do espaço digital que se “algo circula”, ou como “algo circula”, diz sobre

⁷ De alguma maneira, os materiais que analiso, pelo modo como estão formulados e pelo modo como circulam, podem ser lidos como um efeito-relato. Um relato, pois, ao dizer sobre algo, produz-se, enquanto efeito, um dizer em um tom biográfico sobre os artistas Abramovic e Ulay.

as relações entre sujeitos e sentidos nesse espaço. O homem, por ser simbólico, é constituído em sujeito pela e na linguagem e inscreve-se na história para poder se significar e significar o mundo. Os processos de significação que tomam corpo e tomam o corpo do sujeito e da linguagem não são transparentes, mas sim recortados por diferentes discursividades, ou seja, diferentes efeitos produzidos em processos de memória e filiações ideológicas.

Ressalto aqui a importância de não tomar a formulação ao nível da palavra, é mais do que isso. Na formulação, no momento em que o sujeito elabora, há um investimento do sujeito no corpo das palavras, no corpo das imagens, no corpo da performance.

O momento em que o sujeito diz o que diz. Em que se assume autor. Representa-se na origem do que diz com sua responsabilidade, suas necessidades. Seus sentimentos, seus desígnios, suas expectativas, sua determinação. Pois, não esqueçamos, o sujeito é determinado pela exterioridade mas, na forma-sujeito histórica que é a do capitalismo, ele se constitui por esta ambiguidade de, ao mesmo tempo, determinar o que diz. A formulação é o lugar em que esta contradição se realiza. (ORLANDI, 2008, p. 10).

Outro aspecto importante que marca uma diferença em termos de formulação entre o vídeo “Reencontro Emocionante” e o documentário “The artist is present” (2010), como já dito, é a trilha sonora. No primeiro, temos ao fundo a música “The Scientist”, da banda britânica Coldplay e, no segundo, uma peça instrumental chamada “I love your dress”, de Nathan Halpern. Ambas acionam uma memória de discursos sobre o amor. A trilha sonora dá o tom para a produção do efeito de encontro amoroso. “The Scientist” aborda a temática de uma separação amorosa:

Come up to meet you, tell you I'm sorry
 You don't know how lovely you are
 I had to find you, tell you I need you
 And tell you I set you apart
 Tell me your secrets, and ask me your questions
 Oh let's go back to the start
 Running in circles, coming up tails
 Heads on a science apart

Nobody said it was easy
 It's such a shame for us to part

Nobody said it was easy
 No one ever said it would be this hard
 Oh take me back to the start

I was just guessing at numbers and figures
 Pulling the puzzles apart
 Questions of science, science and progress
 Don't speak as loud as my heart
 So tell me you love me, come back and haunt me
 Oh, when I rush to the start
 Running in circles, chasing in tails
 Coming back as we are⁸

Já “I love your dress”, de Nathan Halpern, é uma peça instrumental que começa a tocar no documentário exatamente no momento em que Abramović abre os olhos, produzindo um efeito de expectativa pelo modo como as notas musicais se arranjam melodicamente. O título da canção nos remete também a uma filiação ao discurso amoroso. Em tradução livre “I love your dress” pode significar “Eu amo seu vestido”.

Enquanto vestígio de significação, o título da peça musical “I love your dress”; a música “The Scientist”; como também, no documentário, as cenas antes do momento em que Marina e Ulay participam juntos da performance e, no vídeo “Marina e Ulay (Reencontro Emocionante)”, o texto grafado em letras brancas num fundo preto (texto esse também publicado na descrição do vídeo) produzem nesses materiais um efeito de antecipação de um encontro amoroso.

Dos mecanismos de antecipação fazem parte as formações imaginárias, conceitos estes trabalhados por M. Pêcheux (1997). Importante incluir aqui o conceito de discurso, definido por Pêcheux (1990), como “efeito de sentido entre locutores”. A esse respeito o autor considera que o mecanismo de antecipação advém de “processos discursivos anteriores”, ou seja, toma como base de significação o conhecimento sobre determinado discurso, nesse caso o amoroso, em suas condições de produção específicas, é o lugar em que o “já ouvido” e o “já dito” atravessam e constituem redes de enunciações possíveis.

Ainda de acordo com Pêcheux (1997), em seus processos discursivos o sujeito não se projeta (por uma formação imaginária) ao sabor do acaso, seu dizer está irremediavelmente ligado a discursos anteriores, em condições de produção já conhecidas. Compreende-se, no entanto, quando se fala sobre a produção dos

⁸ Uma tradução pode ser encontrada em: <<https://www.vagalume.com.br/coldplay/the-scientist-traducao.html>>. Acesso em 13 jul. 2017

mecanismos de antecipação, que não se trata de uma transmissão de informação entre um dizer X, em uma condição específica de produção A, e de um dizer Y, em condições de produção B. Trata-se de “efeitos de sentido” produzidos entres esses pontos e essas posições.

Em outros termos, o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. (PÊCHEUX, [1969] 1997, p. 82)

Em um outro texto, ***O discurso: estrutura ou acontecimento?***, Pêcheux propõe:

Esse discurso-outro, enquanto presença virtual na materialidade descritível da sequência marca, do interior desta materialidade, a insistência do outro como lei do espaço social e da memória histórica, logo como o próprio princípio do real sócio-histórico. E é nisto que se justifica o termo de disciplina de interpretação, empregado aqui a propósito das disciplinas que trabalham esse registro (2008, p. 55).

Ancorado nessa conjuntura de compreensão discursiva, um objeto simbólico (textos escritos, imagem, texto oral, corpo, documentário, sujeito) produz sentido e gestos de interpretação (ORLANDI, 2003) sem cessar, jogando sempre com a opacidade da língua(gem) e sua não transparência. É no trabalho de atualização e deslocamento de dizeres e na tensão controle-fechamento-abertura que os jogos de antecipação ganham corpo na/pela/com a formulação.

A fim de expor ao leitor nosso trajeto de pesquisa para esta tese, apresento um pouco do percurso que se dará a ver nos capítulos que seguem.

No primeiro capítulo, intitulado “Primeiro movimento de leitura”, inicio uma reflexão sobre os conceitos de “vazio”, do “nada” e do “acaso” para pensar como o comum dos sentidos sobre arte, amor se tecem, questionando a posição do sujeito

pragmático frente a elaboração dos discursos *sobre*⁹. Ainda neste capítulo, problematizo a complexidade da performance “The artist is present” (2010), buscando pensar o modo como essa performance, assim como o corpo, se textualiza na arte.

Em seguida, no segundo capítulo, “Performance: corpo, olhar e(m) arte”, traço apontamentos sobre como compreendo a performance e a instauração do quadro cênico. Nessa passagem também problematizo os efeitos de sentido produzidos pelo gesto do olhar, enfatizando que no olhar não há evidências plenas dos objetos. Termino tratando da questão da performatividade nos estudos da linguagem, revisitando diferentes percursos de filiações teóricas por sistemas de saberes historicamente específicos nas práticas linguísticas.

No terceiro capítulo, “Memória, corpo e espaço”, busco pensar a questão da *presença cênica* na performance, investindo na compreensão de como se dá o efeito de presença cênica em “The artist is present” (2010) e “Nightsea Crossing” (1981-1987) (Travessia do mar noturno). Nesse capítulo, falar sobre a presença ou efeito presença-ausente, falar sobre o investimento do corpo-memória, de algum modo, se tornou importante, pois possibilitou compreender discursivamente a complexidade do encontro na/pela arte entre Marina Abramović e Ulay. Em cena, numa performance, temos corpos materialmente distintos que se formulam no atravessamento de muitas histórias, condições específicas de constituição.

Por fim, na conclusão, intitulada “Palavras finais: em torno da materialidade”, busco indagar sobre meu percurso de analista de discurso, questionando: o que me convocou, por vezes, a esse trabalho de olhar, ler, escutar, compreender um objeto simbólico arte? Nesta seção, produzo uma leitura possível do manifesto redigido por Marina Abramović, a fim de apontar de que modo a artista constituiu/formulou seu método. Trago, assim, um trecho, no início do documentário *The artist is present* (2010), em que Abramović lê seu manifesto.

É a partir desse trajeto que inscrevo minhas questões de pesquisa, perguntando de modo mais amplo por: como se dá o trabalho de compreensão discursiva de uma performance? Acredito que – em um primeiro momento, é importante dizer nesta introdução – não se trata de trazer à baila uma profusão de sentidos, de sentidos possíveis, que os visitantes da exposição atentos ou um crítico

⁹ O discurso *sobre* se formula, em minha leitura, a partir de condições de produção, dão conta não somente do contexto sócio-histórico específico, mas também do imaginário elaborado pelas instituições sobre a memória, sobre o já dito.

de arte poderiam, em seguida, “desvendar” para trás ou além da materialidade presente do ato performático ali inscrito do átrio do MoMA. Na ânsia, não de esgotar, mas de produzir um gesto de leitura possível para esta montagem performática, parto de uma proposição de Michel Pêcheux em “Delimitações, inversões, deslocamentos”. Para o autor, o trabalho de compreensão discursiva se coloca na tensão de “abalar a religião dos sentidos”. Vê-se, portanto, que não trato aqui da dimensão do significado, mas sim da significação da performance na dimensão do significante. Nessa tomada, o que interessa de modo mais forte é o que nos escapa a esses processos de montagem e de movimentos em jogo instalado na performance.

Falar das derivas de sentidos instalados na materialidade específica da performance “The artist is present” (2010) me coloca a problematizar o acontecimento na arte que, ao nosso ver, é trabalhado em sua incompletude mesma, desde a preparação do espaço cênico, na montagem de uma performance, na criação de um “programa”, ou “método” performático, numa sequência de gestos e procedimentos, ao momento de sua realização.

Nos espaços de entremeio dessas relações artísticas (que leio pela via discursiva), a escrita do corpo que se tece em relação ao espaço, em relação a outros corpos (ao corpo mesmo, a da própria artista), em relação à memória, em relação ao público, pode ser iniciada pelo viés do percurso de montagem da performance. E é também nesse lugar de escuta e observação que problematizo os diferentes modos do corpo, em performance, discursivizar a presença cênica num cenário. Nessa direção, proponho pensar a performance na relação com o corpo, com o sujeito, com a memória, com o cenário (pelo modo mesmo como ela circula em diferentes espaços) e é atravessada pelo que nela mesmo fal(h)a, significa.

CAPÍTULO I:
PRIMEIRO MOVIMENTO DE LEITURA

*o buraco do espelho está fechado
agora eu tenho que ficar
agora fui pelo abandono
abandonado aqui dentro do lado de fora.
("O buraco do espelho", Arnaldo Antunes)*

Proponho-me a compreender neste primeiro capítulo, como já mencionei na introdução, os diferentes modos do corpo se discursivizar na performance. E, nessa direção, fica enquanto desafio: como trabalhar a relação corpo, presença, sujeito, discurso, memória e sentido?

Corpo e discurso se enlaçam em certa medida no campo teórico da Análise de Discurso. Isso porque corpo é linguagem, é um modo possível de subjetivação e, por isso mesmo, está numa relação estreita com o discurso. Alicerçada na relação entre ideologia, história e linguagem e na compreensão de um sujeito afetado e interpelado pela ideologia, a Análise de Discurso, lugar teórico em que este trabalho se filia, como já apontado, possibilita problematizar um escopo grande de matérias significantes (ORLANDI, 1995) concernidas pela teoria. Por essa via, encontro espaço para inscrever o corpo como um objeto discursivo.

De início, num primeiro movimento de leitura, não posso deixar de tocar algo a respeito do *vazio*, da *incompletude* e da *falta*. Sujeito [itinerante/errante] e sentido [não se fecha] se constituem ao mesmo tempo (ORLANDI, 1990)¹⁰ nos processos de identificação ao se formularem, ao dar corpo aos seus processos de significação como sujeitos de sentido. É na relação entre vazio e materialidade [do corpo, da palavra, do som, da imagem] que gostaria de apontar para uma contradição.

Tomada por uma perspectiva idealista/positiva, a questão do *vazio* pode vir a significar *começo*, devolvendo ao trabalho teórico a teleologia dos fins, isto é, do objetivo, do propósito ou finalidade, negando os processos históricos constitutivos e estruturantes do sentido/sujeito. Aqui a relação entre a língua, enquanto base material (contraditória/equívoca), e a materialidade da história (e da ideologia, e do sujeito...) é o que sustenta o lugar da teoria materialista do sentido. Ao trabalhar sobre o vazio, não busco apagar a espessura histórica dos processos de significação, pois o vazio não se diz pelo *esquecimento de um passado*¹¹, mas “o vazio de causa, de essência e de origem” (ALTHUSSER, 1993, p. 104)¹². Há na base/origem do encontro um vazio. É por assim dizer, talvez, fundamental propor que o *vazio* seja pensado a partir *do encontro*, do possível e não ao contrário.

¹⁰ Na obra fundamental de Eni Orlandi (2012b) também há várias análises a respeito das relações entre sujeito e sentido que muito contribuem para o debate em torno de várias discursividades face ao primado do não dito.

¹¹ Insisto, falar sobre o vazio aponta também para a possibilidade de uma reflexão importante, principalmente quando trato da questão da presença cênica no terceiro capítulo. Vazio não é o esquecimento do passado.

¹² “[...] *le rien de cause, d'essence et d'origine*”.

Gostaria de marcar um ponto – de encontro, não de partida – que me possibilitou pensar essas questões. Foi através do texto de Orlandi (1990) que comecei a dar corpo a esse trajeto de pesquisa.

Em “Palavras de amor”, Eni P. Orlandi (1990), buscou compreender como o discurso amoroso produz sentidos ao mesmo tempo que se produz. De acordo com a autora, o discurso de amor é estruturalmente contraditório, essa é a sua condição. Nesse mesmo texto, Orlandi produz um gesto de análise acerca de uma diferença importante: estar *no* discurso de amor, falar *sobre* o discurso de amor e falar *de* amor.

A partir dessa compreensão sobre o discurso amoroso, nem sempre possível e *representável*, mas contingente, comecei a pensar sobre o funcionamento da deriva (metáfora) na relação língua/história. É em face do encontro das minhas questões com a teoria que me proponho a compreender o funcionamento da performance e também aquilo que sobre “o encontro” (amoroso, emocionante) se inscreve em “The artist is present” (2010). Isso, a partir da relação com o *possível*, onde as noções de sujeito e sentido se formulam ao mesmo tempo em um processo (por um mesmo e único encontro).

1.1 O VAZIO, O NADA, O ACASO

Althusser, em “A corrente subterrânea do materialismo aleatório”, afirma:

À velha pergunta: “Qual é a origem do mundo?”, esta filosofia materialista responde: “o nada” – “coisa alguma” –, “eu começo por nada” – “não há começo, porque não existiu nunca nada, antes de qualquer coisa que seja”; portanto, “não há um começo obrigatório para a filosofia” – “a filosofia não começa por um começo que seja sua origem”; ao contrário, ela “pega o trem andando”, e pela força do braço “sobe no comboio” que passa desde toda a eternidade, como a água de Heráclito, [na] sua [frente]. Portanto, não há fim nem do mundo, nem da história, nem da filosofia, nem da moral, nem da arte ou da política etc. (ALTHUSSER, 2005, p. 25)

Nesse texto, Althusser traz à baila às questões filosóficas uma corrente subterrânea “quase completamente ignorada na filosofia” (2005 [1982], p. 9). Uma filosofia do “desvio”¹³ como origem que anula qualquer possibilidade de pensar o

¹³ “Da nossa perspectiva não há ‘desvio’ – e, portanto, não há linguagem ‘poética’” (Gadet; Pêcheux 2011, p. 104).

possível na relação direta com uma Causa e um Fim, a não ser por uma ilusão produzida do fato consumado em *necessidade*. Ele ainda vai descrever essa corrente como

[...] um *materialismo do encontro*, portanto, do aleatório e da contingência, que se opõe, como pensamento totalmente outro, aos diferentes materialismos recenseados, inclusive o materialismo correntemente atribuído a Marx, Engels e Lenin, o qual, como todo materialismo da tradição racionalista, é um materialismo da necessidade e da teleologia, isto é, uma forma transformada e disfarçada de idealismo. (ALTHUSSER, 2005, p. 9)

Encontro aleatório em que a contingência intervém e coloca em xeque a questão das “causas e finalidades” racionalistas; uma corrente em que o ponto de pega do encontro coloca o vazio (e o fazer vazio) como fundamento radical, negando qualquer tipo de filosofia da origem.

Poderia, sem dúvida, escolher diversos pontos de discussão nesse texto de Althusser. No entanto, o que me interessa no momento (para trabalhar as inquietações em torno do *acaso*) é o desenvolvimento da noção de “primado do encontro sobre a forma” que, a meu ver, se aproxima com o que Michel Pêcheux havia denominado como “o primado da metáfora sobre o sentido” (1997, p. 300), se aproxima da questão não dita, sobretudo, ao primado do não dito sobre o dito.

Um adendo se faz necessário nesse trajeto de leitura: se essa filosofia, por assim dizer, nega a relação causa/efeito, é fundamental apontar que o sentido aqui não significa “primeiro por natureza”, mas, como de acordo com Morfino (2005, p.29): “a prioridade da totalidade sobre os elementos”.

Dessa forma, não me detenho no processo de formulação de um efeito, de uma causa, mas invisto na compreensão do funcionamento da discursividade específica da performance. É desse modo que se apresenta a contradição entre *telos* (*fim*) e *alea* (sorte, *acaso*) num cenário filosófico onde “a origem é desvio e não razão” (MORFINO, 2005, p. 17). Está configurada assim uma teoria do possível não enquanto uma sucessão de leis, mas como encontro de contingências, em que

[...] a história não é mais do que a revogação permanente do fato consumado por um outro fato indecifrável a consumir-se, sem que se saiba

antecipadamente nem onde, nem como o acontecimento de sua revogação se produzirá. Simplesmente chegará um dia em que as cartas serão redistribuídas e os dados serão lançados novamente sobre a mesa vazia (ALTHUSSER, 2005 [1982], p. 14)

É nesse ponto que o encontro (contingente, indecifrável), perfura o evento (BADIOU, 2013) e se produz enquanto um acontecimento (PÊCHEUX, 2008) ao “experimentar a desnecessidade do dizer. Nem necessário, nem suficiente... Silêncio e Sentido. Sensações. Murmúrio.” (ORLANDI, 1990, p. 75). Nessa direção, faço questão de destacar que o vazio – o *sempre-já-lá*¹⁴ (ALTHUSSER, 2005) – a que o sujeito tem de se haver não pode ser compreendido como o apagamento da materialidade da ideologia, da língua, da história, mas como contraponto da ideia centrada na gênese, do fim e do começo de um encontro. Sobre isso, Althusser observa

[...] que esta filosofia é em tudo e por tudo uma filosofia do *vazio*: não só a filosofia que *diz* que o vazio preexiste aos átomos que caem nele, mas uma filosofia que *faz o vazio filosófico* para se dar existência: uma filosofia que, em lugar de partir dos famosos “problemas filosóficos” (“por que há alguma coisa e não o nada?”), *começa por evacuar todo problema filosófico*, rejeitando, portanto, se dar qualquer “objeto” (“a filosofia não tem objeto”), para partir só do *nada* e desta variação infinitesimal e aleatória do nada, que é o desvio da queda. (ALTHUSSER, 2005 [1982], p. 15)

É importante sublinhar que além de partir do nada (ou seja, do *sempre-já-lá*, como insisto, do possível do encontro que ao mesmo tempo não tem origem ou fim) considero o resultado do encontro amoroso como *necessidade* (histórica) do sujeito, pois até mesmo antes do encontro não existe “nada formado”, apenas “flutuação aleatória” (MORFINO, 2005, p. 21) de elementos sem significação em si, trabalho do interdiscurso.

Cabe dizer, não compreendo o nada e o vazio como sendo equivalentes. Para que haja vazio, é preciso ter borda. O vazio só ganha sentido se pensado em função do encontro, pois é onde há a pega de uma memória e uma atualidade, onde vazio e sentido podem ser pensados como um lugar em torno do qual os sentidos se

¹⁴ “*Toujours-déjà-donnée*”

movimentam (ORLANDI, 1997, p. 32). Nessa direção, como marca do possível, na linguagem, tem-se a incompletude:

...a incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentidos se apresenta. (ORLANDI, 1997, p. 49)

Segundo Orlandi (1997), a relação entre linguagem e silêncio se elabora como uma questão necessária e própria de um trabalho de reflexão languageira. De saída, com a autora, penso que o silêncio não se configura como uma alteridade em relação à linguagem, ou seja, não está fora da linguagem e também não pode ser lido como um complemento desta. O silêncio é possibilitador de sentidos, está formulado nos/pelos processos de significação e, nesse sentido, é compreendido como a marca, na linguagem, da própria incompletude. Segundo Orlandi (1997, p. 49) “[...] a linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentidos se apresenta”, mais silêncios se produzem.

Nessa discussão, outro ponto fundamental é que a contingência do encontro não pode ser pensada como exceção da necessidade, ao passo que a necessidade (histórica) do encontro amoroso é o *devoir* (também necessário) do encontro de (de contingências). Nessa direção, Morfino aponta como

[...] resultado de um completo entrelaçamento de encontros, cada um dos quais necessários – embora se trate de uma necessidade, se me é concedido o oximoro, totalmente aleatória, isto é, privada de um projeto ou de um *telos*. Nesse sentido, os elementos que “pegam” [*fanno presa*] não estão ali porque a forma exista, mas possuem, cada um, uma história própria, resultado, por sua vez, de um entrelaçamento de encontros que se realizaram, mas que obviamente, também, falharam (2005, p. 26)

A importância para se problematizar a questão do vazio está no fato de que seus elementos podem pegar e durar – ou não - no percurso da necessidade

contingente de um encontro. E é desse lugar que gostaria pensar algumas nuances de um materialismo do encontro em uma teoria discursiva do sentido e do sujeito.

O conceito de acontecimento discursivo elaborado por Michel Pêcheux (1983) nos permite pensar a relação da ruptura, da emergência, com aquilo que é da ordem da repetição, da paráfrase, que seria a memória discursiva. Não é possível pensar o acontecimento discursivo sem pensar o conceito de memória discursiva. Isso porque o acontecimento discurso vem mexer nas redes de filiações históricas que afetam os processos de constituição do sentido e dos sujeitos. Para Pêcheux, um acontecimento “é um ponto de encontro entre uma atualidade e uma memória” (2008, p. 17). O acontecimento discursivo está sempre numa relação muito próxima com o equívoco, isto é, com a possibilidade de um enunciado vir a ser outro, significar diferentemente, dando lugar a deslocamentos nos processos de sentido. Então, caberia dizer que o acontecimento irrompe na memória, produzindo a possibilidade de equívoco a partir da sua materialidade linguística.

Para Pêcheux (2008), o acontecimento discursivo irrompe na memória produzindo emergência, ruptura e interrupção. A emergência é a transformação, o deslocamento das repetições parafrásticas, que dá espaço a novas filiações históricas; a ruptura é como os rituais enunciativos permitem filiações históricas, em regiões da memória e, portanto, uma reformulação e/ou reprodução de práticas discursivas que constituem tanto o sentido como o sujeito; a interrupção, por sua vez, tem a ver com a reformulação parafrástica que se dá na memória discursiva e que permite o dizível dos processos discursivos.

Nessa direção, pergunto: no documentário *The artist is present* (2010), pelo modo como tal performance foi formulada, o que temos: emergência, ruptura e/ou interrupção? Trata-se de uma performance de longa duração, que, ao meu ver, aponta a todo momento para uma emergência, leitura de sentidos. É como uma série ou sequência numérica que a qualquer momento pode ser quebrada. Temos a artista Marina Abramović e os espectadores que também participam.

1.2 THE ARTIST IS PRESENT (2010)

Para a performance “The artist is present”, realizada em 2010, no MoMA, durante uma exposição em sua homenagem, Marina Abramović cria o seguinte quadro cênico: um espaço quadrado, delimitado por uma fita, em cujos cantos estão

dispostos refletores que direcionam a luz para o centro do espaço; exatamente no centro desse quadro cênico é possível observar uma mesa e duas cadeiras. Em uma das cadeiras quem se senta é a artista, enquanto a outra cadeira passa a ser ocupada pelos visitantes da exposição que se propuseram a participar da performance, como se pode observar na imagem abaixo.

Figura 4 – Quadro cênico



Fonte: Documentário *The artist is present* (2010).

A cada passagem, ou a cada momento em que uma pessoa se senta naquela cadeira para compartilhar minutos de silêncio com a artista (silêncio previsto), o trabalho da memória/atualização/abertura a trajetos se impõe, produzindo diferentes reações (choro, risos, espanto...). Pela via discursiva é possível ler que tais reações se produziram a partir de uma irrupção do interior de uma filiação da memória, atualizada durante a performance.

Cada acontecimento discursivo é inédito e o retorno da memória não se dá por mera reprodução, afinal, como bem formulou Orlandi (1996), “onde está o mesmo, está o diferente”. Cada encontro faz trabalhar a memória em face de uma incontornável atualização, talvez injungida pelo espaço-tempo, pelo próprio ato performático e o seu quadro cênico ali instalado no átrio do MoMA.

1.3 À FLOR DA PELE, À FLOR DOS SENTIDOS

Mas assim que parava ouvia-os de novo, cada vez mais fracos, certamente, mas que diferença faz que um grito seja fraco ou forte? O que é preciso é que ele pare. Durante anos acreditei que iam parar. Agora não acredito mais. Teriam sido necessários outros amores, talvez. Mas o amor não se encomenda.
(Samuel Beckett)

Em *Elogio ao amor* (2013), o filósofo Alain Badiou critica a tese de que o amor na atualidade se converge como um “contrato de seguro social”, como tudo que prevê segurança como norma; ou seja, o amor é um *risco inútil*. Ainda de acordo com o filósofo “o encontro amoroso é isso: você sai em busca do outro para fazê-lo existir com você, tal como ele é” (BADIOU, 2013, p.18).

Para me opor a essa leitura de encontro amoroso, retomo uma crítica de Pêcheux (2008) sobre o sujeito pragmático. De acordo com Pêcheux (2008, p. 92)

o sujeito pragmático – isto é, cada um de nós, os “simples particulares” face às diversas urgências de sua vida – tem por si mesmo uma imperiosa necessidade de homogeneidade lógica: isto se marca pela multiplicidade de pequenos sistemas lógicos portáteis que vão da gestão cotidiana da existência (por exemplo, em nossa civilização, o porta-notas, as chaves, a agenda, os papéis, etc) até as “grandes decisões” da vida social e afetiva (eu decido fazer isto e não aquilo, de responder a X e não a Y, etc...) passando por todo um contexto sócio-técnico dos “aparelhos domésticos” (isto é, a série dos objetos que adquirimos e que aprendemos a fazer funcionar, que jogamos e que perdemos, que quebramos, que consertamos e que substituímos)...

Da minha posição, o *comum* dos sentidos sobre o amor não pode envolver essa interpretação di-fusa de um sujeito pragmático (necessidade da homogeneidade I. Menos ainda os claros limites da *argumentação amorosa* que toca certo positivismo às vezes. Isso, pois, o amor, como bem formulou Beckett, não se encomenda – talvez somente os sentidos de amor o façam. Estes sim circulam e fazem gancho, conforme se pode ver nos recortes abaixo (que constam também na introdução). Trata-se de comentários postados por internautas em resposta ao vídeo “Marina e Ulay (Reencontro Emocionante)”, que tomo como um recorte produzido a partir do documentário *The artist is present* (2010).

As imagens que constituem “Marina e Ulay (Reencontro Emocionante)” foram extraídas do documentário produzido em 2010 por Abramović. Há um gesto de

reformulação implicado aí, ou seja, ao meu ver, no vídeo “Marina e Ulay (Reencontro Emocionante)” a performance não está formulada do mesmo modo que no documentário¹⁵. Enquanto especificidade, no vídeo temos um texto que narra uma história de “amor” entre Marina e Ulay entrecortando as imagens capturadas do documentário e produzindo o efeito de um “encontro amoroso”. É a partir do modo como o vídeo “Marina e Ulay (Reencontro Emocionante)” foi formulado e publicado no *Youtube* que os seguintes comentários começaram a ser produzidos:

Recorte 1 –

"O que será que ambos pensavam neste momento?"

1 mês atrás ·  0

Recorte 2 –

Gostei muito da parte em que ele se levanta , vira de costas , e segue em frente .

9 meses atrás ·  18

alguem que não te interessa

a vida sempre continua , tem que seguir em frente sempre!

5 meses atrás ·  1

Recorte 3 –

Talvez não pensassem em nada. Apenas viveram o momento intensamente.

Algo anormal.

5 meses atrás ·  0

Recorte 4 –

¹⁵ Embora eu compreenda que no também documentário se produz um efeito de “encontro amoroso”, mas por outra via da formulação.

Eu devia ter casado com você. Você, foi meu único e grande amor.

1 mês atrás ·  0

Recorte 5 –

Creio que naquele instante eles foram tomados por lembranças boas que foram necessárias para que ali estivessem naquele instante, hora, minuto, segundo, milésimos... Como um quebra-cabeça... Onde talvez a última peça que faltava fosse justamente aquele reencontro. Já o conteúdo do que eles pensaram jamais saberemos. Pois o olhar, o gesto, o jeito e o tocar das mãos é como uma impressão digital para quem algum dia compartilhou de algo tão intenso e sincero.

4 meses atrás ·  1

Eis outro desafio que se impõe: compreender como o material recortado para análise discursiva sentidos de encontro. É nisso que invisto para pensá-lo como discurso, ligando sentido (linguagem), sujeito e história.

Desse modo, pode-se pensar o sujeito “com o seu corpo” não apenas deslocando-se empiricamente no mundo, mas materialmente (na história e na sociedade), em seus processos de significação/identificação, como sujeitos de sentido” (ORLANDI, 2012b, p. 92); em seus processos mesmos de formulação.

Do ponto de vista da produção discursiva do sentido, Pêcheux e Léon ([1982]2011, p. 172) vão apontar que

[...] vem se tornando progressivamente claro para nós que essa produção discursiva do sentido se encontrava em dois polos opostos, quais sejam: aquele do mesmo (da identidade, da repetição, assegurando a estabilidade da forma lógica do enunciado) e aquele da alteridade (da diferença discursiva, da alteração do sentido induzidos pelos efeitos de espelhamento e de deriva [...])”
(PÊCHEUX; LÉON, [1982] 2011, P. 172)

É nessa tensão tênue entre os polos da repetição e da diferença na produção discursiva do sentido, entre essa lógica da interpretação de formulações logicamente

estáveis (da sintaxe) e daquelas pegadas na deriva discursiva que se pode começar a tocar a contradição entre a interpretação e a descrição do discurso amoroso, ou seja, admitir que há na materialidade específica da língua (penso também o corpo) a imbricação pela via da materialidade da história. Assim, os problemas de sentido *sobre* o amor, não são apenas problemas lógicos. A tensão contraditória elaborada entre as relações paradigmáticas de substituição tende, a meu ver, a uma certa estabilização dos sentidos e também a relações de derivas entre sequências. Isso, de acordo com Pêcheux e León ([1982]2011), aponta como retorno a relação entre sintaxe e discursividade. Os autores formulam que

face a essa base binária da verticalidade paradigmática, a produção discursiva do sentido se estabelece, simultaneamente, sobre uma sintagmatização horizontal, uma deriva, deixando traços da intradiscursividade da sequência textual. (PÊCHEUX; LÉON, [1982] 2011, p. 173).

Pêcheux (1997, p. 262) ainda nos diz a partir de Lacan, ao afirmar que “a metáfora se localiza no ponto preciso em que o sentido se produz no *non-sens*”, que o sentido se produz na relação de uma palavra por outra, na relação de metáfora. Isso me possibilitou pensar o *vazio* em que se produz sentido.

E aqui penso os sentidos de amor e a sua *não necessidade*, na medida em que, em seu processo de formulação, o discurso amoroso é concebido por um encontro (aleatório) de elementos à deriva, que se inscrevem em uma rede de memória e estrutura as redes e os processos aos quais está vinculado, fazendo o sujeito se *atrair* com os sentidos que o constituem. É importante nesse momento apontar para a não coincidência entre as formulações “necessidade histórica” e “não necessidade de amor”. Quando falo em necessidade histórica, me refiro aos processos discursivos em que língua e história se encontram, lugar de significação que constituem sujeitos e sentidos.

Eis aqui uma questão irreduzível que se coloca.

De nada serve negar essa *necessidade histórica* de sentidos de amor estabilizados, veículo de aparências lógicas: “essa necessidade universal de *um mundo semanticamente normal*, isto é, normatizado, começa com a relação de cada um com o seu corpo e seus arredores imediatos” (PÊCHEUX, 2008, p. 34). A respeito

desses arredores imediatos sobre o amor, é possível ouvir: *histórias de amor encantam todo mundo!* Retomando os comentários, em sequências discursivas, é possível também “ouvir” ou “ler”:

Seq. 01: O que será que ambos **pensavam neste momento**?
 Seq. 02: Gostei muito da parte em que ele se levanta, vira de costas, e **segue em frente**.
 Seq. 03: Renato Eder **a vida sempre continua**, tem que **seguir em frente**.
 Seq. 04: Talvez não **pensassem em nada**. Apenas viveram **o momento intensamente**. Algo anormal.
 Seq. 05: Eu **devia ter casado** com você. Você foi **meu único e grande amor**.
 Seq. 06: Creio que **naquele momento** eles foram tomados por **lembranças boas** que foram necessárias para que ali estivessem **naquele instante, hora, minuto, segundo, milésimos...** Como um quebra cabeça... Onde talvez a última peça que faltasse fosse justamente aquele **reencontro**. Já o conteúdo do que eles **pensaram** jamais saberemos. Pois **os olhos, o gesto, o jeito e o tocar das mãos** é como uma única impressão digital para quem algum dia compartilhou de **algo tão intenso e sincero**.

Em termos de regularidade, observam-se insistentes palavras que remetem às lembranças, instantes, casamento, grande amor, único amor, vida que continua, intensidade de uma relação amorosa, etc. “Palavras que falam com outras palavras” (ORLANDI, 2012a), que se multiplicam em sua historicidade, palavras possíveis em termos de formulação, que apontam para coisas-a-saber sobre o discurso amoroso.

A promessa de tudo que arrisca faltar à felicidade amorosa para o sujeito pragmático se apresenta como insuportável. Há coisas-a-saber: algo sobre esse amor que se coloca como *universal* em filmes à moda *The Happy End*, em literaturas sentimentais canônicas e em telenovelas com seus *mocinhos* apaixonados e felizes; “isto é, descrições de situações, de sintomas e de atos (a efetivar ou evitar) associados às ameaças multiformes de um real do qual ‘ninguém pode ignorar a lei’ – porque esse real é impiedoso” (PÊCHEUX, 2008, p. 34-35). As coisas-a-saber sobre a fala amorosa apontam para uma *necessidade* (como condição) do discurso de amor. Nesse espaço de *necessidade equívoca* das formulações da fala de amor toda proposição é

[...] suscetível de colocar em jogo uma bipolarização lógica das proposições enunciáveis – com, de vez em quando, o sentimento indeciso de uma

simplificação unívoca, eventualmente mortal, para si-mesmo e/ou para os outros. (PÊCHEUX, 2008, p. 33)

Está aí a força de se pensar o acontecimento discursivo de amor. “O cumprir-se em situação de amor (de encontro amoroso) é o que lhe dá sentido” (ORLANDI, 1990, p. 80). Pela reescritura das estruturas sêmicas, os sentidos de amor podem se deslocar discursivamente, multiplicar-se em sua historicidade, no entremeio de diferentes regiões discursivas, afinal não há *naturalidade técnica* (referência discursiva do objeto) na tessitura da fala amorosa. Sobre a referência discursiva do objeto, Pêcheux resume afirmando que

[...] não há, de início, uma estrutura sêmica do objeto e, em seguida, aplicações variadas dessa estrutura nesta ou naquela situação, mas que a referência discursiva do objeto já é construída em formações discursivas (técnicas, morais, políticas...) que combinam seus efeitos em efeitos de interdiscurso. Não haveria assim naturalidade “técnica” do balão livre ou da estrada de ferro, ou naturalidade “zoológica” da toupeira, que seria *em seguida* objeto de metáforas literárias ou políticas; a produção discursiva desses objetos “circularia” entre diferentes regiões discursivas, das quais nenhuma pode ser considerada originária. (PÊCHEUX, 2011, p. 158)

Também a esse respeito significa dizer que não existia nada *formado* antes de um encontro¹⁶, apenas existiam elementos isolados *em formações discursivas morais, técnicas e políticas*. É por isso, segundo Barbosa Filho (2017) que se deve compreender “o vazio pelo encontro e não ao contrário, o encontro pelo vazio” E também é nesse espaço que se torna possível dizer que o não dito sobre o amor (o sempre-já-lá, o vazio) precede o dito e há de alguma forma um primado da presença sobre a ausência, um primado da relação sobre a relação. “Dire que les valeurs sont ‘relatives’ signifie qu’elles sont relatives *les unes aux autres*” (GADET; PÊCHEUX, 1981, p. 56), que Barbosa Filho (2017, p.16) traduz como: “Dizer que os valores são relativos significa que eles são relativos uns aos outros”.

Nessa perspectiva, os sentidos de amor, no modo como estão formulados, indicam o lugar em que a estrutura da linguagem (de base equívoca) se expõe ao funcionamento (contingencial) da história no encontro com o sujeito e seu corpo. Essa

¹⁶ Não existe também nada formado antes do discurso.

tomada de posição não faz concessões nem às “aporias de uma semântica puramente intralinguística” nem a “uma pragmática insensível às particularidades da língua” (PÊCHEUX, 1994, p. 55).

1.4 POR UM GESTO DE LEITURA POSSÍVEL

Pensando a relação do discurso amoroso com a arte, leio os movimentos denominados *ocupações artísticas, instalações, intervenções, performances e flash-mobs* como acontecimentos discursivos, buscando compreender os movimentos de sentido instalados entre o eu e o outro (interlocutores) com seus corpos, entre os sujeitos escapantes e seus espaços de ocupação e, por conseguinte, os modos de produção de vida material. É a partir do recorte de algumas imagens (que apresento abaixo) da performance realizada em 2010 por Abramović que traço apontamentos sobre o modo como o corpo e o amor são discursivizados na arte, compreendendo, tal como Orlandi (2008, p. 20), “discursividade como inscrição de efeitos linguísticos materiais na história”.

O interesse maior em se falar sobre corpo e linguagem, do meu ponto de vista, não está em nos perguntarmos se existe ou não uma linguagem do corpo, dos gestos ou sobre o corpo. Interessa neste trajeto de pesquisa pensar um corpo que é constituído de linguagem, é feito de linguagem (ORLANDI, 2001). E essa posição caracteriza qual é a especificidade da noção de corpo para a Análise de Discurso. Nesse lugar, pensar o corpo na maneira como ele é constituído pelo/no discurso.

As imagens recortadas a seguir são produzidas, ou seja, há já um gesto de interpretação posto sobre elas que as significam desse modo e não de outro. A partir desse gesto do diretor de capturar/editar/flagar uma cena, há implicada a produção de uma narratividade sobre a performance.

Isso me conduz mais adiante a proceder à análise de um gesto de interpretação daquele que filmou (ênfatizando certos gestos do corpo, do encontro, por meio de enquadramentos, ângulos e etc.) e também daquele que as editou (recortando algumas imagens e não outras).

Montagem 1 – Marina e Ulay, no MoMA, 2010.













Fonte: recortes em imagens do documentário *The artist is present* (2010).

A complexidade desse encontro se marca pelo silêncio em que ele se produziu, silêncio este previsto formalmente pela *performance* da artista.

O momento registrado em imagens foi a *performance* inédita produzida pela artista Marina Abramović intitulada “The artist is present”. Nela, a artista pediu que se instalasse uma mesa e duas cadeiras para que pessoas anônimas sentassem a sua frente e a encarassem pelo tempo¹⁷ que quisessem. Marina Abramović permaneceu *em silêncio* durante quase toda a exposição, que durou cerca de três meses – ou exatamente 736.030 minutos, de acordo com as contas dela. A reação das pessoas que puderam compartilhar com Marina esse um minuto de silêncio foram as mais diversas possíveis: muitas choraram só pelo contato e uma chegou a ficar sete horas na sua frente. Com efeito, o silêncio significa nessa performance. Orlandi (2012c, p. 86) formulou: “Um sujeito pego em silêncio, muda imediatamente sua ‘postura’ corporal. Um sujeito

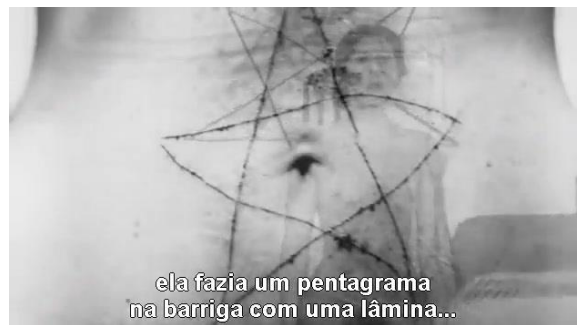
¹⁷ O tempo é uma questão importante nas performances de Marina Abramovic: “Posso dar um exemplo muito simples: pegue uma porta e abra ela constantemente, sem entrar ou sair. Se você faz isso por três, cinco minutos, isso não é nada. Mas se você faz isso por três horas, essa porta não é mais uma porta, ela é um espaço, o Cosmos se transforma em outra coisa, é transcendente. Em todas as culturas arcaicas, rituais e cerimônias eram repetidas sempre da mesma forma e existe um tipo de energia que fica alocada nessa repetição que afeta também o público. Isso só se consegue com performances de longa duração” (ABRAMOVIĆ, 2010).

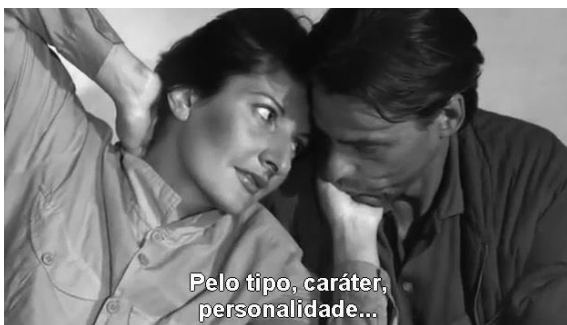
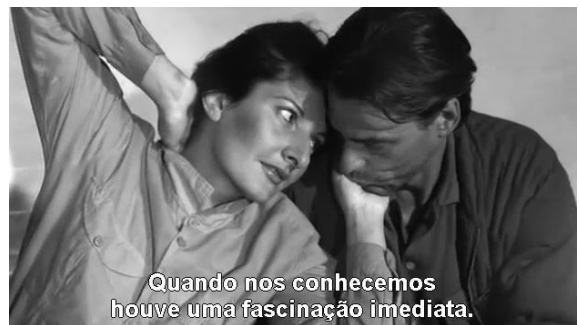
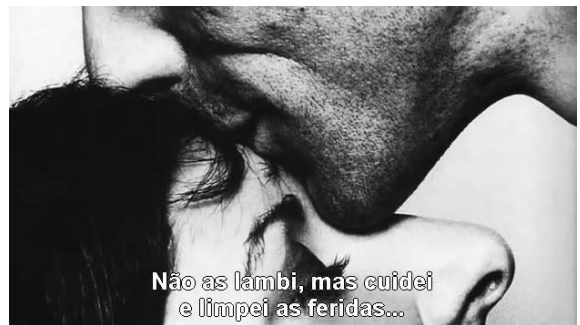
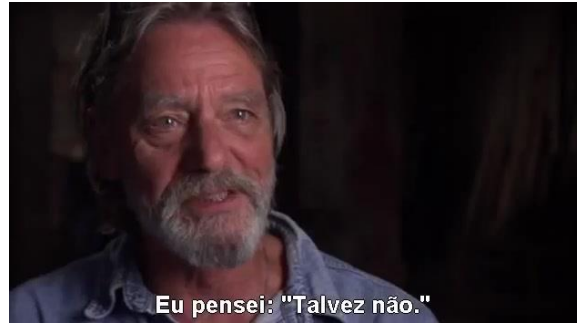
em silêncio se apresenta com um corpo que significa em silêncio e significa nesse silêncio”.

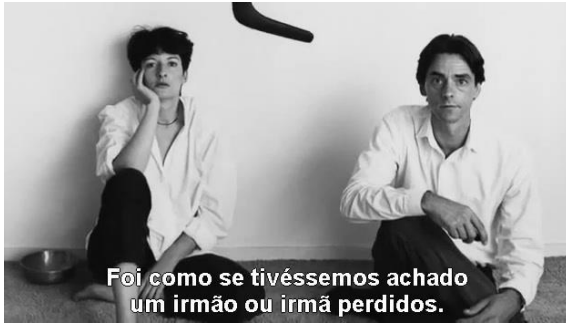
No documentário *The artist is present* (2010) produzido por Marina Abramović, em que está registrada a performance de mesmo título, a artista relata algumas nuances do encontro de Ulay, pseudônimo de Uwe Laysiepen. Com efeito, apresento abaixo uma composição de imagens, lida como uma narrativa elaborada sobre os dois artistas, pelos artistas. Neste recorte do documentário *The artist is present* (2010), Ulay inicia o *testemunho*:

Montagem 2 – Testemunho de Marina e Ulay







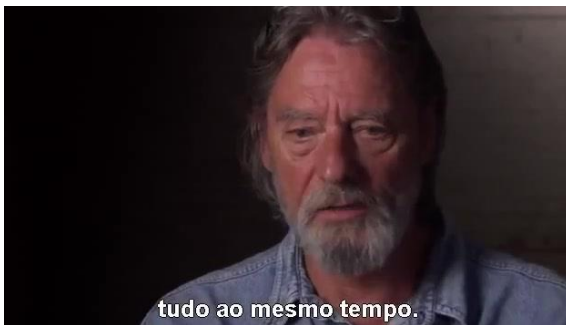


Marina Abramović toma palavra:





Ulay:

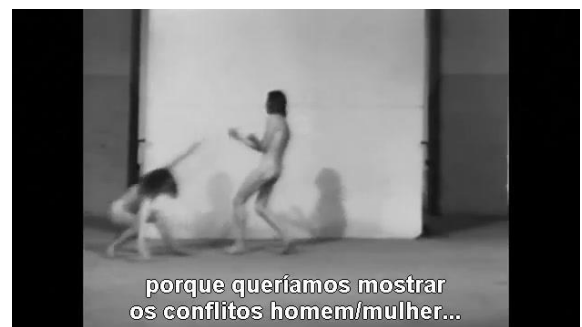


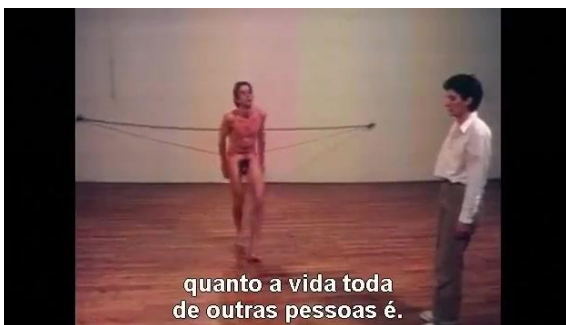
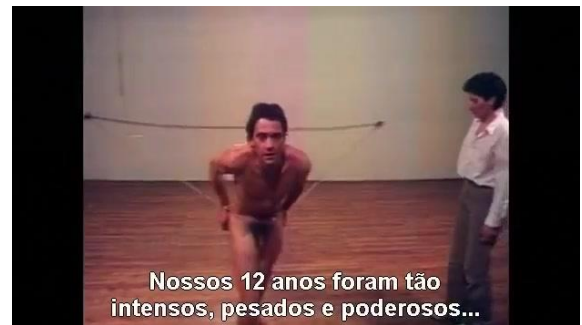
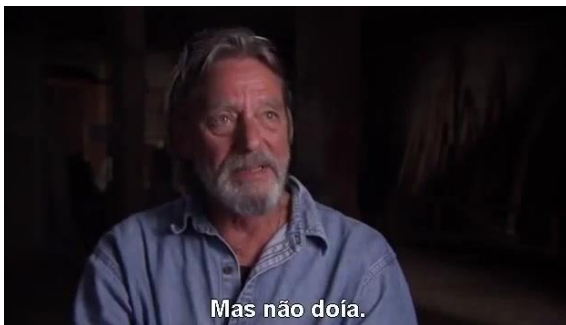
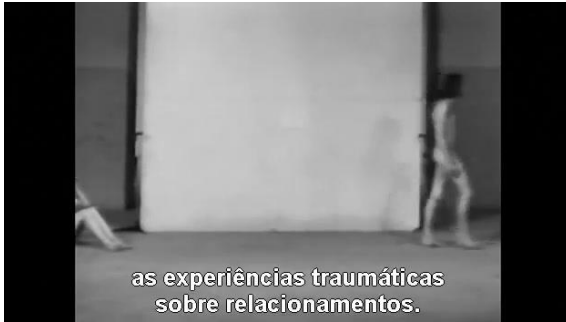
Narrador:





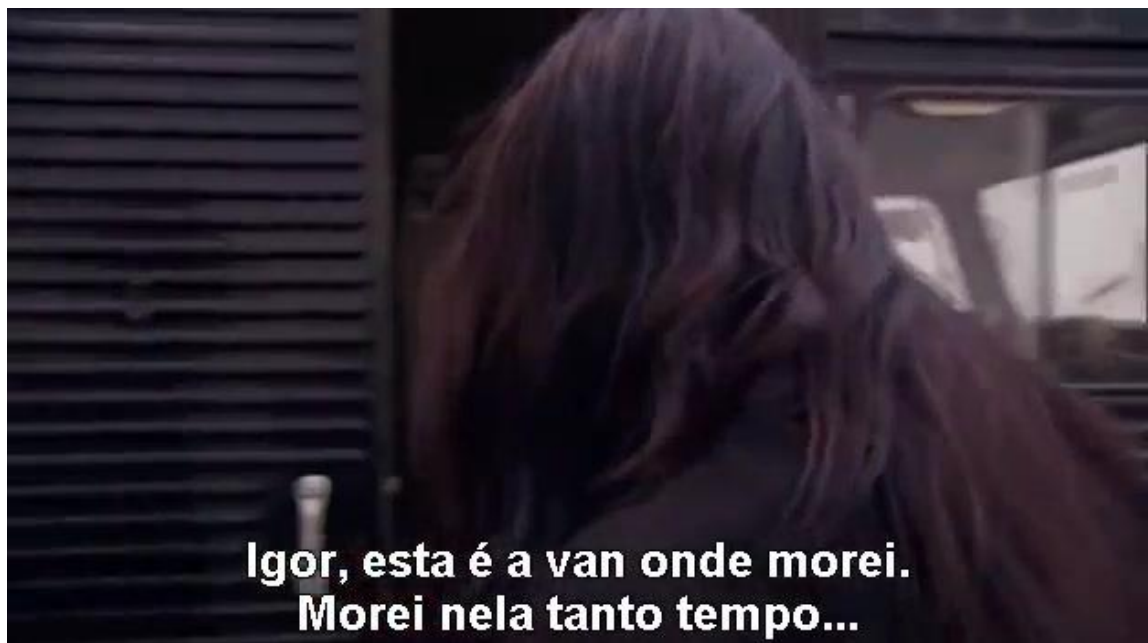
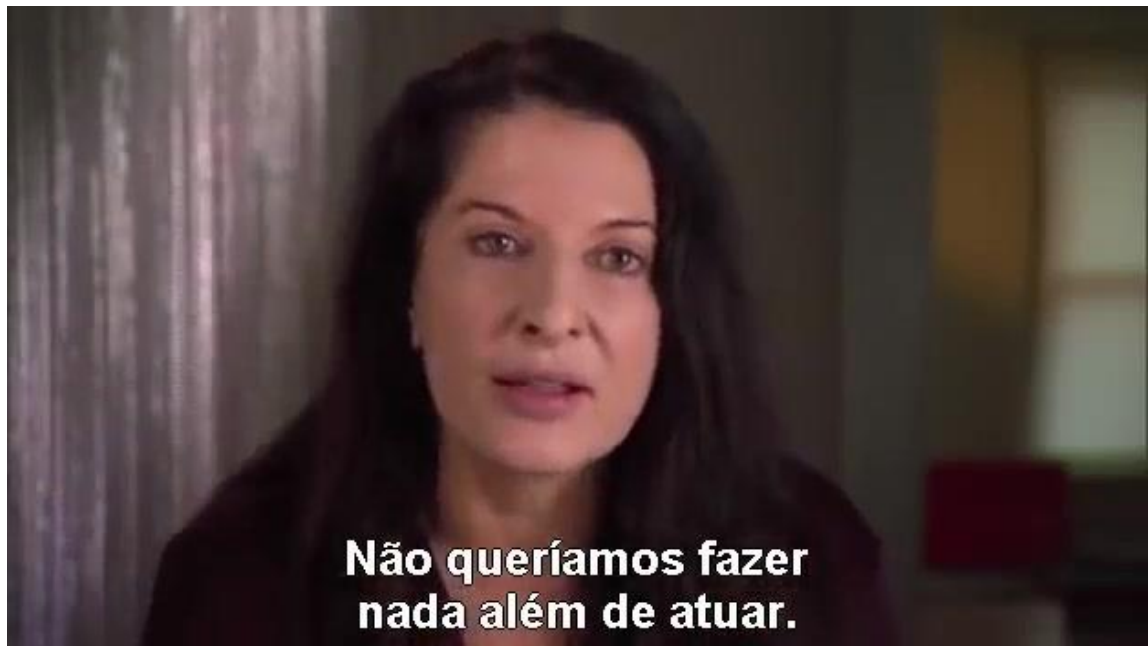
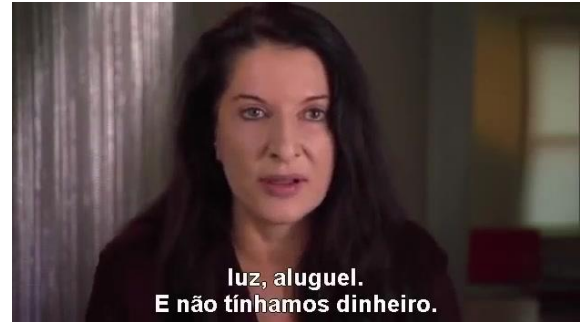
Ulay:

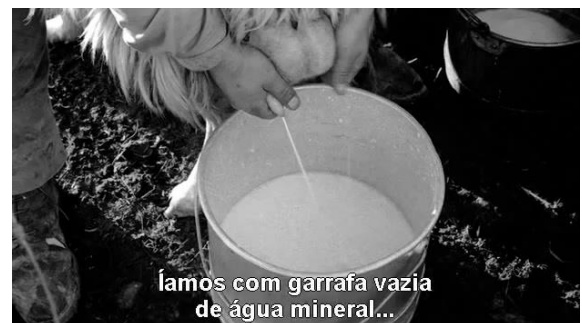
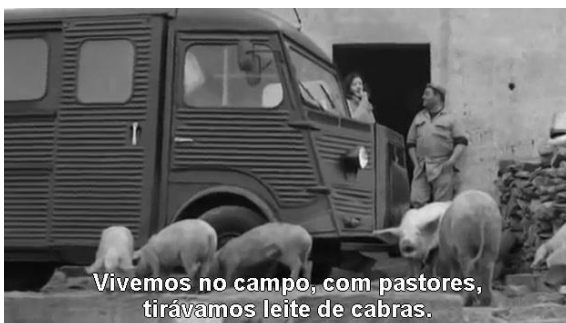
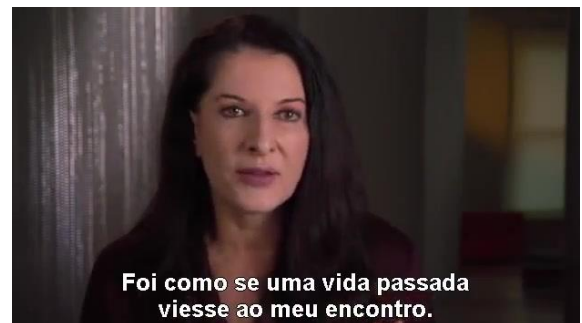
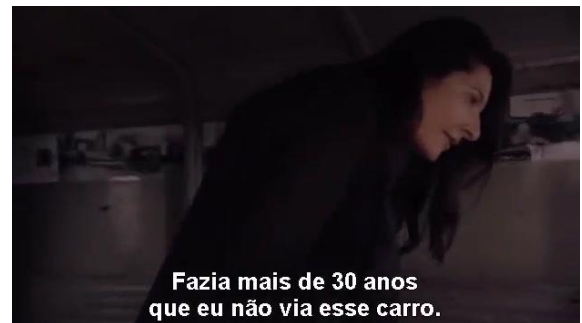
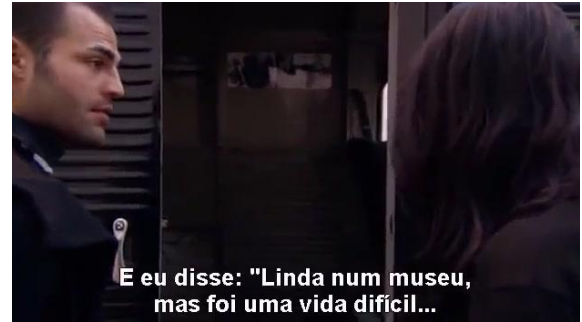
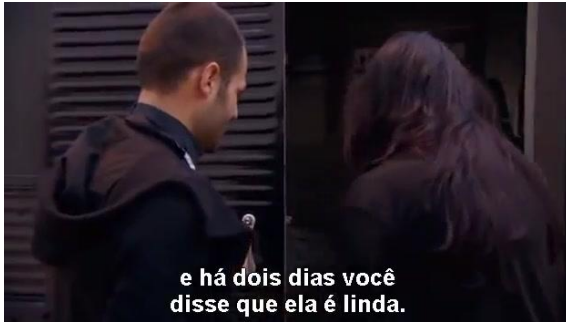




Marina relata a Igor sobre a época em que viveu com Ulay no furgão:





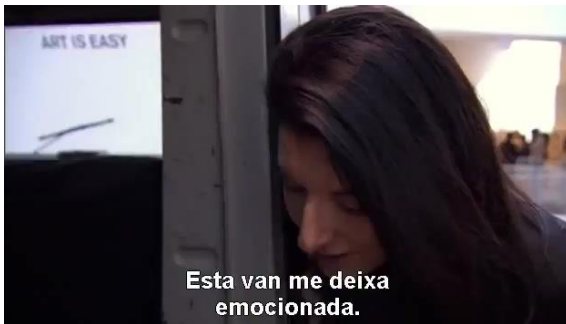




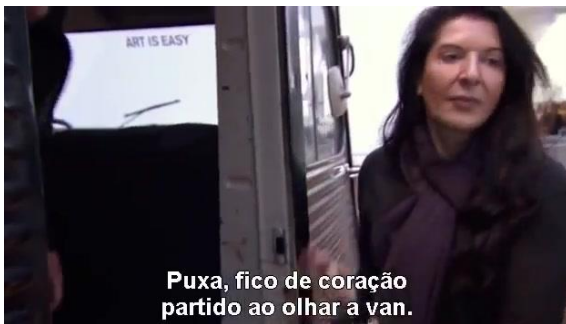
emprestar gasolina nos postos.



Eu conhecia todos os chuveiros e postos de gasolina na Europa.



Esta van me deixa emocionada.



Puxa, fico de coração partido ao olhar a van.



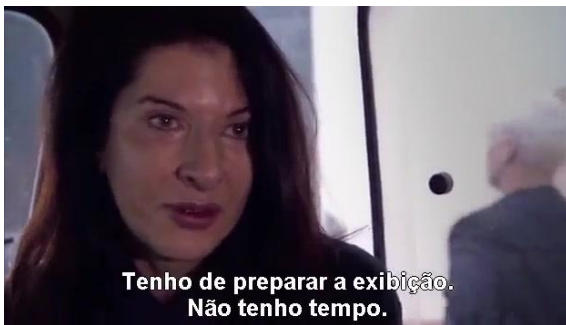
Foi uma época muito feliz da minha vida neste carro.



Eu tinha tudo que sempre quis. O homem que eu amava...

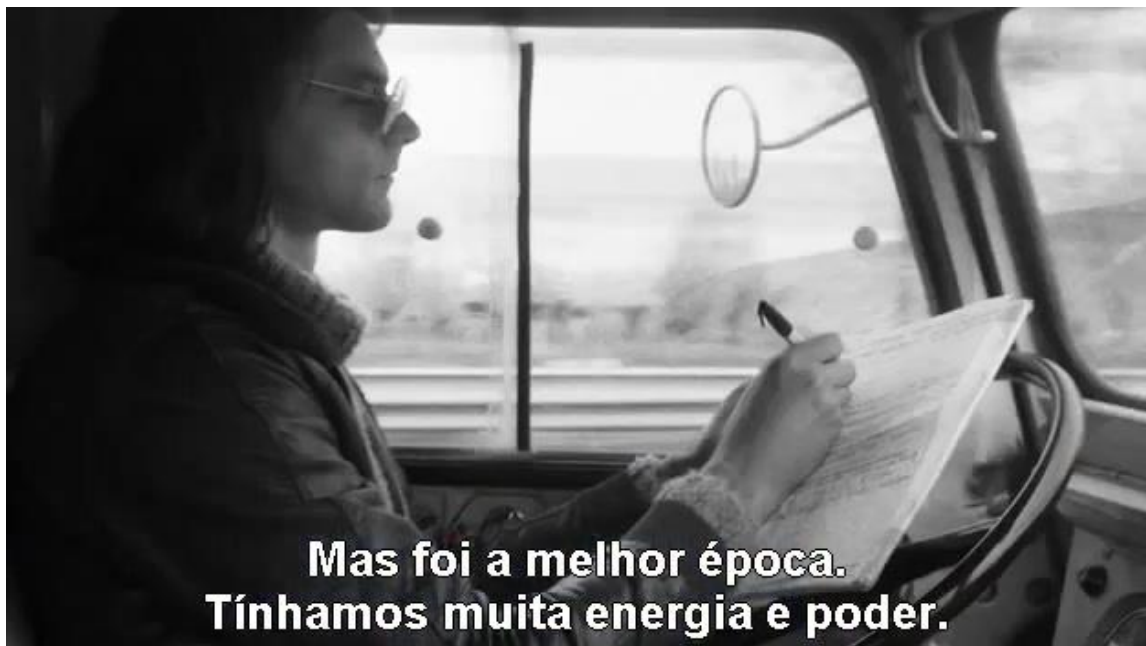


e sem termos nenhum compromisso.



Ulay finaliza:





Fonte: *The artist is present* (2010).

De saída, destaco que nesse trabalho de reflexão o objeto arte constitui um lugar privilegiado para pensar a interpretação/leitura. E é disso que quero tirar consequências a seguir.

Marina e Ulay produziram arte juntos durante quase doze anos; foram nômades, entre 1976 e 1988, viajaram e moraram em um trailer. No documentário, eles dizem que se sentiam “um só corpo (nascidos no mesmo dia, em anos diferentes) feito de duas cabeças, mas com o mesmo corpo”. No percurso de produção artística de Marina, Ulay esteve presente, ele participou de algumas das maiores obras da carreira da artista¹⁸.

Em 1988, Marina e Ulay se separaram. Juntos eles fizeram uma última performance antes da separação, realizada na Muralha da China. Ela veio pelo lado leste e ele pelo oeste. Encontraram-se após três meses no meio e se despediram com o gesto de um último abraço. E, assim, após a despedida, eles ficaram sem se ver durante 22 anos, até o momento do encontro dos dois na exposição do MoMA.

Um parêntese se faz importante aqui: O sujeito que se produz no acontecimento discursivo não é esse sujeito “biografável”. Porque, nesse caso, estaríamos diante da possibilidade de compreender a produção de sentido como um

¹⁸ Muitos desses trabalhos estão registrados no documentário *The artist is present*.

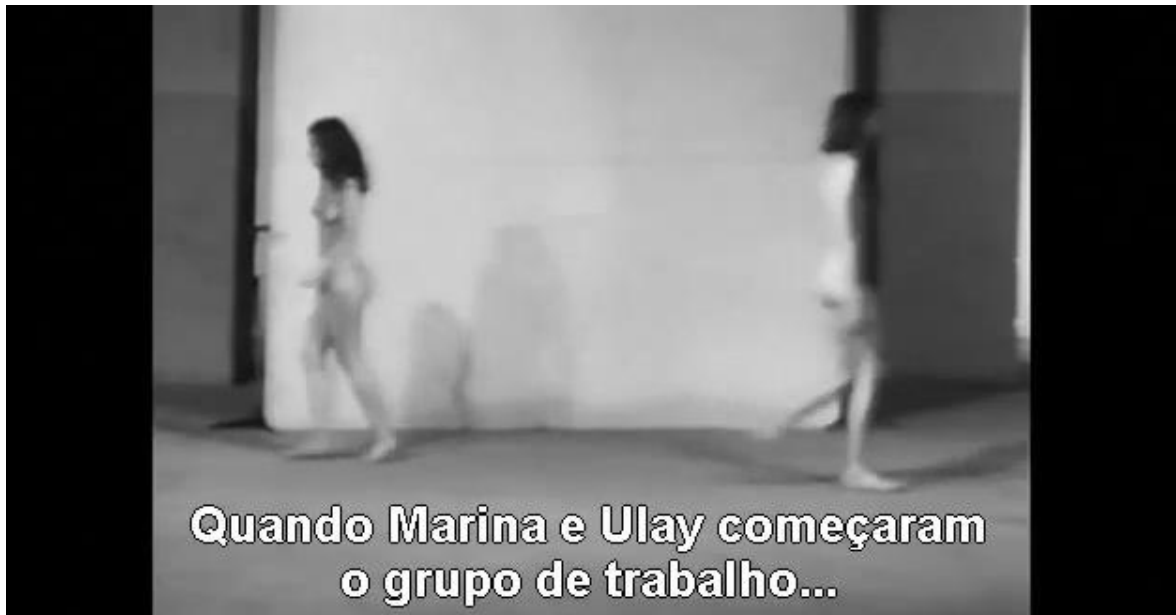
processo determinista, e não contingente. Leio, nesse ponto de análise, como *testemunho* (MARIANI, 2016) os dizeres de Abramović e Ulay. Acredito que os artistas, ao formularem um discurso *sobre* suas histórias de vida, de trabalho produzem sentidos na/pela formulação, “que jogam com algo da voz, propriamente a voz do sujeito, que contorna uma falta no dizer, circunscrevendo e fazendo mostrar” (DIAS, 2017) a existência de uma narrativa amorosa, elaborada pelos artistas, como em “Nós nos conhecemos quando ela veio a Amsterdã. Ela ia se apresentar [...]”, ou ainda, “Foi como se tivéssemos achado um irmão ou irmã perdidos. Foi algo assim. E nascemos no mesmo dia, 30 de novembro, ambos Sagitário. Obviamente”.

Um redemoinho de sentidos “produzidos na relação com a memória, sentidos que (se) tornam (n)a voz” (DIAS, 2017). Segundo Mariani (2016, p. 51)

o testemunho é da ordem do memorável, esse é um dos seus aspectos. Dar um testemunho aponta para um falar urgente, para o não esquecer e para um não deixar os outros esquecerem. [...] Não se trata, apenas, de uma ausência de significação para si ou sobre si mesmo, em função do desmantelamento de uma memória em que o sujeito se ancorava para suportar seus dias. Trata-se, também, da insistência em uma única significação (interpretação) mortífera que advém do Outro, que interpela o prisioneiro como um nada e o joga nesse nada, em que nada do humano, mesmo ações rotineiras, como o barbear-se, faz algum sentido.

Nessa perspectiva, o testemunho se coloca como uma tentativa de inscrição de um dizer do memorável do sujeito na história. O memorável como linguagem, nessa leitura, na relação com o esquecimento, se coloca como o não todo-dizível. Enquanto marca linguística, nesse material, o “não todo-dizível” (MARIANI, 2016) está marcado pelo uso regular das reticências:

Montagem 3 – As reticências



Fonte: *The artist is present* (2010).

Enquanto efeito, as reticências produzem marcas que apontam para o fracasso de um tudo lembrar-se, diz de uma impossibilidade constitutiva do dizer daqueles que querem registrar determinada memória. Lembrar e formular, lembrar e esquecer ao formular estão tensionados. Pêcheux já chamava atenção para isso: de acordo com o autor, na memória já se encontra a marca do esquecimento, não está designando algo que em algum momento se soube, mas, sim, “o acobertamento da causa do sujeito no próprio interior de seu efeito” (PÊCHEUX, [1975] 2009, p. 183).

Discursivamente, interessa-me debruçar sobre a materialidade do encontro dos dois em fotografias e no próprio documentário, procurando pensar de que modo esse encontro no MoMA se textualiza na arte, pensar a sobredeterminação dessas diferentes matérias significantes (som, corpo, narrativa, imagem) que implica em novos gestos de interpretação sobre a performance, tal qual concebeu Orlandi: “o gesto da interpretação 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”. (2007, p. 18)

Se sujeitos investidos de sentidos dão corpo (formulam) a linguagem, também podemos dizer que eles se dão enquanto *corpo-sentido*¹⁹ na linguagem. Nessa direção, o fio condutor é pensar justamente o sujeito investido de sentidos e compreender que sentidos são esses que tomam corpo na performance e tomam O *corpo* do sujeito.

A denominação de um acontecimento (na arte, na performance) “tende a prefigurar discursivamente o acontecimento”, diz M. Pêcheux (1990, p. 20), a dar-lhe significação, buscando preencher os furos, tamponá-los. De acordo com Lacan (1959-60/1997), a partir da metáfora do pote, o que garante “vida eterna” à Coisa, aqui *parafrasticamente* pensando a performance enquanto o pote, sua “dignidade de Coisa é o buraco”. E é nesse lugar, o da performance, que me apoio para pensar o acontecimento discursivo de amor em diferentes matérias significantes da arte, que não cessam de não se inscrever aos pedaços com um *impossível* (epistemológico do saber) e um *incontível* (histórico do saber).

O funcionamento da instância ideológica, de acordo com Pêcheux (1997), produz, pelo próprio processo de interpelação ideológica, um assujeitamento que, por sua vez, constitui o sujeito enquanto forma-sujeito, àquele agente das práticas sociais. Para o autor, através da submissão aos significantes da língua (o já-lá, o pré-construído), “essa identificação, fundadora de unidade (imaginária) do sujeito apoia-se no fato de que elementos do interdiscurso [...] são re-inscritos no discurso do próprio sujeito” (PÊCHEUX, 1997, p. 163).

Davallon (1999) afirma que para que algo fique na memória é preciso que o saber registrado “toque” o sujeito, o “cause”, seja significativo para ele; o que, para Pêcheux, estaria na ordem do acontecimento discursivo. Segundo Pêcheux (1999), a

¹⁹ A propósito da constituição da relação entre corpo e sentido, cf. SOUZA, Levi Leonel de. *O discurso encarnado: ou passagem da carne ao corpo-discurso*. Dissertação (Mestrado).

memória tende a absorver os acontecimentos como uma série matemática em que é possível presumir o próximo número, mas quando algo rompe essa série, fura a sequência, é o acontecimento discursivo que desmancha essa “regularização”. É a des-regularização dos sentidos, uma espécie de fissura produzindo abertura, dando vazão. No material recortado para análise, onde há ruptura na performance? Eis uma questão que se coloca. Na hora em que Mariana pega na mão de Ulay? Isso não aconteceu em outros momentos da performance. Há aí, talvez, uma quebra do próprio objeto artístico, que é substituído pela presença de duas pessoas que se conhecem.

Ao percorrer os corredores da discursividade do amor na obra de arte, pergunto: como o artista provoca uma “sensação” no modo pelo qual apresenta o objeto (arte) e também como o vazio exposto a partir desse objeto pode expor a opacidade de um “tema” (possibilidade *de dizeres* em uma situação histórica dada) como o amor, sob uma nova perspectiva, incapaz de representá-lo? Essa característica, talvez, é o que confere à arte seu caráter de eternidade por nunca se poder dizer tudo sobre ela, por sempre haver um ponto inabordável. O tema do amor, no acontecimento da arte, apresenta-se sempre aberto a inesgotáveis interpretações, deixa a interrogação de um vazio. Vazio que significa historicamente.

Em outras palavras:

[...] o discurso de amor é um lugar extremamente favorável para a observação de certos processos de significação que remetem diretamente à ordem do sujeito, à sua singularidade. Processos que trabalham os de individuação do sujeito. (ORLANDI, 1990, p. 84)

Se, por um lado, os efeitos de sentido sobre o amor na linguagem são lugar do equívoco, do lapso, do ato falho, do impossível de se dizer que escapa a toda simbolização, do não-um, em relação aos processos de constituição do sujeito e do sentido (MILNER, 1978), por outro, “a noção de acontecimento trouxe para o debate a questão do acaso e da contingência histórica e de seus efeitos sobre as estruturas, o que desloca a reflexão sobre o real da história” (ZOPPI-FONTANA, 2007, p. 1).

Por isso, se torna forte pensar que o encontro entre Marina e Ulay é fortuito, é puro acontecimento. Creio que essa problematização entre as noções de acontecimento discursivo de Pêcheux e a de encontro de Althusser seja interessante

para compreender o lugar do encontro a partir do trabalho da noção de estrutura em ambos, porém atravessada pelo que nela falha.

Enquanto isso, como desafio fica a materialidade do gesto, do corpo, do silêncio, “na sua força de intervenção no real da história e do sentido” (ZOPPI-FONTANA, 2007, p. 5).

Para apontar o que falha (desliza), o que causa o corpo a partir desse encontro de Marina e Ulay, retomo dois recortes das imagens apresentadas anteriormente: a primeira imagem flagra o momento em que Marina produz uma expressão de espanto (surpresa) ao abrir os olhos e ver Ulay e a segunda imagem captura/enquadra o rosto, no momento em que ela chora.

Montagem 4 – A lágrima de Marina



Fonte: *The artist is present* (2010).

Se a promessa de tudo que arrisca faltar à felicidade amorosa para o sujeito pragmático, como disse acima, se apresenta como insuportável, pergunto: seria possível pensar que um encontro amoroso não tem também sua faceta insuportável? Não pode *o aquilo que causa o sujeito* desviar o sujeito dessa possibilidade de realização e o colocar sempre às voltas com a relação que o faz *furar* no sofrimento?

O vestígio material da lágrima²⁰ de Marina, bem como sua reação primeira de espanto, falam por outra via nesse sujeito e não o deixam trilhar outro percurso subjetivo. Tomo a lágrima como um fragmento de linguagem que é indício desse encontro e que nos oferece pistas de processos de significação que se inscrevem numa dada formação discursiva, a da arte. Quando a lágrima escorre, me parece que algo está preste a romper o limite do *non-sense*, mas não rompe. Veja, mas isso que parece romper e não rompe é da ordem do efeito. Como formulou bem Orlandi: “Não suportando afrontar-se com o sem-sentido, vemos como o homem tira (coloca) sentido dele (nele)” (1990, p. 92).

A partir de uma proposta sensorial, a performance se coloca como sensação, não através da palavra, mas do corpo de um sujeito instalado, de um corpo estático e em silêncio. De minha posição, diria que a performance significa em seu movimento (gesto de instalar) nossas “sensações”. Sensação aqui não se refere somente a sentimentos abstratos, mas efeitos de sentidos produzidos a partir de uma prática de existência, e isso que se denomina sensação não escapa à significação. Trata-se de um modo de nos significarmos em face de nossas necessidades enquanto seres históricos e simbólicos que somos.

A performance não transcende o corpo tampouco expressa algo já constituído em outro lugar. Não se trata de representação. A performance não é, em minha leitura, representação. É o próprio lugar de significação, de textualização do sujeito com seu corpo em um espaço. A materialidade da performance liga corpo, espaço, movimento. É um modo de textualização que faz funcionar, na relação corpo/sujeito, essa ligação.

A arte é um lugar privilegiado da textualização do sujeito com a sua subjetividade, marca de uma indelével presença do que falta, é trabalho de sentidos. No encontro de Marina e Ulay, o silêncio é escritura que *simula* uma fusão de corpos. Robin (1993) diz que é pela escritura que o sujeito coincide consigo mesmo, num anseio por sua unidade impossível. Quando me refiro à simulação, tomo tal termo

²⁰ A lágrima é corpo também.

enquanto efeito de sentido. Interpretação possível a partir do modo como a performance se apresenta.

Tem *algo* de inominável no amor (impossível de simbolização) que é anterior e íntimo ao sujeito, *algo* inacessível de significantes. Forte de sentidos. O amor é sentido e produz sentidos. Vou tomar (aqui muito mais intuitivamente) a dor de/no amor não como a dor física (biológica) no corpo, embora essa dor física também doa no corpo e seja significado por ele. É a dor bordeada pelo plano da metáfora... e que não se fecha.

O que será que me dá
 Que me bole por dentro, será que me dá
 Que brota à flor da pele, será que me dá
 E que me sobe às faces e me faz corar
 E que me salta aos olhos a me atraiçoar
 E que me aperta o peito e me faz confessar
 O que não tem mais jeito de dissimular
 E que nem é direito ninguém recusar
 E que me faz mendigo, me faz suplicar
 O que não tem medida, nem nunca terá
 O que não tem remédio, nem nunca terá
 O que não tem receita [...]
 (BUARQUE, 1994)

“O que será que me dá” que é x, que é y, que (...) e por deslizamentos de palavras faz trabalhar a metáfora do inominável. Perceba que estou falando aqui do que ainda não está na materialidade, por exemplo, da lágrima, do grito, do berro, apesar de estes também se colocarem enquanto uma tentativa de escapar à dor, pôr pra fora. Falo de uma tentativa de significar o *non-sense* (sem-sentido) na materialidade da palavra, na materialidade do corpo.

Sobre a tensão de diferença que se tece entre o não-sentido e o sem-sentido, elabora E. Orlandi:

O não-sentido [...] é da instância do interdiscurso, da relação com o outro, domínio da memória em que há movimento possível do sujeito e dos sentidos. Esse movimento se dá a partir do silêncio fundador, grave de possíveis, onde o não-sentido é disponibilidade e não vazio. O sem-sentido deriva do efeito imaginário, o que produz a evidência, a estabilização na relação com o outro. Sem o silêncio que é disponibilidade, aflora o silenciamento, o apagamento da margem, do possível. O vazio, aqui

o sem-sentido é o imaginariamente saturado (conteúdo). (ORLANDI, 1998, p. 63)

Daí, pergunto-me: como falar disso que não está no significante, mas que é deriva do efeito imaginário? Quando a dor é tamanha (diante do vazio, da morte, da separação, do abandono...), não cabe na significação direta²¹. Na música “O que será? (à flor da pele)”, o compositor não nomeia diretamente, mas ele significa no tempo presente o que sente. É por uma construção metafórica que o compositor faz a passagem do que sente para uma narrativa *sobre*.

As composições de imagens do documentário, o vídeo “Marina e Ulay (Reencontro Emocionante)”, e os comentários formulados a partir da circulação desse vídeo, são importantes para pensar as diferentes discursivizações produzidas em torno da relação corpo/amor/arte. Corpo que põe em cena um sujeito e outro; arte e amor como produção, efeito.

²¹ Até porque a significação, em Análise de Discurso, se dá enquanto um processo, nunca é direta.

CAPÍTULO II:
PERFORMANCE: CORPO, OLHAR E(M) ARTE

*Na arte corporal e de performance a figura do
artista é ferramenta para a arte. É a própria arte.*
Gregory Battcock

*Que a arte me aponte uma resposta
Mesmo que ela mesma não saiba
E que ninguém a tente complicar
Pois é preciso simplicidade pra fazê-la florescer
Pois metade de mim é plateia
A outra metade é canção
Que a minha loucura seja perdoada
Pois metade de mim é amor
E a outra metade também
Oswaldo Montenegro*

Para introduzir, através dos elementos do discurso, o modo como compreendo a performance, traço agora alguns apontamentos que considero importante investir sobre o trabalho do corpo e do olhar em/na arte.

A performance é uma arte de fronteira, que pode ser definida por alguns críticos da arte como uma arte híbrida. Já o termo “performance act” sugere eventos realizados por artistas, no bojo das “experiências” vanguardistas europeias.

Richard Shechner (2003, p. 39) propõe oito situações em que a linguagem artística pode se dar a ver:

- 1) na vida diária, cozinhando, socializando;
- 2) nas artes;
- 3) nos esportes e outros entretenimentos populares;
- 4) nos negócios;
- 5) na tecnologia;
- 6) no sexo;
- 7) nos rituais sagrados e seculares;
- 8) na brincadeira.

Tais situações colocadas enquanto empíricas em que a arte pode se dar a ver, num primeiro momento dessa reflexão, se colocam como importantes, na medida mesma em que possibilitam jogar com a aproximação do corpo do artista, o público e a obra num só momento. E é nesse enlace do corpo numa relação forte com as artes, com o sexo, com a tecnologia... que corpo e sujeito – em *relação a* – são convocados não mais para uma mera ou simples *contemplação* em performance.

É o corpo, o corpo em movimento que faz deslizar sentidos pelo espaço. Como é que durante esse processo de produzir uma *performance* é o próprio corpo que (se) produz – isto é, se torna isso ou aquilo que se percebeu – enquanto efeito no movimento de sua realização mesma? E, ainda, da realização do corpo em *performance*, o que fica para a arte que não seja só a marca da passagem de um corpo? E, em que lugar nós ficamos, os observadores, que afinal temos *nosso próprio* corpo?

Uma pista primeira para essas perguntas é oferecida por Phelan ao formular: “tentar escrever sobre o evento indocumentável da *performance* é invocar as regras do documento escrito e, logo, alterar o evento em si mesmo” (1997, p. 173).

E, nesse sentido, é consequente tomar a arte não como um evento interpretável. A efemeridade da *performance* é a sua condição. Em movimento, o que é registrado em uma *performance* não é a verdade, talvez o que se produz seja um efeito de verdade. “A ação é VERDADE. Nada do que foi registrado é verdade. Nada do que foi dito é verdade. Somente a AÇÃO²²” (BOWMAN,1993)²³. Entretanto, não é esse o esforço que anseio empreender, mas sim considerar a *performance* como um recorte de um processo discursivo de significação que faz furo (ou não) no evento – nos termos de Badiou (2013). Ou, ainda, como melhor observa Orlandi sobre o papel da Análise de Discurso:

...aquela que não explica, nem serve para tornar inteligível ou interpretar o sentido, mas que nos leva a melhor compreender os processos de significação, o modo de funcionamento de qualquer exemplar de linguagem para significar. Com efeito, a relação que a análise do discurso estabelece com o texto não é para dele extrair um sentido mas sim para problematizar essa relação, ou seja, para tornar visível sua historicidade e observar a relação de sentidos que aí se estabelece, em função do efeito de unidade. (2007, p. 173)

Para Pêcheux (1997, p. 161) “a expressão ‘processo discursivo’ passará a designar o sistema de relações de substituições, paráfrases, sinônimas, etc., que funcionam entre elementos linguísticos – ‘significantes’ – em uma formação discursiva dada.” Desse modo, nesta pesquisa proponho-me a me voltar para a compreensão do(s) processo(s) de significação do objeto arte (dotado de discursividade) na relação com o trabalho da formulação, da constituição e da circulação (ORLANDI, 2001).

O objeto arte não está em somente um espaço de significação, formula-se na/pela sua re-significação, o que, por contraste, nos remete sempre a outros dizeres possíveis em jogo. Dito de outro modo, o sentido da matéria significativa de nosso material está em seu lugar mesmo de inscrição, e, não apenas em seu constructo

²² Em minha leitura discursiva, a ação é tomada como prática material na história.

²³ “The Act is TRUTH. Nothing that was ever recorded is truth. Nothing that was ever said is truth. Only the ACT”. *Cleveland Performance Art Festival*.

(constituição) físico ou formal (forma). Isso, pois, a matéria significante, costurada pelo social e histórico, produz efeitos de sentido, e não a matéria em si mesma. Orlandi (1999, p. 31) ensina que “a linguagem é linguagem porque faz sentido. E a linguagem só faz sentido porque se inscreve na história”. E é por essa via que penso a performance.

Sendo linguagem, a performance produz sentido(s). Pensando deste lugar, a performance é tomada, em seu entrelaçamento material, como um complexo de significação envolto de dizeres contemporâneos que instala diferentes gestos de leitura determinados pela sua condição específica de produção, pondo em movimento o espaço da incompletude, da polissemia, do sentido outro possível. O movimento instala-se.

Tal tomada de posição discursiva colocou, desde o início, o conflituoso desafio de compreender o caráter material da performance “The artist is present” (e também do corpo, do olhar) instalado não de modo fixo, estático, mas sim de modo que esse corpo, por uma dupla subordinação – de um lado, a subordinação do corpo ao roteiro previsto formalmente na performance, subordinado à “regra” de ocupar um espaço determinado e de um modo determinado e, de outro lado, o corpo investido da relação forte sujeito/sentido/mundo –, produza a marca de uma passagem que faz furo no *ritual ideológico*, possível lugar de resistência (PÊCHEUX, 2009). Ou seja, trabalho na direção de ler as condições reais de produção e circulação, tendo como pedra de toque a noção de ideologia tal qual formulada por Pêcheux²⁴ ([1988] 2009).

Um adendo se faz importante neste percurso da pesquisa: apesar de alguns pesquisadores elegerem um ou outro termo/expressão na análise da performance, jogando com palavras como *Art charnel*; *Art corporel*; *Specimen art*; *Hardship art* ou *Ordeal arts*, não me proponho a optar por um conceito ou outro aqui. No livro *L'art corporel* (1983), François Pluchart formulou: “Se a expressão ‘arte corporal’ tem o mérito de manter a questão do corpo no interior do domínio da arte, a palavra ‘performance’ gerou os piores mal-entendidos”. Concordo com Pluchart, visto que o corpo é contemporâneo ao sujeito e também o objeto da arte da performance. Eis um ponto de deslocamento.

A performance pode se dar na rua ou em espaço *in situ*. O quadro cênico da performance não se desenha ou se dá em um lugar específico senão em todos os

²⁴ Artigo regido em 1978 pelo autor Michel Pêcheux e publicado em 1982 como Anexo III, no livro *Les Vérités de La Palice*. Em 1988 o Anexo III fora publicado na tradução brasileira.

que, à volta de nós, formam a cena. Penso a cena performática enquanto uma prática material para problematizar o espaço da performance; sendo fluxo, fluido, o espaço do quadro cênico pode se dar a ver em todos os espaços: espaço “público”, a rua, lá onde caminho, lá onde paro para ler na praça, no espaço institucionalizado, em um museu, em uma galeria de arte, em uma escola. Nessa direção, compreendo que lugar, o lugar da performance, é o espaço praticado, espaço dotado de sentido.

2.1 QUADRO CÊNICO: TERRITÓRIO, CARTOGRAFIA DOS SENTIDOS

O sentido não é exato (ORLANDI, 2012a). Em consequência da análise da arte performática também cabe dizer: o espaço recortado para a produção de uma performance não é exato, é espaço praticado, é espaço político – ou seja, compreendido como divisão –, que ao mesmo tempo se abre para a estabilização e a desestabilização dos sentidos possíveis. Veremos isso na descrição que segue.

O Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA, foi fundado em 1929. Foi o primeiro museu que dedicou sua coleção somente à arte moderna. Com um espaço aproximado de 60 mil metros quadrados, dividido em seis andares, o MoMA recebe todos os anos várias exposições artísticas de estilos variados como expressionismo abstrato, arte metafísica, cubismo. Entre pinturas, esculturas, instalações e fotografias o MoMA possui o maior o acervo de arte moderna do mundo.

Em 2010, Marina Abramović foi homenageada pelo MoMA com uma retrospectiva de sua carreira. Para essa exposição outros artistas foram convidados a reproduzir alguns dos trabalhos mais importantes de Abramović. Em especial para essa retrospectiva, a artista produziu a performance intitulada “The artist is present”.

Ao longo da performance, com duração total de mais de 700 horas, Abramović ficou em uma cadeira por oito horas diárias, seis vezes por semana, durante três meses, enquanto visitantes eram convidados a sentar-se de frente para ela, em silêncio e pelo tempo que desejassem. A artista apenas fechava os olhos a cada vez que um visitante levantava, e voltava a abri-los quando outro ocupava o lugar. Vejamos algumas imagens da performance:

Montagem 5 – O quadro cênico da performance “The artist is present”

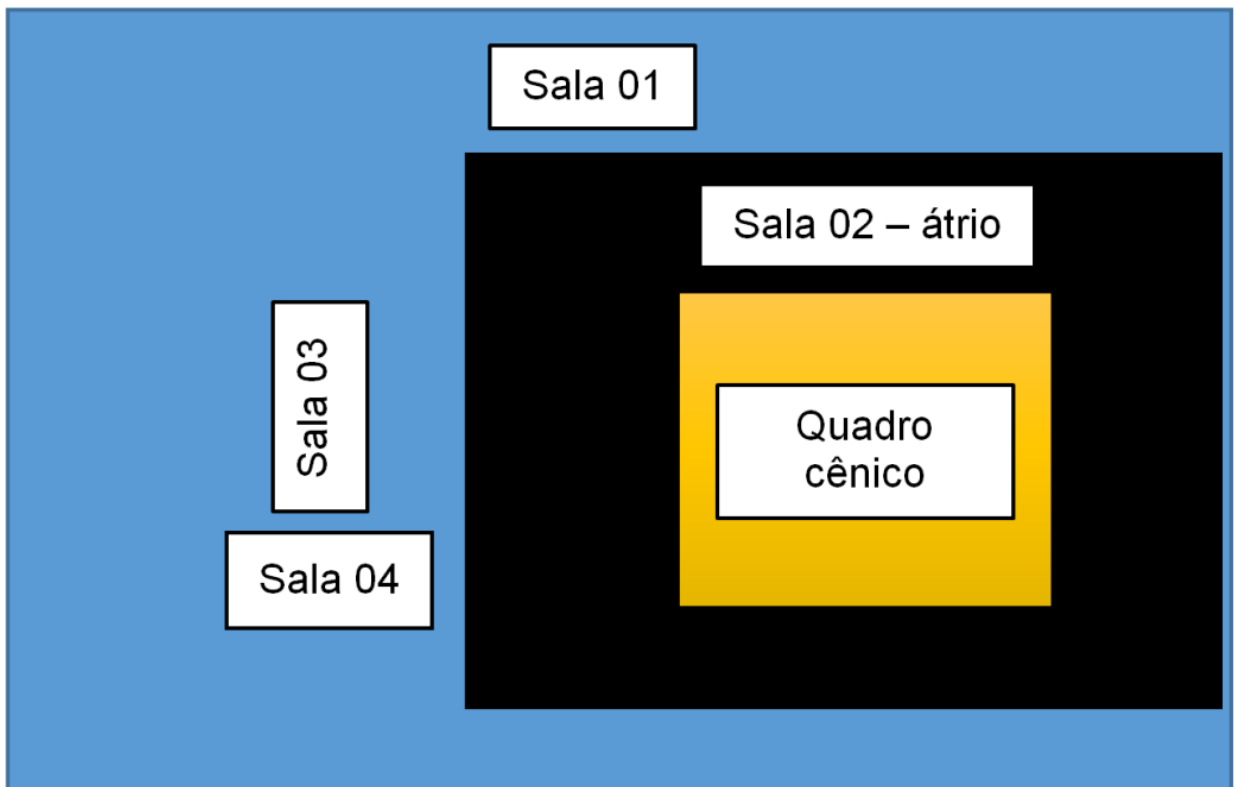


Fonte: *The artist is present* (2010).

A partir desses recortes é possível observar o modo como é constituído o quadro cênico da performance. À primeira vista é um espaço simples, demasiadamente simples, que a artista recorta. Um espaço quadrado no átrio do MoMA, delimitado por uma faixa branca, iluminado por refletores grandes, produzindo feixes de luz sobre duas cadeiras e uma mesa pequena, dispostas ao centro desse

quadro cênico. Ao desconstruir, reconstruir o espaço físico há a produção de um direcionamento para a constituição de outros territórios de experimentação que se justapõem e se dobras uns sobre os outros e, nesse movimento, podem-se abrir potências de campos de significação, numa dobra de um espaço agora re-significado. Não é mais o átrio do MoMA, é um território outro. Vejamos neste esboço de mapa a disposição do espaço físico:

Figura 5 – Disposição do espaço físico do MoMA para a exposição



Fonte: elaborado pelo autor.

Ora, nessa passagem, se faz necessário evocar o que entendo por território. Como ponto de partida, território não é aqui um mero lugar topográfico, físico (conforme esboço acima), no qual a performance pode se dar a ver. A noção de território não vem primeiro, mas são as ações performáticas que recortam tal território. Em minha compreensão, território é o campo constituído por uma intrincada rede de materialidades discursivas. São lugares que não preexistem; o território é organizado, é traçado por um contorno de um centro incerto. Assim, compreendo que os territórios

não pré-existes. Os territórios se constituem ao mesmo tempo em que são produzidos, formas materiais que emergem compondo sentidos de novo espaço.

Segundo Deleuze e Guattari (1997) os processos de territorialização não são constitutivos de um sujeito, mas de um estilo. Em certa medida, aposto na existência de uma posição-sujeito artista que produza a marca de uma passagem singular, produza existência, num movimento do qual emerja um “sentido”. No entanto, é factível afirmar também, na arte performática em específico: instalamo-nos em territórios para deles poder fugir, traça-se pontos e linhas de desterritorialização, para que algo ou alguém intervenha sobre o sentido ali instalado, como se o próprio território “tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 117).

De certa forma, quando Abramović convida os visitantes da exposição a participar da performance (sugerindo que ocupem a cadeira disposta em frente a ela e compartilhem um tempo indeterminado de silêncio) o espaço recortado do museu cartografa o território pelo modo mesmo como o corpo ali está implicado. O corpo em carne. Mas, além disso, o corpo em arte, o corpo que (se) significa diferentemente nesse quadro cênico. O corpo como possibilidade da performance.

Observa-se não o que o corpo da artista “é”, mas “onde o corpo da artista está”, que território ocupa. Ao se colocar numa situação de exposição – estática, sentada em uma cadeira no centro do quadro cênico – a artista não necessariamente mostra seu território naquele momento, mas dá a ver um território que se compõe com a performance, com o corpo em performance. É possível detectar, então, de quais formas de expressão a artista com o seu corpo abre mão. Cartografa-se o território de Abramović – para depois poder fugir dele! Ou, ainda, cartografa-se o território desse corpo estático, parado, sentado, que podemos também chamar de um corpo-em-arte, produzindo assim, nesse território, a potência de sua desconstrução, de sua resignificação.

Nessa direção, a performance “The artist is present”, e a arte performática em geral, abre espaço para a produção de muitos deslizamentos metafóricos contingenciais. Alguns desses comentários (transcritos abaixo) foram produzidos durante alguns eventos científicos em que apresentei o documentário *The artist is present*; outros comentários foram formulados por espectadores em ocasiões particulares.

Marina, com o seu corpo, poderia durante a realização da performance falar algo.
 Conseguiu trabalhar bem o corpo, mantendo-o estático.
 É lindo ver ela compartilhando silêncio. O que pode significar isso?
 O que tem atrás disso?
 Não tem desafio.
 Às vezes muito premeditado algumas coisas.
 No início havia um leve movimento que rapidamente controlou.
 Senti falta de algum gesto.
 Gostaria de ver você se surpreender.
 Gostaria de ver seu corpo se movimentando.

Como se pode perceber, o corpo instalado nesse território abre para um processo de interpretação contingencial, injungindo a um sempre possível processo de desestruturação-reestruturação das redes e trajetos de identificação do sujeito com o sentido, vice-versa. Isso pois, como formulou Pêcheux ([1990] 2002):

[...] só por sua existência, todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos: todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço: não há identificação plenamente bem sucedida, isto é, ligação sócio-histórica que não seja afetada, de sua maneira ou de outra, por uma “infelicidade” no sentido performativo do termo – isto é, no caso, por um “erro de pessoa”, isto é, sobre o outro, objeto da identificação. (PÊCHEUX, [1990] 2002, p. 56-57)

Não havendo ‘encenação’ bem-sucedida sobre esse outro, objeto nosso de identificação, o trabalho da desterritorialização (contida no próprio território) acontece, produzindo um desmanche sutil de pequenas coisas, do quase imperceptível para o aparecimento do singular de si mesmo. O espaço é deslocado.

Para Suely Rolnik (2006; 2012), cartografar um território implica em estar atento às estratégias das formações do desejo em qualquer fenômeno da existência humana.
 O cartógrafo

deixa o seu corpo vibrar em todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de

passagem, carona para a existencialização. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo e língua. (ROLNIK, 2006, p. 66).

Nessa tensão, nesse movimento próprio do território, do espaço cênico recortado, talvez possam se produzir fissuras de respiro. E por essas frestas de ar o corpo-em-arte re-existe.

2.2 CORPO, OLHAR E(M) ARTE

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar (...) a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamoscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos. Walter Benjamin

Para a continuidade desta reflexão apresento alguns recortes da *performance* “The artist is present” (2010).

Montagem 6 – Corpo e olhar em “The artist is present”,





Fonte: (<http://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/>)

Como já mencionei anteriormente, em 2010, no MoMA, Marina Abramović produziu a performance “The artist is present”. No documentário de mesmo nome, a artista comenta, a partir de uma posição-sujeito específica, a posição-sujeito *performer*, sobre como o processo artístico se formula em suas obras. De acordo com Abramović, seu método artístico se funda na proposta de “controlar o corpo e a mente”. No entanto, de início, nessa passagem do método à performance, da teoria à prática artística, penso, há algo que põe em xeque as representações instrumentais do corpo. Ou seja, na performance, em paralelo, funciona um regime formal e poético, dentro do qual o corpo se formula e se constitui pelo/no método.

No desejo de compreender a temática do corpo instalado em performance, do corpo no(s) seu(s) limite(s), em seus modos de expressões extremas, a presente tese discute essa “injunção” às significações contemporâneas do corpo. Injunções que, a meu ver, desafiam os limites do corpo, que o revelam como matéria sujeita à experimentação. Ponto, talvez, em que a ciência (o método), parafraseando Balzac, toca a loucura²⁵.

Vejamos outras imagens da performance, com atenção especial para o(s) olhar(es):

Figura 6 – Olhar em cena

²⁵ “Encontro-me no ponto exato em que a ciência toca a loucura e não posso impor barreiras.” (Tradução minha). Cf. Honoré de BALZAC.



Fonte: "The artist is presente" (2010).

Montagem 7 – Recortes do olhar na performance





Fonte: *The artist is present*(2010).

Nessa passagem da performance de Marina me chama atenção o olhar. O olhar aqui de nossa posição não se confunde nem com a função dita biológica do olho nem com a condição da organização do campo visual. O olhar, que ora compreendo, se coloca sob a forma de uma estranha contingência, simbólica, própria do funcionamento do inconsciente, deriva de uma falta do sujeito. Assim, não se deve conceber o olhar segundo o ponto de referência do sujeito, no qual um olho constitui um campo visual organizado e transparente a partir da associação de um espaço uniforme/estabilizado. O olhar, nesse sentido, não se coloca como condição invisível do campo visual; o olhar é alguma coisa que está entre o olho e os objetos no/do mundo (que em nosso material em questão pode ser o amor, a arte...). Desse modo, metaforicamente, o olhar funciona como uma tela ou até mesmo uma mancha que, pela possibilidade de distorção, dá forma, tornando possível diferentes formas de organização do mundo. No gesto de olhar não há evidências plenas de objetos. Na verdade, o que o olhar aponta, qualquer que seja o estado do sujeito, é que seu lugar de partida é *isso*.

Por esse motivo, é forte afirmar que entre o olho e o olhar há uma tensão que escapa sempre à apreensão da “realidade”. O sujeito desliza como desliza seu olhar.

Daí, talvez, o fascínio que certas pessoas e/ou obras de arte produzem em nós. O olhar de Marina (e também o de Ulay) é capaz de surpreender e equivocar olhos com sutileza na arte de produzir a equivocação do olhar sobre o olhar. O discurso do olhar – e aqui tomo o olhar como um discurso, a partir do recorte das imagens acima – comporta o domínio do que está por vir, coloca o sujeito diante de uma expectativa de alguma coisa inesperada nas leituras da realidade.

A artista propositora da performance, Marina Abramović, não é a protagonista da performance, se podemos falar em protagonista: são “olhos”. Não exatamente os olhos de alguém, o da artista ou das pessoas que participam da performance, mas “olhos”. De início foi possível pensar: olhos, órgão sem corpo? Ou, olhos-corpo? Seria possível pensar os olhos apenas como órgão da visão, órgão que consegue trabalhar o estímulo luminoso em uma outra forma de energia, capaz de, por uma via, transmitir estímulos até o cérebro. O último, responsável pela criação de uma imagem, a partir de captações retiradas do meio?

Não. A força material do olhar, neste caso, não é atributo do orgânico, nem poderia ser. A força material histórica do olhar está na mediação entre os sujeitos, na produção de sentidos em determinadas condições ideológicas de reprodução/transformação das relações de produção. É pela prática do olhar desse sujeito, que direciono a forma material do olhar enquanto lugar possível de uma leitura discursiva, em que o discurso do olhar, como materialidade histórica, produzida por sujeitos históricos, aponta para a força material do discurso na produção de sentidos que se defronta com o *real*.

A relação do discurso do olhar sobre o olho exige que o olhar seja pensado enquanto força material na história. É nisso que pretendo investir para pensar olho-corpo.

Antes recortei uma sequência fotográfica produzida a partir da performance “The artist is present” (2010). As fotografias foram feitas por Marco Anelli, em 2010, durante a realização da exposição em homenagem à artista Marina Abramović, a pedido do MoMA.

Montagem 8 – Ensaio fotográfico



Fonte: ANELLI (2010).

O conjunto de fotografias acima produziu em mim certo silêncio, uma sensação de tensão momentânea no direcionamento dos sentidos. Tal sensação emergiu pelo

modo forte com que cada olhar fora capturado. E também pela quantidade de olhares capturados/flagrados, cada um em sua especificidade.

Ao tomar a fotografia como lugar de observação, por exemplo, no campo da reprodução, W. Benjamin (1994) formula que a fotografia muda nosso olhar em relação às coisas. No texto *Pequena história da fotografia*, ao falar sobre a “presença” do acaso na fotografia, o autor se refere ao trajeto do inconsciente do observador sobre a imagem trabalhado pelo fotógrafo: “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar” (1994, p. 94). Há nessa passagem que se estabelece entre o observador e a representação “o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo” (p. 94).

Segundo Benjamin, a fotografia constitui matéria capaz de trazer à consciência algo “novo” do campo das representações da natureza, uma espécie, nomeada pelo autor, de “inconsciente ótico”. Ainda de acordo com Benjamin (1994, p. 94, 95):

(...) a fotografia revela (...) os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica.

Em *Pequena história da fotografia* Walter Benjamin (1994), ao elaborar sobre o movimento do inconsciente, aponta que mobilizando algo já presente na memória a partir de uma experiência empírica vivenciada pelo sujeito que observa uma determinada imagem, o sujeito torna conscientes e atribui novos sentidos a essa representação. O autor, partindo da fotografia de David Octavius Hill (1802-1870), propõe:

(...) na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”. (BENJAMIN, 1994, p. 93)

Figura 7 – Vendedoras de peixes de New Haven



Fonte: HILL (ca. 1845).

Nessa direção, observar a materialidade dos registros de Marco Anelli (2010) em conjunto – corpos humanos, com olhos fixados para um ponto (nesse caso fixado para os olhos da artista Marina Abramović – deslocam, sobremaneira, nessa composição, os sentidos de olho-corpo para essas materialidades. São olhos-corpo capturados em arte, que flagram e enquadram relações de contato entre ‘sujeitos’. Entre estranhos pois tratam-se de pessoas que estavam visitando a exposição *The artist is present* (2010) e que se propuseram a se sentar e a compartilhar um olhar com uma artista. Nessa leitura, partilham mais do que silêncio. Partilham um território de significação que é formulado pela/em performance.

Nessa performance, pode-se pensar em três posições-sujeito possíveis para a produção de significação no gesto de olhar: 1- o olhar do fotógrafo, que captura, olha para enquadrar sentidos, interpreta a performance a partir de sua posição-sujeito; 2- o olhar dos participantes que também interpretam pelo olhar, ao olhar para a artista

Marina Abramović enquadraram uma perspectiva no horizonte da significação; 3 – e o olhar de Marina Abramović, o olhar da artista em cena.

A teorização pechetiana (com os trabalhos de Orlandi no Brasil) me ensinou que há um jogo de re-existência entre posições discursivas e que por esses jogos o sentido está sempre em movimento. Não seria diferente nesse material.

No caso dessa composição de imagens, o que me fica mais latente é a necessidade de compreensão sobre algo no encontro desses olhares, dessas dimensões do olho-corpo na foto, algo que toca de modo muito sensível a ordem da significação. A esse respeito, Simone Hashiguti (2012, p. 100) aponta:

Há espaços e maneiras de o corpo, significante último ou primeiro do humano, significar. Há diferentes modalidades de apreensão para ele (como o tato, a visão, o olfato), mas numa discursividade sobre o humano, para qualquer que seja a forma de sua apreensão, há lugares e formas historicamente possíveis e institucionalmente legitimadas para que esse sentido seja possível ao sujeito que o interpreta.

A partir dessa composição, o olhar-corpo pode ser pensado em seu sentido *empírico* – enquanto organismo biológico –, *imaginário* – material concreto, pois quando as especificidades do corpo são interpretadas abre-se a possibilidade de antecipações, representações sociais – e simbólico – porque é constituído por memória discursiva. De minha posição, olho-corpo não é compreendido como uma capacidade orgânica, física do olhar e do corpo, “mas como gesto de interpretação opticamente possível no discurso” (HASHIGUTI, 2012, p.100).

No entanto, há algo importante a se observar nesse momento. Foram recortadas fotos para esta reflexão e são para essas fotos que direcionamos nosso olhar. No gesto de olhar para uma foto há produção de sentidos, há interpretação. De acordo com Hashiguti (2012):

A foto, pela forma como é produzida (uma impressão de cores/tons em um papel a partir da presença da luz, ou a junção de pixels/bites em uma memória de computador etc.), ou seja, mediada por uma máquina, e em pouco tempo, ganharia o sentido de legitimidade/objetividade que a pintura, por ser um processo mais moroso, considerada arte, não teria. Discursivamente, e como pensada neste trabalho, a foto é uma unidade óptica à espera de interpretação. Não é algo que fala por si mesmo, no sentido de conter um conteúdo a ser resgatado, mas uma materialidade simbólica cujas

especificidades demandam o gesto de interpretação ao nível do opticamente acessível e do historicamente possível, isto é, uma foto é uma materialidade produzida, disponibilizada e interpretada a partir de determinadas condições de produção e na relação com a história: aquele que olha uma foto o faz porque tem condições empíricas (capacidade de visão, presença de luz, presença da imagem, de cores etc.) e condições históricas e de linguagem, e porque a interpreta já de uma posição discursiva e não de outra, já afetado por memórias de representação, pelos saberes que o constituem. (2012, p. 101)

A partir do ensaio fotográfico realizado durante a performance, editado em uma composição/montagem, conforme recorte acima, a foto na perspectiva discursiva se dá enquanto um objeto simbólico que funciona e circula em sua especificidade material. Se descrita com palavras a foto já se tornaria outro texto.

Nesse sentido, a foto, o corpo, o olhar, o sujeito – o sujeito de corpo de linguagem – funcionam exatamente por serem constituídos de uma materialidade específica. E cada uma dessas matérias mobiliza e toca a memória, abrindo para o espaço material da interpretação. Orlandi (1996, p. 12), em seu trabalho sobre a interpretação, afirma que “os sentidos não são indiferentes à matéria significativa porque a matéria significativa e/ou a sua espessura afeta o gesto de interpretação, dá uma forma a ele”.

E é nesse movimento de compreensão que me situo para tomar o olho-corpo em sua visibilidade; discursivamente, o sujeito, com seu olhar e seu corpo, em um território (espaço-histórico-social), determina sentidos possíveis, em posições discursivas possíveis, funcionando como espessura material significativa. Uma espessura material que é estrutural, simbólica e imaginariamente formulada como linguagem, é linguagem.

Compreendido como espessura material significativa, o corpo é forma, o espaço e o texto nos quais o sujeito se simboliza, se representa e é representado, é a linguagem em toda a sua força constitutiva no sujeito, em seus aspectos de opacidade, de contradição, de equivocidade. Nesse sentido, ele é mesmo o corpo – histórico, de linguagem – e não uma corporalidade. Considero que há diferenças de sentido quando o corpo é materialmente visível na inter-relação entre sujeitos e quando ele está presente como construção imaginária do verbal ou de outras formas de linguagem. (HASHIGUTI, 2015, p. 74)

Corpo e olhar se dão enquanto um processo interpretativo, entre o olhar e o corpo se instala uma relação do sujeito com um outro no discurso. Assim, a partir do modo como ele mesmo está formulado, o olho-corpo – histórico, de linguagem – a partir de uma posição discursiva que o sujeito ocupa, abre-se a possibilidade para a produção de sentidos. No tensionamento do olhar para o corpo, do olhar para o olhar, funciona um efeito de encontro do sujeito com a materialidade simbólica, ideológica e imaginária ao mesmo tempo.

Portanto, é possível formular que os efeitos produzidos entre olhares em nosso material (de olhar e sorrir, olhar e chorar, olhar e se espantar, olhar e esquivar o olhar) são partes constitutivas das práticas linguageiras e do gesto interpretativo do/no discurso. Ou seja, no momento mesmo em que Marina Abramović compartilhou uma fração de tempo com as pessoas que visitaram a exposição, fixando seu olhar sobre elas, temos no gesto de olhar uma espécie de nomeação do que é olhado, e desse sujeito olhado, se inscrevendo (escrevendo) em diferentes discursos.

O corpo em questão neste estudo, simbólico e histórico, é o corpo constituído na e pela linguagem, recortado por diferentes sentidos que dizem respeito à sua inscrição em diferentes discursos, posições e através do olhar que constitui o sujeito.

É na arte que está esse lugar importante de escuta da constituição/formulação do mundo/sujeito/história. Um performer, por exemplo, não visa tão somente apresentar um modo de organização de mundo; o que ele formula não é uma performance enquanto um produto a ser exibido.

Nessa direção, é possível dizer que o performer não produz uma performance como um objeto a mais dentre outros, o performer, pelo seu olhar, coloca o expectador em cena, o captura, e isto acontece pelo olhar e, em especial, pelo corpo. Será? Diria, sim e não, pois nem todos são capturados. Ou melhor, cada um que participa da performance é capturado de um modo diferente.

Esses diferentes modos pelos quais o sujeito é capturado se dão pelo corpo, pois, na performance, trata-se de corpos que se formulam em atos, corpos diante de outros corpos – em situações capazes de alterar e/ou interferir na noção tempo-espaço.

O que temos na performance são corpos em movimento, em fluxo. Enquanto prática, a performance instaura um jogo entre corpos, espaço e tempo, possibilitando uma ode aos encontros. Nessa direção, a performance:

[...] estabelece para que o corpo se expanda e se atire em algo novo e transitório, capaz de transbordar e reverberar em todos os outros corpos presentes como num rito de passagem, sempre coletivo e com tendência à catarse silenciosa. É o ato da experiência, a ação primordial, indomável e irreproduzível mais próxima de certos fenômenos cotidianos – como o parto e a morte – do que da espetacularização da obra de arte. É arte e mais do que isso. É um campo de batalha e opera necessariamente na borda, na fronteira, na margem de modo a sempre ultrapassá-la para que seus limites sejam borrados e desconfigurados. Os corpos se tornam textos, incertos objetos artísticos são peles tecidos epitélios telúricos que dobram-se, enrugam-se, abrem-se, provocam penetrações, reações tridimensionais, imensionais, superficiais na densidade celular. Estados de passagem insolentes, não pedem licença, não pedem perdão, não pedem piedade, não pedem por favor. O resgate é das vísceras (o rasgo também – espaço-corpotemporal – tempestade): o corpo retorna reparado reparado. O corpo retorna obra em matéria, em metáfora volta do útero em voltas (PANANBY; ESPÍNDOLA, 2015, p. 29).

O corpo em arte, de acordo com Flavio Rabelo (2016, p. 19) “é aquele mesmo que age e padece no cotidiano, estando, assim, sujeitado à mesma espiral contínua de forças que rege a própria vida”. Na arte performática temos corpos que se relacionam entre si, constituindo espaços simbólicos de significação. Nesse sentido, é possível tomar o corpo como um lugar de simbolização, um lugar falado pela língua, pelo espaço.

Assim, se torna possível formular que a inscrição do sujeito em um ato performático se faz através de seu corpo. Leandro Ferreira (2013, p. 99) propõe que “um modo de refletir sobre o corpo é concebê-lo numa tríplice condição: (i) como lugar de observação do sujeito, (ii) como objeto e (iii) como ferramenta”.

A autora ainda aponta que, na Análise de Discurso,

O corpo entra estreitamente relacionado a novas formas de assujeitamento e, portanto, associado à noção de ideologia. Mais do que objeto teórico, o corpo comparece como dispositivo de visualização, como modo de ver o sujeito, suas condições de produção, sua historicidade e a cultura que o constitui. Trata-se do corpo que olha e que expõe o olhar ao outro. O corpo inatingível, e o corpo que se deixa manipular. O corpo como lugar do visível e do invisível. (LEANDRO FERREIRA, 2013, p. 105)

Ler o corpo na arte performática como um objeto discursivo é ultrapassar uma concepção de corpo tido como biológico. Mais do que isso, é tomá-lo “como potência artística de sua época e de seu contexto sociocultural e econômico. Corpo-hélice-em-

arte” (FERRACINI, 2006, p. 85). Se tratamos do corpo em performance, em arte, o que temos são diferentes modos de sujeitos, artistas, com seus corpos, existirem, significando a partir de suas posições formas de conceber a própria vida.

A arte, portanto, não pode ser compreendida como um produto da vontade do artista (em querer fazer, logo poder fazer) ou de uma meticulosa elaboração metodológica. Em todo olhar, onde ver é, no final das contas, se dar a ver a um Outro, ocorre um jogo especular. A arte, nesse lugar de compreensão, aponta para a relação do sujeito com o seu *devenir*; o artista com sua obra faz trabalhar deslizamentos na linguagem e no sujeito. O artista tece uma maneira de suprir a relação com sua falta-a-ser que lhe é estruturante.

2.3 A QUESTÃO DA PERFORMATIVIDADE: A PERFORMANCE, O PERFORMATIVO, A PERFORMATIVIDADE

No trajeto desta pesquisa, tornou-se importante também problematizar a questão do performativo no funcionamento da performance para disso tirar consequências sobre o modo como tal noção está formulada em diferentes espaços teóricos. E definir como, a partir dessas diferentes elaborações postas, podemos pensar discursivamente tal questão. Minha hipótese é de que, desde as vanguardas, as práticas artísticas interessadas no modo de “atuação” formulam uma dimensão política às ações. É preciso dizer, num primeiro momento, na perspectiva a que nos filiamos, a da Análise de Discurso, o político (ORLANDI, 1996) se define “pela divisão e as relações de poder simbolizadas. Assim o político está no fato de que tanto os sentidos como os sujeitos” (ORLANDI, 2014, p. 27) são, incontornavelmente, divididos.

Inscrita em uma conjuntura de saberes, a noção de performance entra em jogo como uma tomada de posição frente a algumas determinações do campo da arte. Ela instala o político.

Da minha posição, o foco está no modo como as produções languageiras – imagéticas, corporais, verbais – são colocadas em “ação”, das vanguardas europeias aos conceitos formulados no contemporâneo, no território da arte performática. O que, de certa maneira, penso, nos permite relacionar as propostas da noção de “performativo”, elaborada por John Langschaw Austin (1975) com a do conceito de “performatividade” trabalhado por Judith Butler (1997).

Percebe-se de início que a performance não pode ser considerada apenas sob a perspectiva teórico formal, em que seria tomada como um objeto artístico de uma categoria tradicional (desenho, pintura, escultura). Para além de uma categoria, estilo, tomamos a performance enquanto uma construção discursiva que dá forma a todo um campo institucional, ao da própria arte, por exemplo. Assim, a “ação” será compreendida na relação com o trabalho do político.

Começo, pois, pela Pragmática. Tomo como referência o autor Austin ([1962] 1990), assim como outros autores da filosofia analítica para situar o sentido que toma a exterioridade na linguagem. Austin, assim como a Análise de Discurso, compreende a linguagem como uma forma de ação e não de representação da realidade.

Enquanto uma analogia possível, a linguagem, para o autor, é forma de atuação sobre a realidade. Em consequência, o conceito de significado dá lugar a uma noção de linguagem como complexo que envolve convenções de uso, elementos de contexto e intenções dos falantes. Nesse campo teórico, é forte a ideia de que o sentido é o uso. Desse modo, a ação é tomada como manifestação política.

Em *How to do things with words* ([1962] 1990) de Austin, a noção de convenção constitui-se das condições de uso da sentença que determinam seu significado. O filósofo chega, assim, à noção de expressões performativas, que são aquelas usadas não para relatar ou descrever, mas para “fazer algo”, para realizar um ato. O autor ainda defende o carácter performativo da linguagem verbal, questionando sua concepção como instrumento descritível, sempre passível de avaliações falsas ou verdadeiras.

Austin demonstra como algumas frases se formulam como atos e define sua noção de “performativo”:

Batizar um navio é dizer (nas circunstâncias apropriadas) as palavras “Eu batizo etc.”. Quando digo, diante do tabelião ou do altar, “Aceito”, não estou informando sobre um casamento, estou me casando. Como devemos nomear a sentença ou o enunciado desse tipo? Eu proponho nomeá-los sentença performativa, enunciado performativo ou, simplesmente, “performativo”. O termo “performativo” será usado para uma variedade de formas e construções cognatas, como usamos o termo “imperativo”. O nome deriva, é claro, de “*perform*” (“executar”), o verbo que usualmente acompanha o nome “ação”: isso indica que a emissão do enunciado é a execução de uma ação – o que

normalmente não é pensado como apenas dizer algo. (AUSTIN, 1975, p. 6-7, tradução minha²⁶)

Quanto à noção de ato criador, observo que Austin encontra ressonâncias nos trabalhos de Marcel Duchamp (2004), sendo ambos os autores responsáveis pela compreensão da arte enquanto um empreendimento nominalista.

De acordo com alguns artistas conceituais dos anos 1960, conhecidos também como *readymades*, o recorte de algo como arte corresponderia à sua “nomeação” como ato, como ato artístico. Ou seja, “isto é arte” faz parte do grupo de frases performativas (*performative frases*), comentadas por Austin na citação acima. Em um trecho sobre a relação da palavra com o campo da arte moderna, o artista Ricardo Basbaum (1995) se refere a Luc Lang para tratar sobre o procedimento duchampiano:

[...] um empreendimento nominalista que não somente perturba e reinventa a relação, aparentemente estável e natural, que liga as palavras às coisas [...] mas que sobretudo redefiniu ou indefiniu o sentido da palavra arte, a qual não se funda mais sobre as condições *a priori* de produção da obra [...] mas a partir das condições *a posteriori* de sua recepção, através do preenchimento das condições de enunciação de “isto é arte” por três instâncias que se entrecruzam: autor, público e instituição. O ato plástico duchampiano se realizaria no intervalo que separa e que liga a palavra e a coisa, um intervalo de indeterminação [...]. (LANG apud BASBAUM, 1995, p. 383)

A noção de ato duchampiano, além de indicar uma mudança na concepção da palavra “arte”, desestabiliza de certo modo o campo arte tal como este estaria pressuposto, e conduz a uma aposta em sua própria indeterminação, jogando com a “soberania do sujeito” propositor.

²⁶ "To name the ship is to say (in the appropriate circumstances) the words "I name, &c.". When I say, before the registrar or altar, &c., "I do", I am not reporting on a marriage: I am indulging in it. What are we to call a sentence or an utterance of this type? I propose to call it a performative sentence or a performative utterance, or, for short, "a performative". The term "performative" will be used in a variety of cognate ways and constructions, much as the term "imperative" is. The name is derived, of course, from "perform", the usual verb with the noun "action": it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something." (AUSTIN, 1975, p. 6-7)

[...] na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpressão embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente. [...] devemos lembrar que este “coeficiente artístico” é uma expressão pessoal da arte *à l'état brut*, ainda num estado bruto que precisa ser “refinado” pelo público. (DUCHAMP, 2004, p. 73)

É interessante lembrar, a partir dessa formulação, que no mesmo período em que Duchamp defendia sua concepção de “ato criador” como ato em aberto, ocorria uma re-emergência de práticas performáticas.

Uma observação de Orlandi (2014) se faz necessária neste percurso que elaboro a partir de alguns fundamentos do funcionalismo e do pragmatismo. Segundo a autora: “o pragmatismo acaba por obscurecer o lugar da língua, ao tratar do contexto, dos atos da linguagem, das implicaturas ou funções da linguagem” (ORLANDI, 2014, p. 68).

Butler, em *Bodies that matter: on the discursive limits of sex* (1993), propôs-se a discutir a distinção entre performance e performatividade. Para a autora, a performatividade não é um mero jogo livre; nem mesmo é uma autorepresentação teatral; tampouco pode ser compreendida como (confundida com) performance.

Performatividade não é performance, mas sim o que limita a performance (SULLIVAN, 2003; CAMERON; KULICK, 2003; PENNYCOOK, 2007). Entender o desejo, o sexo, o espaço como performativo não é afirmar que eles são uma performance (num sentido teatral), mas que são produzidos na/pela e durante a performance.

Este seria um ponto importante para tomar o encontro entre Marina Abramović e Ulay como algo produzido na/pela performance. O encontro entre os dois se formulou durante a realização da performance, portanto não se trata de tomar esse encontro como algo da instância do performativo, mas enquanto produção na relação com a instauração da performance.

Entendo que o corpo, o sujeito e o espaço são efeitos discursivos e isso não implica em negar a existência da dor, da carne, do sangue, mas considerar que as materialidades do corpo, do sujeito e do espaço estão inextricavelmente entrelaçadas, pois, como afirma Orlandi (2012b), o corpo é materialidade específica do sujeito. Ou seja, interessa-me na performance a materialidade dos significados nas estruturas em

cena; não se pode ter acesso ao sujeito, ao corpo e ao espaço sem levar em conta os processos que o significam, sem levar em conta a linguagem.

A compreensão de Paulo Ottoni (2002, p. 10) se faz importante neste percurso:

A performatividade serve como uma "espécie de espelho" através do qual Benveniste (1958) procura refletir sua própria concepção de linguagem, que está presente na sua concepção *da subjetividade na linguagem* e cuja abordagem teórica é bastante distinta daquela utilizada por Austin, não admite que possa haver subjacente às reflexões sobre a performatividade de Austin uma outra visão de linguagem. Quero dizer que Benveniste fica no nível do enunciado, "do linguístico", e não faz referências ao processo de elaboração da performatividade no interior da argumentação de Austin; sua abordagem se utiliza da performatividade de maneira estanque. Austin utiliza-se de enunciados performativos da linguagem ordinária para argumentar, para elaborar uma nova visão da linguagem, enquanto que Benveniste utiliza-se de enunciados performativos como exemplos, como dados empíricos para fortalecer uma abordagem específica da linguagem, neste caso, a *da subjetividade*.

Enquanto curiosamente a linguagem tem sido relegada a um segundo plano em estudos brasileiros que se propõem a tomar os conceitos de performance e performatividade, a linguística, a sociolinguística e a antropologia linguística se ocupam de outra questão: legitimar a performance linguística.

Com a publicação do *Curso de Linguística Geral* (2002[1919]), de Ferdinand de Saussure, autor considerado o fundador da Linguística Moderna, a distinção entre *parole* (uso, ou performance) e *langue* (o sistema) lançou marco epistemológico sobre os estudos linguísticos. Nesse escrito, Saussure recortou como objeto de estudo a língua, sistema abstrato de signos (*langue*), e não o uso (*parole*), pois, segundo o autor, a performance linguística é um ato estritamente individual, sujeito a muitos fatores de ordem externa (inclusive, muitos não linguísticos), o que, de certo modo, impedia o ideal positivista de sistematização linguística de até então.

Na década de 1960, essa mesma perspectiva foi retomada por Noam Chomsky (1965) no desenvolvimento das noções de competência (conhecimento da gramática da língua) e performance (uso, desempenho/competência). Enquanto artistas feministas da costa oeste dos EUA trabalhavam a noção de performance, Chomsky, na costa leste, descartava a performance como interesse da ciência, pois, de acordo com autor, o uso concreto da linguagem tem "uma qualidade relativamente degenerativa" (CHOMSKY, 1965, p. 31) sendo cheias de "desvios da norma"

(CHOMSKY, 1965, p. 4) e, dessa forma, não poderia “constituir o assunto da linguística, se ela pretende ser uma disciplina séria” (CHOMSKY, 1965, p. 4).

Uma tomada de leitura importante é que não defendo aqui que Chomsky e as artistas norte-americanas utilizavam o mesmo conceito de performance, o termo é o mesmo, no entanto suas definições são diferentes. Para as feministas, o termo performance era tomado como prática artística, já nos estudos linguísticos, o conceito de performance está ligado à linguagem em uso. O que dessas posições podemos observar é que ambos conceitos têm em comum a explicitação pública de conhecimentos e práticas naturalizadas e sua possível transformação/contestação.

Essa tomada de posição coloca em questão a constituição da linguagem, da sociedade e da cultura como um fora do campo mentalista chomskiano, fazendo-nos rever a relação forte entre linguagem e mundo, ao passo que, ao pensar a linguagem como performance, não devemos considerar que falamos/escrevemos A, B ou C porque somos X, Y ou Z. Em vez disso, devemos focar nossa atenção nas dinâmicas sócio-histórico-discursivas que fazem com que ao falarmos/escrevermos X, Y ou Z sejamos percebidos/as como A, B ou C.

A partir desses diferentes percursos revisitados sobre o termo “performance” é possível observar que as redes ou filiações teóricas são constituídas por sistemas de saberes historicamente específicos e que são, de algum modo, em grande parte, produzidos por práticas da linguagem. Nessa direção, é importante, no gesto de compreensão discursivo, atentar à vida linguística que indivíduos produzem, na qual são afetados e pela qual também são produzidos.

Outro modo possível de aproximar as pesquisas sobre a noção de performatividade na perspectiva discursiva é ler como na *Semântica do Acontecimento* de Guimarães (2002) esta fora formulada. De acordo com Guimarães (2002, p. 29-30) a performatividade pode ser compreendida como “a ação que ela [a enunciação] realiza ao estabelecer relações específicas entre seus interlocutores”. Para o autor, o espaço da enunciação se relaciona com a questão da performatividade, no entanto, na posição teórica da Semântica da Enunciação interessa trabalhar a espessura política e histórica do performativo, não considerando um poder centrado no sujeito de direitos e deveres.

A partir dessa discussão teórica produzida, cabe perguntar: como a questão da performatividade pode ser problematizada discursivamente? Trabalha-se na perspectiva discursiva com a materialidade dos sentidos e também com os gestos de

interpretação (ORLANDI, 2012c) – gestos estes que de algum modo intervêm no real dos sentidos. Esse ato, por sua vez, por ser mediado pelo nível do simbólico, atravessado pelo histórico, produz múltiplos efeitos de sentido.

De acordo com Pêcheux (1993, p. 78), “existe um sistema de signos não-linguísticos, tais como, no caso do discurso parlamentar, os aplausos, o riso, o tumulto, os assobios, os ‘movimentos diversos’”, que são gestos em Pêcheux– “atos no nível do simbólico”. Não me ocupo aqui de tratar do discurso parlamentar, mas penso que tal formulação seja interessante também para pensar o lugar da performance (ao meu ver, materialidade atravessada pelo discurso da contemporaneidade e pelo discurso artístico).

Pêcheux (2008) em *Discurso: estrutura ou acontecimento* analisa o acontecimento político que desembocou no enunciado “On a gagné” (“ganhamos”). Em certo momento, Pêcheux (2008, p. 26-27) explica que o enunciado “a esquerda toma o poder na França” é uma paráfrase possível de “on a gagné”, e que tal paráfrase aparece, de acordo com o autor, ainda como “um ato performativo a se sustentar (fazer o que se diz)”. No entanto, quando se trata atualmente do termo performance, o que se observa é uma leitura que produz uma certa conotação de espetáculo, seja no campo político, midiático e/ou esportivo. Talvez isso se dê pelo uso anglo-americano do termo “performance”.

As práticas discursivas da propaganda, segundo Pêcheux em seu texto “Foi propaganda mesmo que você disse?”, “se faz com imagens e palavras, sentimentos, ideias e gestos” (2011, p. 74). A propaganda formula “novos tipos de performativos interpelando o sujeito a partir de seu próprio narcisismo”, reorganizando a relação do sujeito com o seu corpo. Diz Pêcheux: “A gestão política da sexualidade, no cotidiano da publicidade, da propaganda e da produção cultural, constitui um ponto privilegiado desta reorganização” (2011, p. 88).

A política do performativo, de acordo com o autor, coloca “a questão de saber quem está ‘no direito’ de produzir os enunciados performativos” (PÊCHEUX, 2011, p. 89), produzindo, enquanto efeito: “quando dizer equivale a fazer”. (PÊCHEUX, 2011, p. 89). Em minha leitura, o performativo, no modo como o compreendo a partir da performance recortada para análise, não se coloca no nível do “dizer equivale a fazer”, mas enquanto um jogo de significação que produz efeitos de sentidos de um porvir que está sempre alhures. Gesto e interpretação. A performance na arte assim faz trabalhar a incompletude, joga com “o primado teórico do outro sobre o mesmo”

(PÊCHEUX, 1990, p. 315) no movimento de abertura do simbólico. É nessa direção que leio o performativo: não como um “dizer equivale a fazer”, nem como gesto no sentido de “ato no nível simbólico”. Nessa minha leitura, o performativo é tomado como gesto e interpretação.

Da minha posição, a partir do meu objeto de pesquisa, a performance, o gesto é mais que um “ato no nível simbólico” (PÊCHEUX, 1993, p.84), pois não penso gesto aqui somente como o autor o compreende (assobiar, jogar uma bomba numa assembleia, etc.) Compreendo, com Orlandi (2010), gesto e interpretação juntos.

Orlandi (2010, p. 10) ao produzir essa ligação entre gesto e interpretação, aponta que “na prática simbólica, produzimos gestos de interpretação, sendo estes, modos de interferir no mundo, através da prática simbólica que é a interpretação.” Ou seja, a interpretação (simbólica) é uma prática dentre tantas outras.

Se destaco essa relação entre o gesto e a interpretação é porque vejo aí uma possibilidade para deslocar em relação às teorias pragmáticas que pensam a performatividade mais especificamente no âmbito linguístico. O performativo arregimenta, eu diria, um tipo de conhecimento que vai além do campo de saberes pragmáticos, campo este que tem uma força filosófica. Ao se formular um gesto, uma performance ou ao se formular o corpo em performance há aí implicada a produção de efeitos para além de um fazer no ato do nível simbólico. Em minha leitura, a performance é um gesto de interpretação que “intervêm no real dos sentidos, enquanto atos simbólicos com sua materialidade” (ORLANDI, 2013, p. 3).

O trabalho da performance é tomado como aquele que não se fecha, ao contrário, se abre num contínuo para abrigar a incompletude. Enquanto que na pragmática a questão da performatividade é trabalhada como o ato em ação, com a realização de um ato no mundo, atribuindo à fala uma correspondência com o ato, com o corpo, num movimento de contenção (fechamento do simbólico), a performance na arte fura essa correspondência. Ela explora as arestas do vir a ser a partir do trabalho de significação nas diferentes materialidades que constituem uma cena performática. Sendo estas modos de interferir no mundo. A forma material da performance produz efeitos sobre o modo como ela funciona. A natureza dessa materialidade intervém na produção do objeto performance e este, por sua vez, constitui o modo de significação desse gesto simbólico.

2.4 CORPO E(M) PERFORMANCE NO TRABALHO DA SIGNIFICAÇÃO

De que modo o corpo comparece na situação de uma performance? De início, diria: o corpo comparece pela via da fala, mas não me refiro aqui a uma fala do corpo ou sobre o corpo, e sim ao corpo enquanto ele fala, corpo que significa. É o corpo do sujeito, da linguagem, constituídos pelo “confronto do simbólico com o político” (ORLANDI, 2002, p. 91).

Corpo e sujeito que, em performance, se dão enquanto um processo de significação, atravessados de memória. Isso quer dizer,

...assim como as palavras já vêm significando antes mesmo que as tomemos como nossas palavras, nosso corpo já vem sendo significado mesmo que não o tenhamos, conscientemente, significado. Não há corpo que não esteja investido de sentido, e que não seja o corpo de um sujeito que se constitui por processos de subjetivação nos quais as instituições e suas práticas são fundamentais para a forma com que ele se individualiza, assim como o modo pelo qual, ideologicamente, somos interpelados em sujeitos, enquanto forma histórica. (ORLANDI, 2002, p. 91-92)

Nesse sentido, é possível afirmar que há maneiras e espaços de o corpo (se) significar. Numa discursividade sobre o humano, existem historicamente formas e lugares para que o sentido seja possível ao sujeito que interpreta.

Nesse lugar de pensar, a performance constitui espaço de interpretação; formula sentidos; produz um movimento (de significação) que liga (estrutura) corpo, espaço e sujeito; constitui uma forma específica de produção dos sentidos.

Em meio a toda profusão, (des)instalação dos sentidos postos em jogo na produção de um modo de significação, provoca-me o fato de, ao tematizar a performance, a relação entre performance e movimento (de significação) aí insistir. Indício, talvez, de uma especificidade do domínio de significação da performance. Em cena, pensei, temos um corpo (um corpo qualquer?) que forma a base de compreensão de algo cenicamente instalado.

Entre as inúmeras possibilidades de articular corpo/performance interessa lidar com a performance como um espaço de produção e estabilização de sentidos de movimentos, configurando memória (PÉCHEUX, 1990).

Penso a performance como um entre outros espaços discursivos, fluido de memória em movimento. Espaço de diferentes movimentos, recortado por

esquecimentos, recobrimentos, deslocamentos e tensões de sentidos. Espaço, portanto, que se estrutura entre outras formas, ritualizadas ou não, mas sempre políticas de subjetivação dos sujeitos.

Performance como espaço discursivo, mobiliza, como indiquei, a noção de memória. Para além dos limites entre um espaço subjetivo ao sujeito e uma exterioridade, que se elabora, por exemplo, como memória histórica, direi que a memória a qual a performance remete se apresenta “como estruturação da repetição e da regularização” (PÊCHEUX, 1999, p. 52). A repetição, de acordo com Pêcheux, é “um efeito material que funda comutações e variações, e assegura (...) o espaço da estabilidade de uma vulgata parafrástica produzida por recorrência, quer dizer, por repetição literal dessa identidade material” (PÊCHEUX, 1999, p. 53).

Repetição e regularização dos sentidos como condição de estruturação de um espaço discursivo. É dessa forma que proponho tomar a performance como espaço discursivo fluido de memória do movimento. Tomo como base o que Pêcheux formulou a respeito da memória:

Ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e retomadas, de conflitos de regularização... um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos. (1999, p. 56)

A repetição formal de um movimento ou gesto no nível da realização (espetáculo) de uma performance – pensando aqui que espetáculo pode ser compreendido como a textualização da performance – é um mecanismo de constituição da performance como memória.

Como formula Orlandi (2004), os espaços são organizados de forma política. Na performance não seria diferente. Por hipótese, infiro que há uma espécie de interconstitutividade entre espaço e corpo.

Nesse trajeto, é possível tomar a performance como um objeto simbólico que inscreve, ou seja, formula sentidos – em seu modo mesmo de ganhar existência – na relação contingencial²⁷ do sujeito com o Real e também com o real do espaço. A

²⁷ Leio o contingencial aqui como algo que é da ordem do constitutivo, do estruturante dos sentidos.

performance é, desse modo, uma forma de textualização do político, um modo de se dar a ver interpretações (jogo forte com a re-divisão)

O gesto de produção de uma performance se dá, talvez, enquanto necessidade de tornar algo da realidade discernível, diria “organizado”. A performance se produz, discursivamente, na relação entre o(s) sujeito(s), é linguagem em suas diferentes formas e história. Enquanto especificidade, observo que o corpo do sujeito em performance se diz numa certa relação histórica com múltiplas formas materiais. Entram em cena no átrio do MoMA sujeitos em um estado específico: o da performance. E nesse caso, no modo mesmo como tais corpos em performance se dão a ver, é que penso sujeitos (no plural) instalados (instalando sentidos) em cena.

Parece haver nesse lugar, o da performance, possibilidade “de identificação com outros sentidos que tornam possível ao sujeito fazer sentido, muitas vezes a partir do não-sentido ou da falta de sentido” (RODRIGUES, 2011, p. 5). É, portanto, nessa medida que a performance trabalha os diferentes modos de significar a relação sujeito-espaco, corpo-espaco. Sua textualidade recorta o movimento aparentemente trivial (de sentar-se em silêncio diante de outra pessoa por um determinado tempo), produzindo o movimento de identificação de sujeitos.

Na imagem abaixo, ao dispor em cena uma mesa e duas cadeiras e um conjunto de sujeitos identificados com os sentidos que significam “arte”, a performance deixa ver que, discursivamente, os sentidos se produzem em várias direções. Deixa instalar o movimento próprio da significação, na história, jogando em cena com os recortes da memória que tornam possíveis outros sentidos.

Figura 8 – “The artist is present”, no MoMA, 2010



Fonte: *The Artist Is Present* (2010)

O inusitado dos sentidos, o inusitado do corpo-sujeito em relação à performance que acontece no espaço de um museu, o MoMA, não necessariamente se dá enquanto sua característica fundante – nem mesmo o fato de a performance acontecer sobre um espaço forjado, o átrio do museu. Esse sempre é e sempre será palco de diversas formas que conformam sentidos de arte.

É nessa medida, aposto, que na performance o trabalho com os sentidos se dá pela via da formulação. E a performance como discurso se textualiza no corpo do sujeito enquanto encadeamento (organização) de múltiplas sequências discursivas.

Desse modo, com Orlandi (2001, p. 159), penso:

o sujeito²⁸ não apenas deslocando-se empiricamente no mundo mas materialmente (na história e na sociedade) em seus processos de significação/identificação, como sujeitos de sentido.

Na performance temos outras formas (diferentes da dança, da pintura, da pichação, etc....) de atar o corpo do sujeito ao corpo social, uma forma singular (ORLANDI, 2002) na produção de diferentes efeitos de sentido. O corpo como espessura material significativa posiciona discursivamente o sujeito, no caso da performance, coloca-o em cena numa sempre relação à produção dos sentidos.

²⁸ Aqui, em especial, entendo “o sujeito em performance”.

**CAPÍTULO III:
MEMÓRIA, CORPO E ESPAÇO**

Talvez – é somente uma questão – talvez a poesia, como a arte, proceda, como seu eu esquecido de si mesmo, em direção a essas regiões do insólito e do estranho, para se afirmar – onde contudo? Mas em que lugar? Com que forma? E por que intermédio? – livre novamente. Sendo assim, a arte seria um caminho que a poesia percorre – nada mais, nada menos.
(Paul Celan, O Meridiano)

Na perspectiva discursiva, trabalha-se com alguns lugares de deslocamentos importantes como, por exemplo, as noções de linguagem, de sujeito, de ideologia e a de literalidade dos sentidos. Nesse lugar teórico, a) linguagem não é tomada como um código que se presta à mera transmissão de informações entre locutores ideais e/em situações ideais; b) o sujeito não representa o ponto de partida de seu dizer; c) a ideologia é constitutiva dos processos discursivos, não sendo possível descartá-la; e d) nos processos de linguagem não há a possibilidade de haver um/o sentido, ou seja, a literalidade não é o ponto de partida de uma reflexão languageira.

Desse modo, tomar a performance como um objeto de pesquisa em Análise de Discurso foi dar um passo na direção de lê-la como uma cadeia material que, de algum modo, significa, porque nela se inscrevem sentidos produzidos historicamente, discursivamente. E é no/pelo processo de produção simbólica, ou seja, nas/pelas práticas sociais, que se produz um trabalho de simbolização deslizando no tempo e no social. Com efeito, proponho neste terceiro capítulo trazer à baila a questão da *presença cênica*, não somente na perspectiva de como está formulada no campo das artes, mas de fazer trabalhar sentidos outros possíveis que tratem da relação do par presença/ausência na constituição de uma performance.

Tfouni (2013) em seu artigo “E não tem linhas tua palma: esquecer para pode lembrar” produz uma análise de um trecho da música “Sonhos Sonhos São” de Chico Buarque de Holanda. Este trecho da música, segundo a autora, nos oferece pistas, talvez, de uma experiência do sujeito de não encontrar o que procura, ou pelo menos pensa procurar: “Então despes a luva para eu ler-te a mão”. Tal luva que encobre a mão, no entanto, não encobre nada. Isso, pois, “não tem linhas tua palma”.

Por certo, o poeta e músico Chico Buarque faz trabalhar essa relação forte entre a busca tomada a efeito por um sujeito que crê “estar lá”. E eis o que fica enquanto questão: “se algo se procura e, também, se é esperado que algo esteja lá, como explicar essa expectativa que se formula pelo sujeito”? Tfouni (2013) indaga: que busca é essa que coloca o sujeito a revirar em “sua memória” um indício que nunca encontra em sua essência mesma, mas que de algum modo retorna, mesmo que marcado por uma diferença?

Estas, a meu ver, são questões que deslocam o modo de compreender a memória fora do campo das ciências sociais e cognitivistas. Com efeito, um trabalho de compreensão discursivo não toma um sujeito “capaz” de lembrar, por exemplo, dez dígitos ou unidades (como no cognitivismo); ou interessa menos ainda um “sujeito”

que lembra de “fatos” históricos importantes em maior ou menor grau (como a sociologia faz). Nesses dois lugares, de acordo com Tfouni (2013), a memória é mais estudada no sentido de “recordação”, “lembrança”, do que de “esquecimento”. Para as ciências sociais e para o cognitivismo, memória é um depósito de lembranças que podem ser recordadas pelo sujeito, por sua vontade de recordar, lembrar. Desse modo, o que não está lá, pelo esquecimento²⁹, de algum modo é ignorado.

Diferentemente dessas abordagens, para mim, a memória tomada como estruturada pelo esquecimento é decisiva, como mostrarei mais à frente, no modo como a presença cênica acontece na performance. No sentido forte, o esquecimento é constitutivo da memória, isto é, o esquecimento é estruturante do funcionamento discursivo da memória.

Desse modo, meu interesse é pensar a *presença cênica* na performance, investir na compreensão de como se dá o efeito de presença cênica em “The artist is present” (2010) e “Nightsea crossing” (1981-1987) (Travessia do mar noturno). De início, destaco, a presença cênica será pensada numa articulação material do corpo, com os objetos que compõem a/o cena-ário da performance (uma mesa e duas cadeiras). Isso, ao mesmo tempo, considerando o espaço/território em que a performance foi produzida/praticada: o das artes cênicas.

No campo das artes cênicas a questão da presença pode ser compreendida enquanto *rastros* que não são mais vistos, mas de algum modo percebidos. Como se tivéssemos deixado cair uma gota numa superfície irregular, porosa, que faz com que ela, a gota, comece a se ramificar, escorrendo ora mais rápido ora mais devagar, se dividindo, perdendo volume até desaparecer imperceptivelmente. No caso da performance, tomo a passagem do corpo de um sujeito no espaço na cena, em um território de uma cena que vai se formulando na medida mesma em que a performance também vai se formulando, acontecendo.

Para esta análise trago duas performances: “Nightsea crossing” (1981-1987) e “The artist is present” (2010). A primeira trata de uma composição de 22 performances

²⁹ Refiro-me ao que Pêcheux (1975) formulou como esquecimento número 01 e esquecimento número 02. O esquecimento número 02 (“eu sei o que eu digo”, “eu sei o que eu falo”) está situado no nível consciente/pré-consciente, em que o sujeito “se corrige para explicitar a si próprio o que disse, para aprofundar ‘o que pensa’ e formulá-lo mais adequadamente” (p. 177). O esquecimento número 02, enquanto efeito de transparência da realidade, coloca o sujeito às voltas com a ilusão de ter o domínio absoluto do que diz. Já o esquecimento número 01 está estreitamente ligado aos processos de enunciação, “é de natureza inconsciente, no sentido em que a ideologia é constitutivamente inconsciente dela mesma” (p. 177).

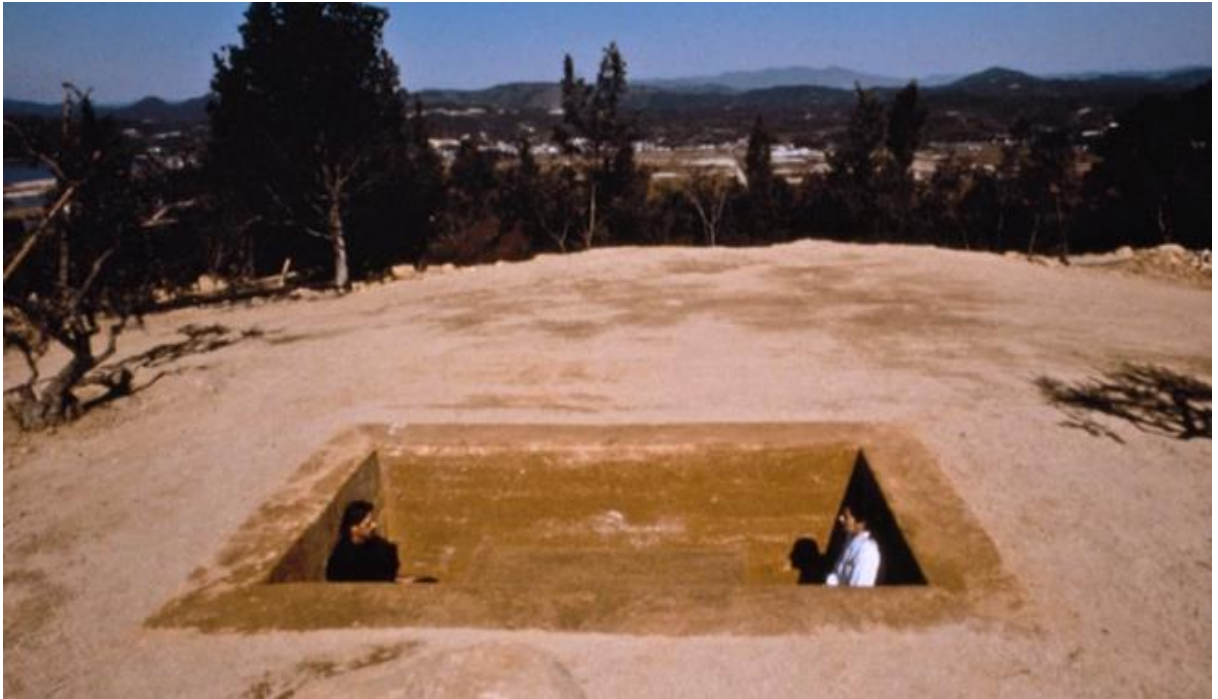
realizadas entre 1981 e 1987 que ocorreram em dezenove lugares diferentes do mundo, diferentes continentes, e que, ao todo, levaram noventa dias. Tais fotografias, seguem abaixo, foram extraídas do acervo digital do MoMA.

Montagem 9 – “Nightsea crossing”, 1981-1987











Fonte: <https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1985>

Conforme observamos nesses recortes, o cenário – lugares ao ar livre ou museus –, o número de dias, a roupa e a data podiam mudar, mas há uma regularidade que insiste ao olhar: uma mesa, duas cadeiras. Um homem e uma mulher sentados de frente um para o outro sem se mexer, em silêncio e em jejum; uma cadeira ocupada por Marina Abramović e a outra por Ulay. Ainda, ao observar novamente, é possível notar que os artistas se encaram, as laterais do rosto de frente para o público.

Courtine (2006, p.92) afirma que “fazer análise do discurso é aprender a deslinearizar o texto para restituir sob a superfície lisa das palavras a profundidade dos índices de um passado”. Em consonância, Pêcheux (1990, p. 79) elabora:

É impossível analisar um discurso como um texto, isto é, como uma sequência linguística fechada sobre si mesma. [...] é necessário referi-lo ao conjunto de discursos possíveis, a partir de um estado definido de condições de produção.

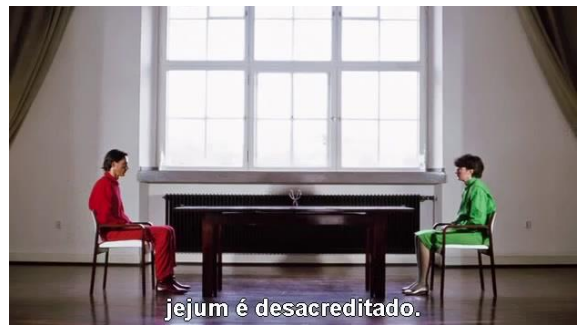
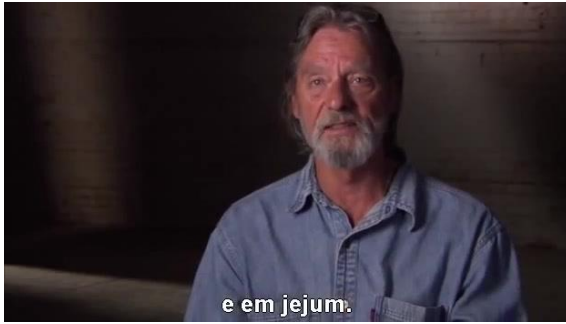
Nessa tomada, conforme proposto, os discursos possíveis, elaborados a partir de condições de produção específicas são o que abre para a produção de uma narratividade sobre as performances “Nightsea Crossing” (1981-1987) e “The artist is present”: “O “Nightsea crossing” é um homem e uma mulher [...]”. É o que possibilita a tessitura de uma narratividade que diz da/sobre a relação do sujeito artista com a performance, restituindo assim, enquanto efeito, os índices de um passado, como quando Ulay diz: “Fizemos “Nightsea crossing” por noventa dias não consecutivos [...]. Uma vez, levantei-me.”

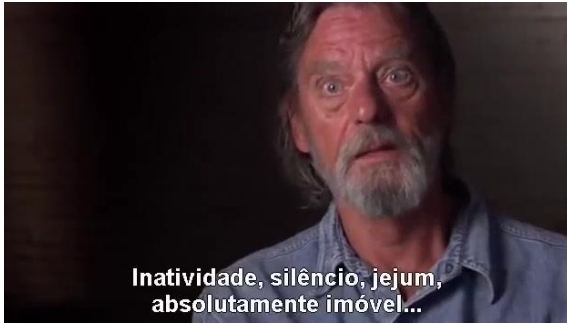
Em paralelo, trago uma segunda composição de imagens sobre a mesma performance, “Nightsea Crossing” (1981-1987), agora a que constitui o documentário “The artist is present” (2010). Na composição que segue, Marina Abramović e Ulay narram o processo de formulação da performance “Nightsea Crossing”. Nessa narratividade produzida pelos artistas *sobre* a performance, ao descreverem o processo em que a performance se dá, há a produção de um investimento da memória, esta não lida como “lembança pessoal”, mas sim responsável pela produção das condições necessárias de um funcionamento (processo) discursivo da própria performance.

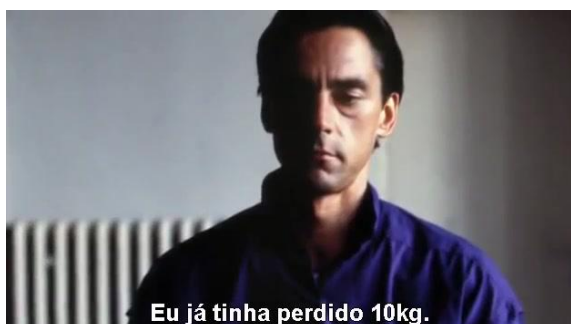
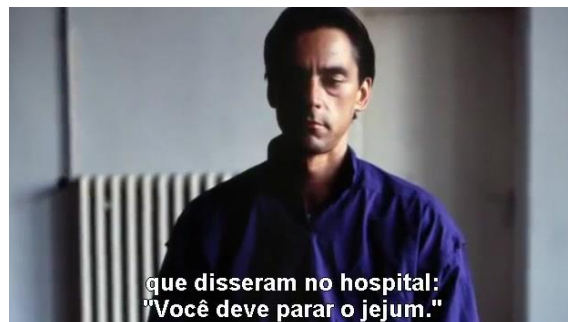
Montagem 10 – Narratividade construída pelos artistas sobre "Nigthsea crossing"

Ulay:









Marina Abramović:





Fonte: *The artist is present* (2010)

De saída, diria que o objeto simbólico, nesse caso a performance, joga diferentemente com sua materialidade para então se significar, justamente pela plasticidade própria ao objeto, o que abre para possibilidade do significante, num gesto reflexivo, projetar-se sobre si mesmo, apontando para uma não-coincidência dos sentidos, dos sujeitos com o inconsciente e a ideologia.

Nessa direção, ao considerarmos que “o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe ‘em si mesmo’, mas ao contrário, pelo [...] processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas” (PÊCHEUX, 1998, p. 190, grifo nosso) e que há uma parte desses sentidos inacessíveis ao sujeito, intuo: é pela relação da memória discursiva de uma língua, que por sua vez é constituída pela ideologia, com sua exterioridade que as possibilidades de retomada de sentidos pré-existentes se faz possível no espaço de constituição/formulação de um objeto simbólico. Conforme Orlandi (2012a, p. 171) “falamos com palavras (e somos falados por palavras) que (já) fazem sentido”. Para Pêcheux (1975), existem duas formas de apagamento em sua produção como sujeito de linguagem: a) apaga-se que os sentidos não começam no sujeito; b) apaga-se também que, ao dizer, o sujeito interpreta, ele produz (um lugar), uma posição em relação a uma memória do dizer.

“Sentados na frente um do outro em cadeiras. Sentado sem se mexer, em silêncio e em jejum [...]. Fizemos ‘Nightsea crossing’ por noventa dias não consecutivos.” Ulay, nessa passagem, ao se referir a “Nightsea crossing”, não produz apenas a descrição de um flagrante do passado, congelado no tempo, não produz uma mera menção ao período em que ele ainda produzia performance com Abramović, mas faz um recorte e uma interpretação.

Considerando o esquecimento como estruturante da memória e também que “sujeito e sentido se constituem ao mesmo tempo” (ORLANDI, 1996), diria que faz parte do processo de significação, na conjuntura da formulação, a presença. Antes de tudo, presença é efeito, gesto de interpretação em movimento.

Com efeito, a performance, neste trabalho, é tomada como um operador de sentidos a serem lidos, interpretados a partir de uma anterioridade histórica. Pêcheux (1997), nessa direção, aponta que

memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social, inscrita em práticas, e da memória construída do historiador (PÊCHEUX, 2010, p. 50).

São as redes de memória constituídas/construídas a partir de uma prática de um sujeito inscrito em um processo discursivo (nesse caso, o da performance), que possibilitam a retomada, a produção desse efeito memória, atualizando a historicidade no gesto mesmo de elaborar o acontecimento, de formular sobre o acontecimento.

Haveria assim sempre um jogo de força na memória, sob o choque do acontecimento: – um jogo de força que visa manter uma regularização existente com os implícitos que ela veicula, confortá-la como “boa forma”, estabilização parafrástica 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” (PÊCHEUX, 2010, p. 53).

Para Pêcheux, há um confronto entre as redes de memória e o acontecimento discursivo, de um lado um jogo de força que tende a estabilizar os implícitos e de outro

lado um jogo de força que vem a perturbar, des-regularizar os já ditos. Desse modo, a regularização discursiva que estabiliza

é sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo, que vem perturbar a memória (...), provocando interrupção, pode desmanchar essa “regularização” e produzir retrospectivamente uma outra série sob a primeira (PÊCHEUX, 2010, p. 52).

Assim, o acontecimento discursivo pode operar uma desestabilização e deslocar os espaços da memória. Sob o mesmo, o da materialidade da performance e a memória, há a irrupção da metáfora, esta como possibilidade de articulação discursiva. Desse modo, acredito que a performance constitui um espaço de produção de “(...) uma espécie de repetição vertical, em que a própria memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar-se em paráfrase” (PÊCHEUX, 2010, p. 53). Desse modo, tomo a arte, a performance, como lugar de metáfora, lugar que faz jogo de substituição, lugar em que a ausência é constitutiva dos processos de formulação. Ou melhor, a arte enquanto uma marca material de significação da ausência.

Nessa direção é que a Análise de Discurso se distancia das evidências da materialidade discursiva, para então produzir um trabalho de compreensão sobre os efeitos que irrompem dessa materialidade:

Esse efeito de opacidade (correspondente ao ponto de divisão do mesmo e da metáfora), que marca o momento em que os “implícitos” não são mais reconstrutíveis, é provavelmente o que compele cada vez mais a análise de discurso a se distanciar das evidências da proposição, da frase e da estabilidade parafrástica, e a interrogar os efeitos materiais de montagens de sequências, sem buscar a princípio e antes de tudo sua significação ou suas condições implícitas de interpretação (PÊCHEUX, 2010, p. 54).

Ainda sobre essa discussão, Pêcheux (2010) formula:

A certeza que aparece, em todo caso, no fim desse debate é que uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um

espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos. (PÉCHEUX, 2010, p. 56)

Nas situações (condições de produção) específicas da performance, a questão da presença se coloca como lugar possível de entrada nos processos discursivos, estabilizado e também estabilizador de memória, formulando-se como acontecimento. Com sua presença, na performance, sujeitos com seus corpos produzem deslocamentos, retomadas em seus percursos de memória, fazendo-se outros. Como Orlandi (2017, p. 73) formulou em seu texto “Um corpo imigrante”, trata-se, em cena, de “corpos materialmente distintos que se conjugam no atravessamento de muitas histórias”.

Gumbrecht (2010), em seus estudos, visa, sobretudo, um retorno das experiências da presença do mundo na linguagem como uma atribuição dos sentidos à coisa. Segundo o mesmo autor, a questão da presença se coloca num batimento entre duas perspectivas dicotômicas do pensamento ocidental: cultura da presença/cultura de sentido. Para Gumbrecht (2010) se, na cultura de sentido, o signo remeteria à estrutura saussuriana, nas culturas de presença, o signo seria o aristotélico, em que a substância estaria invariavelmente ligada a uma forma.

Nessa direção, enquanto que nas culturas de sentido, segundo o autor, o homem se percebe como um fator ligado ao mundo, nas culturas da presença, as coisas do mundo já teriam um significado para além de sua materialidade. Na cultura de presença o conhecimento é revelado, seja pelas entidades espirituais, seja pelos eventos que desvelam o mundo.

Ao me referir à presença, tomo-a na relação com o sentido, na relação material complexa do cenário/espço. E também penso a presença na relação da materialidade do sujeito ligando corpo e sentido, em/pela sua formulação. Não se trata, portanto, de promover a divisão entre presença e sentido (GRUMBRECHT, 2010), mas de compreender a presença como parte dos processos de significação e constituição dos sujeitos. Presença como “gesto de interpretação” (ORLANDI, 2017). Presença, em minha leitura, portanto, não vem por uma via semiótica ou hermenêutica da linguagem. Na posição discursiva a que me filio, o significado não está para além

da sua materialidade, nem mesmo é revelado, seja por entidades espirituais ou pelos eventos que desvelam o mundo.

3.1 DOIS CORPOS, DUAS PERFORMANCES: PERCURSOS DE MEMÓRIA, EM SEU FUNCIONAMENTO

Entre 1976 e 1988, Marina Abramović apresentou várias performances com seu companheiro Uwe Laysiepen, também conhecido como Ulay. Enquanto especificidade das obras realizadas pelos dois, a resistência física e a repetição formal insistiam. Como insistia também outra especificidade: as performances realizadas explicitavam a relação entres seus corpos em um espaço. “Nightsea Crossing” (Travessia do mar noturno) foi pensada para se realizar em noventa dias não consecutivos. Esse trabalho consistia apenas na presença de Marina Abramović e Ulay, sentados um de frente para o outro, sem se mover, fixando os olhares um no outro, separados por uma mesa, recortando assim um espaço para a produção da performance (o espaço entre uma mesa e duas cadeiras). “O público não testemunhava o início ou o fim da performance diária e os performers permaneciam em silêncio sem se alimentar, apenas consumindo água.” (WESTCOTT, 2010, p. 165-166)

Ao todo, os artistas levaram seis anos para completar os noventa dias por eles mesmos propostos. Para isso, foi necessário realizar 22 vezes a performance, entre 1981 e 1987, em diferentes continentes³⁰: Ásia, Oceania, Américas e Europa. A variação de tempo foi de um a até 16 dias ininterruptos. O projeto de ação dos artistas era:

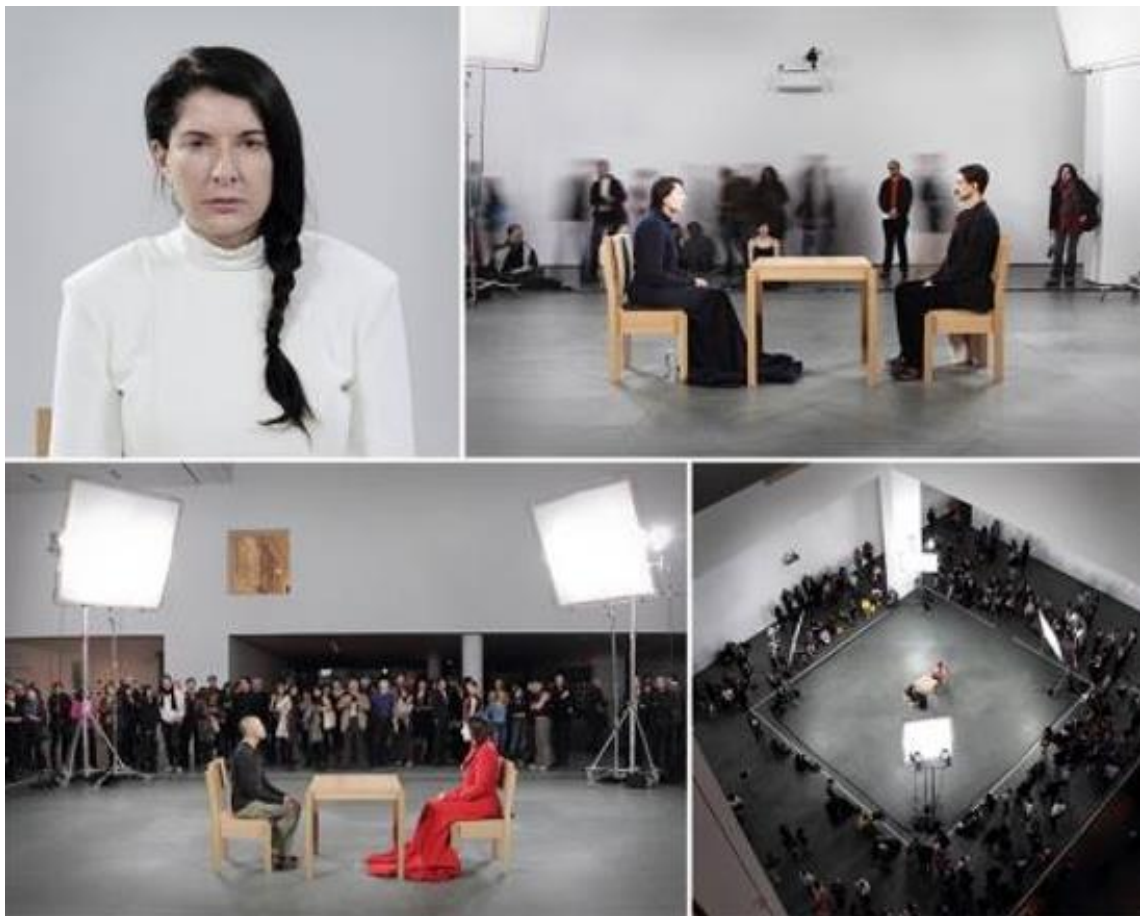
Presença
 Estar presente, durante longos períodos de tempo,
 Até a presença ascender e cair, do
 Material ao imaterial, da
 Forma para o uniforme, do
 Tempo para o intemporal.
 (BIESENBACH, 2010, p.138, tradução minha)

³⁰ Em 1982, *Nightsea Crossing* foi realizada em oito cidades: Colônia, Berlim, Dusseldorf, Marla, Amsterdã, Chigago, Toronto e Kassel. Em 1984 na Bélgica, Bonn, Furka, Alemanha; Middleburg. Em 1985 os artistas passaram pelo Brasil para executar *Nightsea Crossing* na XVIII Bienal Internacional de São Paulo e, nesse mesmo ano, realizaram a performance em Ushimado e Lisboa.

O texto do projeto aponta para a temática da presença, jogando com a passagem, com o movimento de oposições: do material para o imaterial, da forma para o informe, do tempo para a intemporal. Toca no que é da ordem do material e possui forma, mas de algum modo ultrapassa, sem fim temporal.

Encerrada a relação de trabalho com Ulay, Abramović passou a produzir trabalhos individuais. Dentre os trabalhos realizados pela artista, “The artist is present”, sua performance de maior visibilidade, foi realizada por três meses no MoMA. Consistia em Marina se colocar sentada em uma cadeira diante de uma mesa, em cuja ponta oposta havia outra cadeira – ao contrário de “Nightsea crossing”, nessa performance a cadeira se encontrava vazia. No programa performático (roteiro) está proposto que qualquer pessoa do público que estivesse visitando a exposição poderia vir a ocupar a cadeira vazia e compartilhar o tempo que desejasse com Abramović.

Montagem 11 – “The artist is present”, no MoMA, 2010.



Fonte: *The artist is present* (2010)

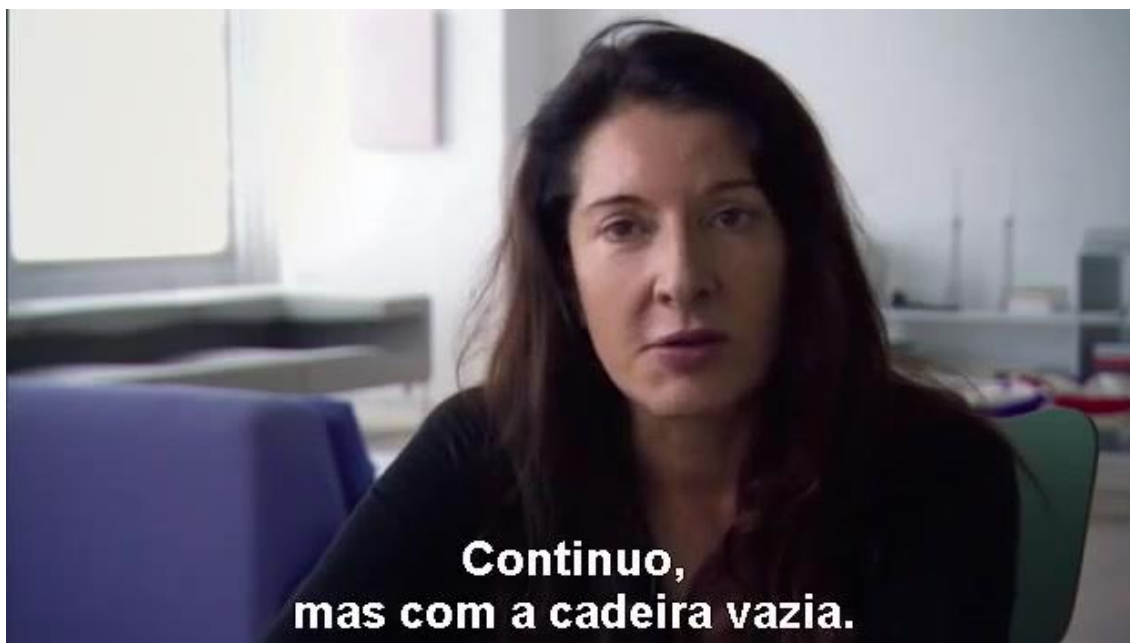
Numa tradução primeira do título da performance “The artist is present”, há a produção de uma equivocidade. De um sentido que pode se deslocar a outro. “The artist is present” pode ser traduzido para o português como “A artista *está* presente” ou “A artista *é* presente”, dado que o verbo *to be* pode significar duplamente *ser* ou *estar*. Desse modo, certamente a temática da presença se coloca como uma questão, produzindo enquanto efeitos de sentido: quem *está* presente? Quem *é* presente?

A presença, nessa performance, se dá na relação entre corpos e objetos (cadeiras e mesa), corpos que passam da invisibilidade para a significação, retornando, de certo modo, parafrasticamente à produção da obra “Nightsea Crossing” realizada no período de atividade de Abramović com Ulay. De acordo com Orlandi (2014, p. 12) “a presença e o lugar são, assim, uma construção inacabada.” A mesa e as duas cadeiras se colocam enquanto uma regularidade naquele momento presente da execução das duas performances, instaurando o interpretável, a partir de um silêncio, o da própria performance, de um não gesto, de um não sentido, que se sente.

No *vão*³¹, enquanto matéria, entre os *objetos* (cadeiras e mesa) e o corpo, a significação se produz. Em minha leitura, mesa e cadeiras são tomadas como objetos simbólicos que medeiam as relações entre sujeitos, corpo, objeto e espaço, produzindo enquanto efeito uma presença. Tal repetição, por se tratar em ambas as performances de uma mesa e duas cadeiras, reconfigura o acontecimento (pelo regime de repetibilidade e atualização). Em cena, discurso ao ato, pela temporalidade da performance, há a convocação, via interdiscurso, de uma presentificação, não a de Ulay, mas de alguém a ocupar o espaço vazio. A temporalidade na performance, a meu ver, não transcende o corpo, é um modo de textualização que faz funcionar a relação corpo-sujeito.

Figura 9 – Testemunho de Marina

³¹ Tomo *vão* a partir do modo como Orlandi (2017, p. 267) trabalha essa noção em seu livro: *Eu, Tu, Ele: Discurso e real da História*. A autora formula que não devemos pensar sobre a materialidade da linguagem sem nos “esquecermos do *vão*, enquanto *matéria*, entre o corpo e o objeto”.



Fonte: *The artist is present* (2010)

“Continuo, mas com a cadeira vazia.” A cadeira, enquanto objeto simbólico, enquanto uma marca ausente a espera de um corpo, abre para uma expectativa, a de que alguém vá ocupar esse lugar. O vazio está circunscrito na performance. Nesse sentido, tomar o passado como um acontecimento no modo mesmo como ele vai sendo atualizado. Esquecer para significar de outros modos. É nesse ponto que insisto; o lugar vazio da cadeira é o que corporifica o encontro, não o de Marina e Ulay, mas o encontro, e é essa corporeidade da falta (ausência de corpo) que possibilita acionar a memória. Trata-se, em termos de funcionamento, de uma anterioridade atualizada pela performance em relação a uma conjuntura (artística) com a qual o sujeito se mostra.

Trago a letra da música “Naquela mesa”³², de Nelson Gonçalves:

Naquela mesa ele sentava sempre
 E me dizia sempre o que é viver melhor
 Naquela mesa ele contava histórias
 Que hoje na memória eu guardo e sei de cor
 Naquela mesa ele juntava gente
 E contava contente o que fez de manhã
 E nos seus olhos era tanto brilho
 Que mais que seu filho
 Eu fiquei seu fã

³² Leia este trecho da tese ouvindo a música.

Eu não sabia que doía tanto
 Uma mesa num canto, uma casa e um jardim
 Se eu soubesse quanto dói a vida
 Essa dor tão doída não doía assim
 Agora resta uma mesa na sala
 E hoje ninguém mais fala no seu bandolim
 Naquela mesa tá faltando ele
 E a saudade dele tá doendo em mim
 Naquela mesa tá faltando ele
 E a saudade dele tá doendo em mim

Em termos de produção de sentido, o eu-lírico da música convoca uma presença ausente, encerrada na contradição do objeto simbólico 'mesa'; corporifica um encontro, uma presença ausente, ausência como traço de significação possível.

Ausência como condição ou efeito? Diria, na arte, pensando aqui, especificamente a performance, a ausência é condição, é estruturante do processo de formulação de obra de arte; mas também se dá enquanto efeito produzido na/pela arte, na/pela realização de uma performance.

A respeito da contradição encerrada nos objetos/coisas, lembrei-me de uma formulação de Engels ao refutar Dühring:

a vida não é, pois, por si mesma mais que uma contradição encerrada nas coisas e nos fenômenos, e que se está produzindo e resolvendo incessantemente: ao cessar a contradição, cessa a vida e sobrevém a morte. (1976, p. 102)

Desse modo, sujeitos e sentidos se constituem na realização de uma cena, na/pela formulação de uma letra de música, nas posições de performer, expectador, de letrista, de músico. Pelos efeitos de sentido se constituindo e constituindo sentidos que também lhes escapam ao intencional: há "sentidos em fuga" (ORLANDI, 2012a, p. 25), postos em relação com o silêncio (ORLANDI, 1992), que "faz sentidos deslizarem já que, [...] quanto mais silêncio, mais sentidos a se dizer.". No intervalo entre uma cena e outra da performance, entre uma imagem e outra do documentário, entre uma palavra e outra da música, a linguagem não tem como saturar o *possível*, o *contingente*, justamente por fazer trabalhar (com) o silêncio, por ser *estrutura* e *acontecimento*.

Considerar, discursivamente, a performance por meio do acontecimento discursivo (PÊCHEUX, 2002), na materialidade que lhe é específica, é apontar para o atravessamento dos efeitos de sentido/sujeito, da temporalidade (que nas performances que analiso entre os sujeitos se dá pela longa duração) e do espaço/território/cenário da montagem da performance. Esse é o esforço que tento empreender sobre o material de análise deste trabalho, esforço que diz sobre o processo discursivo de significação desencadeado pelo corpo (simbólico e político, investido de sentidos) e pelo efeito de presença. Ou seja, quero dizer que na constituição de uma performance contam as condições históricas-sociais, mas também as simbólicas.

Sobre a noção de presença, Orlandi (2017, p. 72-73) orienta:

ela produz o afluxo do que formulo como sendo o *corpo memória*. [...]. Com sua presença, sujeitos-corpo deslocam-se, irrompem em seus percursos constituindo uma população não homogênea, ligada a diferentes percursos de memória, fazendo-se outros, tornando o espaço de existência um espaço complexo. O que, em minhas pesquisas, recortando as condições de produção, nomeio como conjuntura da formulação, palco, cenário, declinação da dêixis discursiva. Neste caso, é a imagem do “onde” e do “quando” que se atravessam na configuração do que podemos denominar *locus significativo*, *forma material do espaço* e sujeitos.

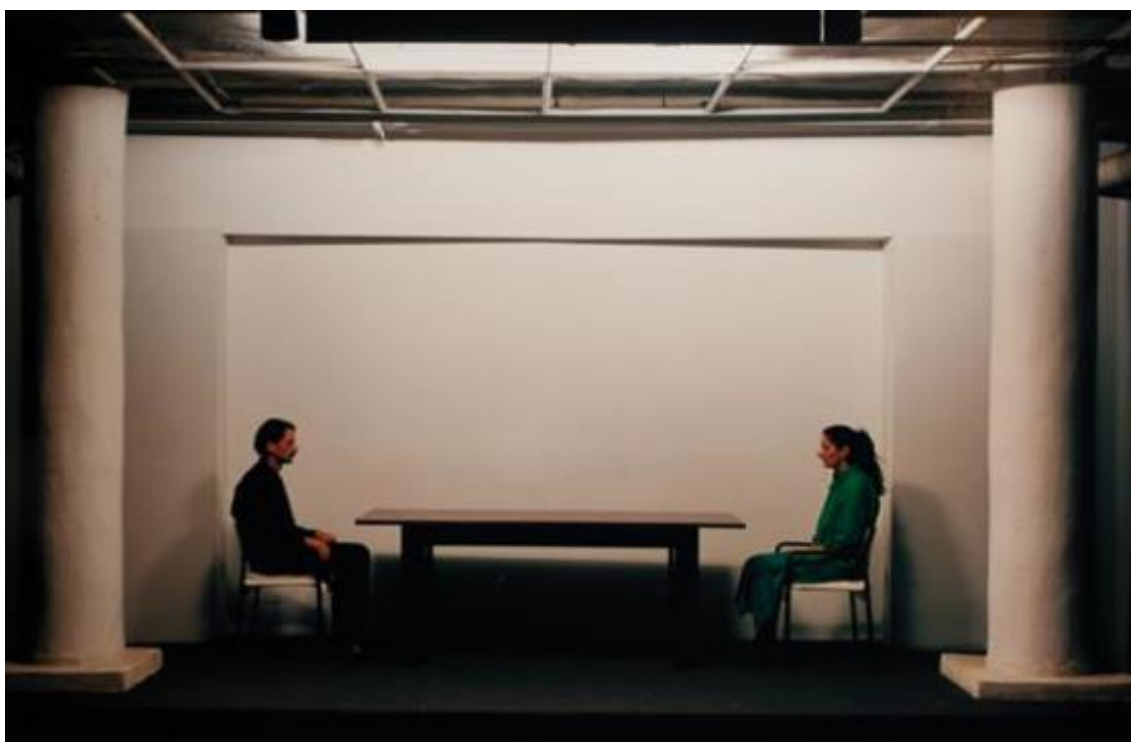
Quando me volto à performance, a questão desse espaço complexo, do cenário, assim como o deslocamento do corpo e sua presença, está em jogo. Em cena, nas performances recortadas, temos corpos materialmente distintos que se formulam no atravessamento de muitas histórias, condições específicas de constituição. Ao pensar sobre a ideia de cenário, refiro-me ao modo como os sujeitos ocupam, significam-se no espaço e (se) relacionam à forma material do espaço. Cenário e sujeitos, ambos constituídos pela linguagem. Eis um passo a se dar na direção de compreender a “versão” (ORLANDI, 2012b) do sujeito performer, com o seu corpo, se materializando numa relação particular com o cenário, o da performance. Com efeito, o sujeito (com seu corpo) em performance, num espaço, num território, constitui/formula um cenário. Diferentes cenários, conforme as imagens abaixo:

Figura 9 – “Nightsea Crossing” 1982, *Documenta 7 Kassel*, 7 dias



Fonte: "Nightsea Crossing" (1982).

Figura 10 – "Nightsea Crossing" 1986. *New Museum New York*, 2 dias



Fonte: "Nightsea Crossing" (1986).

Figura 11 – Ulay ocupa a cadeira em "The artist is present", 2010



Fonte: *The artist is present* (2010)

É possível pensar, ao recortamos essas duas performances, a primeira “Nightsea crossing” (1981-1987) e a segunda “The artist is present” (2010), no fato de que “a materialidade dos lugares dispõe a vida dos sujeitos, ao mesmo tempo, a resistência desses sujeitos constitui outras posições que vão materializar novos (ou outros) lugares” (ORLANDI, 2008, p. 103). Diria que novos (ou outros) cenários.

Narratividade (ORLANDI, 2010, 2017) do corpo em seu modo de textualização na performance: o corpo do sujeito, o corpo do cenário, juntos na formulação. É possível dizer que o efeito presença-ausente se dá pela narratividade do corpo-a-corpo em ambas as performances, a presença corpo-a-corpo em “Nightsea crossing” (1981-1987) imprime memória. Não se trata, necessariamente, em “The artist is present” (2010) de uma memória do vivido em “Nightsea crossing”, mas de uma memória elaborada pelo corpo-a-corpo na relação, no vão entre os objetos simbólicos (mesa e cadeiras). Memória e presença constituídos pelo esquecimento, não só do visto, mas do narrativizado pelos corpos nos diferentes cenários. Nada permanente, estável, mas em movimento no tempo.

As performances recortadas, mais do que opor duas performances diferentes, justapõe historicidades diversas, a vida se fazendo no possível de uma invenção, ou melhor formulando, a performance “Nightsea crossing” (em suas tantas execuções)

ressignifica a historicidade da performance “The artist is present” no momento de sua realização mesma.

A noção de narratividade fora formulada por Orlandi (2010) como sendo: “[...] a maneira pela qual uma memória se diz em processos identitários, apoiados em modos de individuação do sujeito, afirmando/vinculando (seu pertencimento) sua existência a espaços de interpretação determinados”. A autora, ao ressignificar/ teorizar tal noção, não a compreende como gênero ou questão retórica, mas “enquanto funcionamento e modo de textualização da memória”. (ORLANDI, 2010, p. 58).

Nesse sentido, posso pensar na narratividade do corpo (produzida pelo corpo) em performance. A performance, aí nesse lugar, é uma deriva, uma versão produzida pela narratividade do corpo. Narratividade do corpo em performance constituindo memória, memória encarnada, como diz Orlandi (2017). Narratividade do corpo de Marina Abramović e do corpo de Ulay em seu modo textualização na performance, na arte. Narratividade que diz de uma presença.

No deslizamento produzido no acontecimento significativo da performance (memória e atualização) há uma infinidade de sentidos represados, guardados em silêncio, que desaguam pelo trabalho do corpo com o seu outro (corpo). De acordo com Pêcheux, esse discurso-outro, (penso, corpo-outro), enquanto presença virtual na materialidade específica da performance, que elabora uma temporalidade própria, “marca, do interior desta materialidade, a insistência do outro como lei do espaço social e da memória histórica, logo como o próprio princípio do real sócio-histórico”. (PÊCHEUX, 2008, p. 55).

Pêcheux (2010) ainda vai dizer:

Não se trata de pretender aqui que todo discurso seria como uma aerólito miraculoso, independente das redes de memória e dos trajetos sociais nos quais ele irrompe, mas de sublinhar que, só por sua existência, todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos: todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de todo modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço [...]”. (PÊCHEUX, 2010, p. 56)

Nessa direção, no funcionamento discursivo da performance em que se articulam a desestruturação-reestruturação (PÊCHEUX, 2010) das redes e trajetos da memória, em que os significados são produzidos na ordem do interdiscurso e da historicidade, o *corpo-memória* ocupa um lugar importante para a compreensão da relação que se produz entre o cenário e os sujeitos em cena.

Em um processo de memória que tem sua forma e funciona ideologicamente, tanto o corpo do sujeito performer quanto o da linguagem “são atravessados de discursividade, efeitos de sentidos constituídos pelo confronto do simbólico com o político [...] (ORLANDI, 2012a, p. 92). Ao retomar Grotowski, Ferracini (2013, p. 81) formula: “o corpo não tem memória, ele é memória” – o que abre para a compreensão, que orienta também minha leitura, de que o corpo movimenta sentidos em relação a um já-lá, remetendo o corpo, de certo modo, ao funcionamento do interdiscurso. Portanto, corpo-memória. Corpo pensado na relação forte com a do interdiscurso, na relação forte com o cenário.

Falar sobre a presença ou efeito presença-ausente, falar sobre o investimento do corpo-memória, de algum modo, se torna importante, pois possibilita compreender discursivamente a complexidade do encontro entre Marina Abramović e Ulay. Em sua narratividade, os corpos dos dois contam-se na performance, na relação com o outro, em relação ao Outro (ideologia, inconsciente) em suas passagens na rede de memória.

Na introdução e no primeiro capítulo, investi em pensar o modo como se deu a circulação da performance em diferentes espaços materiais (documentário, vídeo...). No segundo capítulo, voltei-me para formulação e instauração do quadro cênico, problematizando os efeitos do gesto do olhar e do próprio funcionamento da performatividade nos estudos da linguagem. Agora, não menos importante, interessou-me falar da constituição e funcionamento do efeito presença-ausente formulado pelo sujeito e seu outro por meio da narratividade a que este elabora na relação constitutiva da memória (do interdiscurso) com o cenário.

Circulação. Formulação. Constituição.

Foi por esse trajeto às avessas (ou não) que inscrevi algumas de minhas questões na tentativa de produzir, talvez, um gesto de leitura possível, na tentativa de “abalar a religião dos sentidos” (Pêcheux) instalados na discursividade específica da performance. Performance como espaço material, território de existência em que sujeitos “instalam” seu corpo pela arte, em arte, na arte, produzindo um movimento de

não cessar na produção dos sentidos, instaurando um modo possível de assujeitamento. O indivíduo que resulta desse processo não é, então, origem de si – como propõe uma visão idealista do sujeito – mas um constructo referido pelo Estado que individua(liza) e estabelece formas de identificação desses indivíduos. Assim, dado o processo, é o indivíduo 2 que está numa relação contínua com a sociedade, com os espaços de produções artísticas, seja esses espaços abertos ou fechados, seja o espaço do museu ou da rua, constituindo-o ao mesmo tempo em que é constituído pela sociedade. Individualizado, o sujeito se relaciona socialmente sob o amparo do Estado, submetido a uma ordem que determina todo e qualquer gesto de interpretação. Desse modo, via memória e narratividade a presença-ausente, enquanto efeito, se formula. É aí que o corpo joga com a individuação do sujeito em sua memória, a partir de uma posição-sujeito específica: a posição-sujeito performer.

PALAVRAS FINAIS: EM TORNO DA MATERIALIDADE DISCURSIVA

*O sujeito é sempre, e ao mesmo tempo, sujeito da ideologia e sujeito do desejo inconsciente e isso tem a ver com o fato de nossos corpos serem atravessados pela linguagem antes de qualquer cogitação.
(Paul Henry, A ferramenta imperfeita)*

Nesta tese, encaro o desafio de ler a performance, enquanto analista de discurso, no lugar entre Arte e Análise de Discurso, que não significa um não-lugar, e sim, um lugar possível, lugar-outro de produção da interpretação.

Ajustando as lentes, a fim de tentar compreender meu percurso de analista de discurso, questiono: o que me convoca, por vezes, a esse trabalho de olhar, ler, escutar, compreender um objeto simbólico arte? Intuo, enquanto possibilidade de resposta, que, de saída, se produziu uma urgência formulada pelo contato primeiro que tive com o campo das artes: literatura, música, teatro, fotografia, cinema, escultura. Ao produzir o trajeto de pesquisa desta tese, me senti ainda mais preocupado com essa temática, também pela possibilidade que percebo na Análise de Discurso, enquanto uma disciplina de interpretação, de produção de um modo menos ingênuo de nos fazer ver/olhar *o mundo*.

Ver/olhar o que está nas telas, no palco, na rua, na periferia, nos textos, na imagem, nas galerias e fora delas. Olhar que traz consigo a marca, o vestígio, a presença de um sujeito que olha e é olhado e do mundo em que se inscreve.

Retomo agora de uma “charada” *de criança* que aponta para essa relação entre olhar e ver, fazendo-nos questionar: olhar ou ver? Tanto faz? Não acredito que seja indiferente esse jogo entre olhar e ver: “o que é o que é que quanto mais a gente olha menos a gente vê?” O escuro.

Nesse caso, a determinação se elabora pelo excesso de visualização (“quanto mais a gente olha”) que produz o efeito inverso (“menos a gente vê”). Com efeito, temos: quanto mais a gente vê, mais ainda há a produção de evidências em relação ao objeto simbólico. E a isso se aplica não somente a materialidade da língua, a de que quanto mais se determina a língua, mais se indetermina o discurso, mas também a outras formas materiais que, por se inscreverem na história, não cessam de produzir sentidos. Eis o caso da performance.

Nessa direção, tratar da materialidade é ser consequente com a posição teórica que assumo na Análise de Discurso. Orlandi (1999) formula a noção de forma material enquanto uma forma linguístico-histórica, significativa. Nas palavras da autora:

Nós procuramos a materialidade – daí a insistência com a forma material (nem abstrata, nem concreta, nem empírica) na busca do real da língua e o real da história – para poder trabalhar a relação sujeito/sentido analisando as condições de produção (material) da vida política, social e elaborar a relação do imaginário com o real. (ORLANDI, 2012b, p. 74)

Nessa instância, a da materialidade, penso a performance em face da necessidade de pensar também o sujeito e os processos de leitura que o constituem. Michel Pêcheux (1984 [1998], p. 58), a respeito da tarefa do analista do discurso, diz que é: “expor ao olhar do leitor a opacidade do texto”. Ou seja, *expor a opacidade do texto* (qual seja sua materialidade específica) *ao olhar do leitor*.

Considerando a performance, em sua forma material, em suas condições de produção, em que sujeitos e situação se configuram, em um funcionamento específico da memória, acredito que os sujeitos que participam da performance deixam sua marca, a marca mesma de uma passagem simbolizada no corpo-a-corpo, produzindo-se enquanto um processo discursivo inacabado, daí o movimento que se abre para a ressignificação. Deslocamentos. Esse processo de significação do sujeito com seu corpo em performance é parte da composição narrativa que o sujeito formula e pelo qual, de certo modo, também é formulado. Traçado de seu corpo em cena, este que não é abstração biológica, mas compreendido “pela interpelação ideológica do indivíduo em sujeito em sua materialidade e nos modos de sua individuação que presidem seu processo de identificação” (ORLANDI, 2015, p. 30). Ainda de acordo com Orlandi:

O discurso é produzido nessas condições, o sujeito e os sentidos, embora pareçam estar sempre lá, também são produzidos, e isto é efeito da ideologia em sua materialidade. O corpo não é indiferente a isso. Enquanto corpo empírico, ele é apenas carne... (2002, p. 85)

Para pensar um pouco mais a relação de entre-lugar que vem se formulando pela combinação de Análise de Discurso e Arte, retomo o que Pêcheux, ao final do Anexo 3, formulou: “é preciso ousar se revoltar e é preciso ousar pensar por si mesmo” (1978 [1988], p. 304). Ao retomar essa elaboração de Pêcheux, compreendo que a Análise de Discurso é uma disciplina inquieta em relação ao próprio objeto. Por isso talvez a possibilidade de diálogo com a Arte se abre, se coloca possível, como tenho proposto neste trabalho.

Arte e discurso andam próximos no campo teórico da Análise de Discurso, e penso que isso não se deve colocar como motivo de estranhamento. Afinal, a Arte é tanto uma linguagem como também uma forma de subjetivação e, por isso, estabelece

relação com o discurso. Por essa perspectiva, encontro espaço para inscrever a questão da arte como objeto discursivo, submetido à rede de conceitos que se opera no campo disciplinar do discurso.

Num segundo momento de reflexão, questiono: mas por que, neste trabalho, tomar como objeto discursivo de análise as performances de Marina Abramović? De saída parece-me tratar de uma pergunta ingênua. Mas gostaria de tirar consequências disso.

Marina Abramović se autoproclama a avó da arte performática. Nascida em 29 de novembro de 1946, em Belgrado, a artista coloca-se entre as figuras de maior destaque na produção da arte performática no mundo. Em sua obra, é forte a questão da resistência física do corpo, pelo modo mesmo como isso está formulado em suas performances. Há, de certa maneira, enquanto regularidade norteadora de seus trabalhos, o jogo forte entre presença e ausência (trabalho do interdiscurso) que se elabora por diferentes formas materiais: a fotografia, instalações, vídeos, performances, documentários, filmes, que constituem assim um *arquivo-arte* sobre Abramović. Penso a noção de arquivo com Pêcheux (2010), como um lugar no qual se condensam determinados documentos – ou seja, arquivo é “[...] entendido, no sentido amplo, de ‘campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão’” (PÊCHEUX, 2010, p. 51). Logo, a noção de arquivo se coloca como um conjunto de documentos relacionados a um tema. Nesse caso, o tema arte. É nesse sentido que a obra de Marina Abramović constitui arquivo, se organiza por uma leitura, não se trata de uma leitura analítica de arquivo, mas de uma leitura que aponta se determinados documentos são referentes a um tema X ou tema Y.

Dentre os documentos que constituem o arquivo-arte sobre Abramović temos publicações impressas que versam sobre “O Método Abramović”, seu processo-arte de elaboração das performances e também de produções cinematográficas na *web*. A fim de apontar o modo como a artista constituiu/formulou seu método, trago um trecho do início do documentário “The artist is present” (2010), em que Abramović lê seu manifesto:

Abramović: Escrevi meu manifesto de coração. Ele também é engraçado, ao mesmo tempo. Mas é verdadeiro.

Um artista não deve mentir a si mesmo ou a outros. Um artista não deve roubar ideia de outro artista. Um artista não deve se comprometer consigo

mesmo ou com o mercado de arte. Um artista não deve matar outro ser humano. Um artista não deve se fazer de ídolo. Um artista está relacionado à sua vida amorosa...

Intérprete: *Um artista está relacionado com sua vida real.*

Abramović corrige: *Não, vida amorosa. Amor. Amore.*

[risos]

Abramović: *Um artista deve evitar se apaixonar por outro artista. Um artista deve evitar se apaixonar por outro artista. Um artista deve evitar se apaixonar por outro artista.*

Nos primeiros minutos do documentário *The artist is present* (2010), Marina Abramović lê um *manifesto* em inglês enquanto sua fala é traduzida para o espanhol, que abaixo transcrevo, em português.

Nessa opacidade de sentidos produzidos pelo *manifesto* da artista, é interessante observar o tropeço³³ do intérprete em:

Abramović: Um **artista** está relacionado à sua **vida amorosa**...

Intérprete: Um **artista** está relacionado com sua **vida real**.

Marina Abramović corrige: - **Não, vida amorosa. Amor. Amore.**

Antes, se faz produtivo compreender esse trecho do documentário enquanto um ritual sujeito à falha(s). O *manifesto*, assim como a performance, é um ritual discursivo sujeito à falhas, em que faz movimentar sentidos e não-sentidos a partir, também, do silêncio fundante. Ao considerarmos o funcionamento discursivo do *manifesto*, o que irrompe, tropeça, vem significar a discursividade do ato de *manifestar*, em que a incompletude e a memória discursiva se enlaçam.

Nessa opacidade de sentidos produzidos no/pelo *manifesto*, interessa-me o silêncio, pois, segundo Orlandi, “quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam” (2007, p. 47).

A concepção de discurso é definida por Pêcheux como “efeito de sentidos entre locutores”. Orlandi (2010, p. 15) aponta que tais efeitos “resultam da relação de sujeitos simbólicos que participam do discurso, dentro de circunstâncias dadas”. Pêcheux (1996) retoma duas proposições de Althusser (1987) para fazer trabalhar a diferença entre formação ideológica, ideologia dominante e ideologia:

³³ Tomo o tropeço como equívoco na relação com a ideologia.

1. não existe prática, a não ser através de uma ideologia, e dentro dela;
2. não existe ideologia, exceto pelo sujeito e para sujeitos.

Sobre o conceito de ideologia em geral, Pêcheux (1996, p. 148) pondera que as relações de produção se elaboram entre os homens, “no sentido de não serem relações entre coisas, máquinas, animais humanos ou anjos”. É o conceito geral de ideologia que abre a possibilidade de se pensar o homem como um animal ideológico.

Nesse gesto de análise, a compreensão de um traço forte em comum entre duas estruturas se coloca: a articulação da ideologia com o inconsciente. Respectivamente as estruturas *ideologia* e *inconsciente* operam *ocultando* sua própria existência, cosendo uma trama de evidências (verdades) significadas por certo sentido de subjetividade, não que engancham o sujeito, mas em que o sujeito se constitui, possibilitando o sujeito a formular: *Um artista deve evitar se apaixonar por outro artista*.

Às voltas com essa formulação, pensei o quanto Marina está presa à sua narrativa subjetiva, presa às tramas de escolhas que a fizeram redigir o manifesto, porque é este o funcionamento de sua história particular e que a fixa nesse tipo de inscrição-formulação:

- Um artista deve evitar se apaixonar por um outro artista
- Um artista deve evitar se apaixonar por um outro artista
- Um artista deve evitar se apaixonar por um outro artista

Como todas as evidências – inclusive as que fazem com que uma palavra tenha um significado (evidência do sentido) e a evidência de que você e eu somos sujeitos (evidência do sujeito) –, são um efeito ideológico. Nesse limite, entre a constituição do sentido e a constituição do sujeito há “um vínculo que não é marginal”. E, como já mencionei acima, considero o *manifesto* enquanto um ritual discursivo, em que se faz trabalhar ao mesmo tempo o “ritual” ideológico de escrever e ler na relação com a figura da interpelação – o indivíduo em sua escrita (e em seu gesto de leitura).

Gostaria, agora, de me deter em um caso, que é o de explicitar como o político está presente no *manifesto*, no gesto de manifestar (escrever e ler sobre seu próprio

método). É preciso dizer que, na perspectiva teórica a que me filio, o político se define (ORLANDI, 1996) como divisão. Segundo Orlandi:

[...] o político está no fato de que tanto os sentidos como os sujeitos – constituídos em determinadas condições de produção (circunstâncias da enunciação e contextos sócio-históricos) e inscritos em formações discursivas específicas – são divididos: divididos em si e entre si. Portanto, é desta perspectiva do político, como divisão, que estamos falando, tendo como referência a relação com a(s) língua(s) e o conhecimento que se produz sobre ela(s), nas diferentes conjunturas das práticas políticas. (2014, p. 27)

Ao realizar uma pesquisa sobre o conceito de *manifesto* em diferentes dicionários, chamou-me atenção o fato de eles trazerem definições que cerceiam a ideia de *evidência*, *clareza* de ideias no gesto mesmo de manifestar. Segundo o Dicio: Dicionário Online da Língua Portuguesa:³⁴

Declaração formal que, geralmente escrita, transmite intenções, opiniões, decisões ou ideias políticas, particulares a uma pessoa ou a um grupo de pessoas. manifesto de apoio ao presidente.
Declaração divulgada publicamente com variados propósitos.
Documento com a lista de mercadorias transportadas que, antes do desembarque, deve ser entregue na alfândega.
Listagem de bens para fiscalização.

Para o Dicionário Aurélio³⁵, as acepções de manifesto são:

1 Exposição (geralmente escrita) em que se manifesta o que é preciso, ou o que se deseja que se saiba.
2 Coisa manifestada.
3 Declaração feita à alfândega, ou suas delegações, dos gêneros que se trazem sujeitos a direitos.
4 dar ao manifesto: fazer essa declaração.
5 Patente, público, notório.
6 Evidente, claro.

³⁴ Cf. Manifesto. In: *Dicio: Dicionário Online de Português*. Matosinhos: 7Graus, 2009-2017. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/manifesto/>>. Acesso em: 27 jan. 2015. (Grifos nossos.)

³⁵ Cf. Manifesto. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Eletrônico Aurélio Século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lexikon, 1999. Versão 3.0. 1 CD-ROM.

O *manifesto* (assim como a arte) tem seu próprio regime de contradições. Este, enquanto ritual discursivo, sujeito a falhas, se inscreve na História (na medida mesma em que inscreve sujeitos) para significar. Em termos de significação o ato de manifestar e de escrever um manifesto convoca sentidos de prescrição e advertências. Tais sentidos circulam também no dicionário.

E, acrescento, citando Pêcheux,

[...] que levar até as últimas consequências a interpelação ideológica como *ritual* supõe o reconhecimento de que não há ritual sem falha, desmaio ou rachadura: “uma palavra por outra” é uma definição (um pouco restritiva) da metáfora, mas é também o ponto em que um ritual chega a se quebrar no lapso ou no ato falho. (1990, p. 17).

Na escuta desse material, na compreensão que abarca a polissemia “como diferentes movimentos de sentidos no mesmo objeto simbólico” (ORLANDI, 2012b, p. 12), observo o funcionamento de efeitos ideológicos na própria equivocidade: para o telespectador do documentário (e a plateia presente) quando somos atravessados pela noção de fato, de que a história X tenha sido, de verdade, vivenciada por aquela que está lendo e por aquela que escreveu o manifesto.

Neste recorte, ainda há um outro lugar de ancoragem que aponta para uma equivocidade: “Escrevi meu manifesto *de coração*. Ele também é *engraçado*, ao mesmo tempo / *Mas* é verdadeiro”. É o furo ou escape produzido pela adversativa *mas*, pelo uso do significante *mas* no *manifesto* de Marina que nos leva a formular a seguinte paráfrase: *se quando escrito de brincadeira é falso*.

Os diferentes processos pelo qual a língua se põe em ordem para fazer sentido é o que me chama atenção aqui. Sintaticamente, nos termos formalistas, o significado é um problema a que a estrutura do enunciado cabe resolver; discursivamente, o que interessa é a produção de sentido, são os efeitos de sentido que a formulação produz no momento em que acontece.

“Pela língua começa a confusão”, Guimarães Rosa formulou. Não se pode negar a evidência da língua, diria também, não se pode negar a evidência da História. Isso, pois, no real da língua há a falha. Só se tem equívoco quando a falha própria da língua se inscreve na história; real da história.

Ela existe como tal, tem seu corpo, sua materialidade. Isto é inegável. Mas se pode desconfiar dela e de seu efeito de aparente transparência. Mais do que isso, é preciso investigar os mecanismos de funcionamento que produzem um sentido assim para língua. (LEANDRO FERREIRA, 1994, p. 6)

É a partir dessa reflexão que observo os efeitos de sentido produzidos pelo manifesto, em que o discurso de Abramović, afetada pela língua e pela História, ideologia e inconsciente, individuada pelo Estado e suas instituições, inscreve-se nas diferentes formações discursivas e explicita diferentes posições-sujeito ocupadas pela artista, *performer*, mulher.... Nesse sentido, retomo Pêcheux:

[...] só por sua existência, todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos: todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço: não há identificação plenamente bem sucedida, isto é, ligação sócio-histórica que não seja afetada, de sua maneira ou de outra, por uma 'infelicidade' no sentido performativo do termo – isto é, no caso, por um 'erro de pessoa', isto é, sobre o *outro*, objeto da identificação. (PÊCHEUX, 2002, p. 56-57).

Para a análise de discurso, o deslizamento, a falha, a falta não se colocam como um indício negativo, mas sim como lugar de resistência, forma do impossível de se dizer (nem tão impossível) e do não-sentido fazer sentido.

O equívoco ganha corpo e significação sob diferentes formas, seu modo de materializar-se pode ser pelo viés da falta, do parecido, do excesso, do *non-sense* e do repetido como em:

Abramović: **Um artista deve evitar se apaixonar por outro artista.** Um artista deve evitar se apaixonar por outro artista. Um artista deve evitar se apaixonar por outro artista.

O que há de comum em todas essas formas de o equívoco se colocar é a ruptura do fio discursivo, que se dá no trabalho efetivo de se fazer e desfazer sentidos.

Nas rachaduras deixadas pelos limites da língua é que encontramos as contradições, o absurdo, o não-sentido, o equívoco.... Retomo novamente a formulação abaixo:

Abramović: Um artista *não deve* mentir a si mesmo ou a outros. Um artista *não deve* roubar ideia de outro artista. Um artista *não deve* se comprometer consigo mesmo ou com o mercado de arte. Um artista *não deve* matar outro ser humano. Um artista *não deve* se fazer de ídolo. Um artista *está* relacionado à sua vida amorosa...

Intérprete: Um artista *está relacionado com sua vida real*.

Abramović corrige: *Não, vida amorosa. Amor. Amore.*

O discurso do ritual do manifesto se formula pelo comparecimento dos verbos “dever” e “estar”, ambos conjugados na forma do presente do indicativo, uma locução verbal. O primeiro verbo vem acompanhado de um advérbio de negação, promovendo, enquanto efeito de sentido, a ideia de ordem, um estado permanente de uma situação: *o artista não deve mentir, não deve roubar, não deve...* Aqui, a negação é a base da prescrição do manifesto. Essa é ordem sintática em que o manifesto é formulado. No entanto, em dado momento, o que irrompe é o verbo “estar”: “Um artista *está* relacionado com sua vida amorosa”. Isso não é continuação. Em termos de produção de sentidos, pode-se dizer que Marina Abramović, neste momento, formulou de uma maneira que não é própria de um manifesto. Ou seja, foi pelo modo como a artista formulou que se criaram as condições de deriva produzidas pelo intérprete:

Abramović: Um artista *está* relacionado à sua vida amorosa...

Intérprete: Um artista *está relacionado com sua vida real*.

Abertura para o equívoco. Quando Abramović saiu da ordem de escrita do manifesto, produziu-se um efeito sobre o intérprete, abertura de espaço para a interpretação. E isso se deu pela língua na relação com historicidade. Na língua, se produzem as condições pelas quais a própria língua se inscreve na história. De acordo com Indursky:

Derivar é romper com uma filiação, mas isso não implica esquecimento nem apagamento, pois os sentidos com os quais houve desidentificação continuam a ressoar desde o interdiscurso juntamente com os novos sentidos. (2013, p. 101)

As formulações da língua podem escapar à organização da própria língua, ao trabalho da lógica e da razão: esse é o esforço que empreendi para compreender o funcionamento discursivo do manifesto – a ordem do manifesto. É nesse espaço que se localizam os tropeços e as faltas estruturantes próprias da língua. É o lugar que joga com a incompletude da linguagem, em que tanta coisa acontece e não acontece.

Aqui retomo a questão: *mas por que, neste trabalho, tomar como objeto discursivo de análise as performances de Marina Abramović?* Embora a artista tenha ficado mais conhecida por seu trabalho performático após sua separação com o também artista Ulay, conforme pudemos observar durante o processo de escrita da tese, em especial do primeiro capítulo em que trato dos efeitos de sentido produzidos na/pela circulação do documentário *The artist is present*, interessou-me o modo como Abramović recortou o corpo enquanto objeto de intervenção artística e também fez do (de seu) corpo a própria ferramenta dessa intervenção. Ganha assim espessura o que disse no terceiro capítulo sobre o fato de o corpo estar relacionado a formas de assujeitamento. Abramović submete seu corpo, enquanto sujeito e objeto da arte, a essa submissão.

Essa submissão do corpo, enquanto sujeito e objeto da arte, se dá a ver no modo mesmo como a artista formulou as performances “Nightsea crossing” (1981-1987) e “The artist is present” (2010). Em ambas, conforme observa-se nos recortes abaixo, o corpo comparece, não o corpo biológico, diria, mas o corpo que é de um sujeito se inscrevendo (ou melhor, inscrevendo seu corpo) como objeto da arte. Temos corpos expostos, sentados, em silêncio, em arte, como objetos da arte.

Montagem 12 – “Nightsea crossing”, 1981-1987









Fonte: <https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1985>

Montagem 13 – “The artist is present”, 2010.



Fonte: *The artist is present* (2010)

O que me despertou interesse em produzir um trabalho de compreensão discursiva das performances de Abramović é o modo como a artista, em um cenário, converte seu corpo como lugar possível de trabalho entre a vida e a arte. A obra de Abramović, sem cessar, estranha o óbvio, põe em crise o sujeito com o seu corpo e as posições onde se inscreve. A partir disso, ao constituir o *corpus*, a questão da produção de significação na/da performance se colocou para mim como uma questão discursiva.

Os materiais recortados para análise – documentário *The artist is present* (2010), vídeo “Marina e Ulay (Reencontro emocionante)”, manifesto escrito por Marina Abramović, o ensaio fotográfico produzido por Marco Anelli (2010), entre outros, significam porque circulam como lugares de memória em que sentidos são agenciados de determinado modo. Tal agenciamento se elabora, por um lado, pela relação com o interdiscurso, por outro lado, pelo trabalho da ideologia.

Repetição, esquecimento, retomada.

O modo como a forma material pode funcionar na relação histórica com outras formas diz respeito a esses três lugares, ou seja, atualizar o que é da ordem do memorável, colocar sentidos na ordem da relação com o que se repete, o que se retoma, o que se silencia e do que se esquece (para significar de outros modos, sempre).

A partir do que trabalhei sobre a circulação, formulação e constituição do corpo e(m) arte, sobre o corpo-memória (ORLANDI, 2017) atravessando e constituindo o cenário de uma performance, sobre a narratividade como lugar de funcionamento da memória no sujeito é que inscrevo este trabalho, não numa direção de produzir um fecho, de esgotar a temática, mas intuindo abertura e possibilidades de (novas) reflexões.

REFERÊNCIAS:

ABRAMOVIĆ, Marina. *Doc. The Artist Is Present*, 2012.

ACHARD, P. *et. alli. Papel da memória*. Tradução de José H. Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

AUSTIN, John. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Tradução de Danilo Marcondes. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990, 1975 [1962].

ALTHUSSER, Louis. *L'unique tradition materialiste*, 1993.

_____. A corrente subterrânea do materialismo aleatório. Tradução de Mônica Zoppi-Fontana. *Crítica Marxista*, 2005 [1982].

_____. *Aparelhos ideológicos de Estado*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1987.

BADIOU, Alain. *Elogio ao amor*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARBOSA FILHO, Fábio Ramos. Metáfora e acaso. p. 16, nota 60. Disponível em: <www.academia.edu/10244159/Met%C3%A1fora_e_acaso>. Acesso em: 15 jul. 2017.

BASBAUM, Ricardo. Migração das palavras para a imagem. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, 13, 1995.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107. (Obras Escolhidas, v. 1).

BUTLER, Judith. *Excitable speech: a politics of the performative*. Nova York, Routledge, 1997.

_____. Bodies that matter. On the Discursive Limits of "Sex". New York: Routledge, [1993], 201.

CAMERON, Deborah. Performing gender identity: young men's talk and the construction of heterosexual masculinity. In: JOHNSON, S.; MEINHOF, U. (eds.). *Language and Masculinity*. Londres: Blackwell, 1997, pp. 47-64.

COURTINE, J. J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J-J.; VIGARELLO. (Orgs.) *História do corpo*. Vol. 3. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *Metamorfoses do discurso político: as derivas da fala pública*. Tradução de Nilton Milanez e Carlos Piovezani Filho. São Carlos: Claraluz, 2006.

CHOMSKY, N. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, MA: MIT Press, 1965.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIAS, C. *Análise do discurso digital: sobre o arquivo e a constituição do corpus*. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 44, n. 3, p. 972-980, set.-dez. 2015.

_____. Arquivos digitais: da des-ordem narrativa à rede de sentidos. In: GUIMARÃES, Eduardo; PAULA, Mirian Rose Brum de. *Sentido e memória*. Campinas: Pontes, 2005. p. 41-56.

DIAS, Juciele. O brasileiro hoje: língua, cultura e novas relações sociais: um projeto de vida. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA, VII., 2017, Pouso Alegre.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates, 73)

FEDATTO, Carolina Padilha. *Um saber nas ruas: o discurso histórico sobre a cidade brasileira*. 2011. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/Fapesp, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. *A língua inatingível*. In: PÊCHEUX, Michel. *Análise de discurso*. Textos escolhidos por Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 2011. pp. 93-105.

GOIFMAN, Kiko. *Território Vermelho*. Produção de Jurandir Muller, direção de Kiko Goifman, São Paulo, 2004. Documentário em vídeo.

GUILHAUMOU, Jacques; MALDIDIÉ, Denise. Effets de l'archive. In: GUILHAUMOU, Jacques et al. *Discours et archive: expérimentations en analyse du discours*. Liège: Mardaga, 1994. p. 91-111.

GUIMARÃES, Eduardo. *Semântica do Acontecimento*. Campinas: Pontes, 2005 [2002].

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010.

HALLIDAY, Michael. An interpretation of the functional relationship between language and social structure. In: QUASTHOFF, Uta (ed.). *Sprachstruktur – Sozialstruktur: Zur Linguistischen Theorienbildung*. Königstein: Scriptor verlag, 1978. pp. 3-42. (Monographien Linguistik und Kommunikationswissenschaft, 30.)

HASHIHUT, Simone Tiemi. *Corpo de memória*. Jundiaí: Paco, 2015.

_____. Um corpo na fotografia do jornal. *Redisco*, Vitória da Conquista, v. 1, n. 1, p. 98-103, 2012

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Parte I. Petrópolis: Vozes, 1995.

INDURSKY, Freda. O trabalho discursivo do sujeito entre o memorável e a deriva. *Signo y Seña*, n. 24, dic. 2013, pp. 91-104.

KULICK, Don. *Language and sexuality*. Cambridge: CUP, 2003.

LACAN, J. *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

_____. *O Seminário, livro 8: A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. *A resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso: da ambiguidade ao equívoco*. 1994. Tese (doutorado) –Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

_____. O corpo enquanto objeto discursivo. In: PETRI, Verli; DIAS, Cristiane. *Análise de Discurso em perspectiva: teoria, método e análise*. Santa Maria: Editora da UFMS, 2013.

MARIANI, Bethania. Testemunho: acontecimento na estrutura. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v. 12, n. 1, p. 48-63m jan./jun. 2016.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Gesamtausgabe*, v. II/1.1. Berlim: Dietz Verlag, 1976.

MILNER, J.-C. *O amor da língua*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

MORFINO, Vitorio. *O primado do encontro sobre a forma*. 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Eu, tu, ele: discurso e real da História*. Campinas: Pontes, 2017.

_____. A contrapelo: incursão teórica na tecnologia: discurso eletrônico, escola, cidade. *RUA*, n. 16, v. 2, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638816>>. 24 de abril de 2017.

_____. No leva-e-traz da política científica: uma interrogação sobre as “relações sociais” *RUA*, edição especial, 2014. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8637515>. Acesso em: 22 de junho de 2017.

_____. A materialidade do gesto de interpretação e o discurso eletrônico. In: DIAS, Cristiane. *Formas de mobilidade no espaço e-urbano: sentido e materialidade digital*. v. 2, 2013. (Série e-urbano). Disponível em: http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/volumell/arquivos/pdf/eurbanoVol2_EniOrlandi.pdf. Acesso em: 14 de fevereiro de 2017.

_____. *Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos*. 3. ed. Campinas: Pontes, 2008.

- _____. Palavras de amor. *Cad. Ling.*, Campinas, n. 19, p. 75-95, jul./dez. 1990.
- _____. *A leitura e os leitores*. Campinas: Pontes, 1998.
- _____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, [2007- 1997] 1995-1999.
- _____. Sentidos em fuga: efeitos da polissemia e do silêncio. In: CARROZZA, Guilherme; SANTOS, Mirian dos; SILVA, Telma Domingues da. (Orgs.) *Sujeito, sociedade, sentidos*. Campinas: RG, 2012a.
- _____. *Discurso em Análise: Sujeito, Sentido e Ideologia*. Campinas: Pontes, 2012b.
- _____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 6. ed. Campinas: Pontes, 2012c.
- _____. *Ciência da Linguagem e Política: anotações ao pé das letras*. Campinas: Pontes, 2014.
- _____. Textualização do corpo: a escritura de si. *Cidade dos Sentidos*. Campinas: Pontes, 2004. 159 p.
- _____. Coreografar: inscrever significativamente o corpo no espaço. In.: FERREIRA, Eliana Lúcia; FERREIRA, Maria Beatriz Rocha; FORTI, Vera Aparecida Madruga. (Orgs.) *Interfaces da dança para pessoas com deficiência*. Campinas: CBDCCR, 2002.
- _____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 5 ed. Campinas: Pontes, 2003.
- _____. *Dança e Discurso*. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DANÇA EM CADEIRA DE RODAS, I., 2001, Campinas. *Anais...*, Curitiba: ABRADecAR, 2001.
- _____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes; 1996.
- _____. Segmentar ou recortar?. *Linguística: questões e controvérsias*. Curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba, 1984. (Série Estudos, 10.)
- _____. Do não sentido e do sem sentido. In: JUNQUEIRA FILHO, L.C.U. (org.). *Silêncios e luzes: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998
- SOUZA, Levi Leonel de. *O discurso encarnado: ou passagem da carne ao corpo-discurso*. Dissertação (Mestrado), 2009.
- OTTONI, Paulo. John Langshaw Austin e a visão performativa da linguagem. *Delta*, v.18, n. 1, São Paulo, 2002.
- PANANBY, Sara; ESPÍNDOLA, Filipe. Performance é... In: SESC Campinas. *Performance em encontro*, Campinas, 2015. Catálogo.

PÊCHEUX, Michel. Ideologia: aprisionamento ou campo paradoxal? *Análise de discurso*. Textos escolhidos por Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 2011.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi et al. 4. ed. Campinas: Pontes, [1975] 2009.

_____. O mecanismo do desconhecimento ideológico. In: ZIZEK, S. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, E. (Org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994. (p. 55-64).

_____. Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Unicamp, [1969, 1997] 2009.

_____. *O Discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, [1990] 2002, 2008.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, P. *et al. Papel da memória*. Tradução e Introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 2010.

_____. Delimitações, inversões, deslocamentos. *Cad. Est. Ling.*, Campinas, jul./dez. 1990.

_____. Análise automática do discurso (AAD 69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 4 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

_____. *Ouverture du colloque*. In. CONEIN, Bernard et al. (Org.) *Matérialités discursives*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981. p. 15-18.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C.. A propósito da análise automática do discurso. In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. p.163-252.

PÊCHEUX, M.; LÉON, J. Análise sintática e paráfrase discursiva. In: ORLANDI, E. (Org.). *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. Campinas, SP: Pontes, [1982] 2011. p. 163-173.

PENNYCOOK, Alastair. *Global Englishes and Transcultural Flows*. Londres/Nova York: Routledge, 2007.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 24, p. 171-191, 1997.

PLUCHART, François. *L'art corporel*. Paris: Images 2, 1983.

RABELO, Flávio. *Des/programa-se: performance enquanto produção de diferença*. 2017.

ROBIN, R. *Le deuil de l'origine: une langue en trop, la langue en moins*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

RODRIGUES, Eduardo Alves. Uma leitura da cena contemporânea: o flashmob como metáfora da relação entre silêncio e linguagem. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 5., 2011: Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, 2011. Disponível em: <<http://www.analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/sead5.html>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

_____. Clínica Nômade. In: EQUIPE de Acompanhantes Terapêuticos do Hospital-Dia A Casa. *Crise e cidade: acompanhamento terapêutico* São Paulo: Educ, 1997. pp. 83-87.

SALLES, Atilio Catosso. *Narratividade cinematográfica da/da travessia*. Dissertação. (2004).

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. 30. ed.. São Paulo, Cultrix, 2002.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Tradução Dandara *Revista O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 11, 2003, p. 25-50.

SULLIVAN, N. *Queer race. A critical introduction to queer theory*. New York: New York University Press, 2003.

TFOUNI, Leda Verdiani. E não tem linhas tua palma: esquecer para poder lembrar. *Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, Porto Alegre, v. 17, n. 35, 2003.

WESTCOTT, James. *When Marina Abramović Dies: A biography*. Cambridge/London: The MIT Press, 2010.

ZOPPI-FONTANA, Mónica. *O real da língua, do sujeito, da história e do discurso*. Porto Alegre, 30 de outubro de 2007.

OUTRAS REFERÊNCIAS

ANELLI, Marco. *The Artist is Present*. Série fotográfica a propósito da exposição no MoMA, em 2010. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/detail/>>. Acesso em: 29 ago. 2016.

GONÇALVES, Nelson. “Naquela Mesa”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8YaOWBvx_Ms>. Acesso em: 20 maio 2017.

“Marina e Ulay (Reencontro Emocionante)” Vídeomontagem publicada por usuário do YouTube em 2 jun. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0188lyqYA3Y>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

Manifesto. In: *Dicio: Dicionário Online de Português*. Matosinhos: 7Graus, 2009-2017. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/manifesto/>>. Acesso em: 27 jan. 2015. (Grifos nossos.)

Manifesto. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Eletrônico Aurélio Século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lexikon, 1999. Versão 3.0. 1 CD-ROM.

“MANIFESTO sobre a vida do artista”, por Marina Abramovich. *arte/ref: referência e notícia em arte contemporânea*, [s.l.], 25 set. 2013. Disponível em: <<http://arteref.com/gente-de-arte/manifesto-artistico/>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

SOARES, Luís. “The Artist is Present”. 26 abr. 2010. Disponível em: <lsoares.blogs.sapo.pt/339288.html>. Acesso em: 12 abr. 2016.