

DISCURSO, CORPO, OLHAR E(M) PERFORMANCE

Atilio Catosso Salles*
UNIVÁS

Resumo: Neste trabalho, filiado a teoria da Análise de Discurso, tomo como objeto de análise a performance “The Artist is present”, produzida pela artista Marina Abramovic (2010). De saída, diria que o objeto arte não está em somente um espaço de significação, formula-se na/pela sua ressignificação, 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 (constituição) físico ou formal (forma). Isso, pois, a matéria significativa, costurada pelo social e histórico, produz efeitos de sentido, e não a matéria em si mesma. Corpo, olhar e(m) performance em relação.

Abstract: In this study, affiliated to the theory of discourse analysis, I take as an object of analysis the performance “The Artist is Present”, produced by the artist Marina Abramovic (2010). Output, I would say that art object is not only a space of signification, it formulates in/for its re-signification, which, by contrast, we always refers to other motifs, possible in the game. Put it another way, the sense of significant matters of our material is in place even for registration, and not only in its construct (constitution) physical or formal (form). This, therefore, a significant matter, sewn by social and historical, produces effects of meaning, and not the substance in itself. Body, eyes and performance in relation.

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

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. 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 *contemplanção* 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 AÇÃO!” (BOWMAN, 1993)². 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 (ORLANDI, 2007, p. 173).

O objetivo desse trabalho é compreender o processo de significação da performance, seu modo específico de funcionamento. Não há o interesse de “extrair” um sentido da performance, mas o de tornar visível a historicidade constitutiva desse material de linguagem.

Para Pêcheux (1997, p. 161) “a expressão ‘processo discursivo’ passará a designar o sistema de relações de substituições, paráfrases, sinónimas, 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).

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 de produção, tendo como pedra de toque a noção de ideologia tal qual formulada por Pêcheux³ ([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 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.

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 chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos (BENJAMIN, 1994).

Em 2010, Marina Abramović, durante uma exposição em sua homenagem, realiza a performance “The artist is present”. O quadro cênico da performance é um espaço quadrado no átrio de MoMa, 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.

A cada passagem, ou a cada momento, uma pessoa diferente se senta naquela cadeira para compartilhar minutos de silêncio com a artista. 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, 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, discute-se 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 loucura⁴.

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



Figura 6 – Olhar em cena
 Fonte: “The artist is present” (2010).





Montagem 7 – Recortes do olhar na performance
Fonte: *The artist is present* (2010).

Nessa passagem da performance de Marina chama-me 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 Ulay⁵) 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” (BENJAMIN, 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 Benjamin⁶, 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:

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 (BENJAMIN, 1994, p.94-95).

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 consciente 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).

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 silêncio. Não compreendo o silêncio como sendo a ausência de sentido, mas como lugar de produção de sentido. De acordo com Orlandi (2007, p. 90): “É no silêncio que as diferentes vozes do sujeito se entrecruzam em uníssono. Ele é o amálgama das posições heterogêneas”. Nessa leitura, partilha-se também um território de significação que é formulado pela/em performance.

Nessa performance, pode-se pensar em uma posição-sujeito possível 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 olharem para a artista Marina Abramović enquadram 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, fica patente 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, Hashiguti 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 (HASHIGUTI, 2012, p.100).

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 simbólicas – porque é constituído por memória discursiva. Minha posição encontra eco na formulação de Hashiguti, 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:

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 (HASHIGUTI, 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 significante porque a matéria significante 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 significante. Uma espessura material que é estrutural, simbólica e imaginariamente formulada como linguagem, é linguagem.

Compreendido como espessura material significante, 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 a 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.

Conclusão

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.

O corpo em arte, de acordo com 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”.

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.

Referências bibliográficas

- ABRAMOVIĆ, Marina. *Doc. The Artist Is Present*, 2012.
- BADIOU, Alain. *Elogio ao amor*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- 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).
- FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/Fapesp, 2006.
- HASHIGUT, 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
- 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.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, [2007- 1997] 1995-1999.

_____. 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.

PANANBY, Sara; ESPÍNDOLA, Filipe. Performance é... In: SESC Campinas. *Performance em encontro*, Campinas, 2015. Catálogo.

PÊCHEUX, Michel. *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, 1978, 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 (Orgs.). *Papel da Memória*. Trad. e introd. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

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.

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.

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

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.

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

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

Palavras-chave: Análise de Discurso, Corpo, Performance.

Keywords: Discourse Analysis, Body, Performance.

Notas

* Doutor em Ciências da Linguagem pela Univás. Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, da Universidade do Vale do Sapucaí (Univás).

¹ Em minha leitura discursiva, a ação é tomada como prática material na história.

² “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*.

³ 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.

⁴ “Encontro-me no ponto exato em que a ciência toca a loucura e não posso impor barreiras” (Tradução minha). Cf. Honoré de BALZAC.

⁵ Nos anos 70, Marina Abramović e Ulay (pseudônimo do também artista alemão Frank Uwe Laysiepen) viveram uma história de amor. Eles viveram num furgão realizando todo tipo de performance. Vinte e três anos depois, em 2010, durante a retrospectiva em homenagem a artista, sem que ela soubesse, Ulay participou da performance “The artist is present”.

⁶ Não há uma coincidência teórica entre o que Benjamin concebe por “consciente” na leitura da imagem e em como a Análise de Discurso conceberia esse gesto. Da perspectiva teórica da Análise de Discurso, o inconsciente não “guarda cifrado” aquele conhecimento do passado que não encontrou formulação possível no consciente e também não é capaz de trazer à consciência algo “novo”. De acordo com Pêcheux (1999, p.53), em termos de formulação, e aqui pensamos a formulação da imagem, a memória discursiva incide sobre a formulação como uma “espécie de repetição vertical, em que a própria memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar se em paráfrase”.