



CORPO-PRESENÇA: UM OUTRO DISCURSO

Cristiane Dias; Greciely Costa

“as artes podem ser percebidas e pensadas como formas de inscrição do sentido [...]. Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais”.

Jacques Rancière

Tomando como ponto de partida o pressuposto de que as artes podem ser compreendidas enquanto forma de inscrição dos sentidos, refletimos, neste artigo, sobre a relação das artes da cena com outros campos de saberes. Mais especificamente, aproximamos o conceito de campo expandido à noção de entremeio, praticada pela Análise de Discurso, para pensar o modo como discurso, arte e corpo se articulam no processo de inscrição de sentidos e sujeitos. Ainda, buscamos compreender a performance como arte da presença.

De início, trazemos, talvez, um outro discurso possível sobre as artes da cena. Essa possibilidade mesma de um discurso outro para as Artes já configura a expansão de um campo. Nesse sentido, confortavelmente, nos colocamos no entremeio, que considera as feridas expostas de cada campo que se esgarça e esburaca-se deixando à mostra suas fragilidades, mas também seus pilares sólidos, aquilo que o constitui, afinal, como um campo de saberes e de conhecimento.

O entremeio é, para nós, uma posição confortável porque praticamos uma disciplina de entremeio, que é a Análise de Discurso, o que significa, segundo Orlandi (1996, p. 23) “uma disciplina não positiva, ou seja, ela não acumula conhecimentos meramente, pois discute seus pressupostos continuamente”.

Fazendo uma aproximação da noção de “campo expandido” com a noção de entremeio praticada pela Análise de Discurso, diríamos, na perspectiva dessa disciplina, que considerar a relação das artes da cena com outros campos de saberes, é colocar-se em situação de discutir pressupostos. Não se trata, como afirma Orlandi (1996, p. 24) a propósito da Análise de Discurso, de colocar-se entre disciplinas, ou entre áreas, mas de

se estabelecer em um campo de contradição, “aproveitando a outra disciplina ao revés”, interrogando-a sobre aquilo que ela deixa para fora de seu campo constitutivo e que nega a existência possível de um outro “objeto”, o discurso, ou “outro discurso”.

Creemos que, além de incidir sobre a convergência das artes cênicas com as artes plásticas, as mídias audiovisuais, a performance, a literatura etc., a problematização do “campo expandido” recai no questionamento crítico daquilo que é deixado para fora do campo de interesse dessas determinadas áreas artísticas, ou que não cabe nesses campos já bem estabelecidos e legitimados. São esses questionamentos capazes de produzir uma transformação na noção mesma de arte, na medida em que eles redefinem conceitos na relação com outros campos e outros saberes e retornam alterados produzindo deslocamentos. Não se trata de uma mera “junção de coisas”, como afirma a performer Pam Guimaraes (2012)²⁷, é preciso não se relacionar passivamente com outros saberes, mas propor a eles uma relação problemática e litigiosa. Há sempre efeitos quando mudamos algo de lugar, uma vez que a coisa descontextualizada muda o novo espaço que compõe (elemento novo) e muda a si mesma na composição do outro espaço.

Nesse sentido, a ideia de “campo expandido” que, segundo Cassiano Quilici (2014, p. 12), “pretende nomear proposições que extrapolam uma área artística específica, borrando as fronteiras que separam teatro, **performance**, artes visuais, dança, vídeo etc.”, a mim parece resultar de um questionamento mais amplo, aquilo que em Análise de Discurso seria o primeiro momento do processo de construção dos discursos, que é a constituição, nesse caso, a constituição de um campo, onde a memória histórica intervém produzindo um deslocamento discursivo do sentido: efeito metafórico, lugar da interpretação.

O “campo expandido” é esse “outro possível que constitui o mesmo”, nos termos da Análise de Discurso, por uma presença ausente de si mesmo que, por um processo de deriva torna-se diferente. Porém, “há algo de mesmo nesse diferente”, na medida em que as teorias e os campos disciplinares são afetados em seu método e em seu campo conceitual, pela presença do outro, mas também pelo retorno da nossa presença no outro, resignificando o corpo do sujeito e dos sentidos. Não saímos ilesos de nenhuma relação, as teorias e os campos disciplinares dispostos a discutirem pressupostos, tampouco.

Desse modo, o “borramento das fronteiras” disciplinares e também das práticas artísticas resulta dos sentidos que demandam uma nova forma de fazer sentido, de comprometimento com o sentido da arte e da vida. Outros discursos possíveis.

A partir disso, propomos pensar a noção de presença como efeito desse borramento, na medida em que é ele que produz uma presença outra na sociedade.

Em outros termos, é preciso que haja redefinição das coisas em outro campo, um campo de contradição no qual se constitui um outro objeto, uma outra linguagem para as artes, um outro modo de formulação e circulação da arte. É o caso da **performance**, considerada por Cohen (1987) como a arte da fronteira, por justapor e apropriar-se de outras linguagens para constituir-se no limiar das artes.

27 “Perfoda-se: um documentário sobre performance arte, resultado prático do trabalho de conclusão de curso no Departamento de Comunicação (UFRN), dirigido por Williane Gomes e Vanessa Paula Trigueiro a partir do encontro promovido pelo II Circuito Regional de Performance BodeArte em Natal – RN”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MxsVk0CcTos&feature=youtu.be>. Acesso em fevereiro de 2017.

Da perspectiva discursiva, diríamos que a *performance* é prática discursiva de entremeio, pois ela faz trabalhar os limites de uma prática artística com a outra, onde o corpo, também redefinido, é a sua matéria-prima – corpo que chamaremos, ao menos provisoriamente, de corpo-presença.

Esse corpo-presença seria, em primeira instância, aquele que, seja na dança, no teatro ou na performance, é constituído pelo discurso da arte como uma presença que afeta. Não há corpo, nessas circunstâncias, que não seja atravessado pelo discurso das artes e que não se constitua nesse processo de significação que lhe dá forma. A forma da presença.

Em segunda instância, seria, também, aquele que, consoante a um funcionamento, corporifica a presença. Presença de teorias em convergência. Presença de um sujeito com outro, atravessados por uma memória discursiva. Presença para significar a ausência, o político, a memória etc..

Para Análise de Discurso, “não há corpo que não esteja investido de sentidos, e que não seja o corpo de um sujeito” (ORLANDI, 2012, p. 93). A presença irrompe, portanto, de um processo de inscrição que tem no corpo sua forma-material via arte.

Orlandi (2017)²⁸ traz a noção de presença em seu trabalho, ligando o corpo, a memória e o sujeito, lembrando que, enquanto materialidade específica do sujeito, o corpo se configura como historicidade da existência, um corpo político-simbólico investido de sentidos na formação social. No que se refere a essa ligação, a autora mostra a forma pela qual a memória se conta no sujeito à medida que seu corpo evoca uma memória. Ele a presentifica, transformando-se em corpo-presença de uma memória. Não se trata, portanto, do corpo físico, empírico em ação, mas de um corpo, pelo modo como é formulado, textualizado, apresentado, performatizado, que faz sentidos em presença.

Uma outra performance do corpo que afeta-se em seus movimentos, como mostra Orlandi (2012, p. 99), ao analisar como Pina Bausch, ao deslinearizar a coreografia, afeta o corpo do sujeito em relação ao espaço, em relação à própria memória discursiva da dança, “com ações paralelas, contraposições estéticas, repetições voluntárias em um discurso do corpo que causa estranhamento.”

Em Análise de Discurso, compreendemos o discurso como com “efeito de sentidos entre locutores”. Assim, ao nos referirmos ao discurso do corpo, pensamos nos efeitos produzidos pelo modo como esse corpo apresenta-se na **performance** a partir de sua relação com a memória discursiva, considerando-o “tanto espessura material do/no discurso, sendo materialidade determinante por sua visibilidade, quanto corpo de/na memória discursiva que constitui seus gestos, sendo assim corpo determinado”. Já a “memória de que se trata está no discurso que olha e diz o corpo e no gesto que o corpo realiza. A memória está no corpo e no olhar para ele, o que significa que ele é sempre corpo de memória” (HASHIGUTI, 2008, p. 102). Nesse sentido, o corpo afetado pela memória discursiva determina e é determinado historicamente tanto por aquele que olha quanto por aquele que é olhado. Um gesto de interpretação que se dá pelo corpo revestido ideologicamente.

28 Conferência “Um corpo imigrante”, proferida no X Congresso Internacional da Abralín - Niterói, RJ, em 09 de março de 2017.

Compreendemos assim que o corpo configura-se como lugar de inscrição. Inscrição do sujeito, inscrição do sentido.

Trata-se, aqui, de um corpo expandido no confronto com o real: acontecimento do sentido na performance, no “efêmero absoluto de seu encontro”, conforme diz Orlandi (2012, p. 101). Ainda com a autora, diríamos, o corpo na iminência do sentido a vir. Silêncio que significa sem palavra, “fundante”, “real do discurso” (OLANDI, 1995, p. 31).

O silêncio tem suas formas²⁹ que se desdobram em fala, gesto, censura, medo, espaço da linguagem que se instaura na passagem do silêncio ao sentido a partir da qual o corpo significa na performance pela sua relação com o mundo, a linguagem e o pensamento, e o discurso é uma das instâncias materiais dessa relação, nos ensina Orlandi (1996).

Assim, chegamos ao corpo como discurso, a arte como discurso, ou seja, já afetados por essa relação de significação, estabilização e institucionalização dos sentidos. Já afetados pela memória discursiva, dizeres já ditos que significam em nossos gestos, ressoam em nossas palavras, determinam nossas posições. Sentidos e sujeitos individualizados pela institucionalização e organização dos saberes: arte é x, arte é y. A arte x, y ou z. Criamos “regimes de verdade”, diria Foucault (1986), que regulam nossa relação com o sentido, com a própria arte na relação com o Estado, instituindo uma certa forma de presença do corpo e da arte.

Há sempre uma tentativa de controle e disciplina que rege nossa relação com a linguagem e com o silêncio, assim como nossa relação com o mundo, mas há também, por outro lado, a falha no funcionamento desses regimes que tentamos fixar e que tentam nos fixar. E é onde o ritual falha que o sentido é capaz de produzir deslocamentos, desvios, deriva no já sabido.

Nesse sentido, de modos distintos, dança, **performance**, teatro, intervenção, trabalham nos limites desses sentidos estabilizados, trabalham sua contradição, seu revés, aquilo que torna visível o invisível.

Em cada uma dessas artes da cena a relação do sujeito com o tempo-espaço tem uma especificidade importante para o trabalho com esses limites. São funcionamentos diferentes, mas cujas especificidades importam quanto se pensa o “campo expandido” e a maneira como se trabalha essas diferenças no borramento das fronteiras. Nessa via, o borramento das fronteiras não deve ser entendido como apagamento ou mesmo indistinção de áreas, mas como a possibilidade de problematização de pressupostos teóricos e metodológicos em relação, na prática de convergência de uma área para/com outra.

Isso quer dizer que elementos da dança, por exemplo, que porventura sejam incorporados na **performance**, não significam “aqui” da mesma maneira que “lá”. De acordo com Orlandi (2012), a dança é sentido que se dá no espaço e no movimento. Assim a dança se configura como uma forma particular de produzir sentido e de se significar. Porque a presença cênica da dança se constitui pelo modo como o corpo em movimento, enquanto efeito dessa presença dançante, se inscreve na história, inscrição essa sempre sujeita a equívoco, ou seja, sempre sujeita a romper o estabilizado, romper com o que se

29 Referimo-nos aqui ao livro de Eni Orlandi (1995) “As formas do silêncio: no movimento dos sentidos”.

espera da dança. Transfere-se a dança de lugar e com ela seus sentidos. Com efeito, o **corpo da dança** torna-se **corpo que dança**. Corpo que dança na **performance**, ou seja, num lugar específico de significação que constitui um outro discurso do corpo dançante.

Na **performance**, esses elementos se ressignificam e ressignificam a presença do corpo, instaurando uma outra relação com o tempo-espaco na medida em que se constitui pelos elementos da cena performática, “nos atritos e nos enlaces entre corpo-mundo (...) corpos em estado de experiência”, como afirma Rabelo (2016). Trata-se do discurso do corpo presentificado na cena produzindo modos de significação, processos de identificação do sujeito em relação a esse tempo-espaco.

Daí a relevância de pensarmos, como propõe Vieira (2014) em seu gesto de leitura sobre o teatro, numa “discursividade cênica”, o que a autora faz na busca de aproximar teatro e discurso, tensionando esses dois campos disciplinares. A “discursividade cênica” formula-se no trabalho de Vieira (idem) no entremeio da filosofia, do teatro e do discurso. Na filosofia, a partir das 11 teses sobre o teatro de Alain Badiou (2002), nas quais o autor discorre sobre a noção de ideias-teatro³⁰; no teatro, a partir do trabalho de Ferracini (2013) sobre o corpo em sua materialidade e potência afetiva do corpo-em-arte e da atuação cênica; no discurso, parte da noção de interpretação e silêncio, que considera fundamentais para compreender o funcionamento discursivo da cena.

A “discursividade cênica”, nesse entremeio dos campos disciplinares, seria então, aquilo que implica sujeitos – “o ator, o diretor e todos envolvidos com uma montagem cênica, inclusive, o espectador” - instados a interpretar pelos discursos em funcionamento. Para Orlandi (2012, p. 88):

aos homens enquanto seres históricos e simbólicos que somos, não nos basta falar para significar e nos significarmos. Também pintamos, compomos, escrevemos poemas, cantamos, fazemos literatura, música, cinema [teatro, performance, instalação], e, entre outras formas de processarmos a significação, dançamos [fotografamos].

É essa injunção à interpretação que se textualiza por distintos processos que está na base da noção de “discursividade cênica”. Como aprendemos com Orlandi (1996, p. 10), a interpretação é “dotada de singularidade para cada especialista em particular”, isso porque a interpretação não é um gesto individual e voluntário, mas um gesto que se constitui historicamente, pela relação do sujeito com a memória discursiva, o que implica a produção dos sentidos na história. Trabalhar a interpretação, para a Análise de Discurso é justamente compreender como ela está funcionando nos processos de constituição dos sujeitos e dos sentidos, como ela se constitui e como se formula, bem como compreender “as maneiras como as instituições regulam os gestos de interpretação, dispondo sobre o que se interpreta, como se interpreta, quem interpreta, em que condições” (ORLANDI, 1996, p. 49).

Assim, para Vieira (2014), se por um lado a “discursividade cênica” se constitui por

30 Arranjo dos componentes materiais unidos num acontecimento singular de pensamento, as ideias produzidas por esse arranjo são ideias-teatro, que não podem ser produzidas em nenhum outro lugar, por nenhum outro meio. São ideias irreduzivelmente teatrais.

gestos de interpretação afetados por uma memória histórica, por outro lado, ela também se constitui por “tudo a que isso foge, escapa, ecoa”.

E é nessas fissuras que insurge a possibilidade de invenção. Improvisação. Resistência ao estancamento do sentido. Abertura do simbólico, ou seja, possibilidade de outros sentidos. O impensado do pensamento, diria Pêcheux (1995).

Isso, pois, para a Análise de Discurso, a incompletude é a condição da linguagem, sendo que a incompletude configura-se como lugar do possível, do irrealizado, do vir a ser, do sentido outro. A incompletude é o que permite a abertura do simbólico, porta de entrada para o discurso outro.

A nosso ver, essa abertura do simbólico é dado pela “presença”. A presença como performatividade do corpo, ato no nível simbólico, ato performativo constituído ideologicamente. Ela é a performance do corpo. Aquela que significa, sem palavras ou apesar delas. Aquela que perturba, incomoda, desconforta, desestabiliza sentidos. Aquela que traz à tona e põe em funcionamento o político pelo modo que a *performance* trabalha a simbolização das relações de poder, a divisão dos sentidos e dos sujeitos, como é o caso da “presença” na performance “Cegos”, do Grupo Desvio Coletivo³¹.



Figura 1: Performance “Cegos”. Foto de Eduardo Bernardino³².

Essa performance acontece à medida que reúne dezenas de atores vestidos de executivos, carregando maletas, bolsas, celulares, completamente cobertos com argila, andando lentamente, com os olhos vendados, pelas ruas das cidades.

Eles caminham alinhados, entre os pedestres, em direção a lugares emblemáticos

31 Performance realizada em várias cidades do Brasil, além de Paris, Amsterdam, Barcelona, Ilha da Madeira e Nova York, entre 2013 e 2015. Para ver trechos da performance em São Paulo, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=Cr8MV8hhl2w>

32 Disponível em: <https://desviocoletivo.wordpress.com/2012/12/13/performance-cegos-na-avenida-paulista-e-regiao-central-de-sao-paulo/>. Acesso em janeiro de 2017.

da cidade tais como pontos turísticos, financeiros, históricos e políticos. Nesse percurso, entram em ônibus, mercados; fazem paradas em frentes a bancos, prédios do governo, monumentos históricos.

Andam como se não pudessem ver e ao passo que caminham, vão furando com a organização urbana. Entram em cena no espaço público, em silêncio, em performance.

Nesse sentido, não se trata de um simples grupo que junto anda pela cidade. Mas, sim, de um aglomerado amarronzado de corpos que em conjunto formam, simbolicamente, um corpo específico desestabilizando o cenário urbano, em uma conjuntura sócio-histórica marcada pelo acontecimento de muitas manifestações sociais na rua.

A argila que cobre o corpo todo, cobre a roupa, molda os corpos, dá a ele a aparência de escultura. Num jogo parafrástico, no eco do já-dito, já-visto, essa aparência faz vir à tona a imagem da escultura da “Justiça”, que paralisada, de olhos vendados e espada nas mãos, tornou-se símbolo do poder judiciário. Entretanto, a performance põe os corpos em movimento, provocando uma indagação: quem afinal, ainda que coberto de barro, ainda que de olhos vendados, anda pela cidade? Que gestos de interpretação são discursivizados aí? Que “fazem” eles aí?

Fazem-se ver. Manifestam-se. Lado a lado, corpos diferentes ocupam as calçadas. De um lado, o corpo da performance, do outro o corpo cidadão. Eles atravessam-se sem misturarem-se, pois o modo de estar de cada um nesse trajeto significa diferentemente.

Em relação à performance, o **modo de estar** desse corpo na cidade, nessas condições de produção, faz com que uma presença instaure-se. O **modo de estar em presença**, na rua, faz com que o espaço da cidade tal como ele é estruturado urbanisticamente seja transformado em outro espaço. No encontro da rua com o palco, com o cenário. É pelo modo de presença desse corpo que um discurso outro emerge na cena urbana emparelhando-se com o discurso urbano, instituindo a divisão de sentidos e sujeitos, assim, o político. Manifestação política da arte.

Em performance homens e mulheres, cujo corpo não é apenas um corpo empírico: carne. É o corpo interpelado na discursividade cênica, portanto, ele já significa de uma certa maneira e a partir de certo imaginário pela presença que impõe. Mas diríamos que, mais do que “corpodiscurso”, como afirma Leonel (2010), é “presença”. Presença que dá forma ao corpo.

A “presença”, neste sentido, é aquilo com que, em nós, outro se relaciona. “Laço mínimo”, onde o corpo é o elemento efêmero, mas a presença é o acontecimento no instante. Acaso. “Uma ideia eterna incompleta na experiência instantânea de seu término” (BADIOU, 2002, p. 99).

Nessa direção, discursivamente, compreendemos a performance como a arte da presença, pois estar em performance é por em processo a relação entre sujeitos e sentidos via memória discursiva corporificada. Performar é por esse processo, em movimento, em um espaço-tempo de relações, cuja presença tem um corpo, ou melhor, dá uma forma a ele. É presentificar essa relação na medida em que é “desejar o outro misturado a si mesmo,

ou perder-se de si no outro”, conforme enuncia Rabelo (2016, p. 18). Sobre “Cegos”, compreendemos que se trata de ver no outro algo de si, efeito de **um modo de estar em presença** produzido no/pelo “estranhamente familiar” (PÊCHEUX, 1996).

Da perspectiva das Artes da Cena, Ferracini (2014) afirma que “a presença cênica é construção e composição na relação com o outro”. Um processo no qual a presença cênica se constitui na presença-acontecimento-espetáculo do encontro. Aproximando-nos dessa compreensão, podemos dizer que “Cegos” produz um acontecimento discursivo, encontro de uma memória com a atualidade, corpo-presença.

Corpo engendrado pela performance, pois como analisa Salles (2017), é pela produção de uma performance que um corpo produz-se, “injungindo a um sempre possível processo de desestruturação-reestruturação das redes e trajetos de identificação do sujeito com o sentido, vice-e-versa”³³.

“Cegos” inscreve no espaço urbano um corpo constituído pela incompletude da linguagem que nos move na dança, na letra, na cena da vida e da arte, confundidas pela presença de uma na outra no corpo do sujeito, no corpo da cidade: corpo da linguagem.

Referências

BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COHEN, R. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de criação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FERRACINI, R. A presença não é um atributo do ator. ORLANDI, E. (Org.), **Linguagem, sociedade, políticas**. Pouso Alegre: Univás, 2014.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

HASHIGUTI, S. T. Corpo de Memória. 2008. **Tese de doutorado**. Universidade Estadual de Campinas-Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

LEONEL DE SOUZA, L. O Discurso Encarnado: ou a passagem da carne ao corpo discurso. **Entremeios**, v. 1, p. 9, 2010.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas:

³³ O pesquisador analisa “*This artist is present*”, de Marina Abramovic, tomando a *performance* como construção discursiva. A citação acima se refere ao seu texto de qualificação da tese apresentado em 2017 ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Univás.

Pontes, 1995.

_____. **Interpretação:** autoria e efeitos do trabalho simbólico. Rio de Janeiro: Cortez, 1996.

_____. **Discurso em análise.** Campinas: Pontes, 2012.

PECHEUX, M. **Semântica e discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

_____. O mecanismo do (des)conhecimento ideológico. In: ŽIŽEK, S. (Org.). **Um mapa da ideologia.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 143-152.

QUILICI, C. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Sala preta.** Vol. 14, n. 2. 2014. p. 12-21. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84758/91860>

RABELO, F. Des/programe-se: performance enquanto produtora de diferença. In: COSTA, G.; CHIARETTI, P. (Orgs.). **Arte e diversidade.** Campinas: Pontes, 2016.

VIEIRA, L. A. D. Análise de discurso e teatro: a interpretação e o silêncio em cena. **Dissertação** (Mestrado em Ciências da Linguagem). Pouso Alegre: UNIVAS, 2014.