



COM-TEXTURA DE CORPOS NA VIDEO-PERFORMANCE CONTEMPORÂNEA

Nádia Régia Maffi Neckel¹

Investigar o funcionamento do Discurso Artístico (DA)² é uma prática constante em meu percurso de pesquisa. Algum tempo que tenho me dedicado analisar diferentes materialidades significantes que vão desde produções artísticas como a instalação e a intervenção, passando pela produção audiovisual e as performances. Nessa análise, estou me propondo olhar para uma vídeo-performance no imbricamento corpo-imagem enquanto materialidade significativa. E, para pensá-lo faz-se necessário percorrer algumas questões tanto da imagem, quando do corpo na arte, a partir da perspectiva discursiva justamente passando pela noção de gesto³.

Em outras oportunidades já apontei que tanto o analista de discurso, quanto o artista produzem gestos de interpretação, sendo que o primeiro o faria por meio de um dispositivo teórico-analítico, e, o segundo, por meio de um dispositivo sensível-analítico (NECKEL, 2004). Retomo agora tal formulação com a prerrogativa de um percurso trilhado tanto pelas vias do Discurso quando pela Arte, resalto que o sensível aqui, não prescinde de inscrições, ao contrário, é justamente pela inscrição, pela identificação, e pela interpelação que esse dispositivo sensível funciona. E, desta forma, o sujeito sempre cindido/interpelado apreende o mundo de suas experiências estéticas. E, na Fruição temos a inscrição. A esse processo chamei de **Projeções Sensíveis** (NECKEL, 2010, p.130), formulação esta, cunhada justamente no lugar de entremeio da arte e da AD. Uma forma de ler, posicionar-se, relacionar-se com a produção artística, por sua vez, determinada sócio-historicamente. Trata-se de uma relação de interlocução com a arte balizada na/pela memória discursiva e constituída pelos esquecimentos, mediada pelo sensível (instâncias do real, do imaginário e do simbólico). Tomo, assim, o lugar de leitura das produções artísticas, como o lugar das projeções sensíveis. Um gesto de leitura/interpretação do/no dispositivo sensível.

O enfoque da discussão, aqui, é sujeito e imagem no processo de interpretação, considerando as questões do imaginário – do real e do simbólico. É nessa intersecção de sentidos: gesto – corpo – presença – sujeito – efeito, que busco compreender o corpo-imagem na arte e no audiovisual como possibilidade de inscrição. Assim, o corpo na arte estou chamando de Corpo-arte. E, Corpo-arte é corpo sentido em uma dupla asserção. A primeira diz respeito a um corpo estético, um corpo estésico, o corpo dos sentires por meio da experiência: visual, tátil ou sonora. A segunda, um corpo que produz sentidos, um corpo-linguagem. E, como nos ensina Pêcheux: “*Não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem*

¹ Programa de Pós Graduação em Ciências da Linguagem UNISUL – Universidade do Sul de Santa Catarina.
nadia.neckel@unisul.br

² Neckel (2004) predominantemente polissêmico.

³ Pêcheux [AD69] 1997, p.78 “*gestos como ato no nível simbólico no estado atual da teoria do significante*” (...)

ideologia”, e, é nessa dimensão que pensamos esse corpo dotado de sentidos em seus modos de identificação, na/da linguagem, da história e do inconsciente⁴. Leandro Ferreira nos fala da relação do *Corpo Imaginário*, o *Corpo Simbólico* e o *Corpo (do) Real*. Segundo a autora, o *Corpo Imaginário* seria o proposto pelo estádio do espelho, o momento que o *eu* se constrói a partir do outro. Já o *Corpo Simbólico* é o marcado pelo significante na relação linguagem-corpo. O *Corpo (do) Real* a partir da leitura lacaniana, segundo a autora, pode ser considerado nessa ordem “como uma metonímia da castração, já que é o lugar da falta estruturante.” (2011, p. 350).

Quando falo em materialidade discursiva, compartilho das ideias de Orlandi ao dizer que não se trata de pensar apenas no corpo enquanto objeto empírico, mas o corpo enquanto materialidade significativa, a materialidade do sujeito (ORLANDI, 2012). O que falamos aqui é de uma posição sujeito entre outras possíveis. Na abordagem discursiva, não há como falar em sujeito sem falar em inconsciente/ideologia. E não é possível pensar inconsciente/ideologia/sujeito sem pensar no corpo. Por isso, ao abordar o corpo do sujeito enquanto materialidade significativa, e nesse gesto de leitura, um corpo suporte de arte, um corpo videoperfomático, trato de uma materialidade duplamente afetada pelas condições do discurso, do discurso na contemporaneidade e do discurso artístico. Funcionamentos que se imbricam e se corporificam em linguagem. Em linguagem artística. Dito de um modo pecheutiano, trata-se “da relação do sujeito com aquilo que o representa; portanto, uma teoria da identificação e da eficácia material do imaginário.” (PÊCHEUX, 1997, p.125).

Não podemos esquecer que se trata de um corpo feminino na tela. Um corpo feminino que se reescreve na discursividade artística através dos tempos, fortemente balizado e demarcado pelos laços sociais de épocas distintas. Em termos de representação artística, o corpo feminino nu, ou vestido, sempre marcou certas posições de docilização da mulher frente à sociedade patriarcal da cultura ocidental. Sendo, muitas vezes, negada à mulher a possibilidade de autoria. É possível tomar como exemplo a própria historiografia da arte: quantos exemplos de pintoras ou escultoras mulheres dispõem-se da Idade Antiga, passando pela Idade Média ao Renascimento, ou, até mesmo na Arte Acadêmica? Entrementes por toda a iconografia artística têm-se inúmeros corpos femininos pintados, esculpidos, xilogravados (...) exultados desde sua capacidade procriadora, até seus poderes profanos de sedução, ou, sua “angelical/diabólica” beleza. Fora perseguindo imagens corpóreas como essas, que seguiu-se marcando modos de interpretação do corpo feminino sempre em detrimento ao corpo masculino de herói. São, na verdade, posições sujeitos de leitura da sociedade e da arte. Ou, melhor dizendo, posições de leitura da sociedade pela arte, quando tomamos o discurso artístico como lugar de inscrição.

⁴ Como nos ensina Orlandi, o corpo não é/está indiferente à opacidade dos sentidos, a falha da língua ou, ao equívoco da história. Nas palavras da autora: “Enquanto corpo simbólico, corpo de um sujeito, ele é produzido em um processo de significação, onde trabalha a ideologia, cuja materialidade específica é o discurso” (2012, p. 85).

É nessa esteira que me inscrevo para leitura de um videoperformance intitulado “*Representação imagética de Renoir por Tarsila do Amaral*”. Trata-se de uma produção artística⁵ da videoperformer Bruna Konder (BK). A primeira parte do videoperformance mostra a imagem do quadro “Operários” (1933) de Tarsila do Amaral, projetada no corpo de BK. Caso retomemos a etimologia da palavra operário, veremos que ela deriva do latim *operare*, que significa trabalhar, realizar algum esforço (*opus* = trabalho/ assim como *opera*). A produção pictórica de Tarsila inscreve-se em sua fase social. No caso da videoperformance, temos a presentificação do corpo de um lugar da/na arte marcadamente feminino, porém, marcado pelo funcionamento de um discurso sobre a arte na perspectiva ocidental de cultura europeia patriarcal. O trabalho de BK presentifica essa tecedura de memórias imagéticas e artísticas em torno do corpo. Na arte, temos, então, o corpo encarnado. É preciso compreendê-la – a arte - tanto enquanto processo de criação – a *poésis*, quanto em suas formas de circulação: a obra em bienais, exposições, galerias, feiras de rua, etc. Tomo o trabalho operário de Renoir, de Tarsila do Amaral e de BK para pensar esse corpo operário da/na arte tomando sempre o processo de alienação como um processo de contradição marcado sócio-histórica e ideologicamente. Pensando/ produzindo um efeito de que o artista é livre, livremente determinado pelas condições de produção da linguagem e da arte na história.

Na tecedura do artístico, a tessitura do vídeo transcorre em aproximadamente três minutos. Nele, a performer projeta/pinta uma “tela contemporânea sobre o corpo”, seu corpo, assim, é suporte. Suporte de pintura e ao mesmo tempo projeção que se duplica, triplica, na tela. Trata-se de um corpo suporte, de um corpo tela, um corpo projeção, um corpo feminino projetado, suportado, corpo estético, corpo estésico. Corpo histórico. Operário. Um corpo operário na tessitura da arte audiovisual. Um corpo de teceduras históricas e sociais.

Pelo recorte discursivo, divido o vídeo em três sequências de frames: A primeira, chamarei de **projeções operárias**. O corpo operário é o corpo suporte, suporte de projeções de/dos Operários de Tarsila do Amaral. Um corpo disponível. Disponível para ser lido. Despido. Vestido de operários. Um corpo singular e repetível. Clonado. Seriado, como é seriada a atividade do operário. Um corpo dotado de gestualidade, mas que se coloca quieto, em “silêncio” para que os “transeuntes” operários possam por ele passear. Um corpo que serve de suporte. Aquieta-se para que os operários possam ser mostrados. Só depois, coloca-se em movimento juntamente com os operários. Coloca-se em marcha e, presentifica a história de corpos operários que são legados ao esquecimento. A uniformização das fábricas que, mesmo em suas diferenças, produzem o efeito de ser um mesmo, de ser massa. Mas, que

⁵ A produção aqui analisada iniciou como um exercício final da disciplina de Arte e Cultura, primeira fase do curso de Cinema e Realização Audiovisual (2011) da UNISUL/SC. Os acadêmicos deveriam construir uma narrativa visual baseada em Crônicas que Tarsila do Amaral publicara no Diário de São Paulo em 07 de julho de 1936. BK editou e deu continuidade ao conceito da videoperformance, linguagem que se dedica até hoje e que conta com outras produções nessa mesma linguagem.



reivindica identidade. Diferentes rostos sem corpo, presentes em um mesmo corpo. Um corpo/rostos⁶ social? Há sempre uma relação de tensão entre o corpo do sujeito e o corpo social. O corpo social apaga, silencia corpos dos sujeitos como marcado na produção de Tarsila. Os operários aglomeram-se, multiplicam-se, mas, não há corpos. A diferença, pelo desenho ascendente, é homogeneizada, estanque. É no corpo de BK que eles se movimentam. Movimentam, mas, ainda assim, não se distinguem. O quadro “Operários” de Tarsila, quando lido pelo corpo de BK, retoma, por outra “natureza”, a impossibilidade do gesto do operário silenciado por determinações sócio-históricas próprias da forma sujeito capitalista. O sujeito dessa forma-histórica tem seu corpo atravessado (nas palavras de Deleuze e Gattari, cartografados) que delimitam funcionamentos políticos econômicos e culturais produzidos no e pelo laço social. Assim, o corpo na produção artística não deixa de ser um corpo – operário. Na videoperformance de BK, um corpo de projeções operárias.

Passo então para a segunda divisão de frames, que chamo de **corpo suporte – corpo tela**: a textualidade, a tessitura do vídeo ancora-se no corpo, nos movimentos e na visualidade. Um corpo que se coloca em branco, nu. Um corpo a ser preenchido, significado. Um corpo suporte. Que tudo pode suportar. Ser desenhado, expressado e preenchido. Significado. É aqui que se marca mais fortemente a com-textura do vídeo a imbricação entre superfície – estrutura e constitutividade.

Como Renoir pintava o corpo constituído de múltiplas cores, assim também BK disponibiliza seu corpo como tela, para que nele (corpo), operem as cores. Renoir, ao pintar o corpo feminino, preferencialmente corpos nus, intensificava as formas e dava-lhes volume por meio das misturas de cores, buscando o erotismo e a sensualidade. Retratava seus modelos costumeiramente ao ar livre. Como impressionista era pela luminosidade das cores que apresentava seus corpos modelados pelo vermelho e matizes de amarelo. Por meio de suas pinceladas precisas estabeleceu certos padrões a corpora feminina segundo os padrões de beleza do século XIX. A mulher era um objeto de adoração do artista. As musas de Renoir são representadas como exultação da naturalidade, da graça e da sensualidade dotada de ingenuidade, como que um flagrante de momentos íntimos. Do corpo nu ao corpo cor, temos o corpo tela, suporte do pigmento. As cores, ao mesmo tempo em que vão desfilando pelas formas, também vão ocupando o corpo, preenchendo os espaços até a nudez desaparecer sob a cor. Esse era o processo da pintura de Renoir sobre a tela em branco: as cores preenchiam os espaços e criavam a forma. Renoir descobrira em sua poética uma mulher “não mais idílica, fugaz, formada por luz e imaginação, mas sólida, corporificada, presente, fisicamente sentida.” (BARDI, 1972, p. 681).

Na videoperformance, a forma vai sucumbindo na cor, a cor-pigmento que escorre, reescrevendo o princípio da estética impressionista. A cada movimento do corpo em sua tessitura visual, uma tela de Renoir é recuperada por meio da complexa teia das teceduras – o interdiscursivo no DA. O escorregar

⁶ Deleuze e Guatarri ([1996] 2012); (Agamben [1977] 2007)



da mão pelo braço da performer, marca a série *banhistas*, ou, “Mulher se enxugando” desenho – acervo do museu do Louvre. Os braços femininos que se alongam e movimentos diagonais nas telas ou no vídeo por meio de paráfrases visuais. As cores que predominam sobre o corpo são o amarelo, o rosa e o azul. O amarelo, como já disse, marca a matiz da forma na poética de Renoir. Já a presença o Azul e Rosa recuperam uma de suas produções mais famosas: “Rosa e Azul” (1881), nome do retrato de duas meninas. Na videoperformance é o azul e o rosa que vão preenchendo o branco que cobre o corpo nu. O branco da tela a ser preenchido, o branco que preenche o corpo prenhe de significações. Desse modo, o corpo se torna suporte. O gesto se torna pincel. O enquadramento apaga o corpo e o transforma numa grande tela. Só quando se enquadra o rosto da performer é que recuperamos que se trata de um corpo. O que nos leva a terceira sequência de frames.

Na terceira sequência de frames de “**Rosto Exposto**”, retornamos ao rosto operário, mas igualmente, o rosto arte. O rosto que se expõe como objeto. Na primeira imagem, o rosto branco à espera da informação da cor. O olhar que fita o espectador tal infanta de Velásquez. Um rosto. Vários rostos. Rostos que se entrequadram, oscilam, entre a diferença e a unicidade, tal como os rostos das operárias no quadro de Tarsila, rostos femininos que somem na massa operária. Ou, um rosto de gozo, tal como o rosto da *Santa Tereza* de Bernini. O desejo, aqui, personifica no rosto e não no corpo nu. Há uma quebra das expectativas do corpo desejado/desejante da musa de Renoir. É na cor e no rosto embebido em tinta que temos a personificação do desejo. Temos, ainda um rosto expressão, tal como “O Grito” de E. Much⁷, que entre as mãos espalmadas parece gritar. E, ao final da sequência, um rosto dorso que, com o olhar ainda nos interroga: o que ainda fazes aí a fitar-me? Um rosto de que mostra e se apaga em tinta, um rosto suporte, mas também, um rosto autor. Um corpo arte e um corpo artista.

BK recupera, em seu gesto performático, o corpo mulher na arte. Mas não apenas um corpo contemplação, mas, um corpo autoria. Toda a formulação de arte se dá sempre na intersecção de memórias (recuperáveis, ou, não) da imagem pela imagem. O videoperformance assume-se, nesse caso, no lugar de intersecção de leituras, no movimento da imbricação material: a imagem pictórica, a imagem corporal e a imagem fílmica em diferentes condições de produção. O processo de autoria, aqui, é segundo Gallo (2001) contornado tanto pela função autor, quanto pelo efeito autor. O corpo, como vimos, constituído na intersecção do Corpo Imaginário – Simbólico e Real, significando pela falta estruturante, constituído de função autor e produzindo efeito autor. Essa, como diria Orlandi, é a errância dos sujeitos e dos sentidos que tomam corpo e se textualizam pelo/no corpo, no corpo como materialidade significativa. A falta estruturante, pela natureza de sua incompletude na arte, se aloja no fio

⁷ Trago, nesse contexto, as palavras de Tânia Clemente, quando nos fala do conceito de policromia: “gesto que permite, ao interpretar uma imagem projetar outras imagens, cuja materialidade não é da ordem da visibilidade, mas da ordem do simbólico e do ideológico”(2011, p. 390).



de discurso, porém, jamais retido, sempre em sua polissemia. Por tais deslizamentos e lugares do corpo, é que podemos ler essa videoperformance pelas relações dos sentidos que ela vai delineando e, jamais, pelas possíveis “intenções” da artista. Na perspectiva discursiva, a questão não é o que o artista “quis” dizer, mas como os sentidos são possíveis. Que sentidos são recuperáveis pelo funcionamento do artístico, e que sentidos nos escapam. Nessa perspectiva, o rosto de BK reclama uma identidade que não é necessariamente de BK enquanto sujeito empírico, e sim, enquanto sujeito à, e, de linguagem; um processo de identificação que está na materialidade significativa do DA, e, por isso mesmo, uma identificação de partilha. *Eu me vejo no outro (Outro) que me vê*, se assim quisermos recuperar um conceito psicanalítico. Sujeito e significante que sempre reclamam outro, e outro, e outro... Desta forma, na perspectiva discursiva que coloca o par inconsciente/ideologia, coloca-se sempre sujeitos e sentidos na errância, no movimento. O que nos leva não à identidade, mas, aos modos de identificação, do artista e do público, nos leva às **projeções sensíveis**. É nesse lugar da tecedura (memória/imagens) propiciada pela tessitura (modos de funcionamento do audiovisual) que somos “projetados”, que significamos, somos “identificados” e nos identificamos. Um modo de ler e posicionar-se materialmente determinado. O rosto em(quadrado) marca: *você que me lê – eu sou!* E, onde estamos nós? Segundo nosso mestre Pêcheux: “sujeito e sentido se constituem se constituindo”. Eu sou você que vejo, e, que me vê. Somos o entremeio. Movimento polissêmico, próprio do funcionamento do discurso artístico. E, nesse corpus analisado: o corpo suporte e o corpo operário significam no movimento.

Concluo que na perspectiva discursiva, não há como separar o corpo da materialidade significativa. E, falar de corpo é falar de sujeito. Se a materialidade do discurso é a língua, a materialidade do sujeito é o corpo (sócio-histórico-ideológico). Retomando, Leandro Ferreira quanto a “noção de corpo, objeto discursivo atravessado pela linguagem, à estrutura, como suporte do sujeito, a qual sofre, assim como ele, os mesmo efeitos de fragmentação e deriva” (2011, p.351). Na performance em questão, temos o corpo suporte, o corpo que, pela circunstância da tomada, se coloca como operário disponível à significação. Sujeito *de* e à projeções sensíveis. E, sendo um objeto de significação é desde sempre sujeito da falha, circulante na incompletude da linguagem, e, por isso mesmo, arte. Não há como dizer, mesmo por meio do “meu corpo”, sem dizer, assim, um pouco do outro. Essa é a discursividade do artístico por natureza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDI, Pietro Maria *Renoir* – Colaborador Pedro Manuel Gismondi. Col. Gênios da Pintura – Abril Cultural (vl. 2), São Paulo, 1972.
- GALLO, Solange Leda *Autoria: Questão Enunciativa ou Discursiva?* Revista Linguagem em (Dis)curso, volume 1, número 2, jan./jun. 2001 Disponível em:
<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0102/03.htm>
- GOTLIB, Nádya Batella. *Tarsila do Amaral, a modernista*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
VI SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO
1983 - 2013 – Michel Pêcheux: 30 anos de uma presença
Porto Alegre, de 15 a 18 de outubro de 2013

- LAGAZZI, Suzy *O recorte e o entremeio condições para a Materialidade Significante* In: *Análise de Discurso no Brasil: Pensando o impensado sempre, uma homenagem a Eni Orlandi*. BRANCO *et al.* Campinas, Editora RG, 2011.
- LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina *Análise de Discurso de seus objetos*. In: BRANCO *et al.* Campinas, Editora RG, 2011.
- NECKEL, Nádia Régia Maffi *Tessitura e Tecitura: Movimentos de compreensão do Artístico no Audiovisual* Tese de Doutorado – Instituto de Estudos da Linguagem – IEL - UNICAMP Campinas, SP, 2010.
- ORLANDI, Eni *Sujeito, Sentido e Ideologia*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.
- PÊCHEUX, Michel *Discurso: Estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi São Paulo: Pontes, 1997.
- SOUZA, Tânia Clemente, *Análise do Não Verbal e os usos da Imagem nos meios de Comunicação*. IN: Rua, Campinas, 7: 65-94, 2001.
- _____. *Imagem, Textualidade e Materialidade Discursiva* In: *Análise de Discurso no Brasil: Pensando o impensado sempre, uma homenagem a Eni Orlandi*. BRANCO *et al.* Campinas, Editora RG, 2011.