

ESCULPIDO VIVO: VIDA E MORTE DA ART(ISTA)¹

Renata Marcelle Lara

Compreende-se que, depois da arte “acadêmica” que dava como referência o passado, e a arte “moderna” que dava como referência o futuro, o pós-moderno venha a aspirar fruir de uma arte no presente em que ela fosse sua própria referência. (DEBRAY, 1994, p. 156, grifos meus)

Em março de 2012, conheci a francesa Orlan, artista plástica performática. Fui apresentada a ela por Maria Cristina Leandro Ferreira. Foi um encontro por projeções imaginárias. Na mesa “O corpo como materialidade discursiva”, durante a 2ª Jornada Internacional de Estudos do Discurso (JIED) e 1º Encontro Internacional da Imagem em Discurso (EIID), realizados na Universidade Estadual de Maringá (UEM), Leandro-Ferreira abordou sobre o trabalho performático da artista que (se) faz arte por meio de intervenções cirúrgicas em seu corpo. Trata-se da *arte carnal*, inscrita na carne (COUY, 2008), como questionamento à ideologia dominante masculina de assujeitamento da mulher a padrões de beleza impostos socialmente, que moldam sua carne (LEANDRO-FERREIRA, 2013b).

A fala da analista resultou no artigo, de mesmo nome da mesa do evento, “O corpo como materialidade discursiva”, publicado pela revista *Redisco*, em 2013, no/pelo qual ela continua a nos aproximar desse *corpo estranho familiar* que é Orlan, como *art(ista)*:

Tudo acontece como se o processo criador da artista consistisse na transformação de seu próprio corpo num *corpo estranho*, num insólito processo de identificação e de criação que procede de uma confrontação direta com a estranheza do próprio corpo. [...]. Ela fala de sua obra como construção de sua própria imagem e para realizar isso ela atua paradoxalmente na desconstrução do corpo, esse corpo do qual é preciso se *reapropriar*. (LEANDRO-FERREIRA, 2013b, p. 82, grifos da autora)

¹ Este texto foi *esculpido* à proporção que eu *me esculpia* (metaforizava) em vida no/pelo isolamento social em mar./abr.2020.

De lá para cá, a docência em Artes Visuais, as recorrentes investidas teórico-analíticas – aprofundadas no Pós-Doutorado (2018-2019), tutorado por Leandro-Ferreira – e orientações de pesquisas nas Pós-Graduação em Letras envolvendo arte, corpo e discurso, combinados com o *estranho-familiar* das imagens provocadas por Orlan, não me deixaram esquecer-la como artista, como obra, como arte em processo, como corpo artístico-discursivo, como arte do/no social. Corpo artístico, corpo social, divididos, emaranhados, imbricados na homogeneidade múltipla e na heterogeneidade una.

Mas por que, agora, Orlan retorna em minha escrita? Couy (2008, p. 15) expõe que embora o corpo da artista seja visto por determinados críticos como “sua obra de arte final”, o interesse dela está no “ritual de passagem” performático que questiona valores reprodutores do *status quo*. Além disso, é possível observar, quanto ao que Couy (2008) e Leandro-Ferreira (2013b), entre outros, dizem de Orlan, que o ritual artístico por ela materializado não envolve somente a *performance*, mas instalação, fotografias, vídeos etc.

Ao discorrer sobre “O corpo exibido”, capítulo de *O corpo como objeto de arte*, Judy (2002, p. 117) afirma:

Muitas performances são realizadas por mulheres, demonstrando, assim, que o corpo feminino não é mais um modelo para o artista, mas que ele se impõe como efetuação da cena artística. A busca pela beleza não representa mais o objetivo da criação artística; é a irrupção das fantasias coletivas que a performance provoca. [...]. Se a beleza existe, ela brotará da obscenidade violenta que une o sexo e a dor sob o domínio dos tabus. Em todo caso, a lição é clara: a mulher nunca mais será um objeto, torna-se sujeito ativo capaz de subverter todos os ditames morais que limitam as possibilidades de viver na exaltação erótica.

Para Judy (2002, p. 117), “Orlan é um caso particular”, justamente porque “ela combate a própria arte”. E embora eu tenha iniciado este texto falando de Orlan, não é sobre ela ou sua arte, ou ela como obra artística, ou mesmo sobre seu autoprocesso artístico de *arte carnal*, que abordarei. Mas é justamente a particularidade da artista mulher e de sua arte, apontada por Judy (2002), em destabilizações no campo artístico e no social, que me permite tratar da arte contemporânea nas/pelas inquietações constitutivas da arte e mobilizadas/provocadas na construção e funcionamento da personagem artista Evelyn Ann Thompson (E.A.T.) no filme *Arte, Amor e Ilu-*

são, originalmente *The Shape of Things* (2003), do diretor Neil LaBute, adaptação de sua peça de teatro de mesmo nome.

Enquanto Orlan mexe no campo artístico, pela arte contemporânea, problematizando, desestabilizando e incomodando de forma peculiar noções já alvo de tal arte, como artista, obra e cena(rio) artística(o), ao tomar o seu próprio corpo como espaço simbólico de discursivização de/da resistência artístico-social, como corpo-carne, corpo-obra, corpo-discurso, ao mesmo tempo corpo arte-artista-obra-denúncia-resistência a padrões estéticos de aprisionamento da mulher, a personagem artista E.A.T., mes-tranda em Artes, apropria-se de um corpo-outro, masculino, e vai lapidando-o, esculpindo-o aos poucos, (*in*)diretamente, por meio de sugestivas intervenções físico-estéticas (mudança de figurino, hábitos alimentares, plástica no nariz), psicológicas e comportamentais. Não se trata mais da apropriação do corpo da artista pela artista. Trata-se da apropriação do corpo-outro, masculino, pela artista, sem seu conhecimento, como matéria-prima e obra no processo de construção artística de um sujeito *esculpido vivo*, um “experimento” acadêmico-artístico.

É nessa direção que *Esculpido vivo: vida e morte da art(ista)*, título/ tema deste texto, tem como recorte constitutivo do *corpus analítico* cenas que compreendem a apresentação pública do trabalho de mestrado da personagem artista E.A.T., no filme *Arte, Amor e Ilusão*, e do cenário da instalação da obra *escultura humana*, que põem em xeque as relações entre sujeito, artista, arte, obra e espectador. Este recorte enlaça a *performatividade*² da artista em tal apresentação pública da *escultura humana* a esta “obra” exibida ao público na/pela conjugação de sua fala a quadros fotográficos do sujeito (antes e depois de ser) *esculpido vivo*; ao processo performático do fazer artístico de transformação do sujeito em “obra” – e pelo qual a *imagem da arte* (PESCH, 2019)³ encontra onde se agarrar; à instalação artística que *espacializa* a *escultura humana*. Enlace como um emaranhado composicio-

² Termo por mim empregado em sentido discursivo em que a fala da personagem é tomada em sua discursividade cênica, que só tem sentido no ponto de encontro de seu processo artístico-performático de construção de uma obra *viva* com o espectador, este, em parte, coautor em seu anonimato. Não se trata, portanto, da mesma noção de *performativo* em Austin, embora tal ausência se faça presença interdiscursivamente, assim como a ideia de *performatividade* do político, quanto ao corpo, em Butler.

³ O conceito de *imagem da arte*, formulado por Pesch (2019, p. 17), diz respeito a “imagens/representações inconscientes que sustentam tanto o fazer como o dizer do/sobre/acerca do artístico”.

nal de *materialidades significantes* (LAGAZZI, 2011) enquanto práticas imbricadas da arte contemporânea.

Objetivo, portanto, analisar, pelo *estranhamento* provocado por uma *escultura humana/escultura viva*, como fissuras da arte no social e do social na arte, a equivocidade discursiva dos corpos (artístico-[e]-social). Dessa forma é que interrogo *como* a irrupção da falta, do buraco, do vazio aberto pelo poético metaforizado em/pela/como arte contemporânea (o *esculpido vivo*) provoca o mal-estar de corpos-sujeito *art*(ístico) e social.

Performa[nce]tividade de uma escultura instalação

No delineamento do *corpus*, eu começo esculpindo o estranh[ame]nto. No imaginário fílmico, há *cenar prototípicas* (LAGAZZI, 2015) que fazem irromper o *estranho familiar* (FREUD, [1919] 1996). Remontemos às imagens cinematográficas de *serial killers* que mantêm mulheres em cárcere privado, as torturam e realizam intervenções “estéticas” em seus corpos, arrancando-lhes os olhos, trocando seus cabelos por perucas, injetando-lhes drogas, realizando perfurações e costuras na carne. O *estranho familiar*, este estranho que “não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão” (FREUD, [1919] 1996, p. 256), está no pavor ao sentirmos a dor do outro em nós⁴. Por mais que seja uma cena fílmica, ela está lá para nos lembrar, discursivamente, que não é o mundo uma invenção fílmica, mas a invenção artística que nos dá a ver o mundo.

Na *performance* artística, temos a célebre arte performática de Marina Abramovic em *Rhythm 0 (Ritmo 0)*, 1974, que durou 6 horas. Abramovic doou-se como objeto ao público presente que poderia dispor de 72 objetos, sobre uma mesa, para fazer do corpo da artista o que quisessem, e assumindo, ela, total responsabilidade pelo que pudesse acontecer consigo. Mas, como observa Rivera (2013, p. 28), o desenrolar da proposta revelou uma armadilha, justamente porque “a oferta de si como objeto proposta pela artista pode enganar no outro o pendor para dela se servir sem o respeito devido a seu semelhante ou até mesmo com crueldade”. A artista foi cortada, chuparam seu sangue, rasgaram suas roupas, tocaram suas partes

⁴ Cf. sobre *dor psíquica* em “O mal-estar no corpo” (FLEIG, 2004) e sobre desdobramentos analíticos de material artístico-midiático envolvendo *dor psíquica* em “Corpos que discursivizam (na) arte (televisiva) (LARA, 2019).

íntimas e uma arma carregada foi apontada para sua cabeça (cf. MARI NETO, 2012; BORTOLUZZI; BIANCALANA, 2018). Ao mexer na carne (empírica, biológica) mexe-se no corpo (real, imaginário, simbólico... discursivo). Num primeiro momento, o estranhamento do espectador está em ver e tomar o sujeito-artista como objeto. Aos poucos, esse sujeito se apaga e é silenciado pelos atos do participante, dando-se a ver e a tocar um *objeto*, ao mesmo tempo *des*-possuído de vida.

No caso de Orlan, referida na abertura deste texto, na sua arte de *performances-cirúrgicas* (COUY, 2008), que também relaciona (se põe em relação a) outras artes contemporâneas, como a instalação, o seu corpo é submetido a intervenções com o auxílio de sujeitos outros restritos e autorizados. Dá-se como corpo à arte, faz de seu corpo um corpo artístico, torna-se corpo-arte-discurso. A diferença aqui é que ela conduz/regula/administra ações previsíveis-autorizadas dos sujeitos-outros que intervêm com instrumentos no “*esculpimento*” de seu corpo em/como arte. Há uma programação prévia do ser-objeto artístico que se quer materializar. Quanto à *performance* de Abramovic, é o sujeito-outro, coautor dela como obra, participe de um processo duplamente aberto a margens, desvios, *des*-limites, que, ao tomá-la como *carne*, faz irromper o *estranho familiar* dos *des*-limites humanos.

Quanto à *escultura viva* da personagem artista do filme *Arte, Amor e Ilusão*, poderíamos pensar numa espécie de arte conceitual – em que o conceito é que se torna o objeto artístico, podendo modificar o valor de um objeto no mundo e redimensionar seus sentidos para um valor estético, como fez Duchamp⁵, tido como um dos precursores de tal arte, com sua obra *A Fonte* (1917), ou como fez Kosuth, convocando o espectador como participe dos sentidos da obra, com *One and Three chairs* (1965)⁶ –, mas agora metamorfoseando ou metaforizando corpos-sujeito em corpos-objeto, e cuja possibilidade de movência dos sentidos como prática de resistência a ideologias dominantes também depende da relação com o espectador como participe?

⁵ Foster (2017, p. 108) afirma que “a maioria dos ready-mades de Duchamp propunha, ainda que de modo anárquico, que objetos de valor de uso substituíssem objetos de valor estético e/ou de valor de troca/valor de exposição [...]”. Para Rivera (2002, p. 49), Duchamp é o que pode se chamar de “arauto da antiarte”.

⁶ Para uma abordagem materialista discursiva de tal obra de Kosuth, cf. Leandro-Ferreira (2015a).

Os recortes⁷ seguintes de *Arte, Amor e Ilusão* são falas da personagem artista durante a apresentação pública de seu trabalho de mestrado, que se materializou na obra *escultura humana/escultura viva*, à qual eu também me refiro como o *esculpido vivo*. Os jogos de cenas entre as imagens-visuais de E.A.T., no palco, segurando um microfone, ladeada por dois quadros fotográficos⁸, de grandes dimensões, do busto do sujeito (*esculpido vivo*) – antes (fotografia à sua direita) e depois (fotografia à sua esquerda) de ser lapidado, inicialmente cobertos por panos vermelhos e descobertos na medida em que a fala da personagem artista progredia –, e a plateia, com focos alternados entre o sujeito propriamente dito, que foi esculpido em vida, o seu amigo e amiga, namorada deste, presentes na apresentação, permanecem funcionando nos recortes que trago das cenas-legenda.

CENAS-LEGENDA (*grifos meus)

Lado A

O complemento visual desta tese de mestrado... está disponível na galeria de exposição.

Do outro lado do prédio.

Recebi um anel de noivado há dois dias... e ainda não dei uma resposta para o cara.

O supervisor do meu curso me deu este conselho há cinco meses. “Se esforce para fazer arte e mudar o mundo”.

Com isso na cabeça, apresento minha mais nova obra.

É uma escultura humana... na qual eu trabalhei nas últimas dezoito semanas... e me or-

Labo B

Garanti que nada fosse forçado durante as novas sessões.

Não posso dizer que foram encontros. Não da minha parte.

Apesar da ilusão do namora ser imperativa... e de que a vontade dele é que estava à frente das decisões.

Fiz sugestões.

Apresentei a ilusão do interesse... e desejo. Mas nunca disse: “Você precisa fazer isso”.

Descobro que com a medida de sexo tanto normal...

quanto em lugares públicos... pude **moldar o interior da minha escultura.**

⁷ Na impossibilidade de autorização para disponibilizar, conjuntamente, os fotogramas que compõem o recorte tomado para análise, eu trago as legendas das cenas que se encadeiam para o final da trama do filme, às quais eu nomearei de cenas-legenda, dispostas, em ordem de leitura, primeiro do lado esquerdo do *box* e, posteriormente, do lado direito. Houve, em alguns casos, supressão de falas da sequência fílmica, mas optei em não identificar, porque não dizem respeito ao interesse das sequências discursivas.

⁸ O quadro fotográfico à direita da personagem artista apresenta o sujeito objeto de arte antes de ele ser transformado em uma *escultura viva*, tal como se apresentava quando E.A.T. o conheceu, de óculos, cabelos desarrumados, corpo mais volumoso e roupas destoantes de um certo padrão social de beleza norte-americana imposto socialmente. O quadro fotográfico à esquerda traz a imagem do sujeito resultante do processo de “intervenção artística” de E.A.T.: lapidado, esculpido, sua *escultura viva*.

gulho muito.

Ela não tem nome, já que, espero... signifique coisas diferentes para cada um de vocês... e para quem quer que veja.

Coloquei uma **tarja nos olhos**.
Esta é uma foto antes.

Foi lá que o **coagi** a comer a sua primeira refeição vegetariana.

Marca o **início da minha transformação...ou escultura**, se preferir... dos **dois materiais maleáveis que escolhi. A carne e as vontades humanas**. Mas isso não foi feito sem carinho ou preocupação.

Foi uma simples questão de saber se é possível... **injetar uma quantidade X de mudança nessa criatura... usando somente a manipulação como ferramenta.**

Assim como o exterior.

Me descobri **criando uma ambigüidade (sic) moral...** que antes só era detectada em traços mínimos.

Na mesma proporção das mudanças externas.

Isso significa que, **à medida que a minha obra ficava mais bonita... firme e confiante... suas ações foram ficando cada vez mais e mais...questionáveis.**

Fez cirurgia plástica contra orientação médica... e disse para os amigos que tinha lavado um tombo.

Também começou a trair os amigos e a mim... com grande abandono, durante esse período.

CENAS-LEGENDA (*grifos meus)

Lado C

Mostrava um interesse crescente em outras mulheres.

Na verdade, teve relações com a noiva do seu melhor amigo... e continua a esconder detalhes sobre o incidente até hoje.

Estava disposto a abandonar esses amigos quando pedi... que não os visse mais depois do encontro citado... me levando a presumir o que aconteceu com a jovem.

Digo que este ato é moralmente questionável, porque... no meu entender foi mais por culpa... do que por sentimentos sinceros por mim.

Ele foi, então, como eu vejo... **completa e totalmente remodelado como pessoa.** Ainda

Labo D

Poderão examinar a pedra e outros objetos na exposição.

Quanto a mim, **não tenho arrependimentos. Nenhum sentimento de remorso pelas minhas ações... pelas emoções fabricadas.** Por nada disso.

Sempre me firmei no simples conceito... de que eu sou uma artista.

Só isso.
É só arte.

Podem ter opiniões diferentes... sentir outras coisas.

Isso é bem-vindo.

A diferença é boa. Ótima. Até vital.

assim, **se abrimos uma revista de moda... ou Só a indiferença é suspeita.**
ligarmos a TV... o mundo vai nos dizer que Só para ela eu digo isso.
ele só ficou mais interessante... desejável, Dane-se.
mais normal. Em uma palavra: Melhor.

**Ele é um exemplo vivo da nossa obsessão...
com a superfície das coisas.
Com o formato delas.**

É com essa ideia que **eu lhes apresento hoje
minha escultura... sem nome e material de
apoio.** Obrigada.

Nada mal, não?
Isso foi uma completa surpresa. Um aconteci-
mento inesperado.
Mas, **obviamente, não posso aceitar.**

Didi-Huberman (2009), em *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*, discute a obra do artista italiano Giuseppe Penone, que diz respeito à escultura na arte contemporânea. O enfoque de Didi-Huberman não é o objeto em si, mas a espacialidade. No prefácio do livro, Vera Casa Nova (2009, p. 14) dá a ver esse movimento do filósofo e historiador da arte como um processo de construção de uma teoria da escultura já que, segundo ela, ele “subverte teorias de arte, a partir de um outro olhar sobre o objeto artístico”.

Dialogando com o trabalho de Penone, e interrogando se ser escultura seria ser pele, Didi-Huberman (2009, p. 70) explica que “quando tocamos uma coisa com a mão, o lugar certo do contato se torna invisível (temos que tirar a mão para ver o que tocamos). Tal é o paradoxo próprio às imagens-contatos que produzem sua visibilidade no acontecimento de uma captura cega”. Mais à frente descreve o *esculpir*, para Penone, como “andar na ‘trilha desaparecida’”, “renunciar às formas previsíveis”, “reencontrar um modo de caminhar na inevitância do material informe”, sendo, “depois, um lugar para perder o espaço – para refutá-lo, invertê-lo como os dedos de uma luva, revirar todas suas coordenadas usuais” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 77-78).

Para o filósofo-historiador da arte,

[...] entre o “eu” e o “espaço”, só há minha pele. Esta é um receptáculo, um porta-impressões do mundo ao redor que me esculpe. É, ao mesmo tempo, um campo de escavações de meu destino – este do tempo que me esculpe. É, por fim, **uma escrita de minha carne**, um conjunto de traços emitidos, desde o interior de meu crânio, por um **pensamento inconsciente** – pensamento **que também me esculpe.**

[...]. Pele-limite ou pele-bolsa, pele-divisão ou pele-imersão, **pele cega ou pele decifradora de formas** – todos esses motivos percorrem incansavelmente o trabalho do artista. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 70, grifos meus).

Na *escultura viva*, ou “escultura humana”, como se refere a personagem artista E.A.T. quanto à sua “mais nova obra”, o lugar certo do contato também se invisibiliza. Não vemos a mão que tocou o corpo-sujeito, lapidando-o em objeto. O que se *in*-visibiliza está no “acontecimento de uma captura cega”. A obra se espacializa, perde-se no/como espaço, faz-se invidente.

No processo de construção artística de uma escultura tradicional, a relação é entre o artista e o material artístico. Mesmo que não se tenha conhecido ou não se recupere o processo que levou à construção da escultura, ela se dá a ver como obra para o espectador. No caso da *escultura humana/escultura viva*, só será dada a ver e a significar, e não necessariamente vista e significada, como tal, pelo espectador, na exposição do processo artístico-performático⁹ que a tornou materialmente possível, seja pela *performatividade* da apresentação pública da obra pela artista, seja pela instalação artística que faz do *esculpido vivo* uma “obra de arte”. Instalação esta que presentifica a *obra viva* em/por objetos pessoais que (se) espacializam (em) laços do sujeito (matéria-bruta) com o(s) outro(s) (seu[s] semelhante[s]) no assujeitamento ao processo artístico de seu esculpimento em vida.

Quando formulei a noção conceitual de *corpo performático como acontecimento artístico-discursivo* (LARA, 2016), eu me ative ao âmbito das Artes Visuais, com foco na manifestação artística *performance*. A ideia de *performance* como acontecimento artístico é sustentada pela “composição constitutiva entre artista-obra/obra-artista/tempo-espaço, que se misturam, *con*-fundem-se, *in*-distinguem-se no momento mesmo da prática artística, que é, ao mesmo tempo, uma prática discursiva”, sendo, portanto, sujeito e obra, “o duplo uno *in*-divisível, *in*-separável, que só se eternizam na efemeridade do acontecimento performático” (LARA, 2016, p. 197, grifos da autora). Por mais que se possa brincar com a temporalidade na *performance* artística, é no momento presente, em e como processo, que a

⁹ Estou considerando como processo artístico-performático a atuação da artista em sua *performance* da/na vida cotidiana e dos sujeitos sociais como cenários/personagens constituintes de sua *obra viva*.

obra se faz obra, conforme esclareci naquela época. E o fato de o corpo performático do artista se fazer acontecimento discursivo se dá na desestabilização de sentidos de arte (manifestação/obra artística) na Arte (área de conhecimento), bem como de “sujeito-artista e suas relações com o tempo-espaço além do cronológico e geográfico, assim como as fronteiras entre diferentes práticas artísticas e outras práticas com as quais dialoga e confronta-se, e os limites fronteiros de áreas múltiplas do saber” (LARA, 2016, p. 205).

O jogo entre *performatividade* e *performance* – *performa[nce]tividade* –, a que me refiro agora, extrava[z]sa o sentido de *performance* como manifestação/obra artística da arte contemporânea a que me referi no texto anterior. Levando em conta, tal como conceitua Cohen (2013, p. 28, grifo do autor) ao abordar a *performance* como linguagem, que ela é, “antes de tudo [,] uma *expressão cênica*”, exemplificando que a mera exibição de um quadro à plateia não caracteriza tal prática como *performance* enquanto pintar um quadro ao vivo pode caracterizar, considero o processo de construção da “*obra*” conjuntamente à apresentação *performativa* de E.A.T. à plateia uma prática artístico-performática, já que a obra apresentada publicamente (sua *escultura viva*), como resultado de um processo artístico-performático, só pode tangenciar o público em relação à proposição da artista na exposição *performativa* da *arte em processo*, como é próprio da *pesquisa em arte*¹⁰.

Diferentemente da *performance* artística em que o corpo do próprio artista se faz obra no momento presente de sua realização, o processo artístico-performático da artista na construção de sua *escultura viva* retorna, como imagens projetadas interdiscursivamente, na exposição *performativa* pública de um corpo outro feito obra num tempo-espaço também outro. Enquanto outras práticas artísticas já questionaram o valor atribuído a objetos de consumo, a *performance* da artista problematiza a objetificação do corpo masculino em mercadoria. No entanto, para que isso seja possível, apropria-se do sujeito-outro também como objeto, matéria-bruta lapidada viva em escultura.

O efeito de estranhamento é provocado pelo choque do *acontecimento artístico-discursivo*, pois é somente no momento da exposição que a *escultura viva*, de fato, se materializa para o público, dando vazão/fazendo vazar sentidos *im*-possíveis para a arte, ao passo que o *estranho familiar* está justamente no funcionamento da denegação de que somos aquele cor-

¹⁰ Sobre *pesquisa em arte*, cf. Rey (2002).

po exposto, somos um corpo *esculpido vivo*. Discursivamente, o estranho é o que produz a fenda no social, a irrupção da “falta, o buraco, o vazio do sentido, que provoca mal-estar, desconforto”, sendo, assim, “efeito do atravessamento do equívoco sobre o discurso e o corpo” (LEANDRO-FERREIRA, 2019a, p. 289).

Em busca do real perdido, Badiou (2017) afirma que a matemática e a poesia são as únicas coisas realmente proféticas na atividade humana. A matemática por conta da inscrição formal de relações e objetos antes inimagináveis. Quanto à poesia – o que, neste momento, me interessa da discussão do autor –, é justificada por Badiou (2017, p. 40) por este entender que “todo grande poema é o lugar linguageiro de uma confrontação radical com o real”. Se “nada da poesia é estranho à língua” e se “nenhuma língua pode ser pensada completamente, se aí não se integra a possibilidade de sua poesia”, e isso nos leva a considerar o “equívoco como fato estrutural implicado pela ordem do simbólico”, como vemos em Pêcheux (1997a, p. 51), é porque o sentido se dá em relações de *transferência* metafórica (PÊCHEUX, 1997b), fazendo da *resistência*, o *real do discurso*, por ser “da ordem do não conformismo, da não repetição, do não logicamente estabilizado” (LEANDRO-FERREIRA, 2015b, p. 162-163).

Pensemos no sujeito. Se o tomarmos como corpo meramente empírico, ele se reduz a carne, conforme Orlandi (2012). Interpelado, “é *corpo-discurso*” (ORLANDI, 2012, p. 85, grifo da autora). Considerando que o sujeito já é resultado de um processo de interpelação do indivíduo pela ideologia, conforme tese althusseriana (ALTHUSSER, 1980), sua materialidade, seu corpo, é discursiva.

Na apresentação pública da *escultura humana* como *obra artística*, o processo artístico-performático de “transformação” da “criatura”, “remodelada como pessoa” ao ser esculpida na “carne” e nas “vontades humanas” – dois “materiais maleáveis” –, moldada no “interior” e no “exterior”, irrompe em cenas tecidas pela fala *performativa* de E.A.T./*performatividade cênica* em palco. Ao denunciar a “nossa obsessão com a superfície das coisas”, “à medida que a obra ficava mais bonita e suas ações cada vez mais questionáveis”, “usando somente a manipulação como ferramenta” na “fabricação de emoções” e da estética da carne (cirurgia plástica, emagrecimento, mudança de trajés...), e conduzindo comportamentos (traição da namorada e dos amigos), a personagem artista dá vida à sua “obra”, “sem nome e material de apoio”.

Ao tarjar o sujeito antes e depois de ser *esculpido vivo*, invisibilizando/silenciando o olho e o olhar, ao apagar seu nome – como se o *estranho familiar* irrompesse como uma perturbação do *efeito ideológico elementar*, que faz com que o sujeito reconheça a si e ao outro como sujeitos e que isto não constitua um problema (ALTHUSSER, 1980) –, apaga/silencia o sujeito na visibilização do objeto “*obra artística*”. Mas esta “*obra*”, em forma de *escultura viva*, ao apagar/silenciar o sujeito “individual” tomado como matéria-bruta maleada, esculpida, remodelada, visibiliza o sujeito social em seus processos de assujeitamento a padrões industrializados que modelam a vida humana.

“Todos os processos de assujeitamento da carne em corpo-discurso e a necessária ereção do sujeito, são desdobramentos da materialidade ideológica [...]”, afirma Souza (2010, p. 4), pesquisador também referido por Orlandi (2012) ao abordar o “*corpodiscurso*”. Está justamente nisso, conforme o autor, a impossibilidade de se tomar o sujeito como substância sem incorrer no erro de significá-lo como essência. O sujeito é, portanto, “uma coagulação da ideologia, cujo cerne é linguístico-histórico-simbólico, ou seja, discursivo” (SOUZA, 2010, p. 4).

Mas se há “algo da individualidade carnal” em todo indivíduo,

[...] estamos diante de uma versão daquilo que Freud afirmou a respeito do “eu” possuir alguma propriedade mais essencialmente individual a partir de sua carnalidade; o que seria individual e essencial no sujeito é a propriedade de ter sensações de que o eu é antes de qualquer coisa um ser corpóreo, derivando, em última instância, das sensações corporais, podendo-se considerá-lo como uma projeção do corpo. (SOUZA, 2010, p. 4)

As emoções, a poesia, a deriva, a metáfora. O que o artístico dá a ver é justamente aquilo que em nós é socialmente reprimido, porque “o olhar é esse objeto perdido, e repentinamente reencontrado, na conflagração da vergonha, pela introdução do outro” (LACAN, [1964] 2008, p. 179).

O choque inconsciente provocado pelo *esculpido vivo* não se dá somente com a plateia presente na apresentação artística ou mais propriamente com o sujeito lapidado, pela artista, em *escultura viva*. Discursivamente, também está no retorno *buttoniano*¹¹, metaforização às avessas, do corpo à carne e da apropriação desta como matéria-prima/matéria-bruta

¹¹ Em alusão parafrástico-polissêmica ao filme *O Curioso Caso de Benjamin Button* (2008).

para a construção de um objeto artístico. Retorno este que provoca, no público (pelo seu *desconhecimento* do que o torna [as]sujeit[ad]o à língua e à história), a denegação, ao se *deparar, dar de encontro, encontrar* o real (cf. PÊCHEUX, 1997a). Real inapreensível, insuportável, mas no qual o sujeito *tropeça*¹² pelo choque que a imagem espelhada do seu semelhante (outro) – ao reconhecer-se/desconhecer-se nele (pelo duplo funcionamento da ideologia, que está no desconhecimento dos mecanismos que produzem tal reconhecimento¹³) como carne-objeto-mercadoria – produz no encontro com a alteridade (Outro) que lhe constitui no social¹⁴.

O que se olha é aquilo que não se pode ver. [...]. No exibicionismo, o que é visado pelo sujeito é o que se realiza no outro. A visada verdadeira do desejo, é o outro, enquanto que forçado, para além de sua implicação em cena. Não é apenas a vítima que está envolvida no exibicionismo, é a vítima enquanto que referida a algum outro que a olha. (LACAN, [1964] 2008, p. 179)

Em “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”, Lacan ([1949] 1998, p. 101, grifos do autor) explica que o momento de conclusão do estádio do espelho “inaugura, pela identificação com a *imago* do semelhante e pelo drama do ciúme primordial [...], a dialética que desde então liga o [eu] a situações socialmente elaboradas”.

Quanto à denegação, Vasconcelos (2013, p. 217) esclarece que o deslocamento da compreensão psicanalítica e da *relação polêmica* para a

¹² “[...] o Real não é uma estrutura ontológica simplesmente inacessível ao sujeito: ele se depara com o real, tropeça nele [...]” (BALDINI; MARIANI, 2013, p. 112).

¹³ Althusser (1980) explica que o *reconhecimento* ideológico é uma das duas funções da ideologia, já que o seu inverso, o *desconhecimento*, também é sua função. De fato, a ideologia funciona nesse duplo *reconhecimento/desconhecimento*, ou seja, “[...] o reconhecimento de que somos sujeitos e que funcionamos nos rituais práticos da vida quotidiana mais elementar [...] dá-nos apenas a ‘consciência’ da nossa prática incessante (eterna) do reconhecimento ideológico [...], mas de maneira nenhuma nos dá o *conhecimento* (científico) do mecanismo deste reconhecimento” (ALTHUSSER, 1980, p. 97-98, grifo do autor).

¹⁴ “A AD preconiza que o sujeito constitui-se [sic] ao dizer, ou seja, o sujeito constitui-se no momento em que se inscreve em uma dada formação ideológica. Na Psicanálise, o sujeito é também determinado por um fora, por um Outro, a alteridade, mas esse Outro o constitui, enquanto sujeito no social, de modo definitivo e indelével, pois é pela relação com o outro – a relação do bebê com a mãe – que o grande Outro se institui” (MALUF-SOUZA, 2012, p. 111).

discursiva¹⁵ “reconhece a contradição da formação discursiva como a presença do outro no discurso que é autorizado pela formação discursiva à qual o enunciado está vinculado, muito embora o sujeito o evite, dizendo-o indesejado, por isso rejeitando-o”. Dessa forma, na condição de pré-construído, a denegação “marca a lembrança, a memória trazida no intradiscursivo e isso pode ser concebido como um modo de identidade do sujeito com o outro discurso, com a outra voz que o invade, o qual ele rejeita e tenta apagar” (VASCONCELOS, 2013, p. 218). Daí a nossa dificuldade em ver e significar a arte para além do que o logicamente estabilizado nos aprisiona. No risco de ser pego/revelado pelas emoções, é melhor interditar/afastar (-se d)a arte.

A instalação da *escultura viva*

MORALISTAS

NÃO TEM ESPAÇO

NUMA GALERIA DE ARTE

Nestas cenas-legenda da instalação¹⁶ da *escultura viva*, cujos dizeres vão aparecendo gradativamente, grafados em inglês, nas paredes da galeria, conforme o sujeito, que foi transformado em “*obra*”, vai adentrando o espaço artístico, o estranho familiar novamente irrompe, numa dupla interpelação: do sujeito espectador que adentra fisicamente o espaço simbólico e do espectador filmico que se vê/é confrontado em sua moralidade social. Na espacialização da(s) arte(s), o discurso filmico põe em xeque o *des-encontro* do discurso artístico com o social.

No campo artístico, ao abordar a *instalação como problemática artística contemporânea*, Carvalho (2007) defende que o espaço expositivo perpassa as obras. Nesse sentido, orienta-se pelo conceito de *modos de espacialização*, resultante da imbricação entre as noções de local (de ordem física, mensurável) e lugar (simbólico, cultural), já que a noção de espaço, considerada pela autora, compõe-se de “espessura histórica, cultura e social” (CARVALHO, 2007, p. 108).

¹⁵ *Denegação discursiva* é um conceito tratado por Indursky no artigo “Polêmica e denegação: dois funcionamentos discursivos da negação”, publicado em *Cadernos de Estudos Linguísticos*, n. 19, jul./dez., 1990. Campinas: IEL/Unicamp.

¹⁶ Para situar, retomo o recorte: “O **complemento visual desta tese de mestrado...** está disponível **na galeria de exposição**. Do outro lado do prédio” (grifos meus).

Ela esclarece que “[...] a instalação é considerada como um nexo de problemas que emergem da própria historicidade do campo artístico, no embate com as concepções de obra de arte forjadas na modernidade”, podendo ser “um modo de espacialização, contextual e situacional em relação ao lugar e ao local no qual se instala” (CARVALHO, 2007, p. 115).

Respalda em Orlandi¹⁷ quanto ao não fechamento dos sentidos, que estão sempre em movimento, também fazendo menção ao silêncio – noção cara a Orlandi –, Carvalho (2007, p. 113) situa o vazio como “qualidade espacial” de “abertura de significados” pelo silêncio constitutivo da discursividade.

Esse vazio – que de modo algum equivale ao nada – torna-se um lugar de interação e reciprocidade, agenciado pelo espectador, quando este percebe a rede de significados resultante da articulação entre imagens e objetos, dispostos espacialmente. Dito de outro modo, o espectador não interpretará as imagens e objetos isoladamente – embora possa vê-los um a um – e sim como integrantes de uma mesma obra, cujo sentido pode ser articulado, ainda que pertençam a regimes distintos: imagem, palavra e objeto. (CARVALHO, 2007, p. 113).

É pela problematização do sujeito como espaço simbólico que a instalação da *escultura viva* significa entre o processo artístico-performático da personagem artista e o sujeito esculpido, por ela, em vida, fruto de “emoções fabricadas”. Como afirma De Certeau ([1982] 2002, p. 410), em *História de corpos*, “a problematização do sujeito acompanha a espacialização do corpo”. E se o mundo é uma “moldura simbólica e material”, estando as emoções coladas aos objetos, como aponta Villaça (2016, p. 33), em enlaces com ideias de Jurandir Freire Costa¹⁸, por ela citado, elas nos põem em movimento entre a estabilização e o desconcerto do estranhamento.

A relação do sujeito com a emoção é forte em Didi-Huberman (2016), justamente no livro em que tal termo intitula e é tema central de sua obra *Que emoção! Que emoção?* Após fazer menção a Gilles Deleuze, a quem se refere como um “grande filósofo contemporâneo”, sequencialmente a uma citação direta dele (“A emoção não diz ‘eu’. [...]”), o historiador de arte afirma:

¹⁷ A autora toma referência o livro *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico* (1996).

¹⁸ Livro *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo* (2004).

A emoção não diz “eu”: primeiro porque, *em mim*, o inconsciente é bem maior, bem mais profundo e mais transversal do que o meu pobre e pequeno “eu”. Depois porque, *ao meu redor*, a sociedade, a comunidade dos homens, também é muito maior, mais profunda e mais transversal do que cada pequeno “eu” individual. [...] quem se emociona também se expõe. Expõe-se, portanto, aos outros, e todos os outros recolhem, por assim dizer – bem ou mal, conforme o caso – a emoção de cada um. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 30, grifos do autor)

Se a emoção é um componente (do) poético – **“A diferença é boa. Ótima. Até vital. Só a indiferença é suspeita”** (grifos meus) –, ela caminha na direção da irrupção da falta, do buraco, do vazio aberto na metáforização do sujeito em *escultura viva*, que provoca o mal-estar de corpos-sujeito *art(ístico)* e social, tal como o poético e o político, em Pêcheux, foco de investimento de Motta (2019), nos possibilita compreender a ruptura, a transgressão e o desvio da língua, constitutivamente falha, que se inscreve na história.

Cena final (por mim) *esculpida*

“Há uma ‘história da arte’, mas ‘a arte’ em nós não tem história. A imagem fabricada é datada em sua fabricação; também o é em sua recepção. O que é intemporal é a faculdade que ela tem de ser percebida como expressiva até mesmo por aqueles que não têm o seu código” (DEBRAY, 1994, p. 40).

Não é a escultura em si, mas tudo o que ela espacializa, e que se projeta imaginariamente pela fala da personagem artista, que performatiza a composição das cenas desenhadas no processo artístico-performático, desde o sujeito tomado como matéria-bruta ao sujeito *escultura viva* apresentado e exposto na fala *performativa* para apreciação pública, por meio de seus (*des*)pertences – roupa, anel de noivado, gravação de imagens íntimas dele com *ela* (E.A.T. – iniciais tatuadas na pele da “**criatura**”)... –, em uma instalação que enlaça o (*des*)*continuum* da obra.

O sujeito contemporâneo se descentraliza, à *la* Derrida, e o faz de um modo contraditório, pois ainda que buscando a diferença, ele vai tentar também, simultaneamente, ficar próximo, identificado a seus pares, a seu grupo. Ou seja: ocorre aí um fenômeno de

pertencimento que fala mais alto e produz, por vezes, efeitos cujos sinais se marcam, na contemporaneidade, pelo excesso. E esse excesso se mostra no corpo, morada do sujeito, lugar de *estranha intimidade*. O mais interessante disso tudo, no entanto, acontece quando se dá a saturação desse excesso, o que acaba derivando para a falta. Assim, não escapamos da máxima lacaniana, que considera o sujeito como ser faltoso por natureza. (LEANDRO-FERREIRA, 2019b, p. 22-23, grifos da autora)

Esse olhar discursivo para a arte põe em cena um sujeito paradoxal. Como *protagonista e espectador* ao mesmo tempo, tal como referido por Leandro-Ferreira (2019b, p. 24), ele é “desconstruído pelo impacto dos sentidos e restaurado pela costura que se consegue fazer” deles posterior à “suspensão”. A arte, como *objeto paradoxal* assim referida pela analista, configura-se e move-se a caminho da estabilidade e no seu inverso, a desestabilização, produzindo “os equívocos, as deformações, as inversões de padrões estéticos do belo, do equilíbrio, da perfeição, a partir da ruptura com modelos inscritos na memória e no imaginário coletivo” (LEANDRO-FERREIRA, 2019b, p. 25).

A ousadia de LaBute produz um buraco em nossa moralidade. Descama nossas *cascas*, para que, pela morte da podridão, a possibilidade de uma pele outra se abra. Em seu ensaio *Cascas*, Didi-Huberman (2011, p. 133, grifos do autor) comenta que

[...] em francês, os etimologistas afirmam que a palavra *écorce* [“casca”] representa a extensão medieval do latim imperial *scortea*, que significa “casaco de pele”. Como se para tornar evidente que uma imagem, se fizermos a experiência de pensá-la como uma casca, é ao mesmo tempo um casaco – um adorno, um véu – e uma pele, isto é, uma superfície de aparição dotada de vida, reagindo à dor e fadada à morte.

Não sendo menos verdadeira que o tronco, em sua aparição e não meramente aparência, irregularidade e descontinuidade, a casca “designa [...] a fugacidade sobrevivente de nossas próprias decisões de vida, de nossas experiências sofridas ou promovidas” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 132).

Logo, não é apenas as camadas superficiais da estética do belo e dos comportamentos sociais fabricados, da mulher objetificada e de uma arte secular masculina que sua ousadia fissura, descamando-as, pela rever-

são de coisas fora do lugar. **“Sempre me firmei no simples conceito...de que eu sou uma artista. Só isso. É só arte”** (grifos meus). Esta fala da personagem artista, caminhando para o final de sua apresentação pública – e que condensa seu processo tal como o significa, na medida mesma em que o processo artístico a significa, bem como a sua *“arte”* –, reacende a pergunta que não cansa de se reinscrever nos territórios da arte, *“o que é arte?”*, e com ela, *“quem é, e o que é, artista e obra na contemporaneidade?”*, bem como *“quais são os seus des-limites possíveis e aceitáveis?”*. Esse retorno do mesmo em sua diferença põe-nos, novamente, em contato, pela arte, com o *estranho familiar* que nos habita, provocando o mal-estar de corpos-sujeito *art(ístico)* e social.

[...] talvez a única função real da arte seja exatamente esta, nos fazer passar da impotência ao impossível. Nos lembrar que o impossível é apenas o regime de existência do que não poderia se apresentar no interior da situação em que estamos, embora não deixe de produzir efeitos como qualquer outra coisa existente. O impossível é o lugar para onde não cansamos de andar, mais de uma vez, quando queremos mudar de situação. (SAFATLE, 2018, p. 35-36)

A capacidade de transpor barreiras, ultrapassar fronteiras e romper limites está justamente para nos mostrar que eles são nossas construções imaginárias, mas também tangenciamentos do real como o impossível, o inapreensível, o *inominável* (BALDINI; MARIANI, 2013). E é justamente porque funcionam tal como são, que podemos ser como somos. Talvez seja justamente isto: somente a arte pode dizer da arte, sendo arte. Essência da arte contemporânea, que é esta capacidade de transpor fronteiras, mesmo que estas continuem lá, funcionando na história e na sociedade. Transpor não significa eliminar, tampouco ignorar. Mas justamente por saber de sua existência material, mexer nelas, perturbá-las, transgredi-las, sabendo-se, também, como fronteira, que pode ser tocada por outras. Daí os limites serem sempre *re-desenhados*: *im-postos*, *trans-postos*, *re-incidentes*. E como analistas, “[...] o que nos instiga ao trabalhar com a linguagem é suportar a sua opacidade [...]” (LEANDRO-FERREIRA, 2013a, p. 138).

Referências

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Tradução Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Presença, 1980.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BALDINI, Lauro José Siqueira; MARIANI, Bethania. O real é o nome que se dá ao inominável. *In*: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange. (Org.). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 2013. p. 103-114.

BORTOLUZZI, Gilvani José; BIANCALANA, Gisela Reis. A arte performática de Marina Abramovic: corpo e dor. *In*: **Contemporânea**, Santa Maria, v. 1, n. 2, p. 1-6, dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/contemporanea/article/view/35411/19611>. Acesso em: 3 abr. 2020.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Instalação como problemática artística contemporânea. *In*: CATTANI, Icleia Borsa. (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007. p. 103-123.

CASA NOVA, Vera. Prefácio. Être crane ou a paixão morfológica. *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio**: lugar, contato, pensamento, escultura. Tradução Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p. 11-14.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COUY, Venus Brasileira. “Perdão se devo fazê-los sofrer” – a arte carnal de Orlan. *In*: **Travessias**, Cascavel, v. 2, n. 3, p. 1-20, mar. 2008. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3099>. Acesso em: 3 abr. 2020.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no Ocidente. Tradução Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1994.

DE CERTEAU, Michel. Entrevista. Histórias de corpos [1982]. Tradução Márcia Mansor D'Alessio. In: **Proj. História**, São Paulo, n. 25, p. 407-412, dez. 2002. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf13/02.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução André Telles. 2011. p. 99-133. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4133072/mod_resource/content/1/did_huberman_cascas.pdf. Acesso em: 30 mar. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Tradução Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio**: lugar, contato, pensamento, escultura. Tradução Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

FLEIG, Mario. O mal-estar no corpo. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (Org.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos, 2004. p. 133-139.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. O 'estranho' [1919]. In: SALOMÃO, Jayme (Dir.). **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Tradução José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago: 1996. v. XVII. p. 235-267.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. 2. ed. Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LACAN, Jacques. A pulsão parcial e seu circuito [1964]. In: LACAN, Jacques. **Seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução D. M. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 171-182.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica [1949]. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 96-103.

LAGAZZI, Suzy. Análise de Discurso: a materialidade significativa na história. *In*: DI RENZO, Ana; MOTTA, Ana Luiza Artiaga Rodrigues da; OLIVEIRA, Tânia Pitombo de. (Org.). **Linguagem, história e memória**: discursos em movimento. Campinas: Pontes, 2011. p. 275-290.

LACAN, Jacques. Paráfrases da imagem e cenas prototípicas: em torno da memória e do equívoco. *In*: FLORES, Giovana G. Benedetto; NECKEL, Nádia Régia Maffi; GALLO, Solange Maria Leda. (Org.). **Análise de discurso em rede**: cultura e mídia. Campinas: Pontes, 2015. p. 177-189. v. 1.

LARA, Renata Marcelle. Corpo performático como acontecimento artístico-discursivo. *In*: GRIGOLETTO, Evandra; DE NARDI, Fabiele Stockmans. (Org.). **A Análise do discurso e sua história**: avanços e perspectivas. Campinas: Pontes, 2016. p. 195-208.

LARA, Renata Marcelle. Corpos que discursivizam (na) arte (televisiva). *In*: **Linguagem e(m) Discurso**, Tubarão, v. 19, n. 3, p. 401-417, set./out. 2019. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/6643. Acesso em: 18 out. 2019.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. Discurso, arte e sujeito e a tessitura da linguagem. *In*: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange. (Org.). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 2013a. p. 127-139.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. O acontecimento do equívoco entre corpo e discurso. *In*: FLORES, Giovanna Benedetto *et al.* (Org.). **Análise de discurso em rede**: cultura e mídia. Campinas: Pontes, 2019a. v. 4. p. 279-290.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. O corpo como materialidade discursiva. *In*: **Redisco**, Vitória da Conquista, v. 2, n. 1, p. 77-82, 2013b. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/1996/1723>. Acesso em: 20 jul. 2015.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. O mal-estar do sujeito contemporâneo: político, cultura e arte. *In*: GRIGOLETTO, Evandra; DE NARDI, Fabiele Stockmans; SILVA SOBRINHO, Helson Flávio da. (Org.). **Sujeito, sentido, resistência**: entre a arte e o digital. Campinas: Pontes, 2019b. p. 19-35.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. Pensando a arte como discurso. *In*: IN-DURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange. (Org.). **Análise do discurso**: dos fundamentos aos desdobramentos (30 anos de Michel Pêcheux). São Paulo: Mercado de Letras, 2015a. p. 263-274.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. Resistir, resistir, resistir... Primado prático discursivo! *In*: SOARES, Alexandre S. Ferrari. [et. al.]. (Org.). **Discurso, resistência e...** Cascavel: Edunioeste, 2015b. p. 159-167.

MALUF-SOUZA, Olimpia. Que sujeito? Interfaces entre o sujeito do inconsciente e o sujeito da ideologia. *In*: MALUF-SOUZA, Olimpia. [et. al.] (Org.). **Discurso, sujeito e memória**. Campinas: Pontes, 2012. p. 109-122.

MARI NETO, Ricardo. Marina Abramović, dimensões da culpa: do corpo da vida sacra. *In*: **Estúdio**, Lisboa, v. 3, n. 5, p. 430-436, jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582012000100071&lng=pt&nrm=iso. Acesso: 3 abr. 2020.

MOTTA, Valéria Regina Ayres. **O poético na análise do discurso de Michel Pêcheux**. Campinas: Pontes, 2019.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Processos de significação, corpo e sujeito. *In*: ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso em análise**: sujeito, sentido, ideologia. Campinas, Pontes, 2012. p. 83-96.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 2. ed. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 1997a.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 3. ed. Tradução Eni Puccinelli Orlandi *et al.* Campinas: Pontes, 1997b.

PESCH, Bruno Arnold. **Em busca da imagem da arte em composição visualis-
meme da página Artes Depressão**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras)
– Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2019.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visu-
ais. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (Org.). **O meio como ponto zero**: me-
todologia da pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Editora UFRGS,
2002. (Coleção Visualidade; 4). p. 123-140.

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

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário**: arte contemporânea e psicanálise.
São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o
fim do indivíduo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SOUZA, Levi Leonel de. O discurso encarnado: ou a passagem da carne ao
corpo discurso. *In*: **Entremeios**, Pouso Alegre, v. 1, n. 1, p. 1-9, jul. 2010. Dis-
ponível em: [http://ojs.univas.edu.br/index.php/revistaentremeios/article/
view/25](http://ojs.univas.edu.br/index.php/revistaentremeios/article/view/25). Acesso em: 19 out. 2019.

THE SHAPE of things. **[ARTE, amor e ilusão]**. Direção: Neil LaBute. Produ-
ção: Neil LaBute *et al.* Estados Unidos, França e Reino Unido: 2003. 96 min.,
son., cor.

VASCONCELOS, Edite Luzia de Almeida. Caminhando sobre águas: o funcio-
namento da negação no discurso religioso. *In*: INDURSKY, Freda.; FERREIRA,
Maria. Cristina. Leandro.; MITTMANN, Solange. (Org.). **O acontecimento do
discurso no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 2013. p. 209-222.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo**: tecnociência, artes e moda. 2. ed. São
Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.