UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

CARLA SÜSSENBACH

“ESPELHO DIÁRIO” CORPO (S) ARTE DE ROSÂNGELA(S) RENNÓ NA PERSPECTIVA DISCURSIVA

Palhoça

2017

CARLA SÜSSENBACH

"ESPELHO DIÁRIO" CORPO(S)-ARTE DE ROSÂNGELA(S) RENNÓ NA PERSPECTIVA DISCURSIVA

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Profª. Drª. Nádia Régia Maffi Neckel.

Palhoça

2017

S96 Süssenbach, Carla, 1965-
"Espelho diário" corpo(s)-arte de Rosângela(s) Rennó na perspectiva discursiva / Carla Süssenbach. – 2017.
139 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (Doutorado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Profª. Drª. Nádia Régia Maffi Neckel

1. Análise do discurso. 2. Figura humana na arte. 3. Arte - Análise do discurso. I. Rennó, Rosângela, 1962-. II. Neckel, Nádia Régia Maffi, 1975-. III. Universidade do Sul de Santa Catarina. IV. Título.

CDD (21. ed.) 401.41

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul

CARLA SUSSENBACH

CORPO(S)-ARTE DE ROSÂNGELA RENNÓ NA PERSPECTIVA DISCURSIVA

Esta Tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 26 de julho de 2017.

Professora e orientadora Nádia Régia Maffi Neckel, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professora Nadja de Carvalho Lamas, Doutora.
Universidade da Região de Joinville

Professora Suzy Maria Lagazzi, Doutora.
Universidade Estadual de Campinas

Professora Solange Maria Leda Gallo, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professor Maurício Eugênio Maliska, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

A minha mãe, por sua capacidade de acreditar em mim e me dar a esperança para seguir. A meu pai, que me dá a segurança e a certeza de que não estou sozinha nessa caminhada.

AGRADECIMENTOS

A quem me apresentou à Análise do Discurso, Nádia, minha orientadora, muitíssimo obrigada pelo desafio proposto, pelo incentivo, pela paciência, e por seu carinho de sempre. E, sobretudo, pelo vínculo que ultrapassa a academia.

À minha filha Amanda, por compreender minha ausência, e por sua capacidade de tornar a vida mais leve.

À professora Sol, pelas valiosas contribuições desde o início desta tese, as conversas durante e para além das aulas foram fundamentais. É uma honra tê-la na banca examinadora.

À professora Nádja Lamas, obrigada pela preciosa conversa na banca de qualificação.

Aos professores, Ana Carolina, Dilma, Caco, Maliska, Giovana, com os quais tive contato nas disciplinas e grupos de estudos e que, certamente, ajudaram a traçar os caminhos desta tese. Muito Obrigada!

Às secretárias Edna e Karina, obrigada pela atenção, pelo sorriso e pelo carinho!

Aos amigos do vinho das segundas-feiras, Maria Cristina, Isaías e Jean, com quem compartilhei discussões, risadas, inquietações, vocês foram especiais. Muito obrigada pela amizade sincera!

A minha amiga Conceição, com quem dividi as angústias do final do processo, muito obrigada!

Ao meu amigo Murilo, obrigada pelo apoio, companheirismo e amizade em todos os momentos. Mesmo distante, te senti perto!

Às amigas Mercedes, Carolina e Heloana, obrigada pela torcida e pelo vínculo que não esmorece.

Um agradecimento especial à minha amiga Kátia, pelas discussões, pela leitura atenta do meu trabalho, minha eterna gratidão pelo carinho!

“Todas as vitórias ocultam uma abdicação” (Simone Beauvoir).

RESUMO

A análise da videoinstalação “Espelho Diário” realizada pela artista Rosângela Rennó tem o propósito de compreender as diferentes produções de sentido do corpo feminino no gesto artístico. A pesquisa se inscreve no campo teórico da Análise de Discurso pecheutiana e sua interlocução com o campo da arte, marcado por um lugar de dizer da história, da ideologia e também pelos aspectos sociais, o que permitiu a construção de um dispositivo analítico pertinente à materialidade do Discurso Artístico. O dispositivo teórico-analítico percorre diferentes noções/formulações discursivas notadamente: arquivo/dispositivo, texto/textualidade, função/efeito autor, projeções sensíveis/corpo-imagem. O gesto analítico estabelece também uma escuta teórica quanto à arte contemporânea e às questões que implicam o corpo tanto na linguagem da performance, quanto o corpo social determinado pelos gestos performativos. Projeções sensíveis é uma noção tomada para compreender o corpo-imagem de Rosângela Rennó, enquanto um gesto no Discurso Artístico, gesto este constituído na e pela contradição. Tal funcionamento marca-se tanto pelos movimentos parafrásticos de corpos já ditos ao longo dos movimentos artísticos na história, quanto por movimentos polissêmicos próprios do artístico e do contemporâneo. Desta forma, a perspectiva discursiva permitiu a compreensão da opacidade e os deslocamentos de sentidos presentes na produção contemporânea da videoinstalação “Espelho Diário”.

Palavras-chave: Videoinstalação. Corpo-Imagem. Discurso Artístico. Rosângela Rennó.

ABSTRACT

The analysis of the video installation “Espelho Diário” made by the artist Rosângela Rennó aims to comprehend the different sense productions of the female body on the artistic act. The research inserts itself on the theorical field of the pecheutian Speech Analysis and its interlocution with, marked by a saying place of history, ideology and also by the social aspects, what permitted the construction of an analytic device concerned to the materiality of the Artistic Discourse. The analytic theorical device runs different discursive notions, notoriously: file/device, text/textuality, function/effect author, sensible projections/body-picture. The analytic act also establishes a theorical listening concerning to contemporaneous art and the questions which imply the body such as on the performance language as well as the social body determined by the performative acts. Sensible projections is a notion taken to comprehend the body-picture of Rosângela Rennó, whereas an act on the Artistic Discourse, act constituted on and by the contradiction. This operation is marked by the paraphrastic movements of bodies already mentioned throughout the artistic movements along history, as well as own polysemic movements, of the artistic and the contemporaneous. This way, the discursive perspective permitted opacity comprehension and the sense displacement present on the contemporaneous production of the videoinstallation “Espelho Diário”.

.

Keywords: Videoinstallation. Body-Image. Artistic Discourse. Rosângela Rennó.

RESUMEN

El análisis de la videoinstalación “Espelho Diário” realizado por la artista Rosângela Rennó tiene el propósito de comprender las diferentes producciones de sentido del cuerpo femenino en el gesto artístico. La investigación se inscribe en el campo teórico del Análisis de Discurso pecheutiana y su interlocución con el campo del arte, marcado por un lugar de decir de la historia, de la ideología y también por los aspectos sociales, lo que permitió la construcción de un dispositivo analítico pertinente a la materialidad del discurso artístico. El dispositivo teórico-analítico recorre diferentes nociones / formulaciones discursivas notadamente: archivo / dispositivo, texto / textualidad, función / efecto autor, proyecciones sensibles / cuerpo-imagen. El gesto analítico establece también una escucha teórica en cuanto al arte contemporáneo y las cuestiones que implican a cuerpo tanto en el lenguaje de la performance, como en el cuerpo social determinado por los gestos performativos. Las proyecciones sensibles son una noción tomada para comprender el cuerpo-imagen de Rosângela Rennó, mientras que un gesto en el Discurso Artístico, gesto este constituido en y por la contradicción. Tal funcionamiento se marca tanto por los movimientos parafrásticos de cuerpos ya dichos a lo largo de los movimientos artísticos en la historia, como por movimientos polisémicos propios de lo artístico y contemporáneo. De esta forma, la perspectiva discursiva permitió la comprensión de la opacidad, y los desplazamientos de sentidos presentes en la producción contemporánea de la videoinstalación “Espelho Diário”.

Palabras-clave: Videoinstalación. Cuerpo-Imagen. Discurso Artístico. Rosângela Rennó.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Vênus 14
Figura 2: A Toalete de Vênus 14
Figura 3: Almoço na Relva 14
Figura 4: Imemorial 1994 32
Figura 5: Cicatriz 1996 34
Figura 6: Hipocampo (1995 35
Figura 7: Espelho Diário 37
Figura 8: Rosângela "a secretária e a atendente de telemarketing" 40
Figura 9: Esquema: Constituição, Formulação, Circulação 65
Figura 10: Esquema: Acontecimento discursivo 66
Figura 11: Esquema: Dispositivo Sensível 71
Figura 12: Esquema Corpo tela 72
Figura 13: Esquema: Corpo-imagem 73
Figura 14: Rosângela "a dona de casa" 92
Figura 15: Rosângela "a colunável" 92
Figura 16: Rosângela "a mãe" e "a mãe atendente de telemarketing" 96
Figura 17: A colunável e a Dona de casa 97
Figura 18: Nó Borromeano de Lacan: um revisitamento 100
Figura 19: Esquema Performance - Performativo - Perfomatividade 101
Figura 20: Rosângela "a colunável" 102
Figura 21: Rosângela "a cabeleireira" 103
Figura 22: Rosângela "a noiva abandonada" 104
Figura 23: Rosângela "a sequestrada" 105
Figura 24: Rosângela "a não modelo" e "a golpista" 105
Figura 25: Rosângela "a mãe" 106
Figura 26: Sequência de frames da videoinstalação "Espelho Diário" 108
Figura 27: Corpo-Suporte 109
Figura 28: Rosângela "a acidentada" e "a vizinha do morto, quase testemunha" 112
Figura 29: Rosângela "a estuprada" 112
Figura 30:Rosângela "a funcionária da ETC" 114
Figura 31: Rosângela "a testemunha sequestrada" 115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13
1.1 ANÁLISE DO DISCURSO COMO BASE TEÓRICA 19
1.2 A ARTISTA E SUA PRODUÇÃO POÉTICA NO TEXTO ARTÍSTICO 30
1.3 A VIDEOINSTALAÇÃO "ESPELHO DIÁRIO" 36
2 UMA POSSÍVEL COMPREENSÃO DOS MODOS DE CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO 41
2.1 SUJEITO NA ANÁLISE DO DISCURSO 41
2.2 O SUJEITO QUE SE OLHA E QUE SE VÊ: UM ESPELHAMENTO. 44
3 GESTOS DE LEITURA EM ESPELHO DIÁRIO 49
3.1 UM GESTO DE LEITURA DE DIFERENTES TEMPOS E TEMPORALIDADES NO TEXTO/TEXTUALIDADE ARTÍSTICA 49
3.2 O GESTO DA ARTISTA ENTRE O EFEITO E A FUNÇÃO AUTOR 54
4 ESPELHO DIÁRIO: DISPOSITIVOS E ARQUIVOS 59
4.1 O VÍDEO ENQUANTO DISPOSITIVO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: O CORPO E O ESPECTADOR 74
4.2 A VIDEOINSTALAÇÃO *"*ESPELHO DIÁRIO"*:* UMA OBRA CONTEMPORÂNEA QUE SE TECE POR IMBRICAÇÕES 80
5 O CORPO SUJEITO PERFORMÁTICO EM ESPELHO DIÁRIO 89
5.1 **CORPO IMAGEM:** MATERIALIDADE DISCURSIVA, PERFORMANCE/PERFORMATIVIDADE. 91
5.2 VOLTEMOS AO CORPO PERFORMÁTICO E SOCIAL 110
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 118
REFERÊNCIAS 124
ANEXOS 130
ANEXO A – ROSÂNGELAS NO ESPELHO DIÁRIO 131

INTRODUÇÃO

O movimento de compreensão a que esta tese de doutoramento se propõe é pensar os deslocamentos ou a "naturalização" do corpo feminino na arte contemporânea. Tomamos como textualidade a videoinstalação "Espelho Diário*"* de Rosangela Rennó (2005)[1], entendendo que toda a textualidade é marcada sócio-histórica e ideologicamente.

Este trabalho se inscreve no campo teórico da análise do discurso pecheutiana. A análise do discurso (doravante AD) faz-se na leitura e questionamento de três campos do conhecimento: a linguística, a psicanálise e o materialismo histórico, constituindo-se como uma disciplina de entremeio. Ela trata da opacidade nas três regiões do conhecimento: o marxismo, a não transparência na história; a psicanálise, a não transparência do sujeito; e a linguística, na não transparência da língua.

A língua, o inconsciente e a ideologia estão todo o tempo imbricados, é esse atravessamento que permite entender que sujeito e sentido se constituem se constituindo, ou seja, a força do inconsciente/ideologia vai se marcar em algum lugar na memória. É nesse lugar que sujeito, linguagem e situação produzem as relações de sentido e, assim, produzem as subjetividades. "Pensando-se a subjetividade, podemos então observar os sentidos possíveis que estão em jogo em uma posição entre outras, subjetivando-se na medida mesmo em que se projeta de sua situação (lugar) no mundo para sua posição no discurso". (ORLANDI, 2012c, p. 99).

O discurso, ainda segundo Orlandi (2012b), é o lugar onde se observa a relação entre a língua e a ideologia, e como a língua produz sentido por/para sujeitos. Portanto, como nos ensina Pêcheux (2009), o discurso é efeito de sentido entre interlocutores, os efeitos se dão em função de que os sujeitos são afetados por memórias discursivas e pela ideologia.

Pretendemos olhar para os diferentes processos de construção de sentido do corpo feminino na arte contemporânea. Quando pensamos o corpo, podemos dizer que sempre há uma forma histórico-social do corpo-sujeito. Segundo Orlandi "A interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia produz uma forma sujeito histórica com seu corpo". (2012a, p. 86).

[1] A videoinstalação "Espelho Diário" é uma obra contemporânea da artista Rosângela Rennó. Composta por duas telas dispostas em ângulo de 120º, formando uma espécie de livro aberto ou como se fosse um espelho, através do qual são apresentadas 133 mulheres performatizadas pela artista. As mulheres que aparecem no vídeo são as mais variadas como: a mãe, a cabelereira, a vizinha, a empresária, a empregada doméstica, a telefonista e muitas outras. Todas as selecionadas tinham o mesmo nome da artista. Vamos discorrer mais sobre a videoinstalação na sessão 1.3. Essa tese vai se debruçar sobre a videoinstalação "Espelho Diário" na versão em Português de 2001 e no livro "Espelho Diário", 2008.

As mulheres demoraram a conquistar seu espaço no campo das artes, muitas foram suprimidas da história da arte como artistas e poucos são os registros das mulheres nos meios artísticos e intelectuais. Durante muito tempo na história da arte a imagem feminina foi explorada por artistas e, assim, representada sob o olhar masculino, cumprindo apenas seu papel de modelo, com seu modo passivo, submisso e erótico. Era desta forma que se dava a entrada do corpo feminino nas escolas e nos movimentos artísticos. A figura feminina foi considerada como fonte de inspiração para os artistas, explorada e representada como musa, ninfa e virgem. Alguns exemplos de obras na história da arte legitimam o olhar masculino sobre a imagem da mulher. No Renascimento, existia um ideário de beleza clássica na representação do corpo feminino, como por exemplo, na obra "O Nascimento de Vênus", pintada por Botticelli em 1485, apresenta a divindade de Vênus, a deusa que mistifica o amor e a beleza, delineada com traços e formas que caracterizavam o ideal feminino. No Barroco, temos como exemplo a obra "A Toalete de Vênus" (1613-1614) do pintor Rubens, na qual o corpo aparece com formas exageradas e um rosto angelical; há um contraste entre o espiritual e o carnal, como característica do período. Já, no modernismo as obras rompem a tradição das Vênus com seus padrões de beleza, surge no salão dos recusados "Almoço na Relva" de Manet (1863) que já não apresenta a beleza inocente e a representação divina, causando alguns escândalos para a época. As convenções sociais-ideológicas determinaram o modo como as mulheres aparecem ao longo da história.

Figura 1: Vênus

Figura 2: A Toalete de Vênus

Figura 3: Almoço na Relva

Fonte 1: http://1.bp.blogspot.com/
Fonte 2: http://virusdaarte.net/wp-content/uploads/2013/08/a-carta12345.png,
Fonte 3: https://www.historiadasartes.com

Podemos observar que a exposição do corpo feminino na história da arte funcionou como uma espécie de controle no que diz respeito à sexualidade e ao comportamento feminino.

Assim, nas sociedades predominantemente patriarcais, a figura da mulher é representada como uma imagem[2] de beleza frágil e de submissão.

Foi a partir do século XX, com os primeiros movimentos feministas, que as mudanças foram significativas a respeito do comportamento feminino na sociedade ocidental, trazendo uma nova era para o campo da arte, desconstruindo poderes e anunciando uma nova postura social, na qual as mulheres se tornam artistas, curadoras e professoras universitárias. Tem-se a legitimação da mulher como artista profissional, haja vista, por exemplo, a Semana de Arte Moderna no Brasil e a forte presença de mulheres pintoras como Anita Malfati e Tarsila do Amaral. Rago nos diz que "Elas fazem parte da geração de mulheres que introduziu no Brasil, em larga escala, o ideário e as bandeiras feministas, responsáveis por mudanças gigantescas em uma sociedade arquipatriarcal, ainda predominantemente machista [...]" (RAGO, 2013, p. 15).

A arte contemporânea questiona os enquadramentos artísticos e sociais do modernismo, e é nessa esteira que surgem as expressões artísticas, como as performances e as instalações. Nessas expressões artísticas o corpo surge com a proposta de debate social, com as questões de gênero, com as questões da inclusão dos negros e com as questões da luta pelos direitos das mulheres. Surge um "[...] rosto feminino a uma história que é normalmente narrada por homens, para homens e sobre homens". (RAGO, 2013, p. 19)

Considerando a videoinstalação[3], abordada neste trabalho, enquanto uma produção contemporânea nos afastamos de pensar em classificações e dicotomias apriorísticas. Para Carvalho a diversidade da produção artística "manifesta-se em contraponto a um cenário anterior, dominado pela pintura e pela escultura, assentadas em um paradigma estético da especificidade de meios e linguagens. Nesses termos, a produção recente parece extremamente 'não específica'." (2007, p. 65). Essa arte não específica interessa-nos particularmente. É preciso ressaltar que não se trata de realizar um percurso em todos os aspectos da produção contemporânea na linguagem da instalação e, sim, pensar no movimento e efeito de unidade e inespecificidade que essas expressões artísticas produzem. Desta forma, a noção de arte contemporânea que permeia este trabalho está voltada para uma reflexão sobre os meios e a

[2] As imagens apresentadas aqui entram com o interesse de pontuar a relação do corpo feminino na arte, mas a nossa argumentação e nosso esforço de compreensão e leitura da videoinstalação será pelo conceito de performatividade e não de representação.

[3] A videoinstalação compreende um momento da arte de expansão do plano da imagem para o plano do ambiente e da supressão do olho como único canal de apreensão sensória para a imagem em movimento. Nesse contexto, insere-se de modo radical a ideia do corpo em diálogo com a obra, a ideia da obra de arte como processo e do ato artístico como abandono do objeto. (MELLO, Christine. ARS, v5, nº10. 2007).

inespecificidade justamente como um efeito de unicidade[4], é como se apresenta a obra "Espelho Diário" no cenário artístico contemporâneo.

Na produção contemporânea, os meios se entrecruzam, impossibilitando análises rígidas e fechadas a respeito do seu funcionamento. Na arte contemporânea "Admite-se a coexistência de uma diversidade de lógicas no seu suporte; a presença de múltiplos materiais, procedimentos, técnicas, conceitos, formas, ou modelos de representação heteróclitos provenientes de espaços, tempo e lugares diversos, compartilhando e tensionando o mesmo espaço." (CATTANI, 2004, p. 66).

Assim, considerando os sentidos e os deslizamentos dessa materialidade, é que pretendemos olhar, pelo viés do Discurso Artístico (doravante DA) tal produção. Segundo Neckel:

> Na perspectiva materialista da AD, o dizer artístico é um discurso constituído heterogeneamente. Seus sentidos são produzidos por diferentes posições sujeitos. Tais condições materiais de produção de sentido nos permitem chamar esses dizeres de Discurso Artístico (DA). E, ao falarmos de DA, estamos novamente, às voltas com múltiplas materialidades significantes: a visualidade pelo viés das artes visuais, a sonoridade por meio da música, a gestualidade no teatral, no circense, na dança, ou ainda, a imbricação dessas em vídeos, performances, happenings, etc. Quanto mais citamos as linguagens artísticas, mais nos damos conta da impossibilidade de categorizações apriorísticas; mais pensamos no real (de encontro com ele, mais nos damos conta da instância material. (2014, p. 191).

Pretendemos olhar para imagem na contemporaneidade numa perspectiva discursiva que ultrapassa as camadas do aparente, da estrutura, e tomá-la na opacidade[5] que a constitui e nos sentidos possíveis marcados em sua materialidade. É com a opacidade da imagem que pretendemos nos debruçar na análise do discurso, contando com o funcionamento do discurso artístico em que "os sentidos não se encontram em um único lugar de significações, sempre se encontram em um espaço de ressignificações" (NECKEL, 2004), nos ocupando deste corpus instalado no contemporâneo[6] que ultrapassa os muros, os tempos e as barreiras de contensão da arte e das diferentes linguagens que o textualizam.

---

[4] Não estamos tomando o efeito de único como trazido por Benjamin no conceito de "aura", em seu ensaio "A obra de arte na era na sua era da reprodutibilidade técnica" (1992), que estaria ligado ao campo do sagrado, como objetos únicos e autênticos na arte. O que estamos chamando de efeito de unicidade está no conjunto de enunciados que são formados (na perspectiva discursiva) a partir do recorte do gesto analítico. Então, é possível apontar na materialidade analisada, esses efeitos de unidade em suas textualizações e por isso mesmo que estamos chamando de efeito de unicidade.

[5] Quando a AD toma sujeito e sentido na não transparência, ela vai tomar justamente por essa relação da opacidade, pois para AD, não há o sujeito centrado, não há o sujeito do dizer e não há literalidade no dizer apenas "efeito de".

[6] Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro de presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que vêm

Nesse universo político-discursivo e artístico, procuramos recortar os sentidos produzidos do corpo feminino, na obra "Espelho Diário" de Rosângela Rennó (2001), na qual a artista se apropria de fotografias e notícias sobre mulheres, que tem o mesmo nome que o seu e que foram "colecionadas" durante oito anos e apresentadas na videoinstalação em 133 Rosângelas.

Ao interpretarmos esse corpo na não transparência do corpo social, que está marcado nas condições sócio-históricas, poderiam os corpos na performance da artista ser tomados como uma "escuta" do corpo feminino na contemporaneidade? Ou, o processo de textualização dessas diferentes Rosângelas já não estaria funcionando da e pela contradição que faz surgir corpos femininos já ditos e significados nos dizeres de uma sociedade patriarcal cujo arquivo não cessa de funcionar?

Buscamos com essa pesquisa compreender[7] o funcionamento do corpo feminino no gesto artístico de Rosângela Rennó, gestos estes constituídos na e pela contradição. Em nossa leitura tal funcionamento marca-se tanto pelos movimentos parafrásticos de corpos já ditos ao longo dos movimentos artísticos na história, quanto por movimentos polissêmicos próprios do artístico e do contemporâneo.

Na pretensão de fazer uma reflexão sobre o corpo na arte contemporânea, seus deslocamentos e suas rupturas, nossos objetivos específicos visam:1) Compreender as condições de produção da videoinstalação, enquanto linguagem contemporânea da arte. 2) Problematizar, por meio da imbricação material, o movimento da videoinstalação "Espelho Diário", na produção contemporânea. 3) Apontar para uma perspectiva discursiva de leitura das produções artísticas, especializando os gestos de leitura do DA. 4) Vislumbrar na relação entre o efeito autor e a função autor do/no gesto da artista, no que diz respeito ao corpo enquanto um dizer feminino na produção contemporânea. 5) Estabelecer relações entre o gesto da artista e as noções arquivo/dispositivo, pensando esse gesto como um movimento analítico-sensível do corpo feminino enquanto suporte. 6) Compreender o corpo-imagem enquanto um corpo suporte de significação na arte.

---

de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

[7] Pela noção de compreensão sabemos que não há essa relação direta e automática, já que nem o sujeito nem o texto são transparentes e tampouco mantêm uma relação unívoca, termo a termo, quanto à significação.
Então, para chegar à compreensão não basta interpretar, é preciso ir ao contexto de situação (imediato e histórico). Ao fazê-lo, pode-se apreciar o lugar em que o leitor se constitui como tal e cumpre sua função social. Podemos melhor apreciar a relação entre pontos de entrada e pontos de fuga. (ORLANDI, 2012d, p. 157).

Mobilizar noções da arte e da AD na construção do dispositivo analítico permite avanços para compreender essas diferentes materialidades significantes. Tanto no campo da arte, quanto no campo da AD, temos a contribuir, pois buscamos compreender o modo de funcionamento/construção dos dispositivos analíticos. Entendemos que o analista do discurso ao analisar construções poéticas e estéticas da arte, também formula, e essa formulação acresce as construções dos dispositivos teóricos da AD no que diz respeito às diferentes materialidades significantes.

"Espelho Diário" é uma obra importante para se pensar e refletir o que vem acontecendo no campo político, inclusive com a definição ou a indefinição dos papéis das mulheres quanto a respeito de linguagens que não são mais segmentadas, no sentido do que é pintura ou um desenho (as artes específicas). A produção da artista Rosângela Rennó pode constituir-se num bom exemplar para expor como, na arte contemporânea, as múltiplas formas de expressão: a fotografia, o happening, a performance e o vídeo não estão em terrenos tão delimitados. Se pensarmos na perspectiva política, tais produções só são possíveis em função da inespecificidade da arte onde as negociações entre as linguagens não são mais tão pontuais, mas sim estão justamente imbricadas.

A relação da escuta de outras teorias tecendo um diálogo com a AD é um exercício importante nesta tese, principalmente com esse objeto de estudo que já possui uma circulação com dizeres de outros campos teóricos.

A organização capitular desta tese procura percorrer questões teóricas e analíticas do discurso e da arte. Ainda como um gesto introdutório, o que propomos é passar pelas perspectivas que irão nortear a tese que são: em primeiro lugar a **Análise do discurso como base teórica** e o lugar de análise de nosso objeto de estudo. A fim de compreendermos o processo criativo de Rennó propomos uma leitura preliminar a respeito da **A artista Rosângela Rennó e sua produção poética no texto artístico**. Assim, propomos um breve percurso da sua produção poética: **A videoinstalação "Espelho Diário"** e suas condições de produção.

No segundo capítulo: **Uma possível compreensão dos modos de constituição do sujeito,** apresentamos os modos de constituição do sujeito e como a AD compreende esse sujeito, o sujeito do social e do inconsciente. No terceiro capítulo adentramos no movimento analítico propriamente dito, pensando os **Gestos de leitura em "Espelho Diário",** seus tempos e temporalidades, as diferentes textualidades da videoinstalação; para, num segundo momento, pensar o gesto da artista entre o efeito-autor e a função-autor, nos modos de funcionamento do DA. No quarto capítulo: "**Espelho Diário" dispositivos e arquivos**, discutimos o funcionamento dos dispositivos e a sua relação na constituição dos arquivos. Neste capítulo

pensamos também, o vídeo enquanto dispositivo na arte contemporânea. Abordamos no quinto capítulo: **O corpo sujeito performático em** "**Espelho Diário"**, buscando demonstrar como as Rosângelas aparecem no corpo performático da arte, engendrado no funcionamento do Discurso Artístico e, como esse corpo é performativizado por dizeres que definem as mulheres que aparecem no vídeo. Em seguida, apresentamos como se constitui o corpo-imagem de Rosângela Rennó na videoinstalação Espelho Diário. E por último, propomos pensar nos conceitos de vida precária de Butlere no conceito de vida nua de Agamben, para compreendermos esse corpo-arte que determina e é determinado pelo corpo performance de Rosangela Rennó em sua dimensão política e, por consequência, discursiva.

1.1 ANÁLISE DO DISCURSO COMO BASE TEÓRICA

A Análise do Discurso na sua posição de entremeio questiona a psicanálise a respeito do âmbito sócio histórico do sujeito e, por outro lado, questiona o materialismo histórico a respeito da constituição do sujeito pelo inconsciente, nas palavras de Orlandi:

> A AD trabalha no entremeio, fazendo uma ligação, mostrando que não há separação estanque entre a linguagem e sua exterioridade constitutiva. Levando a sua crítica até o limite de mostrar que o recorte de constituição dessas disciplinas que constituem essa separação necessária e se constituem nela é o recorte que nega a existência desse outro objeto, o discurso, e que coloca como base a noção de materialidade, seja linguística seja histórica, fazendo aparecer uma outra noção ideológica, possível de explicitação a partir da noção mesma de discurso e que não separa linguagem e sociedade na história. (ORLANDI, 2007c, p. 25).

É na relação com o tripé da linguística, da psicanálise e materialismo histórico que Pêcheux começa a pensar a materialidade discursiva. Segundo o autor, a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua, Pêcheux (1975). Temos um movimento do simbólico que nunca se fecha, tendo na língua e na história a sua materialidade específica, sendo como nos ensina Pêcheux, que o sujeito é o sujeito à linguagem e sujeito de linguagem na materialidade discursiva "enquanto nível de existência sócio-histórica, que não é nem a língua, nem a literatura, nem mesmo as "mentalidades" de uma época, mas que remete às condições verbais de existência dos objetos (científicos, estéticos, ideológicos...) em uma conjuntura histórica dada. (PÊCHEUX, 2011, p. 152). A partir dessa formulação de Pêcheux, Orlandi pensa na forma material que tem sua implicação na língua, "[...] que vem da distinção de Saussure entre forma e substância e que se desenvolve na teoria de L. Hjelmslev (1971) que dota esta separação de atribuições teóricas específicas, permitindo

passar para outra relação: a que existe entre forma abstrata, forma material e substância." (2012a, p. 71). Segundo a autora a forma material está se referindo ao materialismo dialético que tem como ideia principal "que o mundo não pode ser considerado como um complexo de coisas acabadas, mas de um processo onde as coisas e o reflexo delas na consciência (os conceitos), como pensa o marxismo, estão em incessante movimento gerando mudanças qualitativas, [...]" (2012a, p. 73).

A perspectiva materialista vem da teoria marxista e envolve as condições materiais do sujeito, as condições históricas e as condições sociais, juntando essas condições com o simbólico, e a interpretação do simbólico está relacionada diretamente com as condições históricas sociais e ideológicas do sujeito que interpreta.

Considerando a noção de materialidade discursiva de Pêcheux, pensando a linguagem em diferentes formas e para reiterar a perspectiva materialista é que Lagazzi formula a noção de materialidades significantes, que está ancorada diretamente na forma material. Segundo a autora:

> Chamo a atenção para a formulação "materialidade significante", sobre a qual tenho insistido em minhas análises de documentários e filmes. Busquei, com essa formulação, reafirmar ao mesmo tempo a perspectiva materialista e o trabalho simbólico sobre o significante. Assumindo que o discurso se constitui na relação entre a língua e a história, propus falar do discurso como a relação entre a materialidade significante e a história para poder concernir o trabalho com as diferentes materialidades e reiterar a importância de tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história. Materialidades prenhes de serem significadas. Materialidade que compreendo como o modo significante pelo qual o sentido se formula. (2011a, p. 401).

A imbricação das diferentes materialidades tem uma consequência importante. Para dar conta dela, a autora formula a noção de Imbricação material que permite um atravessamento de outras materialidades que falam simultaneamente, que podem ser contraditórias do ponto de vista das formações discursivas. São materialidades que se sobrepõe e podem produzir uma síntese contraditória. Segundo Lagazzi: "[...] não se trata de analisarmos a imagem e a fala e a musicalidade, por exemplo, como acréscimos uma da outra, mas de analisarmos as diferentes materialidades significantes uma no entremeio da outra". (2011a, p. 402).

A imbricação material permite pensar no atravessamento de materialidades que falam simultaneamente na arte: é o lugar da contradição. São materialidades que apontam para direções diversas. Justamente por ser afetado pelas materialidades, o sentido não se fecha, é sempre possível ser outro. Porém, é especificamente a materialidade que garante que o sentido não seja qualquer sentido. A contradição, segundo Lagazzi é a "impossibilidade da síntese, reiterando a distância entre contradição e oposição. [...] É importante compreender que a

diferença não cabe na oposição e, portanto, estar na diferença não é estar no contrário". (LAGAZZI, 2011b, p. 279).

A condição dessa imbricação que permite o efeito de sentido no gesto da artista Rosângela Rennó, um gesto que se não fecha, tem furos na medida em que as materialidades vão trazendo sentidos contraditórios. Segundo Lagazzi:

> A visibilidade que se dá o social na contemporaneidade é marcada por dicotomizações redutoras na contradição que o constitui, numa constante reafirmação da disjunção lógica e tentativa de enquadramento do que escapa. A materialidade significante demanda por sentidos na contradição das determinações históricas. Isso significa tomar as relações sociais fora de uma busca por soluções pacificadoras, considerar o social em suas diferenças constitutivas. (2011b, p. 279).

A imbricação material é o lugar da contradição e por isso o sentido, aí não se fecha. Os sentidos apontam para direções opostas e diversas, por serem afetados por diferentes materialidades. Sobretudo quando temos um corpus que se inscreve na condição do contemporâneo, ele é um corpus na imbricação material, são textualidades que vêm na imbricação material.

Adotar a Análise do Discurso como base teórica desse trabalho é assumir uma posição de analista, buscando nas especificidades do objeto de estudo, os conceitos da AD que possam responder às questões do analista.

É no gesto de interpretação que o analista busca a compreensão do funcionamento do *corpus*[8] de análise, uma possibilidade de interpretação, através da língua sempre sujeita a falhas. Compreendendo as falhas, compreendemos como ela significa.

> O gesto da interpretação se dá porque o espaço simbólico é marcado pela incompletude, pela relação com o silêncio. A interpretação é o vestígio do possível. É o lugar próprio da ideologia e é 'materializada' pela história.
> Esta, finalmente, é uma característica importante da interpretação. Ela sempre se dá de algum lugar da história e da sociedade e tem uma direção, que é o que chamamos de política. Desse modo, sempre é possível apreender a textualização do político no gesto de interpretação. (ORLANDI, 2007c, p. 18-19).

O gesto de interpretação do analista acontece na teorização do objeto de estudo, e assim se desenvolve o dispositivo de análise construído por noções do escopo teórico da AD e na articulação com outros campos de saberes. Para Orlandi, "o analista não só procura compreender como o texto produz sentidos, ele procura determinar que gestos de interpretação

[8] Entendemos por '*corpus discursivo'* um conjunto de textos de extensão variável (ou sequências discursivas), remetendo a condições de produção consideradas estáveis, isto é, um conjunto de imagens textuais ligadas a um 'texto' virtual (isto é, ao processo discursivo que domina e engendra as diferentes sequências discursivas pertencentes ao *corpus*). (PECHÊUX, 2010b, p.170).

trabalham aquela discursividade que é o objeto de sua compreensão". (1996, p.88). É como o sujeito concebe o objeto que está enunciado.

Os diferentes sentidos possíveis que um mesmo enunciado pode ter, estão de acordo com o complexo de formações discursivas no qual ele é reproduzido. Um enunciado parece dizer o que realmente diz, por um efeito ideológico no gesto de interpretação.

Para Pêcheux, (1990), cabe ao analista compreender e analisar o processo de desestabilização da leitura e da interpretação, descrever o trabalho político da/na interpretação, como se reordena e estabiliza os efeitos de sentido, ora naturalizando-os, tornando-os hegemônicos, ora denegando-os.

A tendência é sempre estabilizar os sentidos, o sujeito tem um desconforto com o que não está estabilizado, devido a este desconforto a busca de inscrição no estabilizado. Porém, discurso é efeito de sentido entre interlocutores, portanto não há controle, o sujeito é interpelado e interpela-se pelo sentido. Desse modo, a tendência é sempre desestabilizar, ao formular o sujeito acredita mobilizar sentidos estabilizados, é nesse processo, no discurso, sofrendo esse efeito que o acontecimento se instaura, na falha.

O dispositivo teórico-analítico da AD especializa a compreensão de *diferentes* materiais. O processo de análise se dá no batimento do dispositivo teórico e do dispositivo analítico, sempre determinado pelo sujeito que analisa. Para Orlandi, "o que se espera do dispositivo do analista é que ele lhe permita trabalhar não numa posição neutra mas que seja relativizada em face da interpretação: é preciso que ele atravesse o efeito de transparência da linguagem, da literalidade do sentido e da onipotência do sujeito". (2012b, p.61).

A análise do objeto em estudo não é feita na análise de dados, "ele supõe um trabalho do analista e para se chegar a ele é preciso, numa primeira etapa de análise, converter a superfície linguística (o corpus bruto), o dado empírico, de um objeto concreto, em um objeto teórico [...]. (ORLANDI, 2012b, p. 66). Isto é, segundo a autora, em fatos de linguagem. São os fatos que nos permitem chegar à memória da língua. Quando pensamos em fatos e não dados isso permite ao analista considerar a relação da linguagem com a exterioridade da história que a constitui, e permite considerar a língua enquanto materialidade discursiva.

A posição do analista está materializada no recorte, diante do mesmo corpus cada analista fará um recorte. Para Orlandi "O recorte é uma unidade discursiva. Por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação. Assim um recorte é um fragmento da situação discursiva". (1984, p. 14)

Pensar o recorte é pensar em exterioridade, nas condições de produção e nas marcas, fazendo batimento com o dispositivo teórico e dispositivo analítico. Assim, o dispositivo

analítico não está pronto, o recorte não é previsível, ele resulta de uma construção teórica, a cada análise o analista se posiciona de forma diferente no texto. “Quando falamos em exterioridade, consideramos as condições de produção em que funciona um objeto simbólico: grosso modo, os sujeitos e a situação. Em que incluímos a memória discursiva, ou interdiscurso”. (ORLANDI, 2014, p. 69)

O trabalho de recorte desta tese volta-se ao processo discursivo de interpretação da videoinstalação “Espelho Diário”, assim como, às suas condições de produção, que permitiram a constituição do corpus de análise. São as condições de produção que “compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação. [...] em sentido estrito e temos as circunstâncias da enunciação: é o contexto imediato. E se as consideramos em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico. (ORLANDI, 2012b, p. 30).

O recorte desta tese, portanto, diz respeito às imbricações na produção contemporânea, e o gesto de interpretação da artista, tomando como unidade de análise a videoinstalação Espelho Diário, na interlocução entre a AD e o campo do saber das artes contemporâneas.

Buscamos compreender os diferentes modos de inscrição do corpo e do sujeito na arte, um corpo/sujeito discursivo, ou seja, um corpo que se constitui sujeito na e pela linguagem. É possível pensar os diferentes funcionamentos da imagem e do corpo enquanto materialidade discursiva e suas diferentes formas de significar. Para tal compreensão, reportaremos aos escritos de Michel Pêcheux em suas noções teóricas, assim como, formulações de seu grupo de pesquisadores franceses e os desdobramentos e avanços dessa teoria em autores brasileiros, os quais sustentam as formulações expostas nesse trabalho durante o movimento analítico de “Espelho Diário”.

Foi na França, na década de 60, a partir dos trabalhos de Jean Dubois, um linguista não tradicional da gramática, e do filósofo Michel Pêcheux, (que trouxe as problematizações da filosofia para o campo da linguagem) que surge esse novo campo teórico que chamamos de Análise do Discurso (AD).

> [...] J. Dubois coloca decididamente a AD no terreno do estudo dos grandes textos políticos como da tradição francesa: assim procedendo, ele elege o discurso político como objeto específico da nova disciplina. Em M. Pêcheux, a questão da leitura, que se tornará posteriormente um tema decisivo, é colocada desde 1969 nos termos de uma teoria não subjetiva, numa ruptura tanto com as práticas de explicação de texto, quanto com os métodos estatísticos em vigor nas ciências humanas (MALDIDIER, 2010, p. 13).

Como já afirmado, o projeto de Pêcheux nasceu na articulação entre a linguística, o materialismo histórico e a psicanálise. A AD trabalha as relações de contradição entre essas

disciplinas, repensa, na linguística, a historicidade que é negada na linguagem e, nas formações sociais, a transparência da linguagem nas teorias que são produzidas nesta área. O percurso da AD se dá na virada dessa conjuntura teórica na França.

> Crítica da teoria e das coerências globalizantes, desestabilização das positividades, de um lado. Retorno do sujeito, derivas na direção do vivido e do indivíduo, de outro. Deslizamentos da política para o espetáculo! Era a grande quebra. Deixávamos o tempo da "luta de classes na teoria" para entrar no "debate". Neste novo contexto, Michel Pêcheux tentou, até o limite do possível, re-pensar tudo o que o *discurso*, enquanto conceito ligado a um dispositivo, designava para ele. (MALDIDIER, 2003, p. 16).

Essa era a estrutura política na França na época, tudo era possível explicar a partir de uma estrutura, desde a linguagem até as questões matemáticas, da economia e das relações sociais.

Pêcheux, inscrito no campo da filosofia voltada para o materialismo histórico, vai se aproximar de linguistas, psicanalistas e historiadores para propor um novo objeto: o Discurso. Esse grupo de estudos organizado por Luis Althusser em 1963, na *École Normal e Supérieure* (ENS) da rua d'Ulm, não queria pensar a linguística pura e nem pensar as ciências sociais puras, a questão era como questionar esses campos. O grupo reunia-se fora do meio acadêmico, para discutir *O Capital* de Marx e na sua luta teórica, iniciavam uma revolução no pensamento científico contra o Positivismo e as formas rígidas do Estruturalismo.

Para Pêcheux, o pensamento de Althusser sobre o assujeitamento ideológico, a partir de sua releitura de Marx, aponta como os sujeitos se posicionam nas suas falas. A questão do assujeitamento, de como o sujeito aceita "livremente" a submissão, é fato que incomoda a academia. É pensando nesse sujeito, a partir do marxismo e do materialismo histórico, que Pêcheux assume a relação desse sujeito com outra instância, a do inconsciente. Para Pêcheux, o sujeito se constitui na e pela relação com o social, implicadas na relação com o inconsciente, e, nesse sentido, ideologia e inconsciente são materialmente ligados.

Em outras palavras, Pêcheux, a partir dos estudos psicanalíticos sobre o inconsciente, conclui que ideologia e inconsciente estão materializados na linguagem.

> É a ideologia que fornece as evidências pelas quais "todo mundo sabe" o que é um soldado, um operário um patrão, uma fábrica, uma greve etc., evidências que fazem com que uma palavra ou enunciado "queiram dizer o que realmente dizem" e que mascaram, assim, sob a "transparência da linguagem", aquilo que chamaremos o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados" (PÊCHEUX, 2009, p. 146).

Entendemos que pela perspectiva discursiva o processo de interpelação do indivíduo em sujeito no processo sócio-histórico e ideológico, e nesse sentido, o sujeito como origem do

dizer, já é interpelado pela ideologia antes da sua própria formulação, e sustentado pelos dizeres da formação discursiva na qual ele se inscreve. É o que sustenta cada dizer, os pré-construídos: sentidos que tem o efeito de estar sempre já lá, naquele dizer, e por isso possibilitam dizer o que se diz. Segundo Pêcheux:

> os indivíduos são 'interpelados' em sujeitos falantes (em sujeitos de seu discurso) por formações discursivas que representam 'na linguagem' as formações ideológicas que lhes são correspondentes". Especificamos também que "a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se realiza pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina". Acrescentaremos agora, retomando formulações recentes de P. Henry, que essa interpelação supõe necessariamente um desdobramento, constitutivo de sujeito do discurso, de forma que um dos termos representa o "locutor", ou aquele a que se habituou chamar "sujeito da enunciação", na medida que lhe é "atribuído o encargo pelos conteúdos colocados" – portanto, o sujeito que "toma posição", com total conhecimento de causa, total responsabilidade, total liberdade, etc. – e o outro termo representa "o chamado sujeito universal, sujeito da ciência ou do que se pretende como tal". Ressaltemos que esse desdobramento corresponde, a rigor, à relação, igualmente explicitada mais acima, entre pré-construído (o "sempre-já" aí da interpelação ideológica que fornece-impõe a "realidade" e seu "sentido" sob a formada universalidade – o "mundo das coisas") e articulação ou efeito-transverso (que, como dissemos, constitui o sujeito em sua relação com o sentido, isto é, representa no interdiscurso aquilo que determina a dominação da forma-sujeito). (PÊCHEUX, 1997, p.214).

O processo ideológico marcado pela interpelação do indivíduo em sujeito é sustentado pelo "pré-construído", que corresponde ao "sempre já aí" dessa interpelação. É nessa relação com o pré-construído que se tece o processo de inscrição. Um dizer se diz sempre sobre outro dizer, um modo de significar é ancorado em modos de significação já existentes. Daí dizer que é impossível contornar o simbólico.

Os pré-construídos são as camadas históricas, são dadas na forma de uma materialidade histórica, ou seja, os sentidos já sempre estão em circulação, e assim os pré- construídos são carregados de historicidade. Na relação de interlocução pode-se tratar esse dito como transparente, mas é essa opacidade uma vez revisitada, vai mostrando tudo que foi esquecido na interpretação que tornou isso transparente. Assim, o sujeito não é uma unidade, e sim uma posição no discurso. Temos o que Pêcheux chama de: "*esquecimento nº2* ao 'esquecimento' pelo qual todo sujeito-falante 'seleciona' no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados, formas e sequências que nela se encontram em relação de paráfrase." (2009, p. 161, grifo do autor).

Por conseguinte, o esquecimento nº 2 é da ordem da enunciação, ao longo de nosso dizer se formam famílias parafrásticas que indicam que o dizer poderia ser outro. São famílias parafrásticas no sentido de que se pode reformular o que se diz de muitas maneiras, o sujeito

escolhe um dizer e não outro, e esquece aquele que poderia ser dito, é no nível do contexto da interlocução. Dito de outro modo é da ordem do interlocutor, o sujeito fala e apaga, esquece o que disse para dizer o que diz. Por outro lado, Pêcheux afirma:

> [...] para caracterizar um outro "esquecimento", o *esquecimento nº 1*, que dá conta do fato de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina. Nesse sentido, o *esquecimento nº 1* remetia, por uma analogia com o recalque inconsciente, a esse exterior, [...] exterior determina a formação discursiva em questão. (2009, p. 161-162).

O esquecimento ideológico é da instância do inconsciente, resulta no modo pelo qual somos afetados pela ideologia. Foi para especificar a interpelação ideológica no inconsciente, que Pêcheux elabora a teoria dos esquecimentos número 1 e número 2 e, a partir da psicanálise, pensa a ilusão constitutiva do sujeito. Desta forma, os esquecimentos são constituintes, o sujeito esquece o que já foi dito, produzindo um efeito de autenticidade e controle dos sentidos.

Nessas condições, deu-se a elaboração do projeto teórico de Michel Pêcheux, desenvolvido sob articulação do Materialismo Histórico, a Linguística e a Psicanálise, com os teóricos Althusser, Saussure e Lacan. Em sua jornada teórica, Pêcheux tem momentos de reformulação e retificação da teoria da Análise de Discurso.

Foi no livro "Análise Automática do Discurso 1969", que Michel Pêcheux desenvolveu a Análise do Discurso como um estudo discursivo das condições de produção de enunciados. Para o autor, nas produções humanas, os dizeres não são apenas mensagens a serem compreendidas, são efeitos de sentidos produzidos em determinadas circunstâncias, que deixam brechas.

> A AAD69 demonstrava uma vontade de formalização que podia parecer provocadora na época: a "máquina discursiva" (Pêcheux utilizou essa expressão para designar seu dispositivo de 1969) dava à teoria um objeto novo, ao mesmo tempo em que os procedimentos informatizados permitiam alcançá-lo. Relacionando em estado dado das condições de produção com os processos de produção do discurso, M. Pêcheux fornecia, simultaneamente, uma definição de discurso, sempre determinada e apreendida dentro de uma relação com a história, e um princípio de construção do *corpus* discursivo. A relação discurso/*corpus* contribuía para manifestar um objeto novo, irredutível ao enunciado longo ou contínuo dos linguistas, como também ao texto, literário ou não, da tradição (MALDIDIER, 2010, p. 15 -16).

No início da elaboração do campo teórico da AD, Pêcheux pensava que o analista poderia estar separado do posicionamento ideológico nas análises, e assim chegando aos sentidos sem intervenção. Assim, Pêcheux busca formular uma teoria "não subjetiva da

subjetividade". Vê na informática a possibilidade de desenvolver *softwares* para analisar textos de forma não subjetiva. Porém, Pêcheux abandona esta abordagem de viés mais formalista, para investir em uma concepção de linguagem como materialidade ideológica, afetada pela história e pelo sujeito.

> O materialismo histórico é a posição explícita de onde se realiza a intervenção epistemológica contra uma dupla ameaça, a do empirismo, "a problemática subjetiva centrada no indivíduo" e a do formalismo que confunde " a língua como objeto da linguagem". É a partir do materialismo histórico que se faz a indicação de novos objetos, no caso o *discurso*, explicitamente posto em relação com a ideologia (MALDIDIER, 2003, p. 32).

Surgem, então, as reformulações da teoria direcionadas para a heterogeneidade. Pêcheux introduz na Análise do Discurso outra abordagem do sujeito, baseada em Lacan, que se torna fundamental para sustentar o conceito de sujeito do/no discurso. Relacionar o materialismo histórico à psicanálise é confrontar-se com o contraditório. A contradição, do sujeito ideologicamente construído e o sujeito do inconsciente, exige deslocamentos para aproximar as diferenças.

Em outras palavras, a língua não é somente um sistema de signos, mas constituída de exterioridade, não podendo ser confundida com o espaço subjetivo da enunciação, e nesse espaço imaginário no sentido lacaniano, que se dá o descentramento do sujeito. Eis a busca de Pêcheux pela relação entre ideologia e inconsciente. Ao pensar a noção de sujeito, Pêcheux faz suas leituras em Lacan e Althusser (o qual também leu Lacan), sendo que o primeiro pensa o sujeito demandado pelo inconsciente e o segundo pensa o sujeito demandado pela história, justamente por sua filiação ao materialismo histórico. Assim, o sujeito para AD é uma noção central já tomada pela relação de entremeio das disciplinas a partir o tripé da AD: a linguística, a psicanálise e o materialismo histórico.

> Vale lembrar que o sujeito e sentido se constituem ao mesmo tempo, na articulação da língua com a história, em que entram o imaginário e a ideologia. Se, na Psicanálise temos a afirmação de que o inconsciente é estruturado como linguagem, na Análise de Discurso considera-se que o discurso materializa a ideologia, constituindo-se no lugar teórico em se pode observar a relação da língua com a ideologia. (ORLANDI, 2012c, p. 99 -100).

Ou seja, este sujeito não é nem só lacaniano, nem só marxista, já não é mais determinado somente pelos desejos do inconsciente, mas também determinado pela ideologia.

No livro *LesVérités de La Palice* (1975) título em francês, traduzido para o português sob o título de "Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio", está marcada uma aproximação da Análise do Discurso, com a filosofia.

> Essa tomada de partido obriga a discernir as posições que, no campo de batalha filosófica, precisam urgentemente ser abandonadas daquelas posições que, mais do que nunca, é importante ocupar e defender, sob a condição de que sejam ocupadas e defendidas de um modo diferente. É uma questão de precisão: a luta filosófica (luta de classes na teoria) é um processo sem fim de retificações coordenadas, que se sustentam pela urgência de uma posição a ser defendida e fortalecida frente ao que se poderia chamar a adversidade no pensamento. (PÊCHEUX, 2009, p. 270)

Pêcheux marca sua posição de filósofo, a partir do materialismo histórico, da linguística e da psicanálise, debruça-se sobre o par inconsciente e ideologia, para propor deslocamentos em cada uma dessas áreas, pensando no entremeio dessas disciplinas. Segundo Pêcheux, é preciso fazer deslocamentos para interagir com um sujeito ideológico que é movido pela luta de classes e um sujeito desejante, movido pelas pulsões.

> Deslocamento em relação, de um lado, ao estudo da língua (gramática comparada) do século XIX, em que se define a língua como produto da história. Deslocamento que produz Saussure, pleiteando um campo autônomo da Linguística, definindo a língua como tendo sua própria ordem, sendo um sistema em que tudo se mantém. Temos, por outro lado, a contribuição de Marx, ao pensar o materialismo, pela afirmação de que o sujeito faz história, mas a história não lhe é transparente. Podemos, então, trazer para nossa reflexão, a consideração da ideologia (K. Marx, *O 18 Brumário*, 1851-1852) como sendo o imaginário que relaciona o sujeito com suas condições materiais de existência. E finalmente a psicanálise, com Freud, temos a passagem da consideração do indivíduo como é tratada a psicologia do século XIX, como visível, calculável, para um sujeito não transparente, afetado pelo inconsciente. (ORLANDI, 2014, p. 29-30).

Assim, a AD sempre trabalha numa relação contraditória entre a linguística, o materialismo histórico e a psicanálise, e é a conjunção dessas forças que vai mostrar a contradição e o equívoco no discurso. A posição de entremeio é muito consequente com que se tem no entremeio dessas disciplinas.

No Brasil, em meados dos anos 70, na USP, em um contexto de produção acadêmica dominada pela ditadura militar, momento em se questionava e despertava a crítica dos alunos ao sistema, já se percebia que a Semântica Estrutural já havia esgotado seus limites. Os estruturalistas chegam à conclusão de que não importavam os conteúdos, mas a possibilidade de dar forma material ao pensamento que se encontra na história da ciência.

> A Análise de Discurso, que se desenvolve no Brasil, com seus deslocamentos, tem seu objetivo próprio, o discurso, e é capaz de praticar uma teoria não subjetiva do sujeito, em que o sentido resulta de processos de significação que não se prendem à literalidade, mas derivam da inscrição de palavras e expressões em formações discursivas que são o reflexo de formações ideológicas. Considera-se que há uma relação constitutiva entre o texto e a situação, suas condições de produção, que incluem também o sujeito. Sai-se do positivismo da estrutura e instala-se em uma posição materialista, a que privilegia a ideia de processo, e de articulação entre

> estrutura e acontecimento. Em que ganha corpo a noção de funcionamento, de movimento, de práxis teórica (ORLANDI, 2014, p. 38).

Foi através de Eni Orlandi que os trabalhos de Pêcheux se tornaram conhecidos no Brasil. Ela aponta na noção de discurso de Pêcheux, a possibilidade de considerar a exterioridade no estudo do texto e considera no discurso a possibilidade de poder observar a relação entre linguagem e ideologia. Orlandi (2014) pensa a ideologia a partir da linguagem, evitando o desgaste da noção de ideologia como ocultação e, sim, um funcionamento estruturado na relação língua-sujeito-história. Nesse sentido, a linguagem se constitui por gestos de interpretação, por sujeitos que são movidos pela ideologia e ancorada na materialidade.

> Não há sentido sem interpretação e o sujeito, sentido, língua, história, ideologia. Não há sentido sem interpretação e o sujeito é instado a interpretar. Há injunção à interpretação, é o que afirmamos. A língua, sujeita a falhas, se inscreve na história para significar. O sujeito, com seus gestos de interpretação, é um sujeito interpelado ideologicamente. (ORLANDI, 2014, p. 39).

É a ideologia que provoca o efeito do óbvio, do evidente, e retira da linguagem seu caráter opaco, apagando a materialidade do sentido. Esse processo dá-se pelo mecanismo ideológico, funciona como se o sentido estivesse desde sempre lá, como se não fosse fruto de um processo discursivo que o sustenta. Todas as práticas do sujeito são reguladas por rituais inscritos nos aparelhos ideológicos, porém o sujeito não percebe que é modulado por determinações existentes. A identificação do sujeito em uma dada formação discursiva implica dizer que, ao mesmo tempo em que o indivíduo é interpelado em sujeito, são apagadas, para ele, as outras formações ideológicas possíveis de inscrição, mas que ele não consegue se inscrever.

> Desfaz-se, assim, uma concepção "conteudista" de ideologia (como ocultação), pensando-se seu funcionamento. Produz-se uma inversão: a ideologia não oculta, ao contrário, produz a evidência à qual se prende o sujeito, em suas ilusões, tanto a de ser origem do sentido, como a da literalidade, a ilusão referencial, isto é, a de que há uma relação termo-a-termo entre linguagem, pensamento e mundo. (ORLANDI, 2014, p. 39).

Orlandi, além das traduções e estudos de Pêcheux amplia os estudos da Análise do Discurso no Brasil, trabalhando com as noções de silêncio, silenciamento e incompletude, e as suas implicações na questão da interpretação e da ideologia.

1.2 A ARTISTA E SUA PRODUÇÃO POÉTICA NO TEXTO ARTÍSTICO

Aqui propomos um breve percurso pela poética da artista Rosângela Rennó, a fim de compreendermos um pouco do seu percurso poético, no qual a artista joga com as imagens fotográficas e textos que dialogam entre si na sua produção artística.

Rennó é uma artista contemporânea brasileira, nascida em 1962, que trabalha com a apropriação de imagens fotográficas e as ressignifica, nomeada por muitos críticos como uma "colecionadora de imagens". É como colecionadora de memórias que transita a artista contemporânea Rosângela Rennó. Seu processo de coleção se dá a partir de fotografias e objetos descartados, que deixaram marcas e trazem uma memória, do que foi silenciado, esquecido ou apagado pelo tempo.

"A artista trabalha com as sobras da cultura – fotogramas descartados, arquivos de fotógrafos populares, arquivos penitenciários, álbuns de família esquecidos, lembranças de viagens extraviadas, notícias irrelevantes da crônica social ou policial." (MALENDI, 2003, p. 26). Assim, em vez de fotografar, Rennó coleciona imagens. Compactuamos com Walter Benjamin quando diz que o colecionador está ligado:

> [...] a uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário de seu destino. O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por a última excitação – a excitação da compra. Tudo o que é lembrado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences. A época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto. Aqui portanto, nesse campo restrito, pode-se presumir como os grandes fisiognomonistas – e os colecionadores são os fisiognomonistas do mundo dos objetos – se tornam intérpretes do destino. (1995, p. 228).

Conforme Benjamin, o impulso do colecionador é "renovar o mundo velho", ao invés de adquirir peças novas. Nesse sentido, os trabalhos de Rosângela Rennó procuram devolver para o espectador um novo olhar para um corpo/ rosto que foi esquecido, abandonado ou atirado para fora do mundo, dando-lhe um novo sentido.

> Desde seus começos, no final da década de 1980, o trabalho de Rosângela Rennó desliza, ao mesmo tempo, pela elegância formal e pela denúncia social. Através de refinadas estratégias de apropriação, deslocamentos e recontextualização, suas obras evocam um acúmulo de sentidos pessoais, sociais e culturais. Referências constantes ao apagamento da identidade, à amnésia social e às memórias familiares ou domésticas ressoam em obras abertas a múltiplas interpretações, [...]. Ávidos por contemplar, os espectadores são impulsionados a refletir sobre os assuntos sociais tão delicadamente impregnados em suas obras. (MELENDI, 2003, p.24).

Rosângela Rennó, na intenção de provocar o olhar do espectador que, ao meio de uma enxurrada imagética, torna quase invisível a imagem, no mundo contemporâneo "O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo [...]" (FLUSSER, 2002, p.9). E assim, o sujeito toma as imagens como transparentes e não opacas. E, nessa conjuntura, Rennó propõe um olhar ao avesso da aparente visibilidade das imagens que são produzidas, descartadas ou acumuladas na contemporaneidade. Esse é o cenário de onde Rosângela resgata as imagens:

> Em um tempo em que a produção digital de imagens multiplica sua presença em todo canto, fotografias são criadas e muitas delas nem sequer são vistas, guardadas para sempre antes mesmo que circulem, não cabendo nem mesmo tomá-las, por isso, como esquecidas. São imagens que, por supostamente serem repetidas ou banais, tornam-se desnecessárias, sem função definida a desempenhar. Deixadas em arquivos virtuais para consulta futura, ou ali abandonadas em definitivo, servem como lembrança em potência de momentos e lugares, sendo mesmo, em ocasiões, descartadas como resto. [...] é por carecerem de utilidade na ordenação corrente da vida privada ou pública, têm "valor de troca" também a beira do nulo, equiparável talvez ao de uma curiosidade, destinado ao mesmo fim de outras sobras do mundo: os mercados, as feiras e as lojas de coisas que quase ninguém mais quer. É justamente desses lugares, porém, onde se depositam e se encontram os restos ou o que não tem mais canto apropriado, que Rosângela Rennó resgata e restaura imagens fotográficas para integrar vários de seus projetos. (ANJOS, 2012, p. 31-32).

Rennó, ao colecionar as fotografias, álbuns, negativos fotográficos, como também textos de matérias jornalísticas que abordavam notícias que continham referencias às imagens fotográficas, distancia-se do "universo fotográfico como produto do aparelho fotográfico" (FLUSSER, 2002), utilizando-se das imagens que restam. São imagens silenciadas que significam, um resto que significa, que não se deixa eliminar, são materiais de diferentes perspectivas reunidos para seu projeto poético. Segundo Orlandi o silêncio, "é um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido". (2007b, p. 13).

Em 1992, a artista inicia o projeto "Arquivo Universal" uma coleção com mais de quatrocentas imagens e textos, um arquivo virtual, no qual o nome, data e lugares são excluídos. Foi a partir desse projeto que os trabalhos subsequentes foram sendo gerados.

> A maneira especial de observar registros e convenções e transpô-los para a sua visão pessoal do mundo aparece claramente na exposição *O Arquivo Universal* e *Outros Arquivos* [...]
> A artista mineira joga com as imagens fotográficas e textos que dialogam entre si e, ao fazê-lo, ressalta a diversidade e permite que eles abandonem a condição de meros registros e documentos. Assim, a natureza do arquivamento de informações ganha

> outra dimensão com o acréscimo de componentes guiados pela emoção e pelos sentimentos.
> As fontes de inspiração – jornal, álbum de família, arquivo morto e biblioteca – são matérias-primas para a reconstrução do que é tomado para si e originaram as diferentes séries visitadas pela mostra. Sua arte, enfim, se apropria de imagens trabalhadas em outros planos, por meio de modernas ferramentas tecnológicas, o que possibilita a realização de instalações e objetos nunca vistos, deslocados e inovadores. (CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL in RENNÓ, 2003).

É importante para este trabalho nomear algumas das obras da artista assim como compreendê-las no percurso artístico de Rosângela Rennó. É trilhando essas pistas que pretendemos compreender o gesto artístico da Rennó em Espelho Diário.

Imemorial é uma instalação de 1994, na qual Rennó resgatou mais de 15 mil arquivos de imagens dos trabalhadores da construção de Brasília, resultando numa obra de cinqüenta fotografias. Nela, aborda histórias sobre o massacre desses trabalhadores que foram enterrados na própria fundação das construções. Na exibição da obra Imemorial, Rosângela Rennó dividiu as fotografias entre o chão e a parede, formando uma espécie de espelho quebrado que dá a ideia da falta e do imemorial, uma falta de memória, ou uma memória que se "perdeu".

Há sempre uma relação de força na história, assim como há interdições de pesonagens na história. Com isso podemos questionar: quem merece estar na parede? Quem sai do anomimato? Rennó, no seu trabalho artístico, apresenta uma constante busca de rememoração das vidas esquecidas, das vidas fragilizadas.

Imemorial nos inquieta por remeter a um apagamento, há um silênciamento de pessoas que morreram na construção de Brasília, restando delas apenas suas malas com alguma referência de suas vidas. Todos temos um corpo que pode ser ferido, morto, roubado, ou seja, uma vida que pode ser chorável. Em Imemorial seria essa condição humana de precaridade, apagada?

Figura 4: Imemorial 1994

Fonte: http//www.rosangelarenno.com.br

Na instalação **Cicatriz** (1996), Rennó trabalhou com arquivos, a partir de negativos fotográficos, que foram tomados em 1922 e 1940 de Carandiru. Essas fotos serviam de diagnóstico para o criminologista Cesare Lombroso verificar se havia alguma relação entre o formato do crânio e o perfil do criminoso. Esse acervo pertence ao Arquivo do Museu Penitenciário de São Paulo. A obra é composta por dezoito fotografias e doze textos acartonados. O que Rosângela retira desse arquivo são as tatuagens e redemoinhos do couro cabeludo. Traz para o museu os presos que são quase anônimos, se não fosse pelo reconhecimento das marcas precárias na pele pela tatuagem.

Assim, Rennó constrói um rosto, sem rosto. Ela "tirou" o rosto dos presos, mas é por meio dessas inscrições que se marcam as diferenças. Cada tatuagem é uma marca singular e a artista "retira" os presos de uma classificação massiva, uma vez que Rennó captura daquele dispositivo de controle que é o espaço prisional, uma possibilidade de inscrição outra, outra "tribo", outra comunidade outra(s) história(s). Ao capturar essas imagens fotográficas mostra o avesso do sistema. Ao mesmo tempo em que marca, a diferença, cicatriza o igual, "apagando" o desenho da tatuagem e "mostrando" a cicatriz. Um corpo enquanto uma superfície, como se fosse uma tela, que recebe uma marca, em que é possível marcar para significar, ou pertencer a um enquadramento. Um corpo suporte do social?

Figura 5: Cicatriz 1996

Fonte: http//www.rosangelarenno.com.br

Na instalação **Hipocampo (1995)**, podemos relacionar o nome da instalação ao lugar do cérebro em que os cientistas dizem que fica a memória, também podemos remeter a uma figura da mitologia que é metade cavalo e metade peixe. A composição ora indica direção, ora não o faz. O gesto de interpretação é oferecido pela artista a partir da captura de textos que falam de imagens fotográficas. São textos que a maioria das pessoas já viu, como por exemplo: a menina nua fugindo da bomba de Hiroshima. Na instalação, os textos precisam ser lidos para formar a imagem na mente. Assim expande mais uma vez a linguagem da fotografia, uma fotógrafa que não fotografa. Para ela, o que importa é que as pessoas possam criar uma imagem mental, e formar imagens fotográficas a partir de textos, como uma espécie de contradição ao instantâneo das imagens fotográficas em que somos tomados no contemporâneo.

Figura 6: Hipocampo (1995

Fonte: http//www.rosangelarenno.com.br

Em “Hipocampo”, os textos aparecem com letras distorcidas e pintadas com tinta fosforescente. A luz fica acesa por mais ou menos 40 segundos, e assim o espectador necessita de várias sessões para conseguir ler os textos e formar as imagens que não estão lá. Há então o uso de textos para suscitar imagens, e as histórias deixam de serem textos informativos tornando-se imagens. As fotografias são construídas num outro registro, não a do aparelho como entende Flusser, mas num registro da imaginação. “Compreender o significante “*fotografia”*, a partir de Rennó, é uma chave metalinguística para o entendimento da própria arte contemporânea em seu processo de incorporação do meio fotográfico”. (HERKENHOFF, 2008).

Na busca de outros meios para dar visibilidade às imagens mentais, começa a trabalhar com vídeos. Primeiramente, lança o vídeo ***Vera Cruz*** (2000), que foi baseado na carta escrita por Pero Vaz de Caminha, é um documentário sobre o Descobrimento do Brasil, que se torna um documento da impossibilidade de documentar. A imagem do vídeo é praticamente a “película” em branco com chuviscos, desgastadas pelo tempo de sua existência, nela o som foi substituído pela forma de texto-legenda.

As obras, acima apresentadas, foram refletindo as possibilidades e as impossibilidades de documentar, trazendo um pouco da poética de Rennó que é atravessada de memórias de

corpos/rostos que não tem voz própria, apagados ou esquecidos pela sociedade. Como nos diz Garramuño:

> estas práticas parecem elegir otros modos de reactivación del passado, trabajando com restos y supervivências de outro tempo. [...] Se trata de objetos, imágenes y discursos obsoletos recuperados, recontextualizados, y utilizados para intervenir com ellos em nuevos contextos estéticos em los que esa marca obsoleta viene a activar uma sobrevivencia. (2016, p. 60).

E esse é o lugar em que se instaura[9], Rosângela Rennó, na arte contemporânea, abrindo novas relações entre a arte e a vida, e principalmente da condição humana, guardando, ressignificando imagens e vestígios da memória, o que nos permite um revisitamento[10] pelas práticas sociais já legitimadas, um olhar que aponta para as consequências do nosso tempo e que ao mesmo tempo atualiza o passado.

Para pensar o corpo feminino, na arte contemporânea, tomamos a obra "*Espelho Diário"* (2001), como corpus de análise deste trabalho que traz à tona a vida cotidiana de mulheres comuns, que têm em comum o nome "Rosângela".

1.3 A VIDEOINSTALAÇÃO "ESPELHO DIÁRIO"

A obra "Espelho Diário" surge a partir do nome Rosângela. A pesquisa de Rennó inicia colecionando imagens, textos e fotografias de mulheres com o nome Rosângela, suas homônimas. No dicionário Houaiss (2009) vamos ver sobre homônimo: "diz-se de ou cada uma de duas ou mais palavras de significados diferentes e de grafia idêntica." Pensando na relação que temos com a psicanálise, Lacan vai dizer que o nome próprio é esvaziado de significado, é um significante que não traz um significado colado. Já em "Semântica do Acontecimento", Guimarães diz:

> [...] o nome acaba por funcionar, a partir de uma história de enunciações, como um nome para a uma pessoa, cujo processo de construção é esquecido. É como se não houvesse outra pessoa com o mesmo nome, como se a homonímia se desfizesse pela própria história enunciativa que levou a este nome 'definitivo'. Se encontramos dois Rodrigues eles 'não são homônimos' porque a enunciação de um como Rodrigues se dá partir de um acontecimento enunciativo que o nomeou João Rodrigues distinto daquele que nomeou João Rodrigues ao outro. (GUIMARÃES, 2005, p. 38-39).

---

[9] Usamos o termo instaura e não inscrição, pelo fato de não se tratar de uma inscrição num já dado, mas por se tratar de uma ressignificação, e assim o trazemos o termo instauração afetada pela nomeação de Tunga.

[10] Trazemos o termo revisitamento proveniente da Arte, que está implícito a ação de apropriar, que significa: "tomar posse para si o que de origem é de outrem; tal ato implica o deslocar de um lugar para o outro. Nesse movimento, o que é apropriado assume novos sentidos e significados [...]" (LAMAS, 2007, p. 138).

Para Guimarães, o nome próprio recorta a memória de um passado próprio do acontecimento, que relaciona um nome a um acontecimento. Assim não é um sujeito que nomeia, mas o acontecimento como constituinte do seu passado.

> Isso leva a considerar o fato de que o funcionamento do nome próprio da pessoa, na nossa sociedade, inclui uma hipótese de unicidade que não tem, no entanto, procedimentos de diferenciação suficientes a não ser no interior de cada família, ou seja, o nome próprio funciona como se fosse único, embora não seja. E a não unicidade se dá pelo cruzamento de lugares enunciativos diferentes que levam à nomeação: o da corporação, o coletivo, o da atualidade, etc., relacionados com a história de enunciações que vai afetando o nome. (GUIMARÃES, 2005, p. 40).

Então, para o autor, a unicidade que se busca para o nome "é efeito da identificação", é um efeito do funcionamento do nome próprio no processo social. Assim, nomear se dá por uma determinação "semântica-enunciativa", e que ao apagar o lugar social do locutor, ela será meramente referencial. Para Guimarães "o Locutor não sabe que fala de uma posição ideológica de sujeito. A referencialidade do nome próprio é produzida por este apagamento em virtude deste esquecimento". (2005, p. 41).

É possível compreender então, a partir das proposições de Guimarães a respeito do nome, que no caso de Espelho Diário, o nome próprio Rosângela, tem justamente esse funcionamento, que parte de uma unicidade quando a artista diz eu sou Rosângela, ao mesmo tempo em que o nome próprio se dilui na diversidade, problematizando o social e não se deslocando do seu lugar de ser Rosângela.

Figura 7: Espelho Diário

Fonte: http://escultura2.com

A artista trabalhou com as histórias de 133 mulheres que tinham o nome Rosângela coletadas de notícias de jornais, contendo imagem ou não. Ao reconfigurar as imagens e as fotografias Rennó "Apropria-se das memórias dos outros e as levanta, como espelhos, para que nelas possamos ver a nós mesmos". (MALENDI, 2003, p. 25).

A escolha das notícias e das imagens foram movidas pelo nome "Rosângela", um sujeito qualquer, ela não conhece, e uma das Rosângelas é a própria artista. As notícias foram guardadas numa espécie de diário-colagem durante 8 anos, entre os anos de 1992 e 2000. Segundo Malendi "toda coleção é também um diário, um diário de viagens, mas também um diário de sentimentos e de estados de ânimo, dessa obscura mania que nos leva a organizar o fluir da vida através de uma série de objetos que tentamos resgatar do esquecimento". (2003, p.26).

Cada matéria entrava no diário no dia correto da sua publicação. Após ter colecionado artigos de jornal, passou o diário-colagem para a escritora Alícia Duarte, que foi costurando cada personagem em uma narrativa semelhante a uma espécie de diário, de 1º de janeiro até 31 de dezembro. Assim, todas essas Rosângelas compõem fragmentos daquilo que a artista está propondo. Há uma cronologia anual na videoinstalação, mas a artista não apresenta todos os dias do ano no diário.

Com o texto na mão, desenvolveu a produção e, para a gravação do vídeo, criou grupos de personagens e tipologias para gravar em sequência: todas as mortas, todas as profissionais, todas as sequestradas, todas as mães e assim por diante[11]. O material foi editado pensando nas telas, uma projeção que tem um funcionamento em espelhamento. Desta forma, o espelho não é termo a termo, pois ele não só, não trabalha com a imagem invertida como ele também brinca

[11] As tipologias das Rosângelas incluem-se em:
1 a mãe do Alan, a mãe de morta, a mãe e ré-primária, a mãe de menor infrator, a mãe nas alturas e as simplesmente mães;
2 a assassinada, a estrangulada, a sequestrada, estrangulada e morta a tiros, a morta-viva morta e as simplesmente mortas;
3 as sequestradas e as sequestradas libertas;
4 a namorada de político, a sobrinha-amante de ministro e a namorada de assassino;
5 a presidente da Associação das Mulheres de Búzios, a presidente do Afoxé Filhas de Oxum, a coordenadora do Projeto Meninas de Santos e a presidente do Centro de Vila Independente;
6 a colunável e a representante de uma famosa "maison";
7 a delegada, a detetive e a escrivã de polícia;
8 a acidentada e as feridas;
9 a secretária de sequestrada e as simplesmente secretárias;
10 a fugitiva e a menor;
11 a cinderela e a noiva abandonada;
12 a funcionária de fast-food e a funcionária de boutique;
13 a golpista e a ladra/golpista
14 a fundista e a mãe-jogadora de vôlei. (Dados retirados do livro "Rosângela Rennó" (2008).

com a inversão dos sentidos. O lado esquerdo, contendo textos que pretendiam ser reflexões sobre os temas mencionados; e a tela da direita, os fatos propriamente ditos.

Temos um espelho em desencontro. Ao mesmo tempo em que temos um espelhamento, é um espelhamento daquilo que não fecha, não se encontra. O que temos aqui? Um espelho ou um desencontro? É como se apresenta a estruturação da videoinstalação. Percebemos que essa estruturação é pela contradição, pois não se tem um encaixe ou uma síntese. Assim, a noção de contradição é uma noção cara para esse movimento de leitura, que vai falar o tempo todo desse desencontro. É percorrendo as regularidades do desencontro entre o espelho e a contradição que vamos desenhando o nosso argumento de tese.

No vídeo, para cada tipo de mulher corresponde um lugar/cenário diferente: cozinha, cama, banco da praça. E, para cada tipo de mulher, um figurino diferente.

A videoinstalação é disposta na forma de um ângulo de 120º produzindo um efeito de um livro aberto, uma agenda, um espelho.

"Espelho Diário" teve sua primeira apresentação em 2001, em São Paulo e passou por vários espaços expositivos[12] no Brasil e no exterior, ganhando versões em inglês e francês.

Em 2008, "Espelho Diário" toma a forma de livro - imagens e vídeo – são apresentados em textualidade impressa. O livro surgiu depois do vídeo, as imagens são *stills* das cenas gravadas. Ele surgiu pela necessidade de dar um suporte físico para o texto que a Alicia construiu para a personagem múltipla: as Rosângelas.

O que se apresenta no livro "é uma espécie de '*making-em-off*' do vídeo, em que o diálogo entre a artista e a escritora durante o processo de elaboração do roteiro pode ser ouvido pelo leitor, enquanto vê as imagens congeladas da(s) 'Rosângelas'." (Espelho Diário, 2008). Há uma descrição da fala da artista e em itálico, detalhes da cena gravada, conforme imagem abaixo.

[12] [...] no Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2001), no Museu do Chiado (Lisboa, 2001), no Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte, 2002), no Novo Museu (Matéria Prima, Curitiba, 2002), no Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro, 2003), no Museu de Arte Contemporânea de Goiânia (*Vídia-arte/Prêmio Cultural Sérgio Motta -2002*, Goiânia, 2003), no Espaço Cultural Contemporâneo – ECCO – Venâncio (Fotoarte 2004, Brasília, 2004), e na Galeria Vermelho (São Paulo, 2008). Na sua versão em inglês, dublada pela artista, foi apresentada na Galeria Lombard Freid Projects (Nova Iorque,2003) e no National Museum of Wales (*ArtesMundi* 3, Cardiff, 2008). E, na versão em francês, igualmente dublada pela artista, no espaços culturais Passage du Désir (*Festival d'Automme à Paris*, 2005) e Hotel Fontfreyde (Festival Vidéoformes, Clemond-Ferrand,2007). Dados retirados do livro "Rosângela Rennó" (2008).

Figura 8: Rosângela "a secretária e a atendente de telemarketing"

11 de maio

a atendente de telemarketing *Pausa longa.* Aí, é uma eternidade... A gente vai se misturando nos outros, as sacolas da gente com as sacolas dos outros... As pernas da gente com as pernas dos outros... Sabe, tem uns momentos – por exemplo, quando a gente olha para cima e vê a lua ou um avião -, nesse momentos eu fico com vontade de me desembaraçar desse mundo. Ele podia ser outro. Eu podia ser outra coisa. Eu podia ser uma. Eu podia ser um eu que não ficasse nesse ponto de ônibus. Um eu, por exemplo, que jogasse essa sacola fora e saísse pulando por aí. Se isso acontecesse, a nevoa – ia embora, e tudo seria diferente entre si. *Pausa curta. Cena externa. Continuação da cena da Imagem. R. continua esperando o ônibus que não chega.*

a secretária Cinco meses. Eu passei cinco meses procurando uma casa para morar. Não achei. E se achasse, não ia poder comprar, porque nenhuma imobiliária está aceitando carta de crédito. E se aceitasse, não ia poder comprar a casa que eu tivesse achado, porque a cada semana o preço das casas aumenta, e o valor da carta, não. Assim é que eu não procuro mais uma casa para morar. Noves fora, nada. *A cena faz parte do grupo do close das mulheres indignadas, sentadas à mesa. Aqui, R. usa a "roupa das profissionais", branca de pods.*

Fonte: Espelho Diário 2001

Nesta tese tratamos a produção artística, não somente como um dizer da arte contemporânea, mas como uma textualidade específica, que transita e mobiliza diferentes arquivos (da arte, do feminino, do estético, do jornalístico e da literatura). Trataremos como arquivo, (como um grande arquivo) o campo da arte, o feminismo historicizado por diferentes etapas de lutas, o estético, também com seus tratados estéticos, o jornalístico como um espaço institucionalizado, e a literatura como um espaço de legitimação dos cânones.

Desta forma, tomando como unidade de análise a videoinstalação Espelho Diário, faz-se necessário a articulação entre o campo das Artes e a Análise do discurso, teoria que fundamenta esta tese, para compreender o gesto sensível analítico de Rosângela Rennó. O primeiro ponto necessário é compreender os modos de constituição do sujeito e como a AD compreende esse sujeito, o sujeito do social e do inconsciente. É o que trataremos no próximo capítulo.

2 UMA POSSÍVEL COMPREENSÃO DOS MODOS DE CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO

Neste capítulo, a primeira questão a abordar é o modo de constituição do sujeito, ou seja, como a AD o compreende. Para a AD, o sujeito não é separado do par inconsciente ideologia, trabalham juntos nessa tomada de posição no interior de uma formação discursiva, assim buscamos compreender como o sujeito produz sentidos. Rennó nos traz o corpo sujeito que se olha e que é olhado, e tomamos as questões da psicanálise em relação ao sujeito num subcapítulo específico. Para tanto, é necessário uma incursão nas leituras de Lacan e nas leituras que Pêcheux faz de Lacan.

2.1 SUJEITO NA ANÁLISE DO DISCURSO

O sujeito é entendido, em análise do discurso, como o indivíduo biopsicossocial, interpelado em sujeito pela ideologia, marcadamente na língua. Pêcheux (2009) afirma que o sentido de uma palavra não existe em si mesmo, mas é determinado pelas posições ideológicas, a isso chamamos de efeito ideológico elementar. "Nada se torna sujeito, mas aquele que é 'chamado' é sempre já-sujeito. Mais precisamente, Althusser escreve: 'A ideologia não existe senão por e para sujeitos'; e ele acrescenta que não existe prática senão sob uma ideologia." (HENRY, 2010b, p. 31). Então, nem o sujeito é a origem do dizer e nem os sentidos são constituídos com literalidade.

Considerando que não há sujeito centrado e não há literalidade no dizer, a AD assume que o sujeito não está dado, mas constituído pela opacidade. Assim, "transparência" como a centralidade do sujeito ou o sentido literal não passam de efeitos. Essa relação que, por sua vez, opera sempre na contradição, mostra-nos tanto a opacidade da linguagem, quanto do sujeito e também da história. Os efeitos de transparência, portanto, são determinados pelo funcionamento incessante da ideologia.

A ideologia interpela indivíduos em sujeitos, é nesse processo de interpelação que ele se torna sujeito, forma sujeito histórica e forma social capitalista, passando por um processo de individuação ou processos de subjetivação.

> [...] o funcionamento da Ideologia, em geral, como interpelação dos indivíduos em sujeitos (e, especificamente, em sujeitos de seu discurso) se realiza através do complexo das formações ideológicas (e, especificamente, através do interdiscurso intrincado nesse complexo) e fornece "a cada sujeito" sua "realidade", enquanto

> sistema de evidências e de significações percebidas – aceitas – experimentadas. (PÊCHEUX, 2009, p. 149).

Essa forma sujeito histórica, que é a do capital determinante nas formações ideológicas, produz no sujeito a relação imaginária que determina os modos de inscrição dos sujeitos. É na relação indissociável entre inconsciente e ideologia que se dá o processo de interpelação, ambos trabalham juntos na tomada de posição do sujeito no interior de uma formação discursiva e isso determina como o sujeito produz sentidos.

> Se os discursos se repetem, é porque eles são repetidos. Ao tomar a palavra, os indivíduos retomam em sua fala o que eles ignoram ser o já-dito. Essa retomada, nem a AD, é ou uma máscara (um lugar vazio) na qual um indivíduo indefinido molda sua voz, uma voz impessoal em que as regras da sintaxe e os olhos da significância operam sobre um puro conteúdo ou um 'locutor coletivo', o que reduz a realidade social dos discursos à existência de aparelhos homogêneos, sujeitos plenos de seus discursos. (COURTINE, MANDARIN, 2016, p. 45).

Não há literalidade de sentido e nem o sujeito como origem, como unidade (efeito ideológico elementar). O que se tem é sempre um efeito de unidade, lembrando que na perspectiva discursiva, para que algo faça sentido, é preciso que já tenha sentido.

> Como sabemos, a interpelação do sujeito capitalista – o sujeito da contemporaneidade – faz intervir o direito, a lógica, a identificação. Nela não há separação entre exterioridade e interioridade, ainda que, para o sujeito, essa separação continue a ser uma evidência sobre a qual se constrói, duplamente sem ilusão: a de que ele é a origem do seu dizer (logo ele diz o que quer) e a literalidade (aquilo que ele diz só pode ser aquilo) como se houvesse uma relação termo a termo entre linguagem/pensamento/mundo. A compreensão dessa articulação de noções mostra a maneira como a subjetividade leva ao equívoco da impressão idealista da origem de si mesmo do sujeito (ORLANDI, 2007a, p. 12).

Ao falar de subjetividade em outras áreas teóricas, fala-se em identidade, em indivíduo, em singularidade, o sujeito marcado como unidade. Na AD, o efeito de unidade sujeito e sentido se constituem se constituindo, em uma relação intrínseca entre sujeito e sentido. Assim como não há literalidade dos sentidos, não há sujeito de origem, a literalidade/ individualidade são um efeito.

O sujeito falante é um efeito da forma sujeito-histórica, é um efeito do exterior que se volta ao interior, como diz Pêcheux "é fundamentalmente homogênea à coincidência-reconhecimento pela qual o sujeito se identifica consigo mesmo, com seus 'semelhantes' e com o 'Sujeito". (2009, p. 160). O ato "dito" originário do sujeito é um efeito na forma-sujeito inscrito no interior da formação discursiva sobre o que já foi dito, isto é, do interdiscurso que determina os deslocamentos do sujeito. Ou seja, "Tampouco o sujeito tem controle sobre esta relação: *aquilo que fala antes, em outro lugar e independentemente*. É constitutivo dele,

enquanto o sujeito histórico e simbólico, e é inconsciente, porque é da ordem da interpelação ideológica e da língua se inscrevendo na história." (ORLANDI, 2014, p. 70 grifo do autor).

No contexto histórico ideológico determinado pela forma sujeito, há o Sujeito (maiúsculo)[13] determinado pela relação inconsciente/ideologia, "o processo de interpelação-assujeitamento do sujeito, que se refere ao que J. Lacan designa metaforicamente pelo Outro", (PÊCHEUX, FUCHS, 2010b, p. 177) e na posição sujeito só possível na enunciação, há o sujeito (minúsculo), o outro, "marcado pelo caráter da identificação imaginária onde o outro é um outro eu." (ibidem, p.177).

A tomada de posição do sujeito é uma posição que não está nele, mas sempre onde ele se inscreve, tem um atravessamento da ideologia e do inconsciente. Essa decisão nem é do controle do sujeito, porque funciona o inconsciente, e nem individual, porque se trata de uma posição sujeito em dada formação discursiva. Assim, o sentido do que ele fala já está em certa medida determinado pelas próprias condições de produção.

> [...] a *tomada de posição* não é, de modo algum, concebível como um 'ato originário' do sujeito-falante: ela deve, ao contrário, ser compreendida como efeito, na forma-sujeito, da determinação do interdiscurso com discurso-transverso, isto é, o efeito da 'exterioridade' do real ideológico- discursivo, na medida em que ela ' se volta a si mesma' para atravessar. Nessas condições, a tomada de posição resulta de um retorno do 'Sujeito' no sujeito, de modo que a não-coincidência subjetiva que caracteriza a dualidade sujeito/objeto, pela qual o sujeito se separa daquilo de que ele 'toma consciência e a propósito do que ele toma posição, é fundamentalmente homogênea à coincidência- reconhecimento pela qual o sujeito se identifica consigo mesmo, com seus 'semelhantes' e com o 'Sujeito'. (PÊCHEUX, 2009, p. 159-160).

A forma de constituição do sujeito é essa posição. São, pois, sempre as tomadas de posição que vão responsabilizando, comprometendo e dando a impressão de uma unidade nesse sujeito, e ele fica cada vez mais responsabilizado por esse acúmulo de tomadas de posições. Ao se inscrever em determinado discurso e tomar uma posição, ele se subjetiva e toma a posição nesse discurso.

Uma posição nunca é igual à outra numa mesma forma sujeito. O modo como cada tomada de posição acontece corresponde a uma materialidade específica: a história de leitura do sujeito, a situação contextual de interlocução, a posição de classe desse sujeito é que vai trazer o modo específico de tomada de posição.

A posição tem dois aspectos, uma é a de identificação, com determinada formação discursiva ou de contra-identificação, ambas estão na base de tomada de posição do que pode e

[13] Iremos abordar a questão do **Outro** e do **outro** em um subcapítulo posterior, pois entendemos a importância da visada psicanalítica em nosso movimento de análise.

do que não pode ser dito. No entanto, não é livre o sujeito, mesmo considerando o que pode e o que não pode ser dito do ponto de vista das possibilidades dos deslocamentos, isso tem limites pela própria formação discursiva. Esses limites também estão materializados na língua, de modo que o que pode e não pode ser dito tem a ver com o que pode ser mobilizado na língua, algumas coisas a língua permite dizer e outras não. As palavras adquirem sentido conforme o lugar onde se inscrevem.

> [...] as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas [...] nas quais essas posições se inscrevem. PÊCHEUX, 2009, p. 146-147).

Desse modo, o sentido das palavras se altera dada uma formação discursiva para outra formação discursiva. Segundo Pêcheux "[...] aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determina o que pode e deve ser dito [...]" (2009, p. 147). O sujeito, portanto, inscreve-se nessa "conjuntura dada" e nela começa a operar, afirmando-se como sujeito "x".

Todas as práticas do sujeito são reguladas por rituais inscritos nos aparelhos ideológicos, porém ele não percebe que é modulado por determinações existentes. Pêcheux coloca que, quanto mais apagado o sujeito na historicidade de um discurso, menos resistência ele terá para o processo de inscrição/subjetivação.

2.2 O SUJEITO QUE SE OLHA E QUE SE VÊ: UM ESPELHAMENTO.

O sujeito da AD é um sujeito "de" linguagem e sujeito "à" linguagem e, portanto, sujeito às determinações históricas sociais e do inconsciente.

Nessa esteira, é possível pensar na concepção lacaniana da linguagem e assim considerando a linguagem não como um mero instrumento de comunicação ela (a linguagem) está na instância da constituição do sujeito, é o próprio processo de assujeitamento (ideologia/inconsciente).

Ao lidarmos com a materialidade do sujeito-sentido-corpo-imagem, é que nos perguntamos justamente pelo processo de interpelação/constituição do sujeito, daí a importância e presença sempre necessária do par inconsciente/ideologia.

Isso, para Pêcheux, supõe "que o sujeito deixa de ser considerado como o eu-consciência mestre do sentido e seja reconhecido como assujeitado ao discurso (...). O efeito-

sujeito aparece então como o resultado do processo de assujeitamento e, em particular, do assujeitamento do discurso". (2016a, p. 156).

O sujeito está inscrito na cadeia inconsciente que Lacan vai chamar de cadeia significante[14], "um significante é o que representa um sujeito para outro significante" (2008, p. 203). Nesse sentido, o sujeito emerge como sujeito num momento intervalar, ou seja, entre os significantes. Isso quer dizer que o sujeito é um conjunto de representações, não tem uma completude. Para Lacan, o sujeito é sempre evanescente, sempre em falta, não há um significante que dê conta de representá-lo no todo, sempre teremos mais e mais palavras para abarcar esse todo.

Lacan diz que o inconsciente do sujeito é o discurso do Outro, "do sujeito chamado ao Outro, ao sujeito que ele viu a si mesmo aparecer no campo do Outro" (2008, p. 203), ou seja, o discurso do Outro como o discurso do social, é esse discurso do Outro que funda aquele que seria o inconsciente no sujeito. "O Outro é o lugar em que se situa na cadeia significante que comanda o que pode presentificar-se do sujeito (...)" (LACAN, 2008, p. 200).

Então, se pensarmos o sujeito como sujeito do inconsciente, um efeito do Outro, teremos esse sujeito dotado do inconsciente, sempre já dividido pelo inconsciente, sempre em falta, forma seus laços sociais e passa sofrer efeito do outro.

Em nossa leitura, a produção "Espelho Diário" de Rennó nos traz o corpo imagem que se olha e que é olhado ao falar/mostrar os corpos femininos determinados pelas condições sócio-históricas e ideológicas, tem-se aí um corpo "dito" por Outro. Interessa discutir a diferença entre Outro e outro. Nas palavras de Lacan, "de modo algum é um olhar visto, mas um olhar imaginado por mim no campo do Outro." (2008, p. 87). Esse Outro constitui o sujeito e, por vezes, determina-o.

Lacan nos fala de dois tipos de outro: o outro (*autre*) e Outro (*Autre*), "onde o outro é um eu ('outro'com *o* minúsculo), e o processo de interpelação –assujeitamento do sujeito a que se refere J. Lacan designa, metaforicamente, pelo 'Outro' com *O* maiúsculo." (PÊCHEUX, FUCKS, 2010, p. 177). O outro é aquilo que podemos chamar da alteridade, alter quer dizer outro, isto é, alguém que não sou eu, que não está em mim que é um outro, mas que vem a ser um semelhante. Esse outro é alguém externo, o alter é um externo ao *eu*[15]*(Je)*, mas ao mesmo

[14] Lacan toma de Saussure o significante, dando a ele um outro estatuto que não o linguístico, um estatuto que representa o inconsciente, uma vez que o significado está no nível do inconsciente e o significante como sendo as formações do inconsciente.

[15] Para Lacan, o eu se distingue, como núcleo da instância imaginária, na fase chamada de estádio do espelho*. A criança se reconhece em sua própria imagem, caucionada nesse movimento pela presença e pelo olhar do outro* (a mãe ou um substituto) que a identifica, que a reconhece simultaneamente nessa imagem. Nesse instante, porém, o eu [je] é como que captado por esse eu [moi] imaginário: de fato, o sujeito que não sabe o que é, acredita ser

tempo tem alguma semelhança com esse outro como sendo uma outra pessoa, está ligado com o registro do imaginário. Logo, a relação do eu com o outro constitui a relação do eu, é isso que Lacan está mostrando no texto do Estádio do Espelho, (*O estádio do espelho como formador da função do eu (1998[1949]*)**,** quando diz da importância da constituição da imago do sujeito, construímos essa imagem de nós, é com ela (a imagem) que nos relacionamos, "o estádio do espelho como identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem." (LACAN, 1998, p. 97). A imago a que o autor está se referindo é a imago do *eu*, a sua imagem, "o que se produz é uma identificação, 'a saber, a transformação produzida no sujeito, quando este assume uma imagem', o que ele designa pelo termo imago." (VANIER, 2005, p. 37).

Na relação especular, podemos dizer que o espelho é uma metáfora e a imagem é uma representação, o estádio do espelho não quer dizer o espelho especificamente, o objeto espelho, mas sim a função do espelho. A imagem em jogo não é somente a plasticidade pictórica da imagem, mas aquilo que ela representa que é o *eu* em toda sua complexidade. "A função do estádio do espelho revela-se para nós, por conseguinte, como um caso particular da função da *imago*, que é estabelecer uma relação do organismo com a realidade". (LACAN, 1998, p. 100). Ou seja, a partir do espelho é criada uma realidade. Lacan está partindo da ideia de que o organismo humano é extremamente frágil[16], no que Freud chama do desamparo humano. O *infans* quando nasce é prematuro e tem várias funções que ainda não estão desenvolvidas, o efeito disso no imaginário, a constituição psíquica de "ser" do *infans* é de um corpo despedaçado. É o imaginário que vai constituir essa imagem, que não é somente a imagem plástica, mas a imago, a representação do sujeito. Num primeiro momento, a imagem é despedaçada e faz com que o *infans* não reconheça e não constitua a imagem para, num segundo momento, passar a ver que aquilo que está no espelho é uma imagem. O eu não está presente desde o nascimento, vai se constituindo. Deste modo, a noção do eu e o outro se constitui no sujeito, o qual é sempre provisório, constituinte, é um gerúndio que se prolonga, caso contrário seria uma etapa de desenvolvimento e não um processo de constituição.

aquele eu [moi] a quem vê no espelho. Trata-se de um engodo, é claro, já que o discurso desse eu [moi] é um discurso consciente, que faz "semblante" de ser o único discurso possível do indivíduo, enquanto existe, como que nas entrelinhas, o discurso não controlável do sujeito do inconsciente. Roudinesco, Elisabeth, 1944 — R765d Dicionário de psicanálise/Elisabeth Roudinesco, Michel Plon; tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge. — Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

[16] Frágil, no que Freud chama do desemparo humano- FREUD, Sigmund. O projeto para uma psicologia científica (1895). In: Edição Standard brasileiro das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. V. I. Rio de Janeiro: Imago, 1987).

O Outro está relacionado ao simbólico, ao discurso do inconsciente, onde o sujeito é falado por este estrangeiro que lhe habita. “O sujeito do inconsciente, que não cessa de advir para se apagar enquanto resíduo logo renascente, procede do lugar do simbólico, lugar do Outro, distinto do outro, o da relação imaginária que diz respeito ao eu [...].” (GADET...et al., 2010, p. 53)

Assim, o Outro se apresenta como um lugar onde o sujeito na cena simbólica é “representado pelos significantes que se encontram nesse lugar psíquico que o Outro, o qual pode ser chamado de ‘o Outro do significante’, ‘o Outro da linguagem’ ou ‘o Outro do simbólico’ ou ainda, o tesouro dos significantes”. (QUINET, 2012, p. 22)

O inconsciente é esse Outro, ao mesmo tempo em que o inconsciente é a parte de nós que está em nós e que desconhecemos. Sendo assim, o inconsciente é o lugar do discurso do Outro que está em mim e que me constitui.

> O que sustenta sua imagem e sua emergência é esse sinal do *Outro*, signo de seu desejo que lhe sinaliza que ele representa algo para esse *Outro*, sem que por causa disso saiba o *quê*. Mas tal signo permanece velado, enigmático. É um traço que vem recobrir esse lugar original do sujeito, lugar determinado desde então como vazio, como ausência: é aí que o Eu virá alojar-se. O sujeito é, portanto, um lugar vazio, um furo no real, produzido pelo Simbólico, efeito do significante. Ele aparece dividido: é por isso que Lacan o escreve S/. O Eu é o véu dessa divisão do sujeito. (VANIER, 2005, p. 48).

O inconsciente é o Outro – esse desconhecido que nos habita. Se pensarmos na instância discursiva, o Outro é também uma instância simbólica, (leis e a ideologia) operando no sujeito e, ao mesmo tempo, constituindo-o. Essa instância discursiva recai sobre o sujeito dividido naquilo que o aliena no discurso do Outro, naquilo que o identifica com o outro, seu semelhante.

Como vimos, se pensarmos em relação ao corpo, há uma inscrição imaginária como é no Estádio do Espelho, a imagem do corpo que se cria no espelho, ou seja, há um registro do imaginário do corpo. Há também uma inscrição simbólica, o corpo é linguagem, gestos, movimentos corporais e simboliza. Mas há um real do corpo irrepresentável que escapa a uma simbolização que o imaginário e o simbólico tentam controlar, é o registro do real “o que sempre falta, o que retorna, o que resiste a ser simbolizado, o impossível que sem cessar subsiste. O real, apesar de resistir à simbolização, ele comparece no simbólico sob a forma da falta de um significante”. (FERREIRA, 2004, p.131). O real, como diz Lacan (1985) é “aquilo que não cessa de não se inscrever,” então ele não se inscreve e não cessa de não se inscrever no simbólico, ele é uma força constante de uma resistência de entrada no simbólico.

> Nos estudos lacanianos, o olhar interessado sobre o corpo surge desde o estádio do espelho, em final dos anos 1930 e 1940, e articula-se mais tarde, já pelos anos 1950 e 1960, ao registro do Real e do Simbólico. O *corpo imaginário* – Esse estágio inicial, proposto pelo estágio do espelho, resulta a importância da imagem do corpo com a prevalência do registro do *Imaginário.* É o momento no qual o *eu* se constrói a partir do *outro.* O corpo em sua perspectiva imaginária surge como matriz fundante do sujeito. A criança inicialmente é o desejo da mãe, um desejo alienado no desejo do outro. É através do outro que a criança aprende a se reconhecer, especialmente pela *imagem* que lhe é devolvida pelo semelhante. Seu desejo, assim como seu corpo, são projetados e alienados no outro. É o primeiro reconhecimento de sua totalidade através do espelho, a antecipação imaginária de um corpo unificado, que permite à criança ultrapassar a fase pré-especular do corpo "aos pedaços". É também o momento no qual, a partir da imagem corporal, a criança estabelece uma diferença entre o seu corpo e o mundo exterior. Esse é, então o momento da constituição subjetiva, onde o "*eu*" aparece como conceito central e a "*imagem*", como forma constitutiva, capaz de um efeito formador. O *corpo simbólico* – A saída para essa alienação presente no *corpo imaginário* é a entrada no *Simbólico,* por onde se dá o advento do sujeito do próprio desejo (não mais da mãe). O registro do Imaginário, portanto, não é autônomo em relação ao Simbólico, mas um momento subordinado a essa ordem simbólica, a qual irá mediatizar também a relação do sujeito com o *Real.* O *corpo simbólico* é marcado pelo *significante* e articulado numa estrutura linguística, onde irá se dar a relação entre *fala-linguagem-corpo*. O *corpo* (do) *real* – É a parte que não foi simbolizada, que não foi marcada pelo significante. Seria, por esse entendimento, o momento pré-simbólico, anterior às palavras.[...] O corpo nessa ordem do real costuma ser considerado como uma metonímia da castração, já que aqui é o lugar da falta que é estruturante. (FERREIRA, 2011, p. 181,182.)

A Análise do Discurso, na sua posição de entremeio, questiona a psicanálise a respeito do âmbito sócio histórico do sujeito e, por outro lado, questiona o materialismo histórico a respeito da constituição do sujeito pelo inconsciente. O tripé teórico da AD também aponta que o sujeito se constitui nessa relação de entremeio, daí falarmos de inconsciente/ideologia.

Os outros sociais estão no campo do reconhecimento social, da mulher que se chama Rosângela, da cabeleireira, da dona de casa, da secretária ou da colunável. Esse processo está textualizado na videoinstalação, mas o modo como Rennó textualiza as mulheres Rosângelas vem do grande Outro, que constitui o plano simbólico.

Temos em Espelho Diário um sujeito que se mostra, revela-se, traveste-se e se esconde na performatização dos corpos femininos na videoinstalação de Rennó. Pensando nesse funcionamento é que tomamos as questões de constituição do sujeito como parte integrante do dispositivo teórico deste trabalho. Fez-se necessário, por isso, esse percurso sobre a noção de sujeito desenvolvida na AD, a partir dos atravessamentos do materialismo histórico e da psicanálise lacaniana.

3 GESTOS DE LEITURA EM ESPELHO DIÁRIO

O que propomos neste capítulo é a compreensão dos gestos de leitura da artista Rosângela Rennó, um gesto que nasceu de diferentes tempos e temporalidades e diferentes textualidades guardadas, arquivadas, selecionadas e transformadas ao longo de oito anos. E, num segundo momento, propomos pensar o gesto da artista entre o efeito-autor e a função-autor.

3.1 UM GESTO DE LEITURA DE DIFERENTES TEMPOS E TEMPORALIDADES NO TEXTO/TEXTUALIDADE ARTÍSTICA

Sabe-se que a artista – Rosângela Rennó - durante oito anos coletou diversas reportagens de textos massivos, principalmente de reportagens de jornais que apresentavam nomes de Rosângelas, que é o que move este arquivo, o nome Rosângela. Essas reportagens (ou notícias) serviram de base para que, logo em seguida, a escritora Alice Duarte redigisse o roteiro, assim, compondo a videoinstalação "Espelho Diário".

Rennó partiu de um dispositivo sensível de leitura e de interpretação, que possibilita a união de diferentes textualidades e de diferentes tempos no processo de construção da videoinstalação. Textualidades como a fotografia, a notícia se transformam num texto literário para, ao final do processo, transformar-se em videoinstalação. Então, ela desdobra, transforma essas textualidades que foram, a partir do tempo, compiladas e ajustadas para chegar na viodeoinstalação: um texto artístico. Um gesto artístico, um dispositivo sensível, um gesto de leitura de diferentes textualidades capaz de recortar diferentes arquivos/dispositivos[17] e se constituir, ao mesmo tempo, em outros arquivos /dispositivos.

Ao tomarmos a videoinstalação espelho diário enquanto processo discursivo, em sua imbricação material, tocamos tanto nos diferentes funcionamentos de linguagens, quanto em diferentes temporalidades. Para Guimarães:

> A temporalidade do acontecimento constitui o seu presente e um depois que abre o lugar dos sentidos e um passado que não é lembrança ou recordação pessoal de fatos anteriores. O passado é, no acontecimento, rememoração de enunciações, ou seja, se dá como parte de uma nova temporalização, tal como latência de futuro. É nesta medida que o acontecimento é diferença na sua própria ordem: o acontecimento é sempre uma nova temporalização, um novo espaço de conviviabilidade de tempos, sem a qual não há sentido, não há acontecimento de linguagem, não há enunciação. (2005, p. 12).

[17] Abordaremos sobre de arquivos/dispositivos no próximo capítulo.

Ao pensarmos que as temporalidades acontecem nas circunstâncias da enunciação e não na cronologia, pois temos na construção da videoinstalação notícias que permaneceram por oito anos guardadas, transformadas em um roteiro e depois performatizadas pela artista, podemos dizer que há um acontecimento que costura não cronologicamente, mas discursivamente, o que nos faz acreditar que é uma temporalidade, formada de diferentes textualidades. Para Nunes, quando:

> Tomamos como ponto de partida a questão da temporalidade do/no discurso e começamos por evocar o fato de que a AD não trabalha com a temporalidade empírica, cronológica, mas com a temporalidade dos processos discursivos. Um discurso remete a outros discursos dispersos no tempo, ele pode simular um passado, reinterpretá-lo, projetá-lo para um futuro, fazendo emergir efeitos temporais de diversas ordens. Compreender a temporalidade significa atentar para as diferentes temporalidades inscritas no discurso, mostrando as relações entre elas e os efeitos de sentido que aí se produzem. (2007, p. 376).

Quando tomamos "Espelho Diário", temos diversos efeitos de temporalidade. Há acontecimentos sobre corpos femininos e uma série de discursos que abordam a questão do corpo feminino durante oito anos em que foram coletadas as imagens e as notícias, explicitando continuidades e rupturas na história das mulheres. Mostrando que os efeitos discursivos das imagens das mulheres, tais como a submissão, o abandono continuam produzindo efeitos. Nesse sentido, esse percurso pelos arquivos/dispositivos das Rosângelas desloca o discurso contemporâneo sobre os corpos femininos. Essa interpretação do tempo presente (tem um silenciamento) e o gesto da artista estão ligados a uma série de discursos, pois quando abordamos as Rosângela, colecionadas ao longo de 8 anos, temos uma leitura de arquivos que nos trazem efeitos de temporalidades.

Por isso é possível tomá-la enquanto textualidade. Ao tomarmos essa textualidade, tal como se apresenta na arte contemporânea, ela é determinante para a constituição de efeitos de sentidos, pois temos a ilusão de que um enunciado quer dizer o que realmente diz.

O conceito de texto para a AD é um conceito mais abrangente do que abordagens textuais, pois, para AD, o texto pode constituir-se de múltiplas materialidades significantes. Segundo Orlandi, texto "para o leitor, é a unidade empírica que ele tem diante de si, feita de som, letra, imagem, sequências com uma extensão, (imaginariamente) com começo, meio e fim e que tem um autor que representa em sua unidade, na origem do texto, dando-lhe coerência, progressão e finalidade." (2012c, p. 64). O texto do ponto de vista do discursivo, que não é o texto com começo meio e fim, é resultante do efeito de fechamento do discurso. "O texto, referido à discursividade, é o vestígio mais importante dessa materialidade, funcionando como

unidade de análise. Unidade que se estabelece, pela historicidade, como unidade de sentido em relação à situação". (ORLANDI, 2012b, p. 68-69). Sendo assim, o texto é uma unidade de sentido em determinada situação, que remete à memória, tendo sua historicidade[18].

> Se o texto é unidade de análise, só pode sê-lo, porque representa uma contrapartida à unidade teórica, o discurso, definido como efeito de sentido entre locutores. O texto é texto, porque significa. Então, para análise do discurso, o que interessa não é a organização linguística do texto, mas como o texto organiza a relação da língua com a história no trabalho significante do sujeito, em sua relação com a história no trabalho significante do sujeito em sua relação com o mundo. É dessa natureza sua unidade: linguístico-histórica. (ORLANDI, 2012b, p. 69).

Portanto, o texto como objeto de interpretação para AD, como um lugar de produção de sentidos e de funcionamento da discursividade, a sua historicidade não é um ponto de partida e nem um ponto de chegada absoluto, (ORLANDI, 1995) em função da sua relação de sentidos.

Podemos observar que temos um processo que constitui a videoinstalação e o texto é somente um efeito do discurso. Segundo Gallo, "não há texto enquanto um objeto que tenha uma existência independente da prática de sua produção. Na verdade, é a prática de TEXTUALIZAÇÃO que produz o TEXTO. Essa prática pode ser re-mobilizada indefinidas vezes em que o TEXTO será re-produzido em novas leituras. " (2008, p. 43 grifo do autor). A textualização é o processo discursivo que assim constitui o sujeito e como ele formula.

Podemos compreender a TEXTUALIZAÇÃO, "enquanto prática de fixação, de 'escrituração' de um fragmento. Nessa perspectiva, não se tem jamais um texto em si (como objeto). O que se tem é um fragmento determinado, estabilizado, resultado de um trabalho, um funcionamento: a prática de sua produção". (GALLO, 2008, p. 43).

Como já dito, anteriormente, a videoinstalação é um texto, mas não é único. Nesse processo, vários outros textos foram acontecendo até chegar neste texto final da videoinstalação. Para Gallo, "O jogo entre o "único" e o "outro" no interior mesmo do nível discursivo da linguagem não cessa jamais de existir. A unicidade e o fechamento na linguagem é exatamente um efeito que estamos chamando TEXTO, produto da prática de TEXTUALIZAÇÃO". (2008, p. 50).

O processo de textualização propõe unidade a um conjunto disperso de vários outros textos que foram fabricados descontinuamente em diferentes lugares, ganhando assim uma

[18] Para AD, a historicidade é entendida como constitutiva do texto. "Desse modo, se pode pensar uma temporalidade, essa temporalidade interna, ou melhor, uma relação com a exterioridade tal como ela se inscreve no próprio texto [..] se parte do texto enquanto materialidade histórica. A temporalidade (na relação sujeito/sentido) é a temporalidade do texto. Não se trata assim de trabalhar a historicidade (refletida) no texto, mas a historicidade do texto, isto é, trata-se de compreender como a matéria textual produz sentidos. (ORLANDI, 1995, p. 111).

unidade na videoinstalação; desta forma, o efeito de unidade é produzido em função de que, aparentemente, todos parecem que foram formulados ali. O processo de textualização costura várias materialidades diferentes e dispersas, constituindo um efeito de unidade.

A noção de textualização para nós é profícua em pensar o funcionamento da videoinstalação enquanto texto artístico e na possibilidade mesma de cunhar a noção: **texto artístico** enquanto uma noção produtiva para a Análise do Discurso Artístico. Texto artístico seria constituído na e pela imbricação material. Retomando a noção de Lagazzi a respeito de imbricação material, "não se trata de analisarmos a imagem e a fala e a musicalidade, por exemplo, como acréscimos uma da outra, mas de analisarmos as diferentes materialidades significantes uma no entremeio da outra". (2011a, p. 402). Em espelho diário temos um texto na fotografia, um na notícia jornalística, um no roteiro e um texto na performance de Rennó que, em suas condições de produção circularam em diferentes espaços discursivos, porém uma vez que a videoinstalação propõe um modo de textualização singular, porque se ocupa de diferentes textos inscritos em outros lugares e, por isso mesmo se constitui na imbricação material, é que podemos chamá-la de texto artístico; não é texto artístico, de maneira geral, mas um **texto artístico contemporâneo,** com o movimento próprio da textualização, que está na apropriação e na ressignificação de materiais e linguagens artísticas.

O processo de constituição da videoinstalação se dá num processo de textualização. Todas essas textualidades, a textualidade imagética (a fotografia), a textualidade jornalística (a notícia) e a textualidade literária (o roteiro), transformaram-se na videoinstalação que chamamos de texto artístico, constituindo-se na imbricação de diferentes materialidades. São textos que se articulam e se abrem, sempre se refazendo.

Então, podemos dizer que o texto artístico tecido na arte contemporânea é um texto novo, mobilizado de citações que estava num arquivo da história em determinado momento. Textos que já estavam em circulação, já significados, que na imbricação material lançam matéria-prima à arte contemporânea, esse é o movimento da imbricação material.

Levando em consideração para "compreender como um texto funciona, como ele produz sentidos, é necessário compreendê-lo enquanto objeto linguístico-histórico, é explicar como ele realiza a discursividade que o constitui". (ORLANDI, 2012b, p. 70). E, nesse sentido, o texto como unidade de análise para a AD produz sentido e efeito fecho. Segundo Gallo "chamamos de Discurso da Escrita, relacionando a esse discurso todo texto que tem um "fecho", efeito de fim, unidade, legitimidade. Textos públicos, publicados, com efeito de autoria, um efeito produzido pelo próprio Discurso de Escrita e que recai sobre o sujeito desse discurso". (2011, p. 414).

O que estamos propondo e nomeando como um **texto artístico contemporâneo** se dá justamente pelo e no processo de textualização, jogando com a imbricação material; dito de outro modo, uma prática de textualização não linear que se dá por conexões, por sinapses, ou seja, um funcionamento inscrito na polissemia[19] que é próprio do discurso artístico.

Na videoinstalação temos a imbricação material de diferentes **materialidades significadas** e uma vez o efeito fecho dado, aquilo que funciona como efeito fecho é o que marca a materialidade significada, que na arte é possível dizer isso é uma fotografia, isto é um roteiro, isto é uma pintura. O que resulta num único texto, o **texto artístico contemporâneo.**

O que entendemos é que texto artístico contemporâneo se constitui na imbricação material, no entanto seu processo de textualização ocorre pela materialidade significada. Isto é, texto artístico é materialidade significante, mas seu processo de textualização se faz por meio de materialidade significada, portanto, apropria-se de textos em circulação. Assim, temos um efeito-fecho que se sobrepõe aos outros em uma nova prática de textualização, sendo essa é uma característica própria do texto artístico contemporâneo. Ou seja, o modo de textualização contemporânea se dá na intersecção de diferentes materialidades, produzindo, assim, não um texto artístico qualquer, mas uma textualidade artística contemporânea.

O gesto de interpretação da artista[20] na obra Espelho Diário não incide sobre uma matéria bruta, como, por exemplo: o pintor que utiliza a tinta sobre sua tela, o escultor que utiliza o mármore para sua escultura ou, ainda, o gravurista que utiliza a madeira para sua matriz; ela incide sobre uma materialidade que já está em circulação e que já foi formulada e construída por outro sujeito, já circula com certo sentido, portanto, uma materialidade significada. Desta forma, quando a artista inicia a sua interpretação, ela já incide sobre uma materialidade significada.

É um sentido que se sobrepõe a outro sentido, mas que não perdeu o sentido, somente se sobrepôs; só é possível ser uma videoinstalação, porque também já foi fotografia, já foi um texto jornalístico e também já foi um arquivo. Temos uma imbricação de materialidades

---

[19] [...] a polissemia é a fonte da linguagem uma vez que ela é a própria condição de existência dos discursos, pois se os sentidos – e os sujeitos – não fossem múltiplos, não pudessem ser outros, não haveria necessidade de dizer. A polissemia é justamente a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico. (ORLANDI, 2012b, p.38).

[20] Orlandi coloca a distinção no gesto de interpretação do analista, (já citado na introdução) e no gesto de interpretação do sujeito comum que, segundo a autora "se dá em um dispositivo ideológico com seu efeito de evidência. Esse efeito é o que nega a interpretação no momento mesmo em que ela se dá. [..] o sujeito está sob o efeito de apagamento da alteridade (exterioridade, historicidade): daí a ilusão do sentido lá, de sua evidência. (1996, p. 84). Neckel (2004) afirma na sua dissertação de mestrado que, ambos, o artista e o analista produzem gestos de interpretação, enquanto dispositivo teórico analítico e enquanto dispositivo sensível analítico. O dispositivo sensível analítico é que permite ao artista filtrar e recortar os textos, não teoricamente, mas pela relação com a forma e na relação com o sentido.

significadas, um sentido que se coloca sobre uma interpretação que já está posta. Desta forma, há no Texto Artístico uma heterogeneidade material além da relação da materialidade do sujeito.

Entre a materialidade significante e a materialidade significada há sempre um processo de construção, já que ela é materialidade significada pelo efeito fecho. O efeito-fecho a que nos referimos é um efeito produzido a partir de uma prática de textualização que se constitui na e pela dispersão; dito de outro modo, uma prática que se tece sob fragmentos de diferentes materialidades significadas em textos alhures: a fotografia, a nota de jornal, o roteiro, a imagem fílmica, etc. Trata-se, então, de uma prática de textualização que não se fecha. No momento em que ela entra no processo de apropriação da obra, ela torna-se materialidade significante novamente, porque não tem efeito fecho, a materialidade significante está no movimento da discursividade.

3.2 O GESTO DA ARTISTA ENTRE O EFEITO E A FUNÇÃO AUTOR

O discurso de escrita produz efeito[21] de autoria. Segundo Gallo (2011, p. 414), "O Efeito-autor é o efeito que emana dos discursos institucionalizados, estabilizados, legitimizados e ressoam nos sujeitos aí inscritos". É, pois, no discurso que se produz o efeito de autoria e não no sujeito, ele se inscreve num determinado discurso e o que ele produzir terá um efeito de autoria.

> Os textos inscritos no Discurso da Escrita, obviamente originam-se na forma linguística grafada, mas tendo passado por um longo processo de institucionalização e legitimazação dos seus sentidos, esses textos, hoje, podem apresentar-se de muitas formas, por exemplo, na forma audiovisual, como no jornal televisivo, ou como uma música executada por uma orquestra sinfônica, [...]. Enfim, o importante, neste caso, é ser um produto 'acabado', com efeito de 'fim' e legitimidade, ou seja, com EFEITO –autor. (GALLO, 2011, p. 414).

A noção de Função autor, diferente de efeito autor, está na proposição de Eni Orlandi a partir de uma leitura de Foucault, em que a autora reinterpreta e propõe que todo sujeito em algum nível exerce a função de autoria,

> [...] É da representação do sujeito como autor que mais se cobra sua ilusão de ser origem do dizer e fonte do seu discurso. É nessa função que sua relação com a linguagem está mais sujeita ao controle social. Assim, do autor se exige: coerência;

[21] A noção de efeito supõe, entre outras coisas, a relação de interlocução na construção de sentidos. Sem esquecer que os sentidos não são propriedades privadas: nem do autor, nem do leitor. Tampouco derivam da tensão e consciência dos interlocutores. São efeitos da troca de linguagem. Que não nascem nem se extinguem no momento em que se fala. (ORLANDI, 2012 D, P. 137).

> respeito aos padrões estabelecidos, tanto quanto à forma do discurso como às formas gramaticais; explicitação; clareza; conhecimento das regras textuais; originalidade; relevância e, entre várias coisas, 'unidade', 'não contradição', 'progressão' e 'duração' do seu discurso. (ORLANDI, 2012d, p. 104-105).

Logo, a função-autor é aquela que responde socialmente e juridicamente às instâncias do sujeito e está relacionada ao social. A função autor está entre o enunciativo e o discursivo; ela fala do sujeito na interlocução, quando o sujeito formula é para um interlocutor, mesmo que imaginário. É nesse movimento de formulação para o "outro" que se estabelece a função de autoria. Para Orlandi:

> É assim que pensamos a autoria como uma função discursiva: se o locutor se representa como eu no discurso e o enunciador é a perspectiva que esse eu assume enquanto produtor de linguagem, produtor de texto. Ele é, das dimensões do sujeito, a que está mais determinada pela exterioridade – contexto sócio-histórico – e mais afetada pelas exigências de coerência não contradição, responsabilidade, etc. (2012b, p. 75).

A função de autoria vai fazer com que a particularidade esteja presente, é do nível enunciativo discursivo, quer dizer, tem a ver com quem o enunciador está se relacionando, caso mude o interlocutor, mudam as condições enunciativas, mesmo que as discursivas permaneçam. Quando pensamos na criatividade é pela via da função- autor, pois não se tem criatividade na via do efeito autor. O efeito autor se faz na paráfrase, na repetição, na conservação, e a criatividade está na ordem da função, na ordem do enunciado.

É por essa via que a formação discursiva vai se transformando, pela via da inscrição dos sujeitos enunciativos, sujeitos que têm um interlocutor, que estão inscritos numa situação de enunciação e iludidos em estar na origem do dizer. "Essa representação do sujeito ou melhor, essa função, tem seu polo correspondente que é o leitor. De tal modo isso é assim que se cobra do leitor um modo de leitura especificado, pois ele está, como o autor, afetado pela inserção no social e na história". (ORLANDI, 2012b, p.76).

A posição sujeito também tem uma função de autoria ligada a ela, a mesma posição sujeito tem muitas formas, tem muitos sujeitos que podem assumir a função autoria naquela mesma posição sujeito.

Quando pensamos no gesto artístico de Rennó na videoinstalação "Espelho Diário", a função autor não está somente relacionada ao texto enunciativo, na relação com "outro", sujeito "outro" que vai dar um resultado específico para função de autoria. Podemos dizer que a função autor da artista está relacionada também com as diferentes materialidades, pois ela se constitui diferentemente na materialidade específica como no jornalístico, no texto literário ou na performance. Sendo assim, fazer a paráfrase do discurso do corpo feminino no texto jornalístico

é diferente de produzir sentido numa produção artística. Nesse aspecto, não temos apenas outro interlocutor, mas temos outra materialidade na qual o discurso foi enunciado.

Na videoinstalação "Espelho Diário" há uma dimensão de constituição, uma de formulação e uma de circulação do discurso. Segundo Orlandi:

> Os processos de produção do discurso implicam três momentos igualmente relevantes:
> 1. Sua constituição, a partir da memória do dizer, fazendo intervir o contexto histórico-ideológico mais amplo;
> 2. Sua formulação, em condições de produção e circunstâncias de enunciação específicas e
> 3. Sua circulação que se dá em certa conjuntura e segundo certas condições. (2012c, p. 09).

Assim, quando o sujeito está na constituição de sentido, na formulação de sentido ou na circulação ele está se identificando ou contra-identificando numa formação discursiva.

Na videoinstalação, há uma condição de circulação relacionada a uma formulação e a sua constituição. A constituição está relacionada ao gesto da artista, que é o gesto inscrito no Discurso Artístico. À medida que a artista tem o gesto de interpretar o discurso do corpo feminino que, discursivamente, para ele ser reconhecido e legitimado ela não pode fazer de determinada forma, a artista na função de autoria faz uma paráfrase do corpo feminino já determinado por um discurso patriarcal, o gesto da artista já está determinado.

A função autor fica subjugada ao efeito de autoria. A função autor estaria para a poética, ou seja, para o modo de funcionamento dos dizeres artísticos. Quando a artista representa o discurso do corpo feminino tal e qual está determinado pelo discurso patriarcal e hegemônico, faz uma paráfrase e aí ela está no efeito autor. Só não é exatamente o discurso de um texto jornalístico ou literário em função de que a materialidade é outra.

Então, a função-autor está relacionada à materialidade da videoinstalação, sendo da videoinstalação a função, o resto são resquícios de efeitos. É a partir dos efeitos que temos as materialidades significadas: o texto literário, as notícias e as fotografias que já tiveram seu efeito-fecho em determinado momento, o qual teve um sentido que a artista traz para a videoinstalação. Essas materialidades já são um efeito na videoinstalação e, em algum momento, elas estiveram na função de autoria, encarnando e produzindo um efeito que foi, por exemplo, o jornal que noticiou as Rosângelas.

Quando falamos de materialidade significada, ela já vem com efeito, não foi metabolizada na videoinstalação; o texto literário, a fotografia e o texto jornalístico (as notícias) são materialidades significadas imbricadas que, na videoinstalação, são metabolizadas no movimento. Diríamos que a função-autor sempre está em movimento, enquanto que o efeito-

autor tende sempre ao fechamento. Isso é materialidade significada, pois apresenta processo de textualização e possui função-autor e efeito-autor que, por isso é possível dizer que tem efeito fecho. Desta forma, esse efeito fecho é materialidade significada, assim, na videoinstalação temos pré-construídos como o texto literário, a fotografia e as reportagens, que são materialidades já significadas, estando num lugar já estabilizado e legitimado. "O EFEITO-autor, então, poderá produzir-se para todo o sujeito que aí se inscreva, como um efeito que se RE-produz, reproduzindo as instâncias de poder pela via da TEXTUALIZAÇÃO". (GALLO, 2011, p.415).

Como já vimos em "Espelho Diário", tem-se várias materialidades, cada uma com sua especificidade e sua forma, como o texto jornalístico, o texto literário e a fotografia, que se interpenetram. Temos as materialidades significadas que compõem a produção deste vídeo, que são os pré-construídos, aquilo que estava antes em outro lugar, independentemente, produzindo sentido e que tornou possível essa videoinstalação, diferentes materialidades que constituem um texto, um texto inscrito na arte contemporânea.

Na videoinstalação ou melhor no pré-construído da videoinstalação, vários fechos intermediários acontecem; temos um texto que se fecha no texto literário que é o roteiro do vídeo, na publicação da foto nos jornais, na notícia jornalística, na apresentação da videoinstalação e outro texto no processo de interpretação da videoinstalação; temos vários fechos e vários textos que estão na base da videoinstalação Espelho Diário. Assim," [...] o texto não será uma unidade fechada nela mesma. Ele vai abrir, enquanto objeto simbólico, para as diferentes possibilidades de leituras que, a meu ver, mostram o processo de textualização do discurso que sempre se faz com 'falhas', com 'defeitos'. (ORLANDI, 2012c, p. 64).

Há no gesto artístico de Rennó uma função-autor que está entre a regularidade e a dispersão, é da ordem da poética. Essa função-autor está relacionada à materialidade que a artista enuncia. Assim, a função-autor proposta por Orlandi e Guimarães está relacionada ao interlocutor. O fato de a artista ter formulado para/em uma materialidade específica, que é a videoinstalação, determinada sua função autor.

O sujeito será diferente quando formular em outra materialidade, por exemplo, na pintura. A enunciação da artista em outra materialidade resulta em diferente função autoria. Ela não muda a sua posição-sujeito, estando a artista no mesmo discurso, mas a questão dela estar em outra materialidade e isso resulta noutra função autoria. Lembrando que tratamos, aqui, por materialidade não a plasticidade da linguagem artística (apenas) mas sim, a historicidade que a constitui.

Ao tomar uma foto do jornal e ao ressignificá-la é esse gesto que produz uma fotografia diferente da anterior. E a imagem se encontra ali naturalizada. Para Pêcheux:

> A questão da imagem encontra assim na análise de discurso por um outro viés: não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória 'perdeu' o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições). (1999, p. 55).

A imagem perde seu trajeto de leitura quando é retirada de um jornal, de uma notícia e passa a compor uma produção artística. Os sujeitos que aparecem nas imagens, pessoas comuns ou celebridades passam a compor as personagens da videoinstalação. Da imagem que perdeu o seu trajeto de leitura ou daquela que colou de tal forma a naturalizar como se sempre estivesse ali. E é com esse "entre" que estamos lidando, com a imagem opaca e com a imagem dada como naturalizada, as duas sofrem apagamentos.

4 ESPELHO DIÁRIO: DISPOSITIVOS E ARQUIVOS

Pensar sobre os dispositivos se torna fundamental para nossa reflexão sobre o corpo feminino na arte contemporânea e, neste trabalho, pensaremos o corpo feminino sob a perspectiva da AD na videoinstalação "Espelho Diário".

Partindo de diferentes perspectivas teórico-metodológicas sobre a noção de dispositivo, propomo-nos discutir essa noção, trazendo ao diálogo três autores que formam a base teórica dessa tese, a saber: Foucault, Agamben e Pêcheux. Não é uma relação cronológica ou hierárquica sobre dispositivo e, sim, são conceitos que nos ajudam a pensar no funcionamento do dispositivo teórico-metodológico da AD. Pois, podemos inferir que, quando a AD monta seu dispositivo teórico analítico, ela é afetada por demais dispositivos que estão na ordem do discurso da contemporaneidade.

Deste modo, a proposta, aqui, é a de pensar no estatuto do dispositivo e, para tanto, pontuaremos Foucault e Agamben para, depois, verificarmos como Orlandi compreende o dispositivo. Podemos situar que, quando a autora usa a noção de dispositivo, ela vai pensar justamente como se propõe o recorte analítico que tem a ver com a metodologia da AD, que necessita de dispositivos. E por analisarmos um corpus que se dá numa concepção artística de diferentes dispositivos para arte, é que se faz necessário pensar teoricamente sobre o que implica chamar de dispositivo na AD.

Como essa tese está filiada a uma concepção discursiva, nosso relato é partir dessa abordagem orlandiana de dispositivo para, a partir dela, mobilizar teoricamente essa noção e colocá-la em relação à outra, muito cara para a AD, que é a noção de arquivo. Nesses termos, nessa tese, a proposição é a de refletir a respeito do dispositivo e do arquivo em sua constituição, tanto teórica, quanto analítica.

O conceito de dispositivo percorre o campo da filosofia (na vertente pós-estruturalista). Para Foucault, Agamben e Pêcheux, o dispositivo é uma noção estratégica na produção de seus pensamentos, com efeitos nos discursos, nas imagens e nos corpos.

Embora Foucault nunca tenha elaborado propriamente a definição de dispositivo, o autor não usa o termo dispositivo, "mas o termo etimologicamente próximo, 'positivité'", que é o que faz com que a sociedade funcione de determinada forma. Por isso a leitura feita por Agamben parece elucidar a noção de dispositivo Foucaultiana, vejamos:

> Se 'positividade' é o nome que segundo Hyppolite, o jovem Hegel dá ao elemento histórico, com toda sua carga de regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo, mas que se torna, por assim dizer, interiorizada nos sistemas

> das crenças e dos sentimentos, então Foucault, tomando emprestado este termo (que se tornará mais tarde 'dispositivo'), toma posição em relação a um problema decisivo, que é também o seu problema mais próprio: a relação entre os indivíduos como seres viventes e o elemento histórico, entendendo com este termo o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder. O objetivo último de Foucault não é, porém, como Hegel, aquele de reconciliar os dois elementos. E nem mesmo o de enfatizar o conflito entre esses. Trata-se, para ele, antes de investigar os modos concretos em que as positividades (ou dispositivos) agem nas relações, nos mecanismos e nos 'jogos' de poder. (AGAMBEN, 2009, p. 32-33).

Na perspectiva discursiva, esses jogos de poder se dão no funcionamento do discurso; é isso que faz com que exista uma forma concreta, uma materialidade do discurso, "não trabalhamos com formas empíricas nem abstratas, mas com a forma material" (ORLANDI, 2014, p. 109). Assim, a AD trabalha com um campo de conhecimento que diz respeito às condições materiais, com uma prática de escrita que se debruça sobre a materialidade discursiva que, por natureza é heterogênea e se faz na relação da língua, da história e do inconsciente.

Dito de outro modo, para a AD, o processo de institucionalização é também um processo de individuação. Por isso, a importância de se percorrer a noção de dispositivo em sua historicidade, não no sentido conciliatório hegleniano, nem tão pouco nas relações de estruturas institucionais, mas na torção do social, já que os "jogos de poder" e os processos de institucionalização marcam os discursos, os dispositivos então determinam o funcionamento dos discursos em sua forma material. É importante ver como Agamben busca em Foucault para pensar o dispositivo, pois como já falamos acima, o termo dispositivo não foi claramente discutido nos escritos de Foucault ao ser questionado numa entrevista em 1977; ele se refere à noção como:

> [...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos... [e entre estes] existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes, [cuja finalidade] é responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante (FOUCAULT, 1996, p. 244-245).

Podemos compreender que o dispositivo, para Foucault, não é algo homogêneo, possuindo uma multiplicidade de fatores que determinam o seu funcionamento, isto é, como os efeitos produzidos por um dispositivo se articulam e assim provocam uma mudança entre os elementos a que são vinculados. O dispositivo, segundo o autor, também detém uma função estratégica dominante, relacionada às relações de poder na batalha entre dominação e os

movimentos de resistência. Agamben interpreta essa formulação do Foucault e traz a seguinte elaboração:

> a. É um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas, etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
> b. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder.
> c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber. (AGAMBEN, 2009, p. 29).

O dispositivo em três diferentes camadas, primeiramente como um conjunto heterogêneo de discursos; segundamente, a conexão entre esses elementos discursivos e, em terceiro lugar, as condições discursivas como resultantes das conexões das relações de poder e saber. A ideia de dispositivo vai sempre se encontrar entre os elementos em questão (a heterogeneidade linguística e não-linguística – as estratégias concretas – o cruzamento das relações de poder). Segundo o autor, o dispositivo é um sistema de relações que pode ser estabelecido entre diferentes meios, como as instituições, as leis ou entre argumentos filosóficos-científicos.

Agamben toma a noção de dispositivo de Foucault, concordando que o dispositivo está inscrito em jogos de poderes e, ao mesmo tempo, vinculado a saberes que o condicionam e ainda parte de um pensamento teológico para pensar o dispositivo, no qual o conjunto de forças dos seres viventes produz os sujeitos. Para nós, na perspectiva discursiva sujeito e sentido se constituindo no mesmo processo.

A proposta de Agamben está relacionada à *oikonomia*[22], termo que foi utilizado nos primeiros séculos da história da igreja e foi "se especializando para significar, de modo particular, a encarnação do Filho e a economia da redenção e da salvação [...] e a *oikonomia* converte-se assim, no dispositivo mediante o qual o dogma trinitário e a ideia de um governo divino providencial do mundo foram introduzidos na fé cristã."[23] (AGAMBEN, 2009, p. 36-37).

---

[22] O termo grego *oikonomia* significa "a administração do *oikos*, da casa, e, mais geralmente, gestão, *management*. Trata-se, como diz Aristóteles [...], não de um paradigma epistêmico, mas de uma práxis, de uma atividade prática que deve, de quando em quando, fazer frente a um problema e a uma situação particular. (AGAMBEN, 2009, p. 35)

[23] A proposta de Agamben está baseada na relação entre a *oikonomia* que seria como o dispositivo através do cristianismo que justifica a "Trindade das figuras divinas, o Pai, o Filho e o Espírito Santo" e na ideia de um governo divino que "assim Deus confia em Cristo a 'economia', a administração e o governo da história dos homens". (AGAMBEN, 2009, p. 36).

> O termo latino *dispositio*, do qual deriva o nosso termo 'dispositivo', vem, portanto, para assumir em si toda a complexa esfera semântica da oikonomia teológica. Os 'dispositivos' de que fala Foucault estão de algum modo conectados com esta herança teológica, podem ser de alguma maneira reconduzidos à fratura que divide e, ao mesmo tempo, articula em Deus ser e práxis, a natureza ou essência e a operação por meio da qual ele administra e governa o mundo das criaturas. O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito. (AGAMBEM, 2009, p. 38).

Se por um lado Foucault pensa o dispositivo nas relações de poder, compreendemos que Agamben expande essa noção, quando pensa nas relações dos dispositivos cotidianos, chamando de dispositivo "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes". (2009, p. 40-41). Para o autor, os dispositivos se apresentam não somente como objetos de consumo, mas também como mecanismos na produção de uma subjetividade contemporânea. Ele (o autor) aponta para a necessidade de rever os dispositivos que permeiam o cotidiano como "a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares" (2009, p.41).

Agamben baseia a sua concepção na divisão de classes em duas instâncias, a dos seres viventes (ou as substâncias) e os dispositivos e entre as duas os sujeitos. O sujeito é o resultado dessa relação e assim "um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação". (2009, p. 41). Se por um lado existe no cerne de todo dispositivo "um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência específica do dispositivo" (2009, p. 44); a única forma de tentar escapar é se tornar um usuário, que Agamben chama de "terrorista virtual" tão hábil ao sistema (oikonomia) a ponto de, no interior dele, destruí-lo, o que seria quase impossível. É nessa perspectiva que toma a palavra Profanação que vem do campo do direito e da religião como um "contradispositivo, que restitui ao uso comum àquilo que o sacrifício tinha separado e dividido." (2009, p. 45).

Contudo, Agamben pensa que os dispositivos na fase atual do capitalismo já não atuam mais nos processos de subjetivação, quanto por meios que ele chama de dessubjetivação que, "parecem torna-se reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larvar". (2009, p. 47). É aquele sujeito que se deixa capturar pelo dispositivo televisão, sendo mais um número de audiência, não adquirindo uma nova subjetividade, ganhando com isso a dessubjetivação. O que Agamben nos aponta não é o

desaparecimento da subjetivação, mas um processo que mascara as subjetividades. "Isto é, o dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina do governo". (2009, p.46)

Se para Foucault, com as sociedades disciplinares era possível a produção de um novo sujeito, para Agamben a questão da subjetivação e dessubjetivação não formam um novo sujeito; para o autor, a sociedade contemporânea produz corpos inertes, ou seja, corpos que "atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real." (AGAMBEN, 2009, p. 48).

Para Orlandi, o processo de dessubjetivação de que fala Agamben é a forma de individuação do sujeito pelo Estado, estabelecida pelas instituições, "pela articulação simbólica política através das instituições e discursos, daí resultando sua inscrição em uma formação discursiva". E, assim, constitui-se em uma posição-sujeito na sociedade. (2012a, p.228). Uma posição sujeito que se inscreve na formação social, ou seja, há uma forma histórica sujeito, nas relações com o estado e com as tecnologias que vai individuando esse sujeito. Portanto, não se trata de dessubjetivação e, sim, como nos propõe Orlandi, é um modo de individuação. Pois para a AD, o sujeito não é pouco ou muito subjetivado ou não se é mais ou menos sujeito, então:

> O assujeitamento não é quantificável. Ele diz respeito à natureza da subjetividade, à qualificação do sujeito pela sua relação constitutiva com o simbólico: se é sujeito pelo assujeitamento à língua, na história. [...] Outro modo de dizer-se isso, é que decorre do vínculo radical do sujeito ao simbólico, é dizer que o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia." (ORLANDI, 2012c, p. 100).

Quer dizer que não há como contornar a ideologia, ela está sempre funcionando e é isso que constitui a possibilidade de existência. A ideologia vai sempre marcar o sujeito em suas posições.

Dessa forma, para a análise do discurso, o dispositivo está relacionado ao processo de subjetivação, uma vez que a ideologia interpela o indivíduo em sujeito, e o sujeito assume uma posição no discurso ou uma posição na FD. Esse é o movimento de interpretação. Uma vez que a AD aceita que o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia, ela já se coloca como alvo do dispositivo. E aceitando essa condição é que a AD vai se formulando enquanto disciplina pelos dispositivos teóricos e se efetivando nos dispositivos analíticos.

A interpretação na AD se dá pelo dispositivo teórico e pelo dispositivo analítico, ela se monta a partir dos dispositivos e é isso que permite dizer que é possível fazer pela AD uma análise não subjetiva da subjetividade. Justamente, porque se trabalha a materialidade de sujeitos e sentidos. Não subjetiva, já que não é centrada numa individualidade, não centra no

sujeito, o sujeito não tem a origem do dizer, é na formação discursiva que o dizer se produz. Segundo Pêcheux, "uma FD não é um espaço estrutural fechado, pois é constitutivamente 'invadida' por elementos que vêm de outro lugar (isto é, de outra FD) que se repetem nela, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais". (1990, p. 314). No entanto, precisamos contar com o gesto de interpretação do analista, porque diz respeito a um recorte feito por um sujeito, ou seja, o analista é também sujeito a partir de uma posição. Segundo Orlandi:

> [...] o sujeito, que interpreta, lê a partir de sua posição, o sujeito leitor crítico lê refletindo sobre sua posição sujeito, sobre suas condições de produção de sua leitura, por isso não interpreta apenas, ele compreende, sem no entanto trabalhar sua determinação através da teoria. De sua parte, o especialista compreende, porque lê mediado por um dispositivo teórico que desloca suas maneiras de fazê-lo. A partir daí, pensamos a tarefa do analista de discurso como sendo a da construção de um dispositivo que leva o sujeito à compreensão do discurso, ou seja, à elaboração da sua relação com os sentidos, desnaturalizando-os e desautomatizando a relação com a língua, consigo mesmo e com a história. Essa elaboração permitiria ao sujeito trabalhar com sua ideologia. (2012c, p. 14).

Na análise do discurso, o dispositivo se encontra tanto nas questões de constituição, quanto nas de formulação; tem-se um dispositivo teórico constituído e o analista compõe o dispositivo analítico no movimento de análise entre o corpus e o dispositivo teórico. Como vimos, o dispositivo na AD é atravessado pelo histórico/ideológico e é a partir disso que ela se constitui enquanto proposição teórico-analítica. Os dispositivos foucaultianos têm a ver com as relações de poder que se compõem no jogo dominação e resistência. Já, os dispositivos agambianos têm a ver com as relações de poder e com a influência no mercado. Esses deslocamentos são bastante produtivos, quando pensamos o próprio modo de leitura proposto na perspectiva discursiva, uma vez que tratamos com um dispositivo teórico-analítico, ou seja, um dispositivo sempre em movimento, não estanque e sensível a diferentes escutas teóricas. É possível inferir, ainda que quando a AD monta o seu dispositivo analítico ela é afetada por esses outros dois modos de dispositivos que estão na ordem do discurso da contemporaneidade, tanto pelo dispositivo foucaultiano quanto pelos dispositivos agambianos, que têm a ver com as relações de poder e o mercado, no qual o sujeito é incessantemente capturado como, por exemplo, o celular.

Dessa forma, o gesto do analista é permeado de subjetividade, o que garante não ser uma interpretação completamente subjetiva que opere somente pela subjetividade; é justamente o dispositivo teórico-analítico que se debruça sobre a materialidade. Embora, o processo de

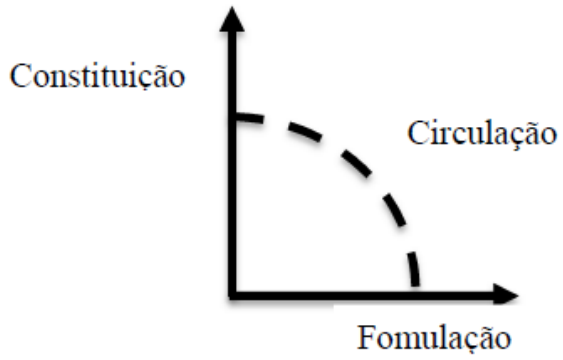
análise aceita a subjetividade, tomando-a como sendo uma posição do analista, é uma posição entre outras, a análise não é subjetiva.

Daí dizer que a AD é uma análise não subjetiva da subjetividade, vejamos, segundo Orlandi, é na formulação do discurso que essa contradição se constitui.

> Em outros termos, podemos dizer que, no nível da formulação, o sujeito já tem sua posição determinada, e ele já está sob o efeito da ilusão subjetiva, funcionando aonível do imaginário, afetado pela vontade da verdade, pelas suas intenções, pelas evidências do sentido e pela ilusão referencial (a da literalidade). (2007c, p. 50).

O discurso de acordo com Orlandi obedece a três momentos: o da **constituição** do sujeito como um eixo vertical "a partir da memória do dizer, fazendo intervir o contexto histórico-ideológico mais amplo." (2012c, p. 9); o da **formulação** do texto como um eixo horizontal, "em condições de produção e circunstâncias de enunciação específicas) (ibidem), e o processo da **circulação** do discurso **"**que se dá em certa conjuntura e segundo certas condições." (2012c, p. 9).

Figura 9: Esquema: Constituição, Formulação, Circulação



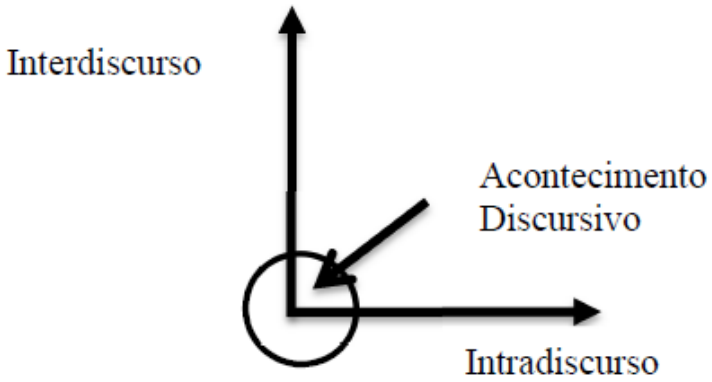
Fonte: Süssenbach, 2017.

É na dimensão vertical, segundo Orlandi, o da constituição, que está o **interdiscurso**, a memória "que organiza a repetição e também provoca eventualmente como diz Courtine o apagamento, o esquecimento, e mesmo a denegação" (2012c, p. 11). No eixo horizontal está o **intradiscurso,** o imaginário, onde se dão as formulações que remetem ao "fio do discurso". Assim, na perspectiva discursiva, "o interdiscurso (constituição: dimensão vertical,

estratificada) determina o intradiscurso (formulação: dimensão horizontal, eu diria, o da linearização do dizer)". (2012c, p. 11).

É justamente na circulação, o encontro de uma memória que está no eixo vertical, com uma atualidade que o intradiscurso se constitui, ou seja, é na formulação que ocorre o acontecimento discursivo, no encontro dos dois eixos, "no ponto de encontro de uma atualidade e uma memória." (PÊCHEUX, 2006, p. 17).

Figura 10: Esquema: Acontecimento discursivo



Fonte: Süssenbach, 2017.

Então, "podemos dizer que toda formulação se faz no cruzamento (determinação) da memória constitutiva". (ORLANDI. 2014, p. 70). A memória constitutiva pelo interdiscurso, o pré-construído, aquilo que fala antes em outro lugar e está ligada ao funcionamento da ideologia.

E é nesse lugar de encontro com o eixo vertical e o eixo horizontal que funciona o dispositivo, nem só do sujeito e nem só do sentido, mas na constituição sujeito e sentido se constituem se constituindo. Desse modo, se a análise do discurso analisa o processo, é o momento da interpelação do indivíduo em sujeito "que faz parte do mecanismo elementar da ideologia, [...] o apagamento dessa inscrição da língua na história para que ela signifique: o sujeito tem de inserir seu discurso no repetível (interdiscurso, memória discursiva) para que ele seja interpretável." (ORLANDI, 2007c, p. 48).

Para a AD é importante tanto os dispositivos teóricos quanto os dispositivos analíticos para o analista fazer seu gesto de análise, por isso não é subjetiva, embora seja acionado por um sujeito. O processo de análise se dá no batimento entre o dispositivo teórico, o dispositivo

analítico e a posição do analista. O corpus está, assim, definido na horizontal e aquilo que o sujeito diz é o ponto de encontro. O dizer formulado na horizontal, determinado pelo vertical é que vai incidir o gesto do analista, sempre retomando as condições de produção, de repetir e de descrever. A descrição só pode ser feita pela ordem da estrutura, por isso descrição/interpretação. É nesse batimento de ir e voltar que é determinado o modo funcionamento, isto é, está na circulação. Ao mesmo tempo em que se constitui, apaga a memória em que se constitui, e é nesse movimento em algum momento que se dá a contradição.

Aquilo que para Agamben e para Foucault são dispositivos que funcionam como possibilidades dos estabelecimentos das relações de poder, para a AD os dispositivos se constituem nos três níveis já citados acima: o da constituição, o da formulação e o da circulação. O nível da constituição está relacionado à materialidade histórico-social; no nível da formulação há o dispositivo teórico e o dispositivo analítico e no da circulação há um eixo de interdiscurso e intradiscurso que funciona na circulação como um efeito no eixo horizontal que está circulando. Sendo assim, aquilo que está circulando é efeito dos dispositivos; o dispositivo analítico nunca é o mesmo e com isso podemos dizer que fazer análise de discurso é um exercício de formulação.

Por este motivo é que a análise se faz no movimento do dispositivo teórico com o dispositivo analítico e, assim, não se tem "a" análise, mas uma análise possível. A própria constituição da AD se dá pela movência do dispositivo, o dispositivo teórico, no qual se encontra a teoria e proposição de análise e o dispositivo analítico construído pelo analista a cada análise. "Isso resulta, para o analista com seu dispositivo, em mostrar o trabalho da ideologia. [...]. Destaca-se, aí, a textualização do político, entendido discursivamente: a simbolização das relações de poder presentes no texto" (ORLANDI, 2012b, p. 68).

Tanto Foucault como Agamben trabalham com a questão do dispositivo pelo viés social, Foucault pelas relações de poder e Agamben pelas questões da dessubjetivação do sujeito pelos dispositivos contemporâneos. Pensar os dispositivos na AD diferentemente da perspectiva filosófica de Foucault e Agamben é pensar uma disciplina ou uma des-disciplina de interpretação. Pêcheux especializa esse gesto de leitura do dispositivo ao trabalhá-lo na movência. A AD faz uma consequência teórica analítica da noção de dispositivo; é por essa construção que é possível dizer que a AD faz uma análise não subjetiva da subjetividade, porque justamente ela trabalha com dispositivos.

É importante passar pela noção de dispositivos em Foucault e em Agamben e pensar como é mostrado pela análise do discurso, porque está na relação, no bojo da constituição dos

arquivos o funcionamento dos dispositivos. De alguma forma, os dispositivos Agambianos e Focaultianos determinam certos arquivos.

Segundo Foucault (2004), é o arquivo que autoriza o que pode ser dito, ou seja, é o aparecimento dos enunciados que permite o que pode ser dito seja agrupado em figuras distintas, compondo outras relações ou se mantendo segundo regularidades específicas. O que pode ser dito, não no sentido de interdição, mas na possibilidade de surgirem enunciados que se caracterizem como acontecimentos. O que Foucault propõe chamar de arquivo são justamente os sistemas de enunciados que:

> Ao invés de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). (2004, p. 146).

Assim, Foucault trata o arquivo como um sistema que comanda o funcionamento dos enunciados como acontecimentos, formando-se o arquivo sempre a partir de escolhas políticas. Foucault, ainda que contemporâneo a Pêcheux, trata o arquivo sem abordar a questão da ideologia.

Para Pêcheux, o arquivo "é um campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão" (2010b, p. 51), campo esse a ser lido sempre no movimento discursivo. Para o autor, um campo não é uma quantidade de textos e sim um conjunto de textos que pode estar na dispersão, pois o mesmo arquivo vai dar origem a muitas possibilidades de recorte.[24] Os textos devem ter algo em comum, serem pertinentes sobre uma determinada questão, mas nem tudo estará disponível num determinado arquivo, provavelmente terão outros textos igualmente pertinentes, mas não estarão disponíveis.

A AD especializa a noção de arquivo quando Pêcheux [1994] 2010b, no seu texto inaugural "Ler o arquivo hoje", mostra justamente o funcionamento dos dispositivos: o que é da ordem da ciência e o que é da ordem da literatura e assim dizer que existe essa relação do confronto, mas que a AD não vai lidar com essa relação do confronto, mas sim com a questão da constituição de arquivo.

[24] Para Lagazzi, o gesto analítico de recortar "visa ao funcionamento discursivo, buscando compreender o estabelecimento de relações significativas entre elementos significantes. [..] Parto da noção de recorte para assumir que o dispositivo teórico-analítico discursivo apresenta as condições necessárias para a prática analítica de objetos simbólicos constituídos por diferentes materialidades significantes. (2009, p. 67-68).

Pêcheux se propõe a refletir sobre a noção de arquivo; segundo o autor, a leitura do arquivo na contemporaneidade se encontra inscrita no modo de leitura literário ou no modo de leitura universitária, ou seja, a leitura de arquivo pode inscrever os sujeitos em uma cultura denominada "científica" em oposição à inscrição numa cultura denominada "literária". A proposta de Pêcheux é a reflexão sobre a leitura deste campo, sobre os modos de leitura do arquivo pelo sujeito. O autor estabelece essa separação entre a leitura literária e a leitura científica para pensar a divisão social da leitura de arquivo.

Ainda para Pechêux [1994] 2010b, "o arquivo se constitui em um espaço polêmico das maneiras de ler", pois o sentido nunca é sempre o mesmo, o sentido sempre pode ser outro, pois dependendo do modo das questões que levantamos temos mais de uma possibilidade de ler.

Um lugar de conflito se estabelece na leitura de arquivo, conflito entre estes "modos de ler": os efeitos de sentido produzidos pelos historiadores, filósofos, os literatos e os efeitos de sentido produzidos pelos cientistas, os fabricantes utilizadores de instrumentos. Entre os literatos e cientistas se estabelecem diferentes modos de ler; os literatos, os profissionais da leitura, constroem o "seu" mundo de arquivos, a sua leitura se constitui envolvida pelo efeito que é esta posição detentora da responsabilidade pela "leitura do arquivo", o efeito de legitimidade, de autorização a ler, de produzir interpretações "originais" dos arquivos. Eles produzem um modo próprio de leitura e assim construindo seu próprio universo de arquivo. Já, os cientistas organizam os arquivos em banco de dados informatizados e com isso se tem uma organização do trabalho intelectual e, de alguma forma, a repercussão disso se dá na sociedade com a própria memória histórica.

Assim como os literatos produzem "sua" leitura do arquivo, conforme sua inscrição caracterizada pelas relações de "produção" de interpretações, os cientistas produzem a "sua" leitura caracterizada pelo poder de "sustentação" destas interpretações.

Desta forma, o conflito nos modos de leitura provoca uma divisão social de trabalho da leitura em todo discurso. Sobre essa divisão Orlandi nos diz que:

> [...] podemos encontrar a divisão do trabalho de interpretação, distribuído pelas diferentes posições dos sujeitos: o padre, o professor, o gerente, o líder sindical, o líder partidário, etc. E há uma enorme produção de textos (falados e escritos) que trabalham essa divisão: regimentos, constituições, panfletos, livros didáticos, programas partidários, estatutos, etc. Os sentidos não estão soltos, eles são administrados. (2007c, p. 96).

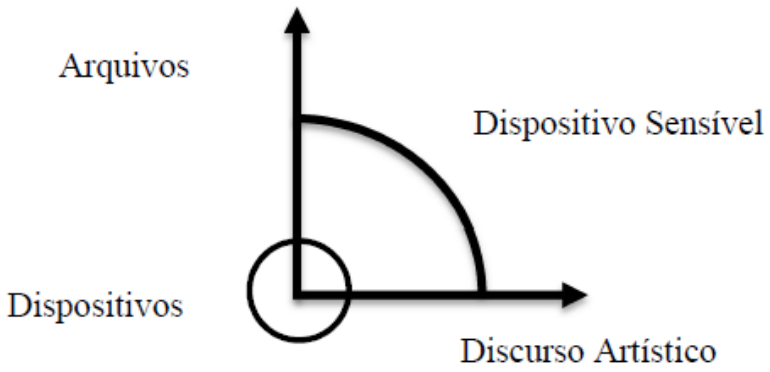
E ao dizer que os arquivos se constituem de diferentes modos de leitura é justamente por que os dispositivos estão funcionando para essa divisão social. É pelo conjunto de dispositivos históricos, sociais e ideológicos que o arquivo se forma de diferentes modos de

leitura. Seria, então, o dispositivo, o próprio ativador dos arquivos que constituem as Rosângelas em *Espelho Diário*? Eis uma questão que mobiliza o gesto dessa tese, pois é possível compreender que Rennó, ao mobilizar os arquivos das mulheres da estética, do feminino, da literatura e do universo jornalístico para compor as Rosângelas, da/na videoinstalação, fá-lo por meio de dispositivos, no entanto, outros dispositivos sócio-históricos, por sua vez, constituíram tais arquivos.

Com isso compreendemos que temos uma relação intrínseca entre dispositivo e arquivo em *Espelho Diário*, pois são dispositivos do jornal, da fotografia e do texto literário que funcionam nos arquivos mobilizados, que determinam como as Rosângelas aparecem na videoinstalação. Porém, temos um funcionamento específico aqui, que é do DA; explicamos: assim como "o gesto do analista é determinado pelo dispositivo teórico enquanto o gesto do sujeito comum é determinado pelo dispositivo ideológico[25]." (ORLANDI, 2007c, p.84). Também Neckel (2004) aponta, nas suas formulações, que tanto o analista de discurso produz um gesto de interpretação pelo dispositivo teórico analítico, como o artista produz seu gesto de interpretação pelo dispositivo sensível e analítico. A autora ressalta que o sensível "não prescinde de inscrições, ao contrário, é justamente pela inscrição, pela identificação e pela interpelação que esse dispositivo sensível funciona." (NECKEL, 2015, p. 280). A inscrição nas projeções sensíveis é incontornável ao sujeito, isto é, não é uma ação voluntária do sujeito e se dá por meio de diferentes dispositivos.

[25] O dispositivo ideológico de interpretação do sujeito vem carregado de uma memória (filiação nas redes de sentido – interdiscurso) que, entretanto, aparece negada como o sentido surgisse lá. Isto por que a memória discursiva (o interdiscurso) se estrutura pelo esquecimento: esquecemos como os sentidos se formam de tal modo que eles aparecem como surgimento em nós. Este dispositivo ideológico da interpretação funciona no espaço da relação linguagem/mundo. Os sujeitos são submetidos ao acaso e ao jogo, mas também à memória e à regra. (ORLANDI, 2012c, p. 28).

Figura 11: Esquema: Dispositivo Sensível



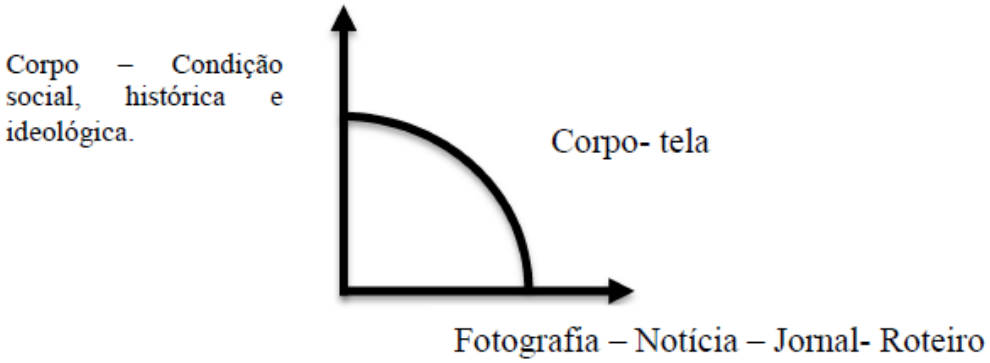
Fonte: Süssenbach, 2017.

Assim, a artista mobiliza os dispositivos da arte, a saber: o dispositivo sensível para construir Rosângelas múltiplas. No entanto, esse recorte é afetado pelos dispositivos (as fotografias, os jornais, a literatura) que constituíram os diferentes arquivos, (jornalístico, o literário, o estético, o feminino). O gesto da artista não é um gesto do sujeito comum, o gesto da Rosângela artista é um gesto analítico que opera pela predominância do sensível que, como vimos, também é determinada sócio-histórico e ideologicamente. Corrobora-se a formulação de Neckel (2004) que tanto como o analista do discurso, quanto o artista produzem gestos de interpretação. Sendo que o primeiro opera pelo dispositivo teórico-analítico e o segundo opera pelo dispositivo sensível-analítico. Se pensarmos na constituição dos arquivos "Espelho Diário", vê-se que há um movimento determinante vindo do dispositivo sensível (sócio-historicamente-idelogicamente), que vai determinando o lugar de cada arquivo e como os arquivos funcionam; assim, é em função dos dispositivos que o arquivo se constitui.

As mulheres Rosângelas foram recortadas do mundo do sujeito comum, mas o gesto de Rennó é diferente do jornalista que colocou a nota no jornal, que colocou a notícia ou a fotografia, é um recorte pelo dispositivo sensível. O arquivo passa pelos diferentes dispositivos, que funcionam no Discurso Artístico, o que faz com que a relação aconteça é o dispositivo sensível.

É nessa esteira que pensamos Espelho Diário como um arquivo que se constitui pelos dispositivos (a fotografia, a notícia, o roteiro) para os diferentes textos/modos de compor as Rosângelas, a mãe, a colunável, a secretária, a dona de casa e muitas outras. O corpo na condição social-histórica, mobilizado a partir da fotografia, notícia do jornal, colocando no corpo-tela. Deste modo, ser uma colunável ou uma dona de casa está no corpo-tela a partir da constituição corpo na sua condição social e histórica.

Figura 12: Esquema Corpo tela



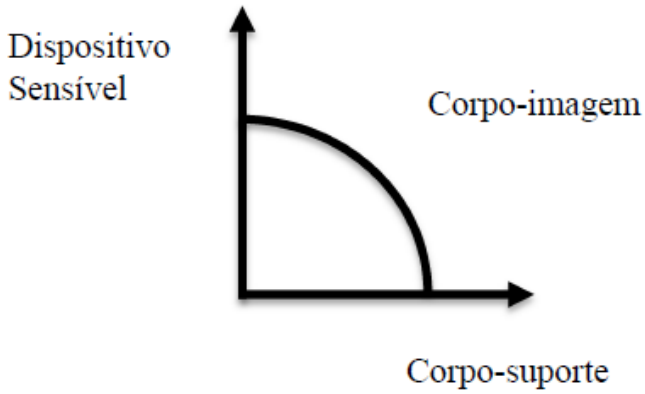
Fonte: Süssenbach, 2017.

É no batimento do corpo na condição social, histórica e ideologia e do corpo das imagens das Rosângelas que estão no jornal, na fotografia, na notícia, que Rennó vai produzindo o corpo tela que está na videoinstalação, um corpo-suporte em diferentes modos de inscrição. O corpo-suporte da arte é a tela em branco que vai sendo pintada. Ao mesmo tempo que temos um corpo-suporte que é o corpo do sujeito do inconsciente e da ideologia, é aquilo que o determina. É na relação com o corpo-suporte[26] que surge o corpo-imagem da Rosângela na tela. Um corpo imagem da arte que surge a partir desse corpo tela.

Esse corpo-imagem só surge pelas projeções sensíveis; segundo Neckel, "o sensível não prescinde de inscrições, "ao contrário, é justamente pela inscrição, pela identificação e pela interpelação que esse dispositivo sensível funciona. E dessa forma o sujeito sempre cindido/interpelado apreende o mundo de suas experiências estéticas". (2015, p. 280-281). É preciso entender como as projeções sensíveis funcionam na videoinstalação. É o que estamos propondo no próximo gráfico, o dispositivo sensível no nível da formulação e o corpo-imagem no da circulação, mediado pelo corpo-suporte (na psicanálise, no social e o corpo suporte na arte). Podemos adiantar que esse corpo-suporte é entendido como condição de possibilidade para a existência de determinado corpo-imagem.

[26] Vamos desenvolver no capítulo "CORPO-IMAGEM: MATERIALIDADE DISCURSIVA, PERFORMANCE/PERFROMATIVIDADE", a discussão sobre os diferentes suportes pelo qual esse corpo-imagem funciona, nas perspectivas: da psicanálise do social e da arte e é nessa intersecção que falaremos do corpo-suporte.

Figura 13: Esquema: Corpo-imagem



Fonte: Süssenbach, 2017.

Somente há as projeções sensíveis, porque temos os dispositivos funcionando e a esses dispositivos das projeções sensíveis é que podemos chamar de suporte, ou seja, são os suportes que mobilizam as projeções sensíveis.

Enquanto analista do discurso, temos um dispositivo que é o dispositivo teórico (da AD), em que o analista "está sempre afetado pelo jogo da interpretação e seu dispositivo teórico marca uma posição em relação a outras". (ORLANDI, 2012c, p. 26). E construímos um dispositivo analítico, recortando um *corpus* olhando para ele enquanto arquivo. O analista, pelo dispositivo que constrói, "ele pode explicitar o modo de constituição dos sujeitos e de produção de sentidos. [...] Isto resulta, para o analista com seu dispositivo, em mostrar o trabalho da ideologia". (ORLANDI, 2012b, p. 68).

Apontamos, a seguir, como dispositivo e arquivo se mobilizam no corpus desse trabalho:

Ao tomarmos o gesto artístico da Rosângela enquanto artista feminista contemporânea, poderíamos pensar num gesto profanador, quando ela traz o rosto das mulheres na contemporaneidade, mas em algum momento ela é pega pelo dispositivo ao trazer o rosto de mulheres de uma sociedade que tem uma história, retomando a citação de Rago, "que é normalmente narrada por homens, para homens e sobre homens". (2013, p. 19).

Podemos dizer que é o dispositivo que regula os arquivos e a profanação é o que, na AD, chamaremos de contradição, quando a artista traz um rosto que vaza para outro lugar, que desestabiliza o dizer e migra para outro lugar. É o lugar do político na linguagem; segundo Lagazzi, é "no trabalho simbólico da incompletude e da contradição no social, imagens e

palavras compõem possibilidades de deriva, e nos deixam ver a diferença em sua potencialidade de trazer a tona o político.” (2011a, p. 409).

A partir do exposto, dos conceitos trazidos nesse capítulo sobre arquivo e dispositivo, ainda que referenciados de formas diferentes pelos autores citados, a noção de arquivo está sempre envolvida com o político, com o histórico e com social. O corpo que performativiza as mulheres Rosângelas é um corpo construído de arquivos, mobilizados pelos dispositivos que apresentam um corpo que traz efeitos de sentidos dos rostos das mulheres contemporâneas.

Ao olhar os arquivos que constituem Espelho Diário é preciso considerar a sua opacidade. O arquivo é opaco, ele não traz evidências, ele nem representa uma memória social, também não é um espaço homogêneo, “o arquivo não é o reflexo passivo de uma realidade institucional, ele é, dentro de sua materialidade e diversidade, ordenado por sua abrangência social. O arquivo não é um simples documento no qual se encontram referências; ele permite uma leitura que traz à tona dispositivos e configurações significantes”. (GUILHAUMOU/ MALDIDIER, 2010, p.162.).

Em Espelho Diário, há o dispositivo jornal que constitui um discurso, o discurso jornalístico, portanto mobiliza um determinado arquivo. Assim, Rennó, ao retirar uma nota do jornal e torná-la um objeto de coleção, o acesso da artista é de um arquivo jornalístico. A artista traz para esse recorte aquilo que os jornalistas estão falando de diferentes mulheres/acontecimentos (da estuprada, da secretária, da mãe, da acidentada...). A artista o faz por meio de um nome em comum: todas as mulheres são Rosângelas. O gesto de leitura da artista passa por aquilo que está no dispositivo e que determina o arquivo, ou seja, revela o funcionamento do discurso jornalístico e, ao fazê-lo, essa ação de recorte se dá pelo dispositivo artístico. O arquivo não é algo fechado, porque os dispositivos que o compõem também não são fechados e sempre passíveis de algo a mais e, assim, presta-se a diferentes trajetórias de leitura.

4.1 O VÍDEO ENQUANTO DISPOSITIVO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: O CORPO E O ESPECTADOR

Neste capítulo, veremos como funciona o vídeo sendo dispositivo, historicizando-o na arte contemporânea. O aparecimento do vídeo na arte contribui às novas concepções contemporâneas. Retomando de forma histórica a questão do seu aparecimento na arte:

> O vídeo surge num contexto artístico radicalmente à margem do modernismo [...]. O formalismo suscitado pela obsessão da ‘especificidade’ (cada arte só deveria fazer uso dos meios que lhe eram próprios) e a autonomia da obra em relação a todo o contexto também eram preocupações estranhas ao desenvolvimento do happening, nos anos de

> 1950, à pop art e depois à nova dança, a performance e a arte minimalista. (DUGUET, 2009, p. 46-47).

O vídeo começa a ser usado de forma mais abrangente no final dos anos 1960, em que o momento artístico foi caracterizado por novas tendências e denominações artísticas. “O vídeo participa de quase todas as correntes: arte conceitual, performance, body art ou land art[...]” (DUGUET, 2009, p. 47). Ele, entrelaçado com as diversas formas de arte como a dança, a música ou as artes plásticas, é considerado como ‘impuro’ segundo a autora. O vídeo como uma nova arte que chega ao final dos anos 60 é convocado por defensores do modernismo a provar sua especificidade. Ainda, segundo Duguet

> Enquanto várias realizações parecem explorar questões puramente formais com base em princípios técnicos específicos, como a transmissão ao vivo, as obras mais fecundas parecem dedicar-se a um trabalho crítico de alcance mais geral. Elas convocam contexto e referência, realizam-se por meio de hibridações múltiplas e de confrontações que ultrapassam em muito os limites territoriais de cada arte, para por em causa os limites da própria arte. (2009, p. 47-48).

O vídeo surge nos anos 60 justamente pelas problemáticas artísticas instaladas. De um lado temos a questão das experiências da obra focada no espectador e, de outro lado, a questão do conceito da obra como fundamental, segundo os artistas conceituais. Tem-se o vídeo como uma ferramenta, segundo Duguet “Ele não passa de um processo, pura virtualidade de imagens. É um sistema de representação, e não um objeto que se expõe nas instalações.” (2009, p.51)

O termo instalação não diz respeito a uma única técnica, não prioriza um tipo de material específico de determinada prática artística como a pintura, o desenho, a gravura ou a escultura. A instalação se faz de modo amplo, uma produção não definida se fizermos relações com as artes de delimitações técnicas específicas ou, como diria Garramuño, uma arte não específica.

Para Carvalho, 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. Pode ser considerada igualmente como um modo de espacialização, contextual e situacional em relação ao lugar e ao local no qual se instala. Trata-se de um modo de espacialização que joga com a instabilidade, dado que a disposição de seus elementos e o vínculo que estabelece com o recinto de exposição são temporários. Enfim por que não pode ser considerada uma modalidade “mestiça”, na medida em que na sua concepção e também sua recepção incorporam a cada nova montagem, em um local diferente o espaço em que se instaura. Não como uma simples relação de proximidade física, mas como um dos elementos constituintes da obra. (CARVALHO, 2007, p. 115)

A arte mestiça apontada pela autora diz respeito a sentidos múltiplos dados pelos entrecruzamentos e a inespecificidade dos materiais nas produções contemporâneas. Para a autora, o conceito de mestiçagem[27] é que acolhe os múltiplos sentidos. Assim como os vários cruzamentos entre os processos, as formas, os suportes e a instalação:

> [...] envolve, sob certos aspectos, a desconstrução dos suportes tradicionais da tela como únicos legítimos para o investimento simbólico da arte de objetos cotidianos, imagens e procedimentos, o próprio espaço, questão que concatena tanto o recurso ao mundo cotidiano. Quanto à miscigenação entre as categorias, trata-se de um aspecto significativo, do qual a grande maioria das instalações é exemplar, não apenas através da possibilidade de articular imagens (fotografia, vídeo), pintura, escultura e objetos cotidianos, mas por um deslocamento da função caracteriza cada um deles, individualmente, em suas utilizações convencionais. (CARVALHO, 2007, p. 76-77).

Os deslocamentos das materialidades que compõem a videoinstalação produzem deslizamentos de sentidos que decorrem em função, justamente, pelo escopo teórico da arte contemporânea com seu caráter polissêmico, levando à construção e à desconstrução de sentidos. A própria instalação, por sua característica de uma arte não específica conduz a polissemia. Para Carvalho:

> Quando empregamos o temo instalação não fazemos menção a uma técnica em particular, não enfatizamos um tipo de material cujas qualidade plásticas possam ser objeto de uma prática artística e de uma relação estática, nem a rigor um fazer artístico nos termos convencionais tais como 'pintar', 'esculpir' ou 'desenhar'. Instalação funciona de modo genérico como um procedimento indefinido em relação a possíveis delimitações de ordem técnica. (2007, p. 131).

Para Neckel, "Quanto maior o grau de polissemia, maior a legitimação enquanto DA. [...] Essa característica de polissemia é que aponta para a predominância das formas

[27] No momento contemporâneo, constata-se que a arte é o campo de experimentação no qual os entrecruzamentos entre o passado e o presente, manualidade e tecnologia, materiais, suporte e formas diversas se tornam possíveis. A partir dos anos 1990, as mestiçagens constitutivas das obras vinculam-se a novas modalidades de expressão. Destacam-se as que utilizam, simultaneamente, linguagens múltiplas como as instalações, a videoarte (sobretudo, as videoinstalações), as cartografias, os livros de artistas, as novas modalidades de *performance*, as confrontações entre "as velhas" e novas tecnologias, as obras dão origem a outras obras. Evidenciam-se, também, as obras instauradas numa linguagem única (como a fotografia), que utilizam imagens de outros meios artísticos, como o cinema e o vídeo. Esse procedimento marca igualmente a utilização das novas tecnologias, mescladas a fotos, a gravuras, a filmes, a pintura, a desenhos, a colagens de materiais heteróclitos. Em novas tecnologias, ainda, estão as obras interativas realizadas em rede, que colocam em questão o princípio da autoria única. Todos esses procedimentos tendem a criar imagens "em abismo", que nos levam a perder-nos num labirinto de sentidos múltiplos. (CATTANI, 2007, p. 25).

polissêmicas e lúdicas no DA." (2004, p. 50). Podemos inferir que não se trata de uma quantificação em relação à polissemia, mas de um modo de funcionamento polissêmico e predominantemente lúdico.

Segundo Orlandi, é justamente a questão polifônica/polissêmica que caracteriza o discurso lúdico; segundo a autora, "O discurso lúdico é aquele que seu objeto se mantém presente enquanto tal (enquanto objeto coisa, enquanto coisa) e os interlocutores se expõem a essa presença, resultando disso o que chamaríamos de polissemia aberta (o exagero é o *non sense).*" (1996, p. 15). A polissemia do discurso lúdico é aberta a múltiplos sentidos, não se dá de forma linear, tanto o locutor quanto o interlocutor estão numa posição de troca. "Ou seja, o objeto de discurso e os interlocutores desfrutam de uma posição polissêmica e não parafrástica." (NECKEL, 2004, p. 53). Na arte contemporânea, com o aparecimento das tecnologias disponíveis que permeiam as produções artísticas, modificam a relação com o interlocutor em função dos diferentes efeitos produzidos. Para Carvalho, "As instalações tornam-se o modo privilegiado para a apresentação dos trabalhos de arte. Não mais um objeto a ser contemplado, mas uma instalação a ser percorrida". (2008, p. 99). Segundo a autora, é o percurso pela obra que permite a experiência do espectador, a situação da cena que permite a contemplação e não mais o objeto da obra. Assim, o corpo do espectador é um corpo em cena, um corpo que se coloca na obra.

> É sobre o corpo que os artistas da vídeo-arte dos anos sessenta e setenta vão desenvolver suas obras, problematizando tanto sua espessura, sua materialidade, quanto sua sensorialidade e os limites perceptivos. O corpo torna-se ao mesmo tempo material de pesquisa e instrumento de investigação, ao englobar a percepção, a representação e as situações comunicacionais de modo geral. O corpo apresenta-se como um território de exploração e, através dele, surgem diferentes aproximações tanto técnicas quanto perceptivas ou políticas, seja do artista ou do espectador, que permite a exploração de diferentes modos de produção e difusão da imagem. (CARVALHO, 2008, p. 101-102).

Os dispositivos artísticos da contemporaneidade levam o espectador a outra relação com a imagem diferente da qual estava habituado, caracterizados por modelos de produção já pré-estabelecidas. Na arte contemporânea, os artistas "[...] vêm criando novos dispositivos que constituem como linhas de fuga sobre um regime do ver que institucionaliza o olhar. De modo geral, são obras dispositivos nas quais os percursos não são pré-definidos, assim como seus modos de recepção, delegando ao observador a tarefa de definir seu percurso pela obra". (CARVALHO, 2008, p. 12-13).

A videoinstalação, entre outras questões, é uma produção que implica um envolvimento do corpo do espectador, não se restringindo apenas à questão do olhar. "[...] o vídeo é

considerado um dispositivo capaz de radicalizar a experiência com a imagem, promovendo uma miscigenação de corpos – do observador e da imagem – e a criação de novas temporalidades". (CARVALHO, 2008, p. 62). Com o dispositivo do vídeo, o expectador tem a possibilidade de atravessar a imagem, fazendo uma espécie de corpo a corpo com ela, estabelecendo uma experiência com a produção artística com múltiplos sentidos.

O corpo integra o espaço[28] sensório, diferente das linguagens artísticas como, por exemplo, a pintura, a gravura, a fotografia, no qual o sentido do olhar bastaria.

> Muitas instalações envolvem a imersão do espectador em um ambiente [...] ou pelo menos uma vivência que não se restringem ao campo visual, [...]. Este tipo de situação, na qual nosso corpo e nossos sentidos são convocados a atuar integralmente durante um dado recorte de tempo em uma situação determinada, faz parte de uma experiência estética do trabalho artístico ensejado pelas instalações. Em outras palavras, muitas instalações promovem pequenas simulações em que experenciamos a dimensão espacial e temporal em uma situação dada, isto é, a obra. (CARVALHO, 2005, p. 51).

Pensando discursivamente, a videoinstalação envolve o sujeito no aspecto de ordem física e material do espaço, como também em uma dimensão simbólica no que se refere aos aspectos ideológicos e histórico-sociais. Para Neckel (2010, p.90 -91), "Se a imagem é dotada de sentidos, se os sentidos não têm 'donos', se o movimento de interpretação é incontornável, sujeito e sentidos se constituem constituindo-se". Então, temos um movimento que vai se constituindo nessa relação da imagem com o sujeito espectador, temos uma memória, uma historicidade. Sendo assim, a imagem não chega pronta à expectação, mas vai se constituindo no movimento de interpretação.

Como já falamos, anteriormente, na videoinstalação o espectador não está diante de uma produção somente com os olhos, mas com o corpo. Para Duguet "[...] a posição do sujeito no dispositivo da representação questiona o estatuto do olhar. Ao proceder uma série de reviravoltas em que o observador se torna concomitantemente o que é observado, elas deslocam o centro organizador da cena". (2009, p. 58).

A videoinstalação está no campo que passa pelas relações corpóreas, como um dispositivo da arte contemporânea e se dá na relação teórica e prática por uma relação com o sensível. Para Neckel: "Mais que realizar uma produção 'sensível', o artista contemporâneo joga com as possibilidades de sentidos. Esse jogo ao espectador, [...] passa de uma

[28] O espaço é o elemento inevitável no caso das instalações. Por sua vez, trata-se igualmente de um espaço miscigenado, já que envolve uma dimensão temporal. A rigor, o espaço da arte, o espaço do qual se fala aqui, é a condição do caráter relacional das instalações. Ou se preferirmos, é o espaço da experiência – do encontro entre a obra e o local que ocupa, entre a obra e o espectador e as localizações e deslocamentos de cada um – condição das relações, das justaposições, da mistura e da diferenciação. (CARVALHO, p.98).

contemplação passiva para uma interlocução." (2010, p. 69). Segundo a autora, são as projeções sensíveis que estão num lugar de entremeio da arte e da AD, ou seja, dá-se no entremeio da ação política que vem pelo institucional e pela relação do inconsciente que vem do emocional. Seriam as projeções sensíveis nesse jogo do social e do inconsciente que trazem essa possibilidade de desestabilização?

O dispositivo na instância do discurso artístico não é somente do nível institucional ou político, ele passa pelo nível do sensível e do inconsciente. Assim, dispositivo nas projeções sensíveis é amálgama entre o inconsciente e a ideologia. É desta forma que o interlocutor se projeta naquilo que o artista está mostrando. "É nesse espaço que nos inscrevemos e nos instalamos como sujeitos de linguagem, seja qual for: visual, sonora ou gestual ou, ainda, na imbricação das material." (NECKEL, 2010, p. 69).

Em Espelho Diário temos um vídeo que transforma a fotografia, as notícias de jornal, em roteiro; ele parte de diferentes dispositivos e seus respectivos arquivos, e esse movimento vai se marcando na videoinstalação. Cada uma das Rosângelas que aparecem no vídeo como, por exemplo, a dona de casa, a funcionária, a morta, a namorada e todas as outras, aparecem com aquela roupa, com aquele cabelo, com aquele dizer, naquele cenário, etc. É possível apontar que tais figurinos, cenários e enquadramentos se inscrevem em determinados arquivos. Temos, portanto, uma imbricação dos dispositivos sócio-históricos e dos dispositivos da linguagem artística; nesse caso, o vídeo e a fotografia[29], eis o movimento da discursividade da/na videoinstalação.

Assim, a videoinstalação se dá na imbricação de diferentes materialidades, o que abordaremos no próximo capítulo.

[29] A fotografia enquanto dispositivo compõe a videoinstalação não só como um arquivo de imagens, mas compõe no próprio funcionamento. Ou seja, a fotografia está no vídeo marcadamente por dois campos, tanto de arquivo quanto de dispositivo.

4.2 A VIDEOINSTALAÇÃO *"*ESPELHO DIÁRIO"*:* UMA OBRA CONTEMPORÂNEA QUE SE TECE POR IMBRICAÇÕES

A videoinstalação como produção artística na arte contemporânea se instaura como uma arte inespecífica; é resultado de vários procedimentos e linguagens. Faz referência a duas linguagens, o vídeo-arte[30] e a instalação[31], ou seja, a videoinstalação se utiliza de uma linguagem não específica, muito própria da linguagem contemporânea.

> [...] o fato é que essa aposta no inespecífico se aninha também no interior do que poderíamos considerar uma mesma linguagem, desnudando-a em sua radicalidade mais extrema. Porque é na implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte que aparece o problema mais instigante dessa aposta no inespecífico, explicando, aliás, a proliferação cada vez mais insistente desses entrecruzamentos de suportes e materiais como uma condição de possibilidade dir-se-ia de horizonte da produção de práticas artísticas contemporâneas. (GARRAMUÑO, 2014, p. 15-16).

"Espelho Diário*"* nos permite pensar a inespecificidade das linguagens artísticas, as diferenças e as memórias que sobrevivem de outro tempo, condição da arte contemporânea, na qual os diferentes estilos e materiais se interpenetram, impossibilitando classificações e dicotomias apriorísticas.

Assim, o diário se constrói a partir de dispositivos, das fotografias, anúncios e textos de jornais, nos quais a artista produz "Espelho Diário" num gesto de interpretação que sinaliza o contemporâneo.

Há notícias sobre Rosângelas, depois há histórias sobre Rosângelas que são transformadas em uma videoinstalação, que exploram os limites entre as linguagens corpórea,

---

[30] A videoarte parte da ideia de espaço como campo perceptivo, defendida pelo minimalismo quando enfatiza o ponto de vista do observador como fundamental para a apreensão e produção da obra. Mas, se o trabalho de arte na perspectiva minimalista é definido como o resultado de relações entre espaço, tempo, luz e campo de visão do observador, o uso do vídeo almeja a transformação de modo radical das coordenadas desse campo perceptivo, dando novo sentido ao espaço da galeria e às relações do observador com a obra. Colocado numa posição intermediária entre o espectador do cinema e o da galeria, o observador/espectador da obra é convocado ao movimento e à participação. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.)

[31] O que supõe uma instalação pressupõe, por sua vez, consiste na possibilidade de ser instalada. Isto é, especializa-se como uma instalação e enquanto instalação. Em resumo, o caráter miscigenado da instalação envolve espaço. Ou seja, uma instalação pode ser composta 'unicamente' por um tipo de objeto, de pinturas, de fotografias, de monitores de vídeo, desde que sejam instalados, o que significa dizer que operem no/com e através do espaço. (CARVALHO, 2007, p. 97).

sonora e visual. Isso remete à forma material da arte contemporânea que utiliza diferentes linguagens.

> Las obras, cada vez más, funden la poesía, los artistas visuales planean sus intervenciones junto a compositores de música o actores, introducen perfumes y sabores, incitan a tocar las superfícieis. ... Los artistas plantean relaciones en las que un lenguaje coexiste con otro, formando parte de una misma experiencia, o incorporan también dispositivos para tornar evidentes las tensiones productivas entre formas de expresión que consideramos distintas, pero que pueden mutar, tornando se otra cosa, otras. Se detienen entre límites para volver éstos un campo de expresión. (GIUNTA, 2014, p. 63 -64).

A fusão das linguagens, dos meios e materiais nos processos artísticos das obras contemporâneas, segundo Cattani produzem tensões "Essa tensão provém dos cruzamentos dos conceitos e termos, de questões formais e de práticas artísticas que o estruturam no seu interior". (2007, p. 33). A autora utiliza o termo mestiçagem para caracterizar as novas modalidades de expressão na arte contemporânea com a fusão das linguagens e, para ela, não há fusão sem conflito ou tensão. "No caso da produção artística contemporânea a potencialidade artística, estética e poética emergiria exatamente destes pontos de tensão, de instabilidade e não da especificidade que valoriza a premissa da pureza" (CARVALHO, 2007, p. 96).

Conforme explica Garramuño (2014), essa é uma característica da arte contemporânea na qual os estilos, os materiais e os diferentes tipos de arte se interpenetram, impossibilitando classificações e dicotomias. Em algumas das produções artísticas contemporâneas, o entrecruzamento dos meios, a corrosão de limites entre as formas de expressão, suportes e discurso, por parte dos artistas, delimita um espaço de não-pertencimento que termina, justamente, criando uma identidade do inespecífico.

> Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também e, sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente, porque a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade, além da especificidade do meio, que cada vez há mais arte multimídia ou que poderíamos chamar de "arte inespecífica". (GARRAMUÑO, 2014, p. 16).

Garramuño (2014) vê esse entrecruzamento como uma saída da especificidade[32] do próprio corpo, da propriedade e uma expansão das linguagens artísticas que ultrapassa os muros

[32] Sobre a especificidade: "No contexto do Renascimento e ao longo dos séculos posteriores, junto à equiparação da pintura e da escultura às artes liberais, deu-se o processo interno ao campo da arte em direção à especificação. Por especificação entenda-se o resultado dos debates ocorridos desde o Renascimento [...] passando pelo século XVIII, com autores como Lessing ou Winckelmann, com vistas a identificar o que seria próprio a cada arte e em que termos cada uma poderá se sobressair no exercício pleno de sua função artística em relação às outras artes. A reflexão sobre o fazer artístico se manifesta a partir de uma técnica, de determinados procedimentos do confronto

e as barreiras de contensão da arte. Trata-se de uma maneira de elaborar uma linguagem do comum que propicia a elaboração de modos diversos de não-pertencimento. Entre esses modos diversos de não-pertencimento aparece não apenas a inespecificidade dos meios utilizados na instalação, mas também os esquecimentos da pessoa que fala.

A videoinstalação é uma manifestação artística que não pertence a uma linguagem específica das artes. Daí, falamos da imbricação material,

> As formulações "intersecção de diferentes materialidades" e "imbricação material significante" ressaltam que não se trata de analisarmos a imagem e a fala e a musicalidade, por exemplo, como acréscimos uma da outra, mas de analisarmos as diferentes materialidades significantes, uma no entremeio da outra. (LAGAZZI, 2011a, p. 402).

Segundo a autora, uma demandando a outra na incompletude e na contradição.

Enquanto expressão artística, inscreve-se num campo em que o corpo dialoga com as artes visuais e com os aspectos do sonoro; musicalidade, visualidade e gestualidade juntas, produzindo sentidos. Tem-se a obra de arte como processo e o ato artístico enquanto abandono de um objeto matriz. Joga-se com a (des)estabilização dos sentidos. Segundo Carvalho: "A instalação, enquanto prática e como fundamento conceitual, instaura-se como não específica, como 'impura', como resultado de uma negociação entre procedimentos, linguagens, técnicas e materiais de origem e propriedades diversificadas". (2007, p. 104).

"Espelho Diário" é uma videoinstalação para pensar a inespecificidade das linguagens artísticas, as heterogeneidades (todo discurso é atravessado pelo discurso do outro) e as diferenças que compõem a "Tecedura" da arte, condição da arte contemporânea, na qual os diferentes estilos e materiais se interpenetram, impossibilitando classificações e dicotomias apriorísticas. A Tecedura representa uma rede de representações de imagens memória e outras materialidades. Segundo Neckel, (2010, p. 142), "A noção de tecedura é cunhada na imagem metafórica de uma teia, numa teia invisível que nos envolve por completo. E é nessa teia que somos tecidos discursivamente. No caso da imagem, Tecedura representa a rede de filiações da memória a outras imagens e/ou materialidades, às quais nem sempre temos acesso".

O inespecífico, segundo Garramuño (2014) em *Espelho Diário* traz uma intertextualidade e um diálogo com várias formas de arte e, nesse sentido, não se enquadra nas delimitações tradicionais das linguagens artísticas, inclusive pela inespecificidade dos meios utilizados, em que as linguagens se fundem, onde as fronteiras se quebram. As várias formas

---

entre a operação artística e as propriedades plásticas do material, com ênfase na forma." (CARVALHO, 2007, p. 80).

de arte que se interpenetram, segundo Carvalho "[...] é resultado de um longo processo de dissolução entre fronteiras que diferenciam os reinos político, social, econômico, cultural em que a sociedade estava dividida, garantindo a autonomia e a integridade a partir da especificidade de cada um". (2005, p. 65).

A arte inespecífica, longe das convenções das artes específicas como, por exemplo, as ditas artes plásticas[33]: gravura, escultura ou pintura, que tem a possibilidade de: "1) operar com categorias delimitadas segundo critérios de especificidade quanto aos materiais, aos procedimentos, às técnicas; 2) a noção de um fazer específico que resulta em um produto, a obra de arte em sua dimensão material, tanto quanto com um valor relativo ao próprio conceito de obra de arte, em sentido canônico" (CARVALHO, 2007, p. 93-94). Assim, a arte inespecífica tem a vantagem de estar mais livre das convenções do campo específico e é essa inespecificidade que leva a um não pertencimento. Nas palavras de Garramuño (2014, p. 102), "para além de uma essência produzida coletivamente, para além da identificação homogênea que funda o pertencimento, a grande aposta da arte inespecífica se propõe como uma invenção do comum sustentada num radical deslocamento da propriedade e do pertencimento".

Dizer do inespecífico e do não pertencimento não significa, contudo, estar alheio às determinações sócio-históricas e ideológicas – pois é impossível contornar o simbólico - ou, mesmo dizer que não há inscrição. Há sempre inscrição. Há, portanto, um lugar de inscrição e constituição de sujeitos e sentidos na perspectiva da AD. Dessa maneira, coloca-se em pauta o *não pertencimento* e o *inespecífico* das teorias da arte em diálogo com os modos de subjetivação e imbricação material do discursivo.

> A expansividade dos meios e suporte artísticos se reconhece em práticas contemporâneas que, com operações, materiais e suportes muito diferentes entre si, foram desmantelando, detida e minuciosamente, todo tipo de ideia do próprio, tanto no sentido do idêntico a si mesmo como no sentido de limpo ou puro, mas também no sentido do próprio como aquela característica que diferencia, porque seria própria, uma espécie da outra. (GARRAMUÑO, 2014, p.85).

É nessa esteira que trazemos a formulação discursiva de imbricação material para refletir sobre um atravessamento de outras materialidades que falam da e na arte simultaneamente. A imbricação material é o lugar da contradição, são materialidades que

[33] As artes plásticas, como o qualificativo indica, enfatiza a plasticidade do material empregado [...]. As artes plásticas produzem obras que possuem extensão que ocupam um lugar no espaço e nesta dimensão podem permanecer a disposição do olhar, a despeito da passagem do tempo. [...] ainda que em termos distintos dos constituídos para a noção de artes plásticas – para a atual denominação de artes visuais, noção que pode abarcar a fotografia e as imagens em geral, incluindo o vídeo e outras manifestações artísticas que parecem pouco adequadas sob o qualificativo de plásticas. (CARVALHO, 2007, p. 92).

apontam para direções diversas. Justamente, por ser afetado por diferentes materialidades, o sentido não se fecha, sempre é possível ser outro. Porém, é especificamente a materialidade que garante ao sentido não ser qualquer sentido.

"Espelho Diário" questiona a diluição de parâmetros de especificações da arte; essa produção contemporânea se constitui a partir de uma porosidade de fronteiras em que vários tipos de especificidades (o específico da fotografia, o específico do vídeo, o específico da performance, etc.) são dissolvidas e, ao mesmo tempo, amalgamadas. Um diálogo entre arte e vida; um diálogo entre realidade e ficção; um diálogo entre imagens, sons, gestos; um diálogo de diferentes posições sociais. Pode dizer-se que essa é também uma característica inerente ao Discurso Artístico em sua ludicidade: jogar com ficção e realidade, suspendendo os efeitos de estabilização, (des)regulando a realidade e tocando naquilo que, em Análise do Discurso, compreendemos como o real da história.

> É verdade que é ilusório colocar para a história uma questão de origem e esperar dela a explicação do que existe. Ao contrário, não há 'fato' ou 'evento' histórico que não faça sentido, que não peça interpretação, que não reclame que lhe achemos causas e consequências. É nisso que consiste para nós a história, nesse fazer sentido, mesmo que possamos divergir sobre esse sentido em cada caso. (HENRY, 2010a. p. 47).

A arte assume sua condição de acesso "restrito" ao real e joga com ele e, nesse espaço de deslocamentos e de porosidades que o artístico joga, mais precisamente no deslocamento que ele significa.

Pensar a produção contemporânea a partir de Garramuño (2014) sobre o questionamento das especificidades (ou melhor, do inespecífico) da arte contemporânea é costurar uma proximidade do que aponta Giunta (2014) que, quando formula aponta que os campos dos dispositivos contemporâneos não são tão delimitados. Essa relação entre o inespecífico e o (des)limitado dos dispositivos faz com que a composição dos arquivos seja mais complexa. Isso nos permite pensar a videoinstalação a partir da imbricação material como nos propõe Lagazzi (2011), articulando entre o social e o político. A proposta de Rennó em Espelho Diário se constitui justamente no entrecruzamento dos meios (dispositivos), jogando com as imagens fotográficas, vídeo e textos (em diferentes arquivos), questionando a "especificidade" da arte.

Se na modernidade podíamos tratar o arquivo em certa "estabilidade" como, por exemplo, os cubistas e os impressionistas tratavam da pintura. É possível dizer que esses artistas eram afetados por dispositivos sociais diferentes, por isso suas poéticas se apresentavam de formas diferentes, embora a linguagem fosse a mesma: a pintura. Assim se constituía o arquivo das pinturas modernas. Havia uma organização dos dispositivos das instituições e das estruturas sociais que oferecia garantia de quais eram os arquivos de cada movimento. Já, na

contemporaneidade, o dispositivo que funciona para o arquivo da arte contemporânea é justamente o inespecífico, ou seja, vários dispositivos que se inscrevem em diferentes arquivos para uma produção, como é o caso de "Espelho Diário".

O objeto desta análise, recortado de um corpus da arte contemporânea exige um exercício mais exaustivo, pois não é possível delimitar ou colocar em caixinhas procedimentos e dispositivos, o que resulta em um arquivo sempre em processo, constituído pelo inespecífico, pela diversidade de dispositivos e no jogo com o social.

A videoinstalação traz identidades que são provas da existência e da ausência. Tem-se a existência da Rosângela por Rosângelas ausentes, jogando com a alteridade e se constituindo nela. Nesse aspecto, ao fruir essa produção artística se tem uma possibilidade de revisitar trajetórias de vida outras. Segundo Giunta: "Revisitar las imágenes del passado implica traerlas al presente. Desde ellas se establecen nuevas relaciones que no se ordenan a través del relato de la historia, sino como reminiscências, emergências del passado em el presente". (2014, p. 33-34).

A imagem na perspectiva da Análise do Discurso deve ser considerada na sua opacidade, na sua possibilidade de desvios, na historicidade.

> A questão da imagem encontra assim a análise de discurso por outro viés: não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória "perdeu" o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições. (PÊCHEUX, 1999, p. 55).

A imagem não traz uma memória colada, ela traz possibilidades de memória. A imagem, como discurso, tem deslocamentos e incide sobre outros discursos. "A memória discursiva, o interdiscurso define-se como *'alguma coisa que fala antes em outro lugar, independentemente'* (M.Pêcheux, 1975). E isso é o real da história, a materialidade, o outro (condições de produção, os interlocutores, mas, sobretudo, o Outro (interdiscurso, ideologia)". (ORLANDI, 2014, p.69 grifo do autor).

Assim, a ideologia direciona o olhar, diríamos que o invisível atravessa o visível com sentidos outros que só são possíveis, porque a imagem é materialmente histórica. Temos aí um deslizamento de sentidos, "isto é a historicidade, ou seja, ao produzir um deslizamento, uma mexida na repetição, provoca um efeito sobre o sentido que estou produzindo e sobre aquele de que ele desliza". (ORLANDI, 2014, p. 70).

Quando Rosângela Rennó captura imagens do passado, permite-nos refletir sobre essa condição da arte contemporânea em que fatos do passado são apropriados no presente.

> En vários sentidos, la reflexión contemporánea sobre las articulaciones y los poderes de la imagen artística se vincula a la nueva museografía de la memoria,. Por un lado, porque la opacidad ligada al estatuto proprio de la imagen (nunca completamente transparente, siempre alusiva) se relaciona com la retórica ambígua e indirecta que permitem determinadas formas de representación contemporánea, asociadas a dispositivos conceptuales. Decir sinque resulte evidente, descalzarel sentido de las representaciones para que em la ambigüedad se deslice notros sentidos posibles, latentes. Esta condición vuelve al arte contemporâneo um instrumento significativo em la elaboración de uma reflexión porosa que permite que hechos del passado se spropien em otros constextos.(GIUNTA, 2014, p. 39)

Rennó interpreta imagens que sobreviveram ao tempo passado, que foram histórias, notícias que perderam a visibilidade. A arte contemporânea não pertence a seu tempo, segundo Cattani "Admite a coexistência de uma diversidade de lógicas no seu suporte (...) provenientes de espaços, tempo e lugares diversos, compartilhando e tensionando o mesmo espaço" (2004, p. 66). As imagens retomadas, então, na videoinstalação são atravessadas por outros sentidos e seguem ativas no seu tempo. É nesse sentido que, como nos diz Neckel (2004), o Discurso Artístico se constitui em um gesto de interpretação, constituindo-se em um dispositivo sensível, estabelece asserções sobre a realidade, ou seja, analisa, toma distância do seu tempo e produz sentidos para que se reflita sobre ele. Sob esse aspecto compactuamos com Agamben quando ele nos diz que: "A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias, mais precisamente, é essa relação com o tempo que este adere através de uma dissociação e um anacronismo". (2009, p.59). Temos um passado cheio de presente e um presente cheio de passado.

Ser contemporâneo é estar presente no seu tempo, um presente que na sua origem é marcado pelo passado, com estratégias para o futuro. É nesse sentido que articulamos as leituras de Agamben (2009), Groys (2014) e Henry, entendendo o contemporâneo como uma "reescritura" do passado, mas, em igual medida, uma "reescritura" do próprio tempo. É disso que falamos quando abordamos a noção de historicidade, não é uma ordem cronológica, mas sim de uma ordem discursiva e, por isso, é possível uma reescritura do próprio tempo. O dizer contemporâneo é uma forma de reescrituração, pois a arte contemporânea não se sustenta sem os arquivos dos movimentos artísticos que a antecede. Em Espelho Diário, por exemplo, temos o jornal, a fotografia, o roteiro, que estão funcionando na obra, não estão colados parafrasticamente, mas polissemicamente.

Cabe ressaltar que, tanto em Agamben, quanto em Pêcheux, a postura teórica é uma questão política. O político, para ambos os autores, é constitutivo dos modos de significar, é o estruturante dos laços sociais.

Vejamos a posição de Groys:

> Y el passado también se reescribe permanentemente – nombres y acontecimentos aparecen, desaparecen, reaparecen, y desaparecenotra vez. El presente ha dejado de ser um punto de transición entre el pasado y el futuro, volviéndose, en cambio, el sitio de la escritura permanente tanto del pasado como del futuro, de una constante proliferación de narrativas históricas que escapan de cualquier apropiación o control individual. La única cosa de la que podemos estar seguros acerca de nuestro presente es que estas narrativas históricas prolifera ránmañana, así como prolifera na hora mismo (y que reaccionaremos ante ellas com la misma sensación de incredulidade). (2014, p. 89).

O contemporâneo não deixa de ser um não pertencimento ao seu tempo. Ser contemporâneo não significa estar presente no aqui, agora, mas estar ao seu tempo.

Rennó explora diferentes textualidades, trazendo-as de diferentes momentos, eliminando referências geográficas, temporais ou de identidade; toma elementos de diferentes momentos do passado e traz para o agora, realizando uma junção de tempos e nos religando ao passado.

> Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que vêm de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas que de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Rennó marca esse obscuro do tempo trazendo as imagens do passado para o presente, devolvendo imagens ao presente. Retomar o passado pelas imagens faz parte do repertório da arte contemporânea. É dar uma nova vida a essas imagens, analisar e questionar seus valores; o que fez parte do imaginário de uma sociedade é propor uma revisitação, revisitar as imagens do passado implica trazê-las para o presente, no qual elas estabelecem novas relações, um passado no presente. Para Carvalho "A própria arte e os limites da arte são assumidas como matéria para o trabalho artístico e a arte do passado pode ser considerada como um banco de imagens, já que não corremos mais o risco de um retorno, como ainda poderiam recair os modernos." (2007, p. 71).

Para AD, quando falamos em tempo, estamos falando do tempo necessário ao sujeito. O tempo que o constitui. Na videoinstalação, temos vários textos que se dão em tempos diferentes, como a fotografia, a notícia, o roteiro, a redação, culminando na videoinstalação, que são determinantes à constituição da existência das personagens de Rosângelas e, consequentemente, determinantes à constituição de efeitos de sentidos.

> [...] é pelo discurso no tempo que o sujeito se dá. Já antes do nascimento há o discurso de um Outro, que num tempo presente em que se fala de uma bebê a advir. É de um não saber no tempo presente em que se fala de um porvir, de um tempo futuro embasado num discurso presente, presentificando justamente por um discurso passado. Heidegger afirma que o presente, de acordo com a representação usual, constitui com o passado e o futuro a característica do tempo. Diz ainda que o ser determinado como presença pelo tempo e que ainda que passe, o tempo permanece como tempo. É na enunciação, própria do sujeito que o discurso se dá, mas é também num tempo preciso em que o mesmo comparece e se permite existir. É, pois no discurso no tempo do sujeito necessário para que algo se dê, para que ele mesmo se perceba enquanto sujeito, sujeito de linguagem que existe no momento mesmo em que passa pelos tempos necessários à sua constituição. (CARNELLE, 2012, p.23,24).

Quando tomamos a produção contemporânea do ponto de vista discursivo, temos um tempo presente, marcado de um tempo passado, o qual deixa marcas que são constitutivas de sentido.

Desta forma, quando pensamos a imagem no tempo não temos uma história em ordem cronológica como se pretende na historiografia, muito menos um transcorrer de tempo linear. O DA temporaliza as materialidades da/na produção artística, temos então a historicidade funcionando e sendo marcada nas projeções sensíveis. Temos, nessa esteira, sujeito e sentido se constituindo por dispositivos sensíveis, determinados, ambos sócio-históricos e ideologicamente, realizando o jogo permanente entre paráfrase e polissemia.

5 O CORPO SUJEITO PERFORMÁTICO EM ESPELHO DIÁRIO

Ao tomamos o corpo pelo seu gesto político que define esse corpo que performatiza na arte é que buscamos compreender, neste capítulo, como as Rosângelas aparecem nesse corpo performático da arte, engendrado no funcionamento Discursivo Artístico. Esse corpo performativizado por dizeres que definem o que é ser uma dona de casa ou uma secretária ou um empregada doméstica, uma viúva, uma sequestrada ou uma socialite. Quais os modos de individuação/inscrição, capazes de produzir um sentido e não outro para esses corpos femininos "ditos" por Rosangela Rennó em "Espelho Diário"?

Tomando sempre o sujeito como sujeito de linguagem e sujeito à linguagem, pensamos no corpo performático como lugar em que se articulam o simbólico e o político, em que o sujeito é individuado em seu processo de identificação e construção de uma posição sujeito do corpo que performatiza no social. Segundo Orlandi, a posição sujeito na sociedade deriva de "seus modos de individuação pelo Estado (ou pela falha do Estado), pela articulação simbólico-política, através das instituições e discursos, daí resultando sua inscrição em uma formação discursiva e sua posição sujeito que se inscreve, então, na formação social com sentidos que o identificam em sua posição sujeito na sociedade". (2012a, p. 228). Podemos dizer que o corpo performático na arte possibilita que sejam interpretados modos de individuação do sujeito, que vão se identificar com certos sentidos próprios de determinada posição sujeito.

A forma-sujeito, com a qual o sujeito se identifica com a formação discursiva que o constitui, não muda na contemporaneidade, segundo Orlandi:

Tomamos o corpo *perfomance*[34] de Rosângela Rennó enquanto materialidade discursiva, e enquanto textualidade da produção artística na obra "Espelho Diário". Um corpo performático e que é a performatização no sentido de que é a própria artista que define como

[34] A Perfomance "pode ser uma série de gestos íntimos ou teatro visual em grande escala, que dura desde uns poucos minutos até muitas horas; tem a possibilidade de ser apresentada somente uma vez ou repetir-se várias vezes, com ou sem roteiro preparado, podendo ser improvisada ou ensaiada durante muitos meses; é possível ser apresentada *solo* ou em grupo, dispondo ou não de iluminação, música ou efeitos visuais, realizados pelo próprio artista da *performance*, ou em colaboração com profissionais de outras áreas do conhecimento; possui meios de ser apresentada em lugares que variam desde uma galeria de arte ou museu, até um espaço alternativo, um café, bar, praça, metrô ou mesmo na rua, no espaço público urbano. (...) A *performance* escapa a uma definição exata ou simples, por sua própria natureza; é uma arte mestiça (...) Qualquer definição mais restrita, precisa, negaria de maneira imediata a possibilidade da própria *performance*, visto que ela recorre livremente a qualquer número de disciplinas e meios de comunicação, assim como recorre, além do teatro, também à literatura, poesia, música, dança, arquitetura, instalação, pintura, fotografia, vídeo, filme, (...). (ROCHA, 2007, p. 155).
Ou ainda, a Performance "Pone el acento em lo efímero y lo inacabado de la producción más que em la obra de arte representada y acabada. El performer no debe ser um actor que interpreta um papel, sino sucessivamente um recitador, un pintor, um bailarín y, a causa de la insistência puesta em su presencia física, um autobiógrafo escênio que estabelece uma relación directa com los objetos y la situación de enunciación. Extraído de Pavis, P. (2008): Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiologia. Buenos Aires: Paidós.

ela vai mostrar, enquadrar e como elas estão vestidas enquanto socialite, secretária, dona de casa e assim as define: um corpo feminino olhado e nomeado por uma sociedade predominantemente patriarcal e capitalista, corpo plural, que não é construído naturalmente, corpo olhado e dito em discursos que o atravessam, naturalizando sentidos.

A materialidade do corpo performático na arte produz sentidos e modos de significar e, assim, é acontecimento da linguagem no sujeito e este sujeito é olhado na história e na sociedade.

> A identificação social é um processo intimamente relacionado ao corpo, pois pressupõe a relação com o outro, cujo corpo é olhado, e que também olha, a partir de posições historicamente determinadas, mas em movimento. Sujeito e corpo não se separam em sua significação no campo do visível. Como materialidade simbólica, o corpo é atravessado por diferentes discursos, seja, eles o político, o estético, o religioso, o higienista, que se constituem de sentidos que também se movem na história em seu próprio entrelaçamento [...] (HASHIGUTI, 2015, p. 49).

Quando a autora aponta o corpo, que é olhado e que também nos olha, expõe um movimento próprio do discursivo: sujeito e sentido se constituindo. Desloca a imagem de um processo contemplativo para um processo de interlocução. Uma vez que "discurso é efeito de sentidos entre interlocutores", conforme nos ensina Pêcheux (1975).

O corpo performático de Rosângela Rennó quando representa as mulheres: empregadas domésticas, donas de casa, mães, amantes, mulheres vítimas de violência...de algum modo se cola nos sentidos já dados desses corpos-imagens ou, ainda, diz do lugar fortemente determinado pela performance social, no qual estes corpos produzem e são produzidos. São sentidos já estabilizados do corpo feminino.

> O corpo do sujeito é um corpo ligado ao corpo social [2002] e também isto não lhe é transparente, porque as instituições com seus discursos silenciam isto, tratando o social individualizado. O corpo do sujeito é, nas condições sócio-históricas em que vivemos, parte do corpo social tal como ele está significado na história. Isto quer dizer, entre outras coisas, que o sujeito relaciona-se com seu corpo já atravessado por uma memória, pelo discurso social que o significa, pela maneira como ele individualiza. (ORLANDI, 2012a, p. 93).

Quando pensamos o corpo que performativiza os corpos femininos em *Espelho Diário,* acreditamos em um corpo que traz outras possibilidades de sentido para o corpo e para o sujeito em sua materialidade. Cabe, ainda, ressaltarmos que sujeito e sentido se constituem se constituindo, porque não podemos pensar a relação sujeito e sentido sem pensar a relação do inconsciente/ ideologia, que irão se marcar em algum lugar. Então, justamente, não é somente o sujeito e não é somente a linguagem, mas sujeito-linguagem-situação que nos interessa. É no

imbricamento dessas relações que se produzem as relações de sentido, que se produzem as subjetividades.

Ao tomarmos, então, o processo de subjetivação do sujeito em que o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia na sua forma histórico-social-capitalista, o corpo que performatiza o corpo feminino das Rosângelas é um corpo que é produzido pela ideologia capitalista. É sobre este corpo que pretendemos trabalhar nossos recortes de análise.

5.1 **CORPO IMAGEM:** MATERIALIDADE DISCURSIVA, PERFORMANCE/PERFORMATIVIDADE.

Ao falar de um corpo-imagem[35] é importante entendermos como o corpo de Rosângela Rennó se apresenta na videoinstalação e, também, como os corpos das outras Rosângelas capturadas dos jornais, das notícias e das fotografias constroem a textualização dessa videoinstalação. Assim, o conceito de corpo-imagem tal como proposto por Neckel (2013-2016), é importante para podermos pensar como um corpo feminino se apresenta reescrito na discursividade artística e marcado pelos laços sociais através dos tempos. E isso faz com que pensemos esse corpo que significa a partir da noção de materialidade discursiva e, segundo Pêcheux, as "materialidades discursivas surgem precisamente daquilo que, entre a história, a língua e o inconsciente, resultam como heterogeneidade irredutível: um remoer de falas ouvidas, relatadas ou transcritas, uma profusão de escritos mencionando falas e outros escritos." (2016b, p. 23-24). De tal modo, envolvendo o sujeito, a história e a língua, ou seja, sempre na posição de entremeio.

Na última parte deste capítulo abordamos a performance como uma noção de linguagem artística e a noção performatividade como um conceito político, aquilo que define como o corpo deve ser.

Olhar para o "corpo-imagem" da artista Rosângela Rennó na perspectiva discursiva infere um gesto de leitura atravessado pelo interdiscurso, o que implica pensar na relação memória/esquecimento, a relação do social e do histórico. O interdiscurso, como sabemos, que dá sustentação ao que é dito é o repetível, não temos acesso imediato, não está declarado no intradiscurso, mas há pistas, as marcas na linguagem que remetem a uma memória. O interdiscurso como sendo esse lugar do impossível para o sujeito e, no entanto, está lá presente,

[35] O corpo imagem segundo Neckel é da ordem da imbricação material, por isso mesmo o uso do hífen, ele é constitutivo, corpo e imagem estão implicados, não é só corpo e não é só imagem, é uma corpo-imagem.

latente e, vez por outra, ele irrompe no intradiscurso, na forma de um desarranjo ou de um equívoco. Assim temos a relação com o inconsciente e com os esquecimentos. Por exemplo, quando Rosângela Rennó apresenta a "colunável", ao defini-la no vídeo vestida de roupa de grife ou a dona de casa usando um avental, já é um dizer do capital, no qual se definem as classes pelas roupas que se usa. Tal definição é histórica, porque se olharmos na história da moda, por exemplo, as classes eram definidas pelos tipos de roupa. A sedimentação dessa história faz com que esse efeito permaneça, o que apaga as outras possibilidades de existência. Esse lugar da posição da mulher na sociedade fica esquecido para que apareça, nesse espaço da obviedade, a repetibilidade.

Figura 14: Rosângela "a dona de casa"

Fonte: Rosângela Rennó, 2008.

Figura 15: Rosângela "a colunável"

Fonte: Rosângela Rennó, 2008.

Ao olhar essa imagem[36] (**Figura 14)**, da performance de Rennó do corpo feminino mulher dona de casa, somos capturados pela memória, corpo mulher em frente ao fogão, fica significado como dona de casa, a imagem espelhamento da chama do fogão que reitera esta memória. Na imagem da "a colunável" (**Figura15)** há uma Rosângela com roupa de grife posando na piscina, sendo que a imagem em espelhamento se trata da Rosangela, maquiada com cabelo arrumado em primeiríssimo plano (em close). O que produz um sentido de unicidade, trata-se da senhora fulana de tal, enquanto a imagem da dona de casa cai em uma indistinção, qualquer mulher dona de casa em frente ao fogão. Sentidos reforçados pelas imagens em espelhamento: uma chama de fogão *versus* um rosto específico; repetibilidade sócio-histórica.

O movimento a que nos propomos permite um olhar que ultrapassa as camadas do aparente, da estrutura, de um corpo-imagem que funciona por determinada memória, produzindo imagens, tornando-o corpo-arte[37], que significa enquanto modos de constituição e inscrição dos sujeitos nas produções artísticas.

Pensamos na relação que se constitui a partir da produção de sentido nesse gesto da produção artística. Compreendemos que o gesto de leitura em sua alçada poética-estética, poiética-estésica[38], constitui-se necessariamente em uma dimensão lúdica e polissêmica do discurso, características do DA, na qual, segundo Neckel "os sujeitos intercambiam seus papéis tanto no processo do dizer quanto na leitura/interpretação da produção artística." (2004, p. 57).

Se como vimos em Neckel (2004) uma característica inerente ao DA é contar com a inscrição do interlocutor para a produção dos seus sentidos, então temos aí sentidos que se instauram no jogo entre interlocutores e entre discursividades. No território das diferentes

---

[36] As imagens não foram recortadas da videoinstalação na sequência, mas pelas perguntas que o corpo-imagem suscita. Essas imagens que seguem no texto são imagens congeladas do vídeo que estão no livro "Espelho Diário" (2008). Como o gesto analítico se debruça na relação performance performativo e performatividade, o recorte das imagens aqui elencadas se dá justamente nas marcas entre os dispositivos/arquivos do e no social. Para tanto, em alguns momentos desta análise, lançar-se-á mão das descrições videográficas que também compõem o livro supracitado, mas esse procedimento não é uma constante na análise, justamente por que o que interessa, analiticamente, é o gesto da artista enquanto um gesto de interpretação.

[37] Corpo-arte é o corpo sentido em sua 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. (NECKEL, 2015, 281).

[38] A poética pode ser considerada como tudo o que constitui a obra em si mesma, a partir do momento de sua instauração. Trata-se da obra na sua fisicalidade própria, com suas formas, materiais, técnicas, suportes, ou seja, todos os elementos utilizados na sua constituição pelo artista. Mas, trata-se também de seus múltiplos sentidos e significados, os quais escapam, em parte, ao desejo, à intenção e até mesmo ao controle do seu criador. É a obra na sua integridade enquanto corpo no mundo [...], é a obra em sua trajetória própria que a leva, através do tempo e do espaço, a acumular sentidos novos e plurais. A *poiética* é a ciência e a filosofia das condutas criadoras (PASSERON, 1994, p.6); ela pressupõe o estudo das motivações declaradas ou subjacentes do artista, de seus processos de trabalho e da instauração da obra enquanto forma, concreta ou virtual, permanente ou efêmera. (CATTANI, 2007, p. 12).

discursividades, o pré-construído instala no gesto de leitura de uma imagem e/ou produção artística, sentidos que por um lado podem ser "naturalizados" e produzindo o efeito de transparência/evidência e, por outro lado, produzir o estranhamento o *non sense*[39].

Ao tomarmos o corpo-imagem de Rosângela Rennó enquanto objeto discursivo e enquanto materialidade significante no discurso artístico, é preciso considerar o funcionamento do discurso artístico "com múltiplas materialidades significantes: a visualidade pelo viés das artes visuais, a sonoridade por meio da música, a gestualidade no teatral, no circense, na dança ou, ainda, a sua imbricação em vídeos, performances, *happenings*, etc. (NECKEL, 2014, p. 191). Deste modo, o funcionamento do discurso artístico se dá pelas imbricações materiais.

Temos uma diferença sobre os dizeres sobre arte e o que é próprio do dizer da arte. Segundo Neckel "Os dizeres sobre arte configuram-se no conjunto de textos e formulações – críticas ou estéticas – a respeito das poéticas de artistas e de suas produções". (2015, p. 279). São os discursos sobre o fazer de Rosângela Rennó como, por exemplo, os catálogos, os textos, as críticas. "Já o dizer artístico é o funcionamento próprio da poiética, dos modos de produção dos dizeres da/na arte, a imbricação do sujeito artista em seu processo criativo". (ibidem). O gesto da Rennó, produzindo, buscando, selecionando e poietizando o nome Rosângela é o discurso artístico, pois as projeções sensíveis pelas quais ela está passando não são isentas da ideologia e do materialismo social-histórico. E assim, Neckel considerando como lugar de entremeio da arte e da AD, as projeções sensíveis:

> Uma forma de ler, posicionar-se, relacionar-se com a produção artística 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 (instância do real, do imaginário e do simbólico). (2010, p. 130).

O corpo-imagem de Rosângela Rennó é ancorado no artístico. O DA é o lugar das projeções sensíveis, explicamos: quando produzimos algo dentro do DA, o artista produz um gesto de interpretação analítica sobre o acontecimento social, tanto quanto o analista de discurso, como já pontua Neckel (2004). O primeiro faz pelo dispositivo sensível e, o segundo, pelo dispositivo teórico analítico. Então, as projeções sensíveis estariam no lugar da "fruição" e no lugar do discurso. Desta forma, poderíamos atestar que o DA é um discurso que não funciona nem na oralidade e nem na escrita; ele funciona no lugar das projeções sensíveis.

---

[39] O non-sense aqui, referindo-se à linguagem, passível de formulação, segundo Orlandi, "como tem uma relação necessária com os sentidos e, pois, com a interpretação ela é sempre passível de equívoco. [...] Dito de outro modo, os sentidos não se fecham, não são evidentes, embora pareçam ser. Além disso, eles jogam com a ausência, com os sentidos do não-sentido". (2004, p. 9).

Na videoinstalação a artista toma o próprio corpo, mostra-o e textualiza visualmente frente ao vídeo para falar ao mesmo tempo de si e da arte. Temos, em Rennó, um corpo como um suporte de significação, de sentidos outros. Um corpo como suporte de uma imagem que se projeta na medida das projeções que o constituem.

Antes de prosseguir um pouco mais sobre o corpo-suporte, é preciso visitar os vieses que sustentam esse corpo, que são as projeções sensíveis, as quais, por sua vez, são constituídas nas formações imaginárias[40], nas formações ideológicas[41]. As formações imaginárias dizem respeito àquilo que o sujeito mobiliza para construir com seu interlocutor na hora de sua fala. É todo o repertório de cogito para construir um interlocutor ideal, que vai estar presente no seu enunciado. Nas formações ideológicas há uma luta de classes, uma luta pela existência, as práticas sociais; são essas práticas sociais que vão colocando as coisas em determinados lugares resultantes dessas lutas, ou seja, são as práticas sociais, a luta de classes que está na base das produções das formações ideológicas.

Assim, as projeções sensíveis são tanto da ordem do inconsciente, quanto da ordem do imaginário/ideologia. O sensível aqui é implicado na arte, as sensações estão no processo de interpelação e, por isso, denominadas projeções sensíveis, caso contrário seriam projeções imaginárias. Isto é, as projeções sensíveis só podem tocar na ideologia e no inconsciente por meio de um suporte.

A seguir apontamos três conotações desse suporte: o suporte na psicanálise, o suporte no social e o suporte na arte. É essa constituição que estamos chamando de corpo-suporte enquanto materialidade discursiva.

Podemos refletir então como esse corpo é pensado na psicanálise[42], o suporte do inconsciente que é o corpo sujeito falado por esse Outro estrangeiro que lhes habita. Segundo Vanier, "O que sustenta sua imagem e sua emergência é esse sinal do *Outro*, signo de seu desejo que lhe sinaliza que ele representa algo para esse *Outro"*. (2005, p. 48). Assim, o inconsciente

---

[40] As formações imaginárias segundo Pêcheux é [...] o que funciona nos processos discursivos, é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada uma a *si* e ao *outro*, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. Se assim ocorre, existem nos mecanismos de qualquer formação social regras de projeção, que estabelecem as relações entre as situações (objetivamente definíveis) e as posições (representações dessas situações. (2010, p. 81-82).

[41] E formações ideológicas:[...] para caracterizar um elemento (este aspecto da luta nos aparelhos) suscetível de intervir como uma força em confronto com outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em dado momento; desse modo, cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem 'individuais' nem 'universais', mas se relacionam mais ou menos diretamente a posição de classes em conflito uma com as outras. (C. Haroche, P. Henry, M. Pêcheux, 1971, p. 102). .*apud* (PÊCHEUX) 2010, p. 163.

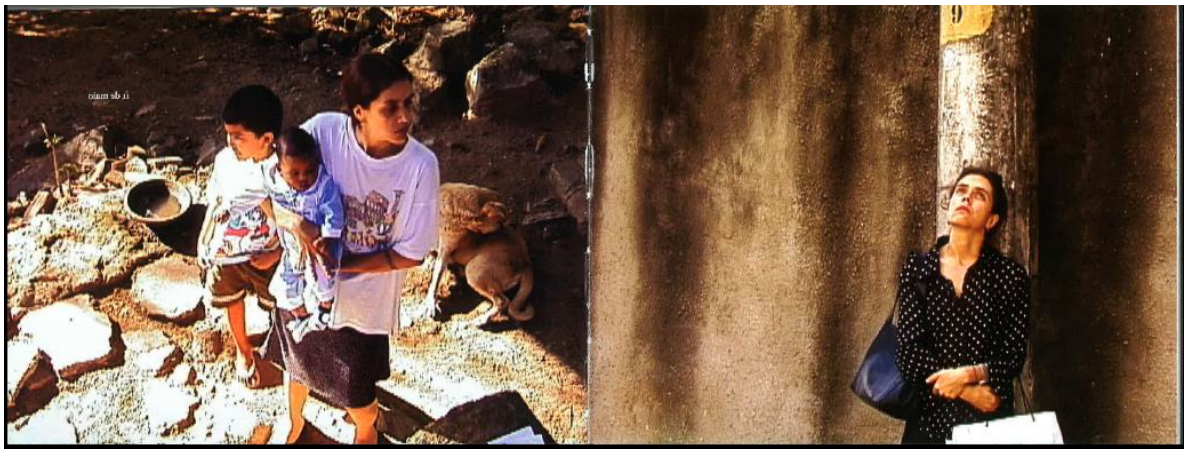
[42] Ressaltamos que o corpo-suporte na psicanálise não se trata de um conceito psicanalítico, mas sim, na visada teórica entre a psicanálise e a AD.

é o lugar do discurso do Outro, que está em mim e que me constitui. Nesse aspecto, a imagem se ancora no inconsciente e se projeta no gesto da artista em corpo-imagem, um corpo em suas projeções imaginárias.

O corpo suporte na ideologia, de significação social ou o corpo das projeções simbólicas que é o sujeito da alteridade, o outro**,** ou seja, um corpo que habita no sujeito, mas que não é o sujeito, por outro lado vem a ser o seu semelhante.

Nas imagens a seguir, tem-se a seguinte nomeação: "a mãe" como sendo a imagem de espelhamento (à esquerda) e "a mãe e a atendente de telemarketing" (à direita); tais imagens jogam com o duplo da arte e as projeções simbólicas do social, produzindo o efeito de que ou se é "mãe" ou se é "atendente de telemarketing", o sujeito é seu efeito de unicidade, o outro está sempre à deriva. Uma marca nessas imagens é que há uma nomeação "atendente de telemarketing", mas o que o enquadramento da imagem mostra é um corpo feminino à espera de algo. Já, na imagem nomeada "a mãe", tem-se também a espera, porém, marcadamente carregando seus filhos em um ambiente de pobreza que tira daquela personagem a possibilidade de uma profissão, tal qual a sua semelha à direita, a "atendente de telemarketing".

Figura 16: Rosângela "a mãe" e "a mãe atendente de telemarketing"



Fonte: Rosângela Rennó, 2008.

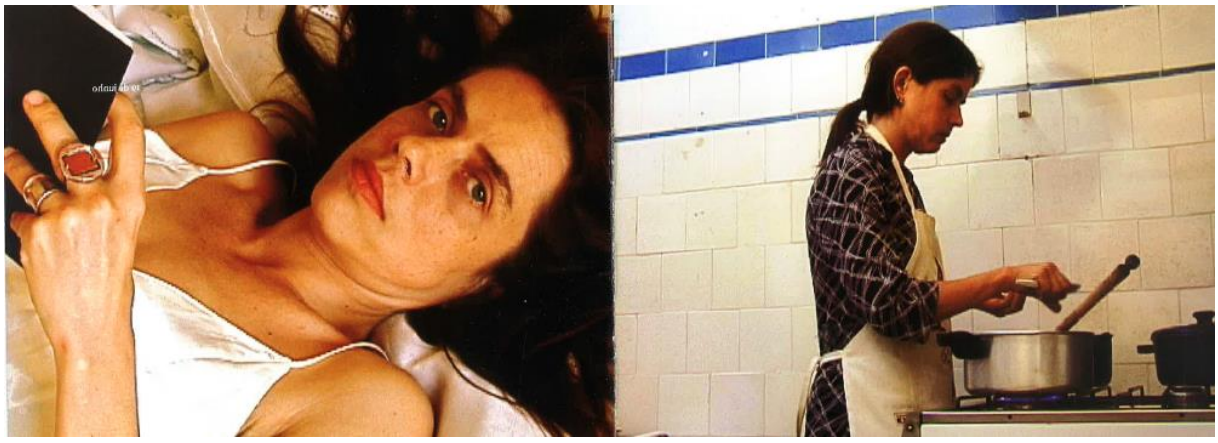
Temos aí um corpo suporte de uma imagem social **(Figura 16),** um corpo que já está interpretado e ampara os pré-construídos que sustentam a possibilidade da imagem de um corpo feminino, ou melhor, desse corpo mãe/trabalhadora. Um corpo-imagem que tem na história e no social um pré-construído do que é ser mãe ou de ser trabalhadora, ;discursividades que se

marcam no fio do discurso, no intradiscurso. A forma de mostrar essas mulheres está no repetível do que seria o imaginário dessa mulher, por isso mesmo, simbólico.

Pêcheux no texto Delimitações **Inversões e Deslocamentos (1990)** coloca uma questão fundamental à AD sobre a discussão das ideologias dominadas. Segundo o autor, "toda dominação ideológica é antes de tudo uma dominação interna, quer dizer, uma dominação que exerce primeiramente na organização interna das próprias ideologias dominadas" (1990, p. 16). Assim, a eficácia da ideologia não é alguma coisa que vem de fora e submete o sujeito, a eficácia da ideologia está na identificação do sujeito com determinados sentidos, com determinadas evidências, com determinados pré-construídos, que sustentam uma estrutura social marcada pela submissão da mulher. Essa identificação, que é eficaz, mostra que a ideologia não é algo de fora e que fragiliza, ideologia é identificação, reconhecimento do sujeito frente a determinações históricas, tanto da imagem quanto do gesto corporal da artista. Um corpo suporte do social. São as ideologias dos discursos dominantes que incidem sobre a forma como ela lê as Rosângelas que estão nas notícias, nos jornais, nas fotografias.

As mulheres que estão na mídia, nas notícias, nas imagens que mascaram um corpo feminino dito e lido pelos homens constituem as diferentes Rosângelas.

Figura 17: A colunável e a Dona de casa



Fonte: Rosângela Rennó, 2008.

Quando Rennó mostra as mulheres (**Figura 17**), ela diz por uma via já dita, então mesmo que o sujeito artista tenha uma atitude "revolucionária", há um "já-lá" determinante desse gesto. Assim, quando apresentamos a história das mulheres lidas e ditas por homens, temos um mesmo movimento da artista determinado pela historicidade do corpo feminino. Temos, também, um corpo feminino determinado pelo dispositivo jornal, visto que as notas jornalísticas produzem para a artista a "primeira imagem" desta colunável ou desta dona de casa. Essa imagem só pode

ser imaginada pela artista se inscrita em um pré-construído, um "já lá" que determina o modo de ser dona de casa e o modo de ser colunável. É preciso considerar, no entanto, os diferentes dispositivos – a nota jornalística e a fotografia – assim como a inscrição deles em diferentes arquivos – o jornalístico e o artístico. É nesse complexo de relações que o gesto se performativiza no vídeo.

Podemos considerar as projeções sensíveis como esse lugar no discurso artístico em que não é possível pensar a experiência estética sem o contorno da ideologia**.** Assim como "a ideologia interpela os indivíduos em sujeitos" (PÊCHEUX, 2009), então, o sujeito sempre já interpelado terá uma posição possível no seu gesto artístico, e aí estamos falando de inconsciente e ideologia.

Desta forma, podemos pensar que o corpo na arte é um corpo sujeito, **de** e **à** linguagem e, portanto, um corpo **de** projeções sensíveis e sujeito **às** projeções sensíveis. É porque existe esse corpo da Rosângela sujeito, **de** projeção sensível e sujeito **à** projeção sensível, que há essa amálgama entre matriz e traço, entre Rosângela e Rosângelas, entre a fotografia e o vídeo, entre o jornal e a literatura.

Importante falar nesse contexto do suporte na arte de um corpo enquanto estrutura. Na leitura das produções artísticas, quando a proposição de análise trata da questão da composição, o suporte como superfície de inscrição entra como um elemento de composição, ele é tomado como uma superfície do intradiscurso. Ou seja, o suporte é a matriz e tudo que vem a partir desses elementos e que vão compondo, textualizando na matriz e tomando forma. E só significam, só se transformam em composição pelo ato do artista. Sendo assim, podemos pensar que o suporte tomado pela arte é a superfície de inscrição, é a condição da possibilidade de significação, ou seja, o suporte é a condição de existência no fio do discurso artístico. Por exemplo, na performance temos o corpo, o figurino, o cenário como elementos da composição, são suportes da matriz que só funcionam com o gesto da artista; é isto que estamos tomando como suporte na arte. Mas para pensar o suporte no discurso artístico, ele precisa ser pensado pelo menos pelas outras duas vias que são o suporte da psicanálise e o suporte do social. Há, nessa relação, a questão do imaginário e do ideológico que, nesse ato trabalha com essa matéria plástica. Então, pensando no funcionamento do DA, temos o deslocamento do conceito de suporte de uma matéria plástica para uma matéria discursiva. E para fazer isso é preciso contar com a estrutura da linguagem e contar com ela como acontecimento, é contar com a questão do inconsciente/ideologia imbricados e, por isso, que é discurso.

O suporte da arte tem a ver com aquela superfície "neutra", ela está lá, existe o conhecimento técnico do artista, mas a tela está em branco, a matriz está sem marcas. Há uma contradição na instância técnica e na instância poética; se Rennó fosse um corpo atriz poderíamos dizer que ela é um corpo matriz, porque ao esculpir na matriz vai surgindo um desenho, tornando-se uma outra coisa que não vai ser uma matriz, ou seja, a matriz vai estar por baixo desse desenho, sendo o suporte desse desenho, mas é o desenho que fala e não a matriz. No caso da Rosângela, há uma inversão no processo e, por isso mesmo, a contradição, pois a matriz continua junto com o desenho. Se tomarmos, por exemplo, a linguagem da gravura na arte, é como se pudesse fazer a incisão entre a lâmina de baixo da madeira e a lâmina de cima, aparecendo um desenho borrado, que é uma mistura das Rosângelas múltiplas e, ainda assim, ela continua sendo a Rosângela. É esse corpo suporte que não é só um corpo que recebe uma informação para ser outra pessoa, ela continua sendo um corpo-imagem Rosângela, funcionando pela literatura, pelo jornal, todas juntas no vídeo, diferentes suportes de uma mesma superfície de inscrição.

Como toda e qualquer linguagem, a videoinstalação é composta por uma estrutura. O corpo, nesse caso, seria o elo estruturante dessa linguagem, porém ele é atravessado pelo histórico ideológico, quando pensamos na estruturação da videoinstalação enquanto linguagem, podemos pensar o corpo como suporte da arte. Ao pensarmos a videoinstalação como perspectiva discursiva da linguagem, presumimos o corpo como condição de existência da videoinstalação, ou seja, corpo, estrutura e acontecimento da e na videoinstalação, "encontro de memória e atualidade", textualizando o discurso artístico.

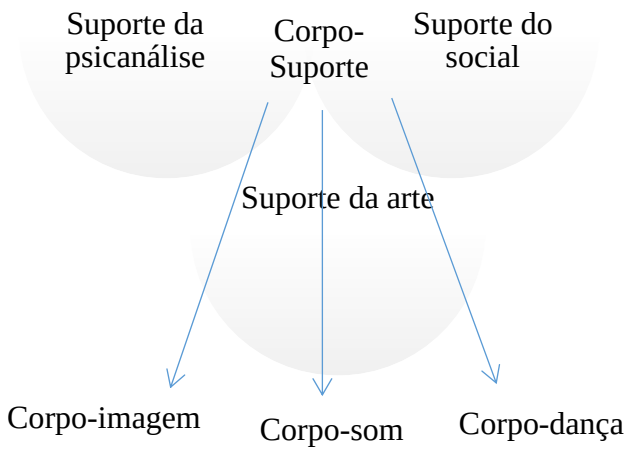
Sem essa condição de existência não seria possível a produção artística. É uma condição de existência material e o que estamos propondo, aqui, é essa existência material na perspectiva discursiva. É justamente pensar o corpo suporte na intersecção, entre o suporte arte, o suporte social e o suporte do inconsciente.

Leandro Ferreira (2007), em suas análises, propõe um movimento teórico-analítico a partir do gesto de Lacan para pensar o lugar do sujeito na teoria do discurso. A autora representa a figura topológia o nó barromeano[43]. Para a autora, o nó barromeano na teoria da análise do discurso simbolizaria o lugar de entremeio da linguagem, da ideologia e da psicanálise, através de um laço indissociável; caso um dos laços se rompa, não seria possível a interligação

[43] A figura do nó borromeano, introduzida na psicanálise por Lacan, "é formada por três anéis, simbolizando uma tríplice aliança. Retirando-se um desses anéis, os outros dois ficariam soltos e perderiam a interligação constitutiva. O que sustenta, então, precisamente, é esse laço de interdependência que os estrutura solidariamente". (FERREIRA, 2007, p. 103).

constitutiva das partes. A versão que trazemos, aqui, do nó borromeano é para mostrar como o corpo suporte se encontra no nó.

Figura 18: Nó Borromeano de Lacan: um revisitamento



Fonte: Süsssenbach, 2017

É justamente na constituição das diferentes inscrições desse suporte, o suporte na arte, o suporte na psicanálise e o suporte no social, que estamos chamando de corpo-suporte enquanto materialidade discursiva.

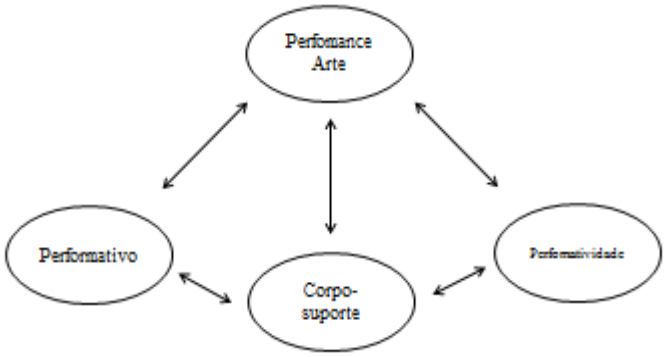
O corpo-suporte pode ser o corpo-imagem, pode ser o corpo-som, pode ser o corpo-dança. Então pensar nessa articulação como corpo-suporte já é a materialidade imbricada, é um corpo discursivo; é nessa imbricação que temos o corpo-imagem, o corpo-som, o corpo letra, o corpo movimento, é dessa imbricação que temos o corpo-imagem, formulado por Neckel (2013). O corpo-imagem está na formulação, demandado por aquilo que é corpo e por aquilo que é imagem, para termos o corpo-imagem funcionando. Quando falamos do corpo-arte, do corpo-imagem ou do corpo-dança, qualquer um desses corpos tem que passar pelo corpos-suportes (da psicanálise, do social e da arte), pois é a sua constituição, assim, o corpo-suporte está no nível da constituição e o corpo-imagem no da formulação e da circulação.

Rosângela é um corpo-tela na arte e um corpo-tela da arte. Temos o sujeito em sua instância estésica e poiética, sustentada pela natureza artística, pela poética e pela estética. A poiética enquanto o processo do artista, afetado por seu ato sensível e a poética enquanto o que legitima os enunciados desse artista.

Toda arte necessita de um suporte, está na instância técnica do fazer artístico que, no caso do suporte-arte da videoinstalação há o corpo, e esse corpo-suporte que a Rosângela performativiza é o corpo-arte. Corpo que estrutura a própria condição da linguagem da videoinstalação.

O corpo-suporte na **performance** da videoinstalação é justamente o corpo que se serve de suporte da arte, é o corpo performático, um corpo possível de **performatizar.** Diferente da noção política de **performatividade** que tomamos de Butler. Nesse caso, performance, preformatizar e performatividade não são o mesmo conceito, mas estão em uma relação constitutiva nessa produção artística. Como veremos:

Figura 19: Esquema Performance - Performativo - Perfomatividade



Fonte: Süssenbach, 2017.

Temos um corpo-suporte inscrito na linguagem artística da performance, com um ato performativo que vem da ordem histórica que, como veremos, depende das ordens das instituições. A videoinstalação, assim, é performativizada pelo político. A performatividade é determinada pelo suporte social, a performance é determinada pelo suporte da arte.

Aqui, há uma relação conceitual importante para entendermos: temos uma linguagem da qual estamos falando, que é linguagem da performance, enquanto linguagem artística, mas um outro conceito, que é o conceito político que estamos trazendo, que é o conceito de Butler, de performatividade, que tem a ver com as regras da normatividade e com a identidade de gênero.

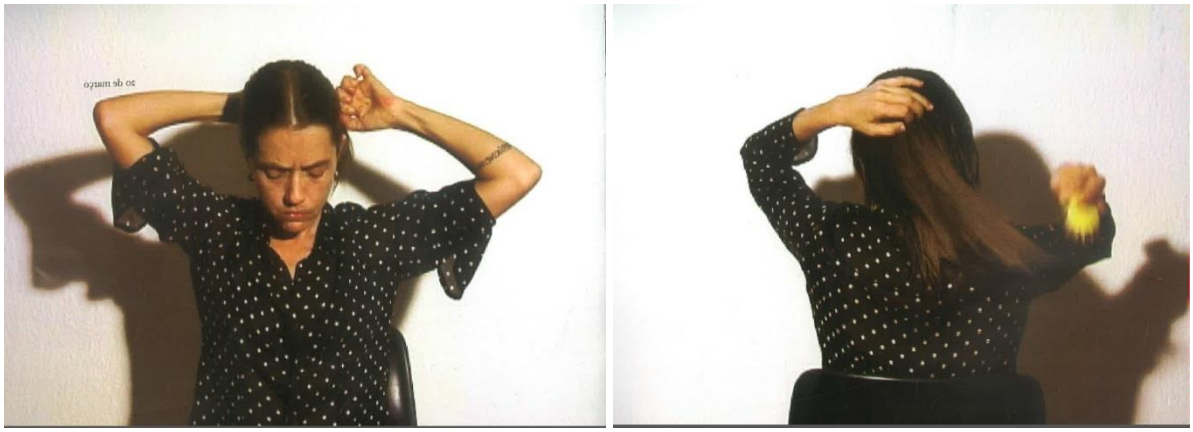
Butler chama de performatividade do gênero, a partir dos aspectos da teoria dos atos de fala de Austin[44], que diferem entre os enunciados, descrevendo um fato ou uma situação e os performativos que são proclamados, ou seja, aquilo que faz acontecer. É com essa questão, do que pode ser proclamado, com o que pode fazer e desfazer, que Butler inicia o uso da palavra performatividade e assim passa a discutir a questão da construção do gênero como algo que é dado por atos de repetição. A autora coloca que, na heteronormatividade, quando se determina se é menino ou menina, isto no social define a existência do sujeito. Então, Butler toma a noção de performatividade como uma noção política. Neste trabalho, estamos pensando o conceito de performatividade política dentro da performance da Rosângela. Isto é, temos uma dobra da performatividade do corpo, aquilo que corpo realiza enquanto ação ou como aquilo que o corpo realiza quando a ação significa e é essa relação entre performatividade e performance que estamos trabalhando aqui. Assim, há na videoinstalação um corpo performativo enquanto linguagem da performance, e uma performatividade como efeito político sobre o corpo apresentado. Parte-se de uma naturalização do que é ser mulher, do que é ser uma mulher socialite, uma colunável ou uma mulher cabeleireira.

Figura 20: Rosângela "a colunável"

Fonte: Rosângela Rennó, 2008.

[44] Sobre os atos de fala "temos a corrente conhecida como filosofia da linguagem ordinária ou filosofia linguística, que é a que tem em Austin um dos maiores representantes. Ele considerava a linguagem como uma forma de ação e não de representação da realidade. A linguagem é uma forma de ação, forma de atuação sobre o real. Em consequência, a verdade é substituída pelo conceito de eficácia do ato (D. Marcondes de S. Filho, 1990), e a interação comunicativa como tendo um caráter contratual ou de compromisso entre as partes. O conceito de significado se dissolve, dando lugar a uma concepção de linguagem como um complexo que envolve elementos do contexto, convenções de uso e intenções dos falantes. [...] Em Austin, é a noção de convenção, são as condições de uso da sentença que determinam seu significado. Ele chega à noção de expressões performativas (diversas das constativas), que são aquelas usadas não para descrever ou relatar, mas para fazer algo, para realizar um ato. (ORLANDI, 2014, p. 66).

Figura 21: Rosângela “a cabeleireira”



Fonte: Rosângela Rennó, 2008.

A maneira como ela performativiza a colunável (**Figura 20**) e a cabeleireira **(Figura 21**) são de lugares socialmente determinados pelas estruturas, pelas hierarquias (o lugar do performativo social). A contradição está justamente a partir de um gesto artístico na produção contemporânea do qual se espera um deslocamento do pré-construído enquanto corpo da mulher, ou seja, os já ditos performativos é que determinam a perfomativização do gesto no vídeo.

Há, ao mesmo tempo, no jogo do discurso artístico, um corpo performativo e um corpo performance. O corpo como uma ação performativa, “já que toda construção da realidade social tem um potencial performativo” (FERNADES, 2011, p. 16), o corpo pelo político dessa ação, assim, é o corpo criado nas performances sociais. Conforme diz Butler (2003, p. 201), “as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são performativos”. O corpo performativo de Rennó é o corpo dito pelos jornais, dito por outro.

Temos o corpo performance de Rosângela Rennó enquanto materialidade discursiva e enquanto textualidade da produção artística, “Espelho Diário”, que passa de uma Rosângela a outra sem linearidade, um corpo que joga com o duplo, um corpo marcado pelo Outro (inconsciente), e o outro marcado pela alteridade (outro social) de quem na tela serve de suporte a diferentes resistências. Um corpo polissemia. A performatividade é uma exterioridade que o corpo traz para o social. Segundo Butler, “o corpo é representado como um mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. Mas o ‘corpo’ é em si uma construção[...]” (2003, p. 27).

Na performance artística de Rennó, ao trazer as mulheres com uma visibilidade de corpos femininos, construídos ao longo da história essencialmente patriarcal, não há possibilidade de contorno da performatividade, pois se o corpo pudesse ser descolado do seu

processo poético/poiético, esse corpo não seria afetado pelo conceito teórico de performatividade.

Rennó é todas as Rosângelas sendo ela mesma, com um corpo-suporte, demandado pelo social e pelo inconsciente. O que faz a artista ser artista é como ela incide o seu gesto sobre o suporte corpo-arte; é isso que marca o suporte do inconsciente pelas projeções imaginárias e o suporte do social, pelas projeções simbólicas e é nessa relação que dão as de projeções sensíveis.

As projeções sensíveis são atravessadas pela ideologia e pelo inconsciente, mas ela só pode tocar por meio do suporte artístico. Tal como falamos acima, o suporte da arte é aquela "superfície neutra", ela está lá, há o conhecimento técnico da artista, mas a tela está em branco, a matriz está sem marcas, são as projeções sensíveis, funcionando pelos suportes, tomado pelo gesto da artista.

Em "Espelho Diário" Rosângela Rennó não é uma atriz que representa um papel, não é um corpo que se despe dos seus gestos para colocar outros gestos, ela é um corpo experiência, um corpo que performativiza as mulheres Rosângelas, um corpo que se "veste" dessas mulheres, a noiva abandonada, a sequestrada, a não modelo e a golpista, a mãe e muitas outras.

Figura 22: Rosângela "a noiva abandonada"

Fonte: Rosângela Rennó, 2008.

A artista tem uma performance, na qual ela performatiza pelo social ao expor essas Rosângelas sendo/estando, mas não representando. A "noiva abandonada" **(Figura 22)** não está numa pose de noiva; quando temos a memória de uma noiva, temos a imagem de uma mulher subindo ao altar, feliz com seu casamento, numa postura corporal ereta e altiva e o que temos, aqui, primeiramente uma noiva de costas, assim, esse corpo está num gesto de desencontro com o esperado em relação às funções sociais. Ela está só, segurando em suas mãos a imagem de um santo, talvez à espera de um milagre que a salve do abandono? Ela está em close, tomando

a palavra, pondo fim na sua espera? Sentidos que derivam de uma imagem pensada como cena, mas não sendo encenada e sim, sendo performatizada, pois o espectador está, sim, vendo uma Rosângela na tela, uma Rosângela que existe e que, ao mesmo tempo, traz à existência uma alteridade alhures. O mesmo ocorre com "a sequestrada" (**Figura 23);** o que carrega a nomeação é a cena, pois a composição que o espectador vê na tela esquerda são pés de alguém que se exercita e, na tela direita, um corpo feminino que senta e espera olhando distante, mas ainda assim não se trata da representação de um sequestro.

Figura 23: Rosângela "a sequestrada"

Fonte: Rosângela Rennó 2008.

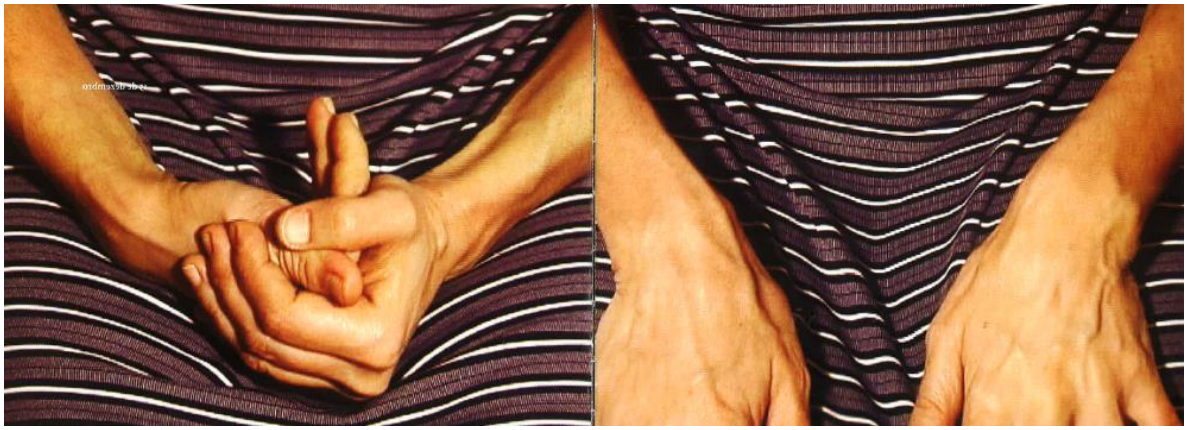
Essa estratégia de não representação se repete nas sequências posteriores "a não modelo" e "a golpista" (**Figura 24**); é só pelo acesso das falas que se tem a indicação da história dessas mulheres, mas ambos os corpos estão também em posição de espera. Dito de outro modo, a solução para esses dramas das Rosângelas não está nelas, está em outro lugar, é dito e determinado por outro.

Figura 24: Rosângela "a não modelo" e "a golpista"

Fonte: Rosângela Rennó 2008.

Essa posição de espera, de indeterminação se acentua ainda mais na imagem da "a mãe" **(Figura 25)**, não se tem ali um filho representado, uma barriga, um parto, um feto... apenas mãos impacientes e nervosas. Mãos e ventre em close, uma mãe que se desdobra: "*Só se eu fosse duas... Não... duas eu já sou... só se eu fosse 5, 10, mil. Parar de trabalhar é que eu não posso*". Embora no movimento analítico não recortamos pelas falas das Rosangêlas e sim pela gestualidade que está na tela, na sequência aqui apresentada essa fala marca a dobra das imagens. O que apontamos é o descontínuo de uma representação e focamos na gestualidade, o gesto que performativiza a posição-sujeito. A fala dessas personagens seriam a dobra desse lugar, dessa posição que já está marcada pelo gesto e pelo enquadramento do corpo na tela.

Figura 25: Rosângela "a mãe"



Fonte: Rosângela Rennó 2008.

A artista *performer*[45], sendo esse corpo-suporte-arte, que não é só um corpo que recebe uma informação para ser outra pessoa, continua sendo um corpo-imagem Rosângela, funcionando pela fotografia, pela literatura, pelo jornal e todas juntas na vídeoinstalação.

Ela é um corpo que se constrói na performatividade para que as mulheres Rosângelas possam ser mostradas e presentifica a história dessas mulheres.

[45] Performer "Término inglês utilizado a veces para senâlar la diferencia com el término actor, considerado como demasiado exclusivo del intérprete del teatro hablado. El performer, em cambio, también es el cantante, el bailarin o el mimo, em resumen, todo aquello que el artista, occidental u oriental, es capaz de hacer (to perform) em um encenario destinado al espectáculo. El performer realiza siempre um proeza (uma performance) vocal, gestual o instrumental, por oposición a la interpretación y a la representación mimética del papel por parte del actor. - Em um sentido más específico, el performer es aquel que habla y actúa em nobre próprio (em tanto que artista y persona) y de este modo se dirige al público, a diferencia del actor que representa su personaje y simula ignorar que no es más que um actor de teatro. El performer efectúa uma puesta em encena de su próprio yo, el actor desempenâ el papel de outro." Extraido de Pavis, P. (2008): Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiologia. Buenos Aires: Paidós, p. 333 -334.

É a artista se fazendo como um corpo que se coloca de suporte de outros sentidos, um corpo que se faz enquanto matéria plástica do seu projeto poético. Ou seja, ele não é um corpo que dança ou um corpo que representa na acepção teatral ou mesmo um corpo que encena para ser filmado, mas é um corpo-imagem materializado naquela textualidade que é o vídeo, "já é um corpo estético de existência, um corpo mediado pelas experiências estéticas do sujeito em sua relação com o mundo." (NECKEL, GALLO, 2016, p.10). Um corpo de diferentes Rosângelas que não deixa de ser Rosângela, não é somente um corpo performance ou corpo de uma atriz, não é um corpo representação, mas é um corpo acontecendo, imbricado pelo social, pelo inconsciente e um corpo sendo/estando arte.

Desta forma, o corpo-suporte não está só no suporte do inconsciente, não está só no suporte do social e nem só no suporte da arte, o suporte é o fio condutor do discurso artístico que vai produzir as projeções sensíveis e esse fio não é só da ordem da estrutura, está na ordem da constituição, o suporte enquanto elemento constitutivo de sentido. É o corpo-suporte nas projeções sensíveis, que só se constitui na intersecção com o corpo suporte da psicanálise, com o corpo suporte do social e daquilo que estamos chamando de suporte do artístico. Assim, o corpo-imagem de Rennó só é possível pelo corpo-suporte constituído na e pelas projeções sensíveis. Ou seja, o corpo-imagem não está colocado no corpo-suporte, ele é resultado de um corpo-suporte.

Compreendemos que as projeções sensíveis em relação aos corpos perfomatizados na videoinstalação são construções materiais que se deram ao longo do tempo, funcionando enquanto um corpo-imagem que performativiza as mulheres Rosângelas e, ao mesmo tempo, um corpo que se apresenta no contemporâneo com as marcas das visibilidades da história ao longo do tempo.

A performatividade faz com que a artista fale as mulheres pelo viés das discursividades que sustentam essa posição desse corpo mulher. Então, por mais que ela tenha uma prática sensível e artística, é uma prática política, mas é na performance enquanto linguagem artística que são conferidas às Rosângelas possibilidades outras, de existência, é na performance em seu jogo de espelhos que essas Rosângelas se abrem ao polissêmico, esse é o gesto analítico sensível do discurso artístico em suas projeções sensíveis.

Compreendemos que o corpo performático de Rennó é sempre um corpo atravessado de discursividades, de efeitos de sentidos, (daí ele passa a ser performativo) que se dão no confronto do simbólico com o político e têm sempre memórias que estão funcionando ideologicamente.

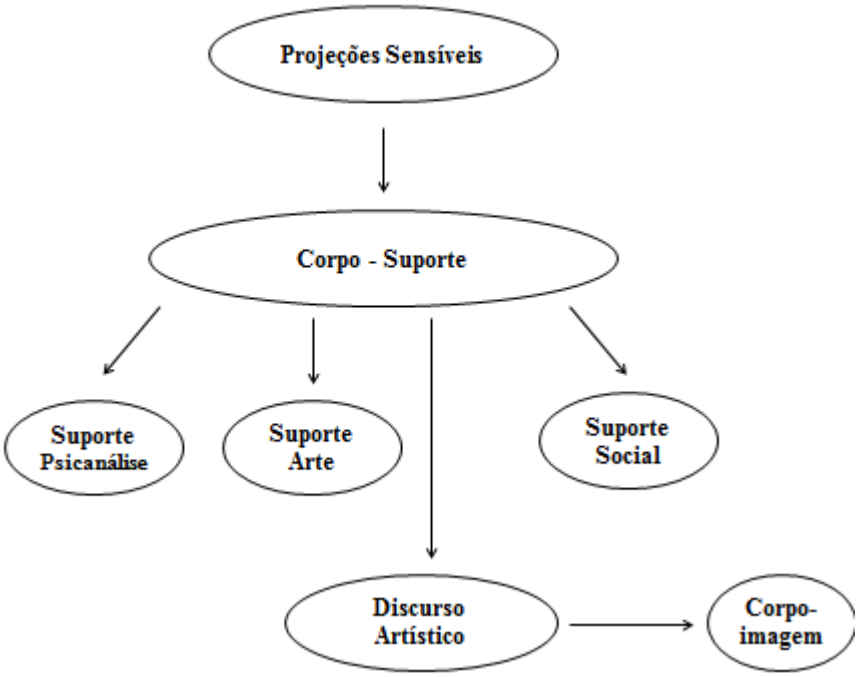
Na sequência de frames, abaixo, é possível marcar justamente pelos enquadramentos e sobreposição de imagens esses efeitos de sentidos e a “não representação” apontados acima. O modo de textualizar/mostrar essas Rosângelas, por meio de pré-construídos do que seriam tais mulheres em tais posições sociais.

Figura 26: Sequência de frames da videoinstalação “Espelho Diário”

Podemos dizer que a performance da Rosângela na videoinstalação é marcada por uma performatividade. Ou seja, só existe um corpo-imagem Rosângela, porque esse corpo é atravessado pelos diferentes suportes, (do real, do imaginário e do simbólico) pois no processo de constituição do sujeito é impossível ao sujeito não suportar os suportes.

Aqui estamos pensando esse corpo-imagem no estrato do artístico; compreendemos que a projeção sensível funciona pelo suporte da arte, do inconsciente e o social, e é isso que determina o funcionamento do DA. Explicamos:

Figura 27: Corpo-Suporte



Fonte: Süssenbach 2017.

Assim, as projeções sensíveis estão no plano da arte, porque envolvem uma textualidade que diz dessa arte por meio dos seus suportes, os quais estão tanto na ordem do intradiscurso (suporte-arte), quanto na ordem do interdiscurso (suporte-psicanálise/suporte-social). Desta forma, as projeções sensíveis são possíveis, pois são determinadas pelo suporte da arte, pelo suporte da psicanálise e pelo suporte do social que constituem o corpo suporte. É no DA que ele produz um corpo imagem, mas essa imago já está na psicanálise, a imagem do outro já está no social, e as tantas outras possibilidades das ditas mulheres já estão no artístico. Ou seja, o corpo-suporte é um corpo resultado do entremeio da arte, da psicanálise e do social, mas é no DA que é gerado o resultado de um determinado corpo-imagem, processo que se dá pelas projeções sensíveis.

Do mesmo modo, aquilo que para o sujeito artista é da ordem do (in)suportável no social, é justamente o que ele projeta em seu suporte-arte. Por isso mesmo que o artista produz um gesto analítico e ele o faz pelas projeções sensíveis, aquilo que nele se (in)tensifica, justamente, por estar inscrito e demandado no/pelo DA.

5.2 VOLTEMOS AO CORPO PERFORMÁTICO E SOCIAL

O corpo performático de Rosângela em *Espelho Diário* é um corpo que performatiza outras vidas, outras Rosângelas metaforizadas que nos permite compreender o corpo na contemporaneidade, por meio do Discurso Artístico com seu funcionamento predominantemente lúdico e polissêmico. Segundo Neckel:

> Por natureza, polissêmico, pela sua predominância de características inerentes a ludicidade (como nos demais discursos, o que há é que certas características autoritárias tendem a estancar a polissemia). O processo, por sua vez, é afetado pelas condições de produção que estão imbricadas nos processos históricos, sociais e ideológicos. Assim como o artista produtor de um dizer: sujeito dessas condições de produção e Sujeito, por meio dos desdobramentos, rupturas e também pela falha (noção de autoria) (2004, p. 57- 58).

No DA, o dizer da arte ultrapassa as camadas do aparente, afetado pelas condições de produção, busca a opacidade que o constitui em que outros sentidos são possíveis. Considerando além da materialidade física que compõe a obra, a materialidade histórica que a constitui.

Pretendemos discutir uma possível escuta teórica entre Butler (2009) e Agamben (2010), respectivamente, nos conceitos de vida precária[46] e vida nua[47]. Para Butler, a vida precária é toda e qualquer vida na conjuntura que se vive, "não há vida sem a necessidade de abrigo e alimento, não há vida sem dependência de redes mais amplas de sociedade e trabalho, não há vida que transcenda a possibilidade de sofrer maus tratos e a mortalidade". (2015b, p.45). A vida nua para Agamben tem a ver com o estado de exceção, ou seja, instala-se um estado de exceção que põe e dispõe sobre a vida nua.

> É como se toda valorização e toda "politização" da vida (como está implícita, no fundo, na soberania do indivíduo sobre a sua própria existência) implicasse, necessariamente, uma nova decisão sobre o limiar além do qual a vida cessa de ser politicamente relevante, é então somente "vida sacra" e, como tal, pode ser impunemente eliminada. Toda sociedade fixa este limite, toda sociedade mesmo a mais moderna decide quais sejam os seus "homens sacros". É possível, aliás, que este

[46] Segundo Butler "a precariedade tem de ser compreendida não apenas como um aspecto desta ou daquela vida, mas como uma condição generalizada, cuja generalidade só pode ser negada negando-se a precariedade enquanto tal. E a obrigação de pensar a precariedade em termos de igualdade surge, precisamente, da irrefutável capacidade de generalização dessa condição.[..] a própria ideia de precariedade implica uma dependência de redes e condições sociais, o que sugere que aqui não se trata da 'vida como tal', mas sempre e apenas das condições de vida como algo que exige determinadas condições para se tornar uma vida vivível e, sobretudo, para tornar-se uma vida possível de luto. Assim, a conclusão não é que tudo que pode morrer ou está sujeito à destruição [...] impõe uma obrigação de preservar a vida. Mas uma obrigação, com efeito, surge do fato de que somos, por assim dizer, seres sociais desde o começo, dependemos do que está fora de nós, dos outros, de instituições e de ambientes sustentados e sustentáveis, razão pela qual somos, nesse sentido, precários. (2005, p. 42-43).

[47] A vida na perspectiva de Agamben "é o fato de que a soberania do homem vivente sobre a sua vida cessa de ter valor jurídico e pode, portanto, ser morta sem que se cometa homicídio". (2010, p. 135).

> limite, do qual depende a politização e a *exceptio* da vida natural na ordem jurídica estatal não tenha feito mais do que alargar-se na história do Ocidente e passe hoje no novo horizonte biopolítico dos estados de soberania nacional necessariamente ao interior de toda vida humana e de todo cidadão. A vida nua não está mais confinada a um lugar particular ou em uma categoria definida, mas habita o corpo biológico de cada ser vivente (AGAMBEN, 2010, p. 135).

Para o autor há um estado de exceção e uma vida nua; esse estado de exceção se institui pelo soberano e então a vida passa a ser nua quando estamos destituídos de todos os direitos de cidadão. Na sua obra, "Homo Sacer", (2010) questiona a declaração oficial dos direitos humanos e do cidadão (primeira versão dos direitos humanos e do cidadão), dizendo que podemos ser humanos, mas podemos não ser cidadãos, a isso chamará de vida nua. Um estado de exceção suspendeu qualquer direito civil das pessoas, uma vida matável. Qualquer um de nós, a qualquer momento, podemos ser vida nua, porque vivemos sempre em estado de exceção.

Pensamos que tanto o conceito de vida precária de Butler, quanto o conceito de vida nua de Agamben são importantes para compreendermos esse corpo-arte, o corpo performance de Rosangela Rennó em sua dimensão política e, por consequência, discursiva.

Rennó em *Espelho Diário* evidencia a subjetividade do sujeito, da fragilidade da mulher na sociedade, de um corpo vítima quando se inclui como personagem de si e de todas as outras. Para Butler:

> El cuerpo supone mortalidade, vulnerabilidade, práxis: la piel y la carne exponen a la mirada de los otros, pero también son cuerpos los que nos ponem em peligro de convertirmos em agentes e instrumento de todo este. Aunque luchemos por los derechos sobre nuestros propios cuerpos, los cuerpos por los que luchamos nunca son lo suficientemente nuestros. El cuerpo tiene uma dimensión invariablemente pública. Constituido em la esfera pública como fenômeno social, mi cuerpo es y no es mío. (2009, p. 52).

Rosângela não é uma fala sobre o corpo, ela é o próprio corpo que fala. Nesse sentido, trazemos na sequência de imagens, abaixo, as falas que acompanham os vídeos, justamente no intuito de mostrar que a gestualidade e o enquadramento já marcam as posições dessas mulheres; as falas, então, seriam apenas a dobra dessa posição já determinada no gesto de performativizar a existência dessas Rosângelas.

Figura 28: Rosângela “a acidentada” e “a vizinha do morto, quase testemunha”

17 de outubro

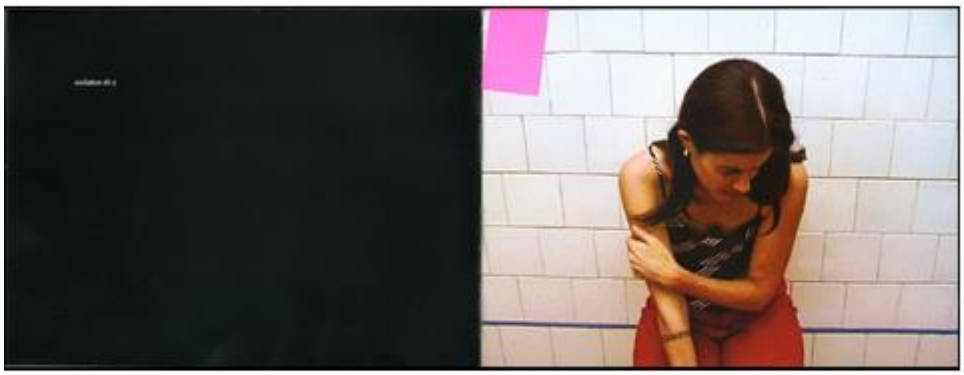
a acidentada O ônibus estava paradinho. O outro veio feito uma bala e carregou a gente com ele. A casca do ônibus dobrou, a minha filha voou do meu colo. Ela quebrou a cabeça, e eu perdi a perna esquerda. Vem o jornal e diz: ''formou-se um congestionamento que teve reflexos até Copacabana''! Minha perna não vale isso, não é? Vale menos até, já que pode ser arrancada. Valem nada uma cabeça, uma perna, duas pernas, setenta e sete pernas, essas coisas que lá vão amontoadas dentro do ônibus, essas coisas que não têm ''reflexos até Copacabana'', essas coisas.

a vizinha do morto quase testemunha *Pausa durante a fala no Espelho.* De noite a gente escutou barulho d cachorros. Foi horrível, eles latiam muito. A gente até achou que alguns tivesse sido atropelado aqui na rua. Depois, não ouvimos mais nada. Das duas, uma: ou aqueles cachorros ficaram loucos, ou estavam com muita, muita fome. Cachorro com fome quer comer e não pensa, que nem a gente, no que pode e no que não pode comer. Se precisar, pega quem estiver na frente. E come! *Pequena pausa. Fala muito naturalmente sobre a fatalidade, mas ainda parece chocada. Como a paciente, e tantas outras, está habituada ao choque.*

Fonte: Rosângela Rennó, 2008.

Figura 29: Rosângela “a estuprada”

3 de outubro



a estuprada

a estuprada O problema foi a minha mãe conseguir o dinheiro. Para comprar, não teve problema nenhum, não. Na mesma hora o moço da farmácia entregou os comprimidos para ela, assim como se fosse um sonrisal. Eu tomei dois e coloquei um lá dentro. Senti muita dor... Muita, muita dor... Mas eu não tenho medo nenhum de ir para o inferno, não. Se alguém tem que ter medo, esse alguém não sou eu, não: é o marido da minha irmã. Foi ele que me forçou a fazer aquilo com ele e botou filho em mim. Se a minha irmã não quis se separar dele, o problema também não é meu, não: é dela. O problema que era meu eu já resolvi. Está resolvido. *R. fala olhando para baixo, sem nunca mirar a câmara. Sente vergonha, misturada a uma raiva amansada pela razão. Está contra a parede de azulejos, como Rs. Dos dias 16 de janeiro a 3, 8, 9 e 10 de julho. A calça vermelha que usa é a mesma usada por todas as Rs. Que comentaram (ou sofreram) alguma agressão física.*

Fonte: Rosângela Rennó, 2008.

Esse é o lugar do corpo feminino na sociedade: é a Rosângela "acidentada" ou "a vizinha do morto testemunha" **(Figura 28)** ou "a estuprada" **(Figura 29).** Todos temos um corpo, que pode ser matado, ferido, roubado, sequestrado, prostituído. Butler (2009) fala de uma condição humana na qual todos estamos em situação de precariedade. Podemos dizer que é uma construção, em que algumas vidas humanas são tratadas na condição de precariedade, que em algumas vidas humanas essa condição de precariedade é apagada.

Para Butler, essas vidas em condição de precariedade são vidas que não podem ser choradas, são vidas marcadas, enquadradas. Um enquadramento que determina como e o que se vê.

> Pero qué medios de comunicación nos dejarán pensar y sentir esa fragilidad, en lo límites de la representación tal como se la cultiva y ejerce actualmente? Se las humanidades tienen algún futuro como crítica cultural y si la crítica cultural tirne hoy alguna tarea, es sin duda la de devolvernos a lo humano allí donde no esperamos hallarlo, en su fragilidad y en el límite de su capacidad de tenner algún sentido. Tenemos que interrogar la emergencia y la desaparición de lo humano en el límite de lo que podemos pensar, lo que podemos escuchar, lo que podemos ver, lo que podemos sentir. (BUTLER, 2009, p. 187)

A precariedade seria não definida, mas salientada, apagada ou reprimida pelas políticas visuais e de comunicação no presente, ou seja, quem é matável e quem não é matável, quem é chorável e quem não é chorável, quem tem direito ao luto e quem não tem direito ao luto[48]. São vidas apagadas pelas políticas de comunicação no presente e pelos modos de constituição da sociedade pelo contemporâneo.

[48] A vida entendida como vida precária implica dependência de redes e de condições sociais. Nossas obrigações surgem da ideia, segundo a qual não pode haver uma vida visível (e, portanto, suscetível de pranto) sem amparo, que é uma respondabilidade política e ética. [...] estamos todos em relações intensas e mútuas. Não há nenhum vínculo entre eu e o outro anterior a essa relações – aliás, o único vínculo anterior seria o que se instaura quando surge a questão ética de reconhecimento de sua humanidade. A guerra (e a tortura) mostra que somos vulneráveis à destruição pelos demais e, por conseguinte, estamos necessitados de amparo, de proteção mediante acordos baseados no reconhecimento da precariedade compartilhada. (PEREIRA, 2015, p. 30).

Figura 30:Rosângela “a funcionária da ETC”

Fonte: Rosângela Rennó, 2008.

A nota do jornal é de uma mulher que morre (**Figura 30**)**,** o que seria mais uma na estatística das mortas assassinadas. Essa possibilidade de existência depois da morte é, porque há um jogo da arte que possibilita à morta de falar concretamente, materialmente na cena. Uma vida nua, uma vida precária num estado de exceção permanente.

O corpo perfomatizado de Rosângela aponta para o modo de como a vulnerabilidade e a precariedade estão distribuídas de maneiras diferentes, instituindo grandes populações como “não lamentáveis”. Essas vidas ou esses corpos apontados na obra de Rosângelas são vidas que podem ser naturalmente dispensadas, seja pela falta de amparo social ou pela violência social, por uma política sem restrições. Para Lévinas, “Na sensibilidade, ‘coloca-se a descoberto’, [...]. A descoberto como uma cidade declarada aberta à aproximação do inimigo, à sensibilidade, aquém de toda vontade, de todo ato, de toda declaração, de toda tomada de posição, é a própria vulnerabilidade. (2009, p. 99).

Estamos sempre vulneráveis à destruição dos demais e, assim, sempre vulneráveis e necessitando de amparo. Nossa vida sempre está em relação a outras vidas, somos seres relacionais, sempre estamos abertos ao outro no sentido de vida ou morte, no sentido de risco, uma condição incontestável, própria do humano. A precariedade coloca todos na mesma condição. Vejamos a Rosângela “a testemunha sequestrada” (**Figura 31**) da videoinstalação:

Figura 31: Rosângela "a testemunha sequestrada"

Fonte: Rosângela Rennó, 2008.

A performance de Rennó na imagem acima é um corpo performatizado que faz parte de um poder instituído e da biopolítica, como uma forma de controle dos corpos. A gestualidade, o enquadramento e captação de imagem em plano baixo já conferem ao corpo, ali mostrado, a condição de cativeiro. A testesmunha existe no genuíno conceito agambiano[49], torna-se a vítima, testemunha até o fim. Reflete sobre a violência que afeta as vidas humanas, a possibilidade de uma política que seja capaz de compreender a precariedade como uma condição imprescindível. Segundo Butler, "Pero si seguimos ignorando las palabras que nos envían ese mensaje, si los medios no reproducen esas imágenes, si esas vidas permanecem innombrables y sin lamentar, si no aparecen en su precariedad y en su destrucción, no seremos conmovidos" (2009, p. 186-187). O vínculo com o outro se dá quando reconhecemos a precariedade como uma condição compartilhada. Esse é o gesto de Rennó e por isso mesmo ela não descola das vidas não possíveis de lamentar, porque ela se reconhece, o corpo performatizado na videoinstalação traz um discurso hegemônico quando apresenta um corpo vulnerável ao social.

Uma imagem pode demarcar, pode captar um ato, pode instigar, mas é pela circulação das imagens que podemos romper essa forma de enquadramento que nos determina como e o que podemos ver, em que os meios de comunicação muitas vezes regulam, em que controla o

[49] Agamben "O que resta de Auschwitz e o testemunho" (2008).

que pode e o que não pode mostrar. Nesse sentido, as imagens estariam entre as possibilidades de humanizar e desumanizar[50].

> La demanda de una imagem más verdadera, de más imágenes, de imágenes que transmitan todo el horror y la realidad del sufrimiento, ocupa un lugar de importancia. En general, el borramiento del sufrimiento mediante la prohibición de imágenes y representaciones circunscribe la esfera visual, lo que podemos ver y saber. Pero sería un error pensar que sólo es cuestión de encontrar la imagen justa y verdadera para que cierta realidad sea transmitida. La realidad no es transmitida por lo que representa la imagen, sino por meio del desafío que la realidad constituye para la representación. (BUTLER, 2009, p. 182).

Olhar para o corpo vulnerável do social é sempre olhar para fora da imagem, é um olhar que busca relacionar, é nunca um olhar para dentro de uma unidade, ou seja, buscamos, nesse trabalho, um olhar que incida sobre o gesto de interpretação que já está materializado no texto que será analisado. Tomamos esse olhar para fora, na produtividade dele mesmo, naquilo que é fundamental para darmos conta do que está posto na imagem, procuramos trabalhar na diferença, buscando outras possibilidades para compreender essa materialidade.

Quando olhamos para "Espelho Diário" já temos um social que está interpretado nas Rosângelas de Rennó que, como vimos, opera pelo pré-construído. Isso remete à memória discursiva que determina esses dizeres. "A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso, o qual é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma de pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra". (ORLANDI, 2012b, p. 31).

As imagens das Rosângelas num determinado momento fizeram parte de um laço social. A performer as retirou de uma realidade e ressignificou, produzindo um silenciamento de certas memórias e marcando outras. Como diz Pêcheux, "a memória é feita de esquecimentos, de silêncios. De sentidos não ditos, de sentidos a não dizer, de silêncios e de silenciamentos" (1999, p. 59). Assim, os processos de textualização presentificam alguns sentidos e não outros. Nosso gesto de leitura também recorre, inscreve-se, presentifica-se com alguns dos sentidos dessas Rosângelas, mas temos consciência, são apenas alguns. Compreendemos a porosidade dos dizeres artísticos.

Rennó trabalha com imagens na possibilidade de visibilidades, de sentidos de dispositivos e arquivos do social e da arte. O trabalho de Rosângela não é só a pesquisa daquilo

[50] Termos utilizados por Lévinas.

que ela colecionou, mas a constituição de um arquivo, a reconstituição e o reenquadramento dessas imagens no meio social. Ela não parte da necessidade de uma criação, mas de um já dado, sob o qual ela intervém.

Rosângela trabalha como uma crítica à produção de imagens contemporâneas. Paulo Herkenhoff observa que "O fervor arquivista de Rennó é irredutível às pulsões de morte da memória consignada na fotografia descartada, mas se configura como pulsão de vida investida na possibilidade de conferir sentido novo e transcendente à própria imagem fotográfica e removê-la de seu congelamento real." (2008).

As Rosângelas de Rennó ficam invisíveis e permanecem invisíveis por mais que ela tenha retirado a notícia e tenha vestido esse papel da Rosângela, da assediada, da ferida, da namorada do político, da mãe e ré-primária, da dona de casa, da viúva[51]...há um real do sujeito, da história e das linguagens que jamais teremos acesso. Necessitamos das imagens, das gestualidades para dar/ter visibilidade dessas memórias sociais.

[51] Imagens anexo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi atravessado por diferentes discursos, provenientes de diferentes lugares, das artes, da linguagem, da filosofia e da psicanálise que, permeados pela teoria da Análise do Discurso, compuseram o dispositivo teórico analítico desta tese. Esse dispositivo possibilitou um lugar específico na observação da produção artística, pertinente à materialidade do Discurso Artístico, colocada em texto neste trabalho. Aqui, nesta tese, tentamos percorrer e ressignificar noções/formulações como arquivo/dispositivo, texto/textualidade, função/efeito autor, projeções sensíveis/corpo-imagem. Essas noções/formulações foram fundamentais para compreender o corpo feminino no gesto artístico de Rosângela Rennó, especificamente, na videoinstalação "Espelho Diário".

Podemos dizer que na produção contemporânea os meios se entrecruzam, impossibilitando categorizações apriorísticas, uma arte inespecífica, na qual temos a presença de múltiplos materiais, procedimentos, formas e meios de representação, imbricando-se em uma mesma superfície significante. Ou seja, o corpus de análise deste trabalho é um dizer artístico no interior do DA por meio da sua imbricação material, justamente porque é atravessado de outras materialidades que falam, simultaneamente, na arte e alhures e, por isso mesmo, é lugar da contradição, apontando para direções diversas e, desta forma, o sentido não se fecha, é sempre possível ser outro.

Assim, a partir do recorte desta tese: **as imbricações na produção contemporânea e o gesto de interpretação da artista nos diferentes modos de inscrição do corpo e do sujeito na arte**, foi possível compreender os efeitos de sentido no gesto de leitura da artista Rosângela Rennó, justamente por ser um gesto que se não fecha, sempre passível de furos na medida em que as materialidades vão trazendo/ tecendo sujeitos e sentidos contraditórios.

Ao olharmos para os diferentes processos de construção de sentido do corpo feminino na produção contemporânea, pudemos compreender que há uma forma sujeito histórico-social e observamos que a exposição do corpo feminino ao longo da história funciona como um pré-construído no que diz respeito ao gesto da artista. Isto é, o artístico irrompe no sujeito projeções sensíveis marcadas pela história.

As projeções sensíveis foi uma noção tomada para compreender o corpo-imagem de Rosângela Rennó, enquanto um gesto no Discurso Artístico, gesto este constituído na e pela contradição. Assim, foi possível observar que esse funcionamento se marcou tanto pelos movimentos parafrásticos de corpos já ditos e determinados sócio-históricos e, ideologicamente, quanto pelas polissemias possíveis dos múltiplos dispositivos artísticos dos

quais a artista explorou, mobilizando diferentes arquivos. Deste modo, a perspectiva discursiva permitiu a compreensão da opacidade e os deslocamentos de sentidos presentes na produção contemporânea da videoinstalação "Espelho Diário".

Para compreender o gesto sensível analítico de Rosângela Rennó, primeiramente, foi necessário compreender os modos de constituição do sujeito e como a AD o compreende (sujeito histórico-social e do inconsciente). Como vimos, se pensarmos em relação ao corpo, há uma inscrição imaginária, como é no Estádio do Espelho, a imagem do corpo que se cria no espelho, ou seja, há um registro do imaginário do corpo. Ressaltamos que a nossa porta de entrada foi pelo imaginário, mas essas marcas também passam pelas inscrições simbólicas. Esse corpo, no entanto, também afeta e é afetado pela alteridade do laço social.

Nesta tese, tratamos a produção artística, não somente como um dizer da arte contemporânea, mas como uma textualidade (in)específica, que transita e mobiliza diferentes arquivos (da arte, do feminino, do estético, do jornalístico e da literatura).

Percebemos no dispositivo sensível de leitura/interpretação de Rennó a união de diferentes textualidades e de diferentes tempos, ou seja, o processo de constituição da videoinstalação é, portanto, textualização. Todas elas: a textualidade imagética (a fotografia), a textualidade jornalística (a notícia) e a textualidade literária (o roteiro) se transformaram na videoinstalação, que chamamos de texto artístico contemporâneo, constituindo-se na imbricação de diferentes materialidades.

O que nomeamos de **texto artístico contemporâneo** se dá justamente pelo e no processo de textualização, jogando com a imbricação material; dito de outro modo, um funcionamento inscrito na polissemia que é próprio do discurso artístico.

Sendo assim, na videoinstalação temos a imbricação material de diferentes **materialidades significadas** e, uma vez o efeito fecho dado, é o que marca a materialidade significada que na arte é possível dizer isso é uma fotografia, isto é um roteiro, isto é uma pintura. O que resulta num único texto, o **texto artístico contemporâneo.**

Assim, entendemos que texto artístico contemporâneo se constitui na imbricação material, no entanto seu processo de textualização se dá pela **materialidade significada.** O texto artístico é materialidade significante, mas seu processo de textualização se faz por meio de materialidade significada, portanto, apropria-se de textos em circulação. É um sentido que sobrepõe outro sentido, mas que não perdeu o sentido, somente sobrepôs, só é possível ser uma videoinstalação, porque também já foi fotografia, já foi um texto jornalístico, ou seja, já foi parte de um arquivo. Desta forma, compreendemos que temos na videoinstalação uma

imbricação de diferentes materialidades significadas, um sentido que se coloca sobre uma interpretação que já está posta.

Percebemos que entre a materialidade significante e a materialidade significada há sempre um processo de construção. Consideramos materialidade significada pelo efeito fecho, o já em circulação. No entanto, o gesto sensível-analítico do artista se apropria dessa materialidade significada em circulação e a toma como elemento de seu processo criativo, tornando-a materialidade significante novamente, porque em meio ao gesto poiético não há um efeito fecho, a materialidade significante está no movimento, na discursividade artística.

O que chamamos de **materialidades significadas**, relaciona-se com o efeito autor e também com a função autor, que não se recupera mais, pois a função autor é enunciativa; na enunciação da videoinstalação só temos a função autor, nas outras materialidades já não temos mais (na notícia, na literatura e na fotografia), só temos o efeito autor. Assim a **materialidade significada** já vem com efeito, não foi metabolizada na videoinstalação; o texto literário, a fotografia e o texto jornalístico já estavam em circulação já significadas, estão num lugar já estabilizado e legitimado de "seus" arquivos pertinentes.

Essa foi uma outra aproximação teórica que buscamos empreender nessa tese de doutoramento, aproximar a noção de dispositivo e arquivo. Para a análise do discurso, o dispositivo se encontra tanto nas questões de constituição, quanto nas questões de formulação, pois se tem um dispositivo teórico constituído, e o analista constitui o dispositivo analítico no movimento de análise entre o corpus e o dispositivo teórico. Podemos inferir que quando a AD monta o seu dispositivo analítico, ele é afetado por demais dispositivos que estão na ordem do discurso da contemporaneidade. Foi necessário um percurso teórico a respeito dos dispositivos foucaultianos e agambenianos; quando o primeiro é afetado pelas relações de poder, o segundo tem a ver com as relações de poder e o mercado no qual o sujeito é incessantemente capturado. Esse modo de pensar essa noção ajuda a compreender como o dispositivo é trabalhado pela análise do discurso enquanto uma relação constitutiva teórica e analiticamente. Pois, ao trabalharmos como recortes, nacos da situação discursiva (como nos ensinou Orlandi 1984), trabalhamos com modos de inscrições em arquivos. Dito de outro modo, para a AD, essa relação arquivo/dispositivo, de alguma forma, toca nos dispositivos focaultianos e agambenianos que determinam certos arquivos.

Tal movimento nos permitiu compreender que temos uma relação intrínseca entre dispositivo e arquivo em *Espelho Diário*, pois são dispositivos (do jornal, da fotografia e do texto literário) que funcionam nos arquivos mobilizados, que determinam como as Rosângelas aparecem na videoinstalação. Porém, temos um funcionamento específico aqui, que é do DA,

assim quando a artista mobiliza os dispositivos da arte, a saber: o dispositivo sensível para construir Rosângelas múltiplas, esse recorte é afetado pelos dispositivos (as fotografias, os jornais, a literatura) que constituíram os diferentes arquivos (jornalístico, o literário, a estética, o feminino). Desta forma, o gesto da artista não é um gesto do sujeito comum, o gesto da Rosângela artista é um gesto analítico que opera pela predominância do sensível que, como vimos, também é determinada sócio-histórica e ideologicamente.

As mulheres Rosângelas foram recortadas do mundo do sujeito comum, mas o gesto de Rennó é diferente do jornalista que colocou a nota no jornal, que colocou a notícia ou a fotografia, é um recorte pelo dispositivo sensível. O arquivo passa pelos diferentes dispositivos, que funcionam no Discurso Artístico, porém o que faz com que essa relação aconteça é o dispositivo sensível.

É nessa esteira que pensamos Espelho Diário como um arquivo que se constitui pelos dispositivos (a fotografia, a notícia, o roteiro) para os diferentes textos/modos de compor as Rosângelas: a mãe, a colunável, a secretária, a dona de casa e muitas outras. O corpo, na condição social-histórica, mobilizado a partir da fotografia, notícia do jornal, colocando no corpo-tela. Desta forma, ser uma colunável ou uma dona de casa está no corpo-tela a partir da constituição corpo, na sua condição social e histórica.

Foi no batimento do corpo feminino na condição social, histórica e ideológica com os corpos das Rosângelas que estão no jornal, na fotografia, na notícia, que Rennó textualizou o corpo-tela que está na videoinstalação, um corpo-suporte em diferentes modos de inscrição. O corpo-suporte da arte é a tela em branco que vai sendo pintada. Ao mesmo tempo que temos um corpo suporte, que é o corpo do sujeito do inconsciente e da ideologia, é aquilo que o determina. É na relação com o corpo-suporte que surge o corpo-imagem da Rosângela na tela.

Esse corpo-imagem só surge pelas projeções sensíveis, por isso foi preciso entender então, como as projeções sensíveis funcionam na videoinstalação, compreendendo que o corpo suporte é que determina a condição de possibilidade para a existência de determinado corpo-imagem. Assim, só temos as projeções sensíveis, porque temos os dispositivos funcionando e a esses dispositivos das projeções sensíveis é que podemos chamar de suporte, ou seja, são os suportes que mobilizam as projeções sensíveis. Deste modo, pudemos compreender o corpo que performativiza as mulheres Rosângelas é um corpo construído de arquivos, mobilizado pelos dispositivos que apresentam um corpo que traz efeitos de sentidos das mulheres contemporâneas.

Pensar a produção contemporânea a partir de Garramuño (2014) sobre o questionamento das (in)especificidades da arte contemporânea é costurar uma proximidade do que aponta Giunta (2014) quando infere que os campos dos dispositivos contemporâneos não são tão delimitados. Assim, o objeto desta análise, recortado de um corpus da arte contemporânea exige um exercício mais exaustivo, pois não é possível delimitar procedimentos e dispositivos, o que resulta em arquivos também abertos, sempre em processo, constituído pelo inespecífico e pela diversidade, afetados por dispositivos no jogo com o social.

Ao tomarmos o corpo pelo seu gesto político que define o corpo que performativiza na arte, compreendemos como as Rosângelas aparecem nesse corpo performático, engendrado no funcionamento do DA. O corpo performático de Rosângela Rennó ao mostrar as empregadas domésticas, as donas de casa, as mães, as amantes, as mulheres vítimas de violência... de algum modo, cola-se nos sentidos já dados desses corpos. Sentidos já dados do corpo feminino na história. Diz do lugar fortemente determinado pela performance social, no qual esses corpos produzem e são produzidos. São sentidos já estabilizados do corpo feminino. Eis a contradição: é uma arte feminista que não desloca os sentidos de ser mulher.

O corpo que performativiza o corpo feminino das Rosângelas é um corpo que é produzido pela ideologia capitalista arquipatriarcal. A artista ao tomar o próprio corpo, mostrando e textualizando visualmente frente ao vídeo é um corpo suporte de significação, um corpo suporte de uma imagem que se projeta na medida das projeções que o constituem. Temos, então, um corpo suporte de uma imagem social, um corpo que já está interpretado, assim os pré-construídos que sustentam a possibilidade da imagem de um corpo feminino, das mães, das colunáveis, das cabeleireiras, das sequestradas, das assediadas e tantas outras. É um corpo-imagem que tem na história e no social um pré-construído do que é ser todas essas mulheres, discursividades que se marcam no fio do discurso, no intradiscurso. A forma de mostrar essas mulheres está no repetível do que seria o imaginário de ser mulher, por isso mesmo, simbólico.

Podemos considerar as projeções sensíveis como esse lugar no discurso artístico em que não é possível pensar a experiência estética sem o contorno da ideologia.

Na performance de Rennó, ao trazer as mulheres com uma visibilidade de corpos femininos, construídos ao longo da história essencialmente patriarcal, não há possibilidade de contorno da performatividade, pois se o corpo pudesse ser descolado do seu processo poético/poiético esse corpo não seria afetado pelo conceito teórico de performatividade.

Assim, Rennó é todas as Rosângelas, sendo ela mesma com um corpo suporte, demandado pelo social e pelo inconsciente. O que faz a artista ser artista é como ela incide o

seu gesto sobre o suporte corpo-arte, é isso que marca o suporte do inconsciente pelas projeções imaginárias e o suporte do social, pelas projeções simbólicas, e é nessa relação que dão as projeções sensíveis.

Desta forma, o corpo-suporte não está só no suporte do inconsciente, não está só no suporte do social e nem só no suporte da arte; o suporte é o fio condutor do discurso artístico que vai produzir as projeções sensíveis, e esse fio não é só da ordem da estrutura, está na ordem da constituição, o suporte enquanto elemento constitutivo de sentido. É o corpo-suporte nas projeções sensíveis, que só se constitui na intersecção com o corpo suporte da psicanálise, com o corpo suporte do social e daquilo que estamos chamando de suporte do artístico. O corpo-imagem de Rennó só é possível pelo corpo-suporte constituído na e pelas projeções sensíveis. Ou seja, o corpo-imagem não está colocado no corpo-suporte, ele é resultado de um corpo-suporte.

Compreendemos que as projeções sensíveis em relação aos corpos perfomatizados na videoinstalação são construções materiais que se deram ao longo do tempo, funcionando enquanto um corpo-imagem que performativiza as mulheres Rosângelas e, ao mesmo tempo, um corpo que se apresenta no contemporâneo com as marcas das visibilidades da história ao longo do tempo.

Rennó trabalha com imagens na possibilidade de visibilidades, de sentidos de dispositivos e arquivos do social e da arte. O trabalho de Rosângela não é só a pesquisa daquilo que ela colecionou, mas a constituição de um arquivo, a reconstituição e o reenquadramento das imagens no meio social. Ela não parte da necessidade de uma criação, mas de um já dado, sob o qual ela intervém.

Se intervir é, portanto, a condição de existência do artista; se intervenção é, portanto, a natureza da arte, as projeções sensíveis podem ser, então, a arena da batalha política do corpo-arte. Uma batalha travada, na maioria das vezes, com os próprios pré-construídos que o constituem enquanto sujeito artista. Ideologia e inconsciente, portanto, são da ordem do incontornável.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** Tradução de Vinicios Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua.** Tradução de Henrique Burigo. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando a minha biblioteca: Um discurso sobre o colecionador. In: **Rua de mão única – obras escolhidas II.** São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 227-235.

ANJOS, Moacir dos. De lixo e poesia. In: RENNÓ, Rosângela. **Menos Valia**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução Rogério Betoni. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____.**Vida Precária: el poder el duelo y la violência**. 1. ed. Buenos Aires: Paidós, 2009.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALSON, Marvin A. [1935] **Performance: uma introdução crítica**. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz; Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CAMPOS, Luciene de; NECKEL, Nádia. **Olhares Táteis: Corpo atravessado, o sujeito que resta.** 2015. Disponível em: http://anaisdosead.com.br/7SEAD/SIMPOSIO01. Acesso em: 01 junho 2016.

CARNELLE, Ana Maria. Discurso e tempo. In MARIANI, Bethania; MEDEIROS Vanise (Orgs). **Discurso e...:** ideologia, inconsciente, memória, desejo, movimentos sociais, cinismo, corpo, witz, rede eletrônica, língua materna, poesia, cultura, mídia, educação, tempo, (homo)sexualidade. Rio de Janeiro: Letras: Faperj, 2012. p. 23-28.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio.** Tese de doutorado. Instituto de Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

_____.Instalação como problemática artística contemporânea. In: **Mestiçagens na arte contemporânea.** CATTANI, Icleia Borsa (Org.). Porto Alegre: UFRGS, 2007. p. 103-123.

CARVALHO, Victa de. **O dispositivo na Arte Contemporânea: relações entre cinema, vídeo e mídias digitais.** Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CATTANI, Icleia Borsa. Mestiçagens na Arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: **Mestiçagens na arte contemporânea.** CATTANI, Icleia Borsa (Org.). Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 21-33.

_____. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea. In: **Icleia Cattani**. Agnaldo Farias.(Org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004 (coleção Pensamento Crítico).

COURTINE, Jean-Jacques, MARANDIN, Jean-Marie. Que objeto para a análise de discurso? Tradução de Maria Onice Payer. In: **Materialidades discursiva**. Campinas: Unicamp, 2016.

DERRIDA, Jacques. [1930]. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI- HUBERMAN, GEORGES. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

DUGUET, Anne Marie. Dispositivos. In Maciel, Kátia. (Org). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O corpo enquanto objeto discursivo**.** In: PETRI, Verli; DIAS, Cristiane. **Análise do discurso em perspectiva: teoria, método e análise.** (Orgs.). Santa Maria: UFSM. 2013.

_____. Discurso, arquivo e corpo. In. MARIANI, Bethania, MEDEIROS, Vanise, SILVA, Silmara Dela. (Orgs), **Discurso, Arquivo e...** Rio de Janeiro: Letras, 2011. p. 174-183.

_____. A Trama enfática do sujeito. In: FERREIRA, Maria Cristina, INDURSKY, Freda. (Orgs), **Análise do discurso no Brasil**. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 101-108.

_____. Discurso, Arte e Sujeito e a tessitura da linguagem In: **O Acontecimento do discurso no Brasil**/Freda Indursky; Maria Cristina Leandro Ferreira; Solange Mitmann (Orgs.). Campinas: Mercado da Letras, 2004.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidade e performatividade na cena contemporânea**. Repertório, Salvador, 2011. n.16, p.11-23.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2004.

_____. **Microfísica do poder**. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

GADET, Françoise. [et al]. Apresentação da conjuntura em linguística, em psicanálise e em informática aplicada ao estudo dos textos na França, em 1969. In: GADET, F. & HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux.** 4. ed. Campinas: Unicamp. 2010.

GALLO, Solange Leda. **Como o texto se produz: uma perspectiva discursiva**. Blumenau: Nova Letra, 2008.

_____. Da Escrita à Escritoralidade: um Percurso em Direção ao Autor Online. In: RODRIGUES; Eduardo Alves; SANTOS, Gabriel Leopoldino dos; CASTELLO BRANCO,

Luiza Katia Andrade. (Orgs.). **Análise de Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi**. Campinas: Editora RG, 2011.

GARRAMUÑO, Florencia **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea.** Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

_____. **Obsolescencia, archivo: políticas de la sobrevivência en el arte contemporáneo**. Cuadernos de Literatura 20.40 – julio – diciembre, 2016. Pags 56-68. http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.opsa
GIUNTA, Andrea **Cuando empieza el arte contemporâneo? When Does Contemporary Arte Begin?** 1. ed. – Cidad Autônoma de Buenos Aires: Fundación arte BA, 2014.

GROYS, Boris **Volverse público: las transformaciones del arte em ágora contemporânea.** Tradução de Paola Cortes. 1. ed. Cidad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra: Rocaa. 2014.

GUILHAUMOU, Jacques; MALDIDIER, Denise. Efeitos do arquivo. A análise do discurso no lado da história**.** In: ORLANDI, Eni P. (org). [et. al.] **Gestos de leitura: da história no discurso**. Tradução de Suzy Lagazzi e José Horta Nunes. 3. ed. Campinas: Unicamp, 2010. p. 161- 183.

GUIMARÃES, Eduardo. **Semântica do Acontecimento: um estudo enunciativo da designação.** 2 ed. Campinas: Pontes, 2005.

HASHIGUTI, Simone Tiemi. **Corpo de Memórias**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

HERKENHOFF, Paulo. **Rosângela Rennó, a filosofia da instituição fotográfia**. 2008. Disponível em: http://www.rosangelarenno.com.br/bibliografia/pt. Acesso em: 29 maio 2016.

HENRY, Paul. (1984) A história não existe? In. ORLANDI, Eni P. (Org) [et. al.]. 3. ed. **Gestos de leitura**: **da história no discurso.** Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Unicamp, 2010a. p. 23-47.

_____.Os fundamentos teóricos da "análise automática do discurso" de Michel Pêcheux (1969). In GADET, F. & HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux.** 4. Ed. Campinas:Unicamp, 2010b. p. 11-38.

HOUAISS, Antônio, SALLES, Villar Mauro. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KIRSCHBAUM, Michal. Sistemas técnicos de representação espacial na arte contemporânea. In: **Mestiçagens na arte contemporânea.** CATTANI, Icleia Borsa (Org.). Porto Alegre: UFRGS, 2007. p. 193-212.

LACAN, Jacques. **Escritos.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____.**Outros escritos.** Tradução de Vera Ribeiro; versão final Angelina Harari e Marcus André Vieira; preparação de texto André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____.**Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise** (1964); texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Seminário 20: Mais, ainda** (1973). 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LAGAZZI, Suzy. Delimitações, inversões, deslocamentos em torno do Anexo 3. In: LAGAZZI, Suzy; ROMUALDO, Carlos Edson; TASSO, Ismara. (Orgs.) **Estudos do texto e do discurso: O discurso em contrapontos: Foucault, Maingueneau, Pêcheux.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

_____. O recorte e o entremeio: condições para a materialidade significante. In RODRIGUES, S. et al: **Análise de Discurso no Brasil: Pensando o impensado sempre, uma homenagem a Eni Orlandi**. Campinas: RG, 2011a. p. 401- 410.

_____. Análise de Discurso: a materialidade significante na história. In: RENZO, Ana Di; MOTTA, Artiaga Rodrigues da; OLIVEIRA, Tânia Pitombo de. (Orgs). **Linguagem, História e Memória – discursos em movimento**. Campinas: Pontes, 2011b.

LAGNADO, Lisette. **"Pequena e grande memória (sobre o trabalho de Rosângela Rennó)".** São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2004. Folder de exposição.

LAMAS, Nadja de Carvalho. Schwanke: Uma Poética Mestiça**?** In: **Mestiçagens na Arte Contemporânea.** Iclea Borsa Cattani.(Org.). Porto Alegre: UFRGS, 2007. p. 137-151.

LÉVINAS, Emanuel. **Humanismo do outro homem**. 3. ed. Petrópolis: Vozes. 2009.

MALDIDIER, Denise. **A Inquietação do Discurso** – (Re)ler Michel Pêcheux Hoje**.** Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2003.

_____.Elementos para uma história da análise do discurso. In: ORLANDI, Eni Puccinelli. (Org.). **Gestos de leitura.** 3. ed. Campinas:Unicamp, 2010. p. 9-22.

MELENDI, Maria Angélica. Biblioteca ou das possíveis estratégias da memória. In: RENNÓ, Rosângela. **O arquivo universal e outros arquivos.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. **Do Discurso Artístico à percepção de diferentes processos discursivos.** Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Ciências da Linguagem – Unisul – Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

_____.**Tessitura e Tecedura: Movimentos de compreensão do Artístico no Audiovisual.** Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem. UNICAMP Campinas, SP, 2010.

_____. O corpo-imagem: Materialidade discursiva e práticas de subjetivação**.** In: Tasso, Ismara, Silva, Erica, **Língua(gens) em Discurso: a formação dos objetos**. Campinas: Pontes Editores, 2014. p. 187- 209.

_____.(Com) Textura de corpos na vídeo-performance contemporânea. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange; (Orgs). **Análise do Discurso: fundamentos aos desdobramentos** (30 anos de Michel Pêcheux). Campinas: Mercado das Letras, 2015. p. 275 -288.

NUNES, Horta José. Leitura de Arquivo: Historicidade e Compreensão. In: FERREIRA Maria Cristina Leandro; INDURSKY, Freda. (Orgs). **Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 373 -380.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Ciência da Linguagem e Política: Anotações ao pé das Letras**. Campinas: Pontes, 2014.

_____. **Discurso em Análise: Sujeito, Sentido e Ideologia**. 2. ed. Campinas: Pontes, 2012a.

_____. **Análise de Discurso. Princípios & Procedimentos**. São Paulo: Pontes, 2012b.

_____. **Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos**. 4. ed. Campinas: Pontes, 2012c.

_____. **Discurso e leitura.** 9**.** ed. São Paulo: Cortez, 2012d.

_____.O sujeito discursivo contemporâneo: um exemplo**.** In: INDURSKY, Freda; FERREIRA. Maria Cristina Leandro.(Orgs). **Análise do Discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. São Carlos: Clara Luz, 2007a. p. 11-20.

_____. [1942] **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos.** 6. ed. Campinas: Unicamp, 2007b.

_____. **Interpretação, autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico.** 5. ed. Campinas: Pontes, 2007c.

_____. **Discurso e texto. Formação e circulação dos sentidos.** Campinas: Fontes, 2001.

_____. (1995). Texto e Discurso. In: **Organon 23.** Porto Alegre, v 9, n. 23, p.109-116, 1995.

_____. (1994). **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 4. ed. Campinas: Pontes, 1996.

_____. Segmentar ou recortar? In: GUIMARÃES, Eduardo (Org.). **Linguística: Questões e Controvérsias**. Série Estudos. Uberaba, n.10, 1984.

ORLANDI, Eni; GUIMARÃES, Eduardo. Unidade e dispersão: uma questão de texto e do sujeito. In: ORLANDI, Eni. et al. **"Sujeito e texto".** São Paulo: EDUSC ,1988. p. 17-36

PÊCHEUX, Michel**. Análise do Discurso.** Textos Selecionados: Eni Puccinelli Orlandi. 4. ed Campinas: Pontes Editores, 2016a.

_____.**Materialidade Discursivas.** Bernard Conein...[et al.]. (Org). Campinas: Unicamp, 2016b.

_____.**Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio.** Tradução de Eni Puccinelli Orlandi et al. 4. ed. Campinas: Unicamp, 2009.

_____. (1983) Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. (Orgs.) **Papel da memória.** São Paulo: Pontes, 1999.

_____. A Análise de Discurso: Três Épocas (1983). In: In: GADET, F. & HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Tradutores Bethania S. Mariani...[et al.] Campinas: Editora Unicamp, 1990. p. 311-319.

_____.[1975] A Propósito da Análise Automática do Discurso: Atualização e Perspectivas**.** In: GADET, F. & HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux.** Campinas: Unicamp, 1997.

_____.Análise automática do discurso (AAD – 69). In: GADET, F. & HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 4. ed. Campinas: Unicamp, 2010a. p. 59-158.

_____.Ler o arquivo hoje. In. ORLANDI, Eni P. (org) [et. al.]. **Gestos de leitura: da história no discurso.** 3. ed. Tradução de Maria da Graças Lopes Morin Amaral. Campinas: Unicamp, 2010b, p. 49-59.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. (1975). A Propósito da Análise Automática do Discurso: Atualização e Perspectivas. In: GADET, F. & HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 4. Ed. Campinas: Unicamp. 2010. p.159-250.

_____. **Análise de Discurso**.Textos selecionados: Eni P. Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2ª edição. 2011.

_____.**O discurso: Estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes, 1990.

_____.**O discurso: Estrutura ou acontecimento**. Tradução de Eni Orlandi. 4. ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Judith Butler, condição de vida e o horizonte do representável. In: Cult – Revista Brasileira de Cultura. n. 205, 2015. p. 28 -31.

QUINET, Antonio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

RAGO, Luiza Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Unicamp, 2013.

RENNÓ, Rosângela. **Espelho Diário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. **O Arquivo Universal e Outros Arquivos**. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012. Tradução Ivone C. Benedetti.

ROCHA, Viviane. **Perfomance: Açoes poéticas das Artes Visuais e Linguagem da Diferença**. In: CATTANI, Iclea Borsa. (Org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2007. p. 153-165.

VANIER, Alain. **Lacan/Alan Vanier.** Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

ANEXOS

ANEXO A – ROSÂNGELAS NO ESPELHO DIÁRIO

As imagens abaixo foram retiradas do livro Espelho Diário (2008).

3 de agosto

a dona-de-casa *O mesmo close da trempe acesa do fogão de 24 de abril. De novo, o fogo doméstico.*

a dona-de-casa Ah, não tem nada melhor do que fogo para destruir as coisas, não senhor. No ano passado, a água subiu até aqui, molhou tudo, carregou tudo, carregou toma, derrubou duas paredes, mas depois abaixou. O fogaréu é que assusta – essa fumaça, esse calor, esse inferno. Na hora, eu só pensei em pegar a minha filha e sair correndo. Quando eu voltei, estava tudo coberto de cinza. O fogo só não passou para dentro da minha casa porque ela é de tijolo. Os que tinham barracos de madeira ficaram só com um punhado de pó na mão. Fui! *Pausa curta.* Engraçado, não é? Parece que, para a gente ficar famosa, só passando por alguma desgraça, não é? *Esta não é a primeira dona-de-casa cuja casa é agredida por uma intempérie. Vide 19 de junho, por exemplo. Vide mãe sem filhos em 11 de maio. É sempre assim, privadas daquilo que as identifica (a casa à dona-de-casa, os filhos à mãe), que essas Rs. Comparecem. Esta aqui cozinha enquanto depõe e continua cozinhando depois de terminado o seu depoimento, já que a vida continua, já que vida é isso aí.*

29 de junho

a colunável *Pausa. Retira-se da tela do Espelho, languidamente, em slow. Então fala:* Que bom é estar linda a ponto de encher um espaço! Como o perfume, que, embora maior do que a gota, é dela que vem, ou fico maior do que meu corpo, é aquilo que dele emana que vai alcançar o outro lá longe e fazê-lo virar o rosto, a atenção, a vontade. E como eu fui transportada até onde o outro está quando atingido, eu recebo naquele instante o seu olhar, a sua atenção, a sua vontade, e fico ainda mais linda, ficando ainda maior, a ponto de ser todo um espaço... Estratosférico. *Tudo em slow, começando em plano americano. Enquanto fita a câmera, aciona o zoom com o controle remoto, até que sua boca preencha quase toda a tela. Está, literalmente, inchada, cheia de si. A voz é em off.*

a colunável Ai! Eu dentro do meu Christian Dior! Linda!!! *Pausa longa para a fala no Espelho. Ela está linda em seu Dior preto, de rendas, em frente a uma piscina. Plano geral, bem aberto.*

11 de maio

a mãe e a atendente de telemarketing *Pausa.* Foi um minuto. Quando o barraco pegou fogo, tudo acabou: documento, retrato, endereço. Mas eu lembro: tem filho meu em Fortaleza, em Porto Alegre, na Ilha do Marajó, em Manaus, em Maceió e no Rio de Janeiro. Tristeza, não tenho, não. Eu fiz o que pude. Quando não tem arroz, nem feijão, eu faço mingau de farinha. Saudade, eu tenho. Às vezes um dia eles vêm me ver. Bicho, que é bicho, não arriba? Então gente também pode. O barraco ainda está aqui, por cima do Rio Tucunduba, onde eles chamam de Terra Firme. Sou eu que fico esperando. Pausa mais longa. *Cena externa, no terreno baldio, continuação da mesma cena da Imagem.*

a mãe e a atendente de telemarketing *A mãe:* Vinte e um anos. Eu fiquei vinte e um anos esperando menino. Só desta vez é que veio o Fernando Henrique, que não é gêmeo de ninguém. Dos trinta e três meninos que nasceram mesmo, hoje tem dezessete vivendo. Morando comigo, tem quatro. Os outros estão com os parentes ou com as patroas. *Cena externa, no terreno baldio. Câmera alta voltada para baixo. Ela usa camiseta branca larga, meio e um saia preta. A mesma cena e o mesmo enquadramento permanecem no Espelho do mesmo dia. A atendente de telemarketing.* Uma hora... Uma hora aqui nesse ponto de ônibus. Por enquanto, ainda seio o meu nome. Eu Rosângela, estou aqui, nesse ponto de ônibus. Por enquanto, ainda sei onde eu venho. Do bosque da Saúde. Por enquanto, ainda sei para onde eu vou. Para Santa Cecília. Depois dessas horas de espera, vou saber? *Cena externa . Ela está recostada num poste, esperando, entediada. Usa a camisa da funcionárias, preta de poás brancos. Plano americano.*

19 de junho

a colunável *Pausa para o desenvolvimento da cena na Imagem.* Fuso horário. As horas enroladas no carretel: puxe, mais rápido, mais rápido! O tempo é isto que se consome (iu), como numa ampulheta que só tivesse a parte superior e e que nada retivesse. As estações. Não era assim antes? Contar o tempo em outonos, invernos, primaveras, verões? Não era assim: o antes durava no agora, que durava no depois? E agora? Agora, a velocidade é tão alta, tão alta, que tudo passa, passa, passa e se torna indistinto. Que horas são? Que dia é hoje? Em que ano estamos? As horas consumidas. Os dias consumidos. Os anos consumidos. E incontáveis, e inexistentes. O tecido que sai da roca., Bela Adormecida, não é a espera, não é o sono, não é a eternidade, é um minúsculo agora que some no ar para dar lugar a um outro: é IÁ. R. *ainda deitada na cama, lendo sua maravilhosa agenda. Ela lê o texto escrito entre anotações pessoais. Teve tempo para isso.*

a dona de casa Minha casa não balançou só, não. Ela sacolejou. Parecia que a terra estava indo embora e que a gente ia cair junto com ela no rio. Eu não consigo dormir mais. Eu vou fechando os olhos e já sinto a cama caindo, caindo. Aí eu abro os olhos. Às vezes eu me levanto, ponho um lenço, calço os chinelos e vou lá fora espiar. Nunca mais a gente teve sossego depois que a terra tremeu. Nem vai mais, eu acho. Já não tinha quase nada firme mesmo nesse mundo e ainda a terra treme! A terra! Eu posso estar andando em cima da terra, e, de repente, ela ficar se mexendo, igual ao tempo. *Pausa para o desenvolvimento na cena no Espelho. São desgraças desiguais. A dona-de-casa tem medo de perder a sua casa; a colunável, a noção do tempo. A dona-de-casa cozinha, como as dos dias 16 de abril e 3 de maio.*

10 de março

a colunável *Pausa.* A Vontade que eu tenho é de sair de mim. Check-in, não! Vôo! Voô para outra cabeça, outro tronco, outros membros. Por exemplo, para uma dona-de-casa-mãe-de-filhos. E somente regar plantas e catar o arroz e dar banho nos meninos e vestir-lhes o uniforme e arrumar as merendeiras. A merendeira, esta coisa entre as coisas, óbvia, ululante: suco, biscoito, guardanapo. Eu guardanapo. Eu queria ser uma mulher óbvia, com um lenço na cabeça e chinelos no pé. *Aqui, ela, que já estava cansada, chegou ao limite. Quer simplificar-se. A agenda continua, mas vai, à medida que é confrontada com o desejo, perdendo a sua "maravilha". R. está deitada na cama, como no dia 23 de janeiro.*

a colunável 9:00 h – Reunião c/ Euclides (M.W.), 11:00 h – Zazá Bistrô ou Claude. Confirmar com David e Iliana, 13:00 h – Almoço. Checar c/ Ana casaco/lavanderia. Passaporte e fotos de Júlia, 15:00 h – Fechar relatório de vendas, 21:00 h – Check –in/aeroporto, 23:00 h – Air France 1494. *Pausa longa para a fala do Espelho. A agenda maravilhosa de novo.*

20 de março

a cabeleireira *Ela se vira de frente, termina de prender o cabelo e fala.* Não tem mais vestido para cada vontade, um vestido para cada corpo. A vontade é uma só: desnudar-se. Como quem se entrega à imperfeição. Como quem diz: aceite-me como eu sou. O papel é um só: tirar-lhes os cabelos, os adjetivos, os subterfúgios. A graça é uma só: mostrar-se, como uma lua cheia, substantiva, inevitável. *A cena começa idêntica nas duas telas. De repente, no final, a imagem no Espelho se diferencia da Imagem. R. está sentada numa cadeira giratória, o que lhe permite voltar-se rapidamente para a câmera. Enquanto fala, não olha para a câmera. Olha para baixo. Apenas na última frase encara a câmera. Ela usa camisa de poás das profissionais.*

a cabeleireira Só este mês vieram 10 meninas aqui para raspar a cabeça. – Máquina dois ou três?, é a única pergunta que tenho que fazer. Não tem mais dúvida: se arredonda, se corta reto, se pica, se deixa inteiro, se faz franja, se bate na nuca, se descolore, se tinge, se faz luzes, se faz permanente, se alisa, se faz escova, se penteia e fixa, se passa gel para parecer molhado, se seca. Não tem mais ciência para o rosto redondo, é a melhor o cabelo alto; para o rosto fino, o cabelo volumoso; para o queixo grande, o cabelo na nuca; para que não te queixe nenhum, o cabelo nos ombros, como se fosse uma barba; para quem usa óculos, sem franja; para quem não tem tempo, o cabelo sem penteado. *Durante toda a cena, ela penteia o cabelo de costas e termina, ainda de costas, prendendo-o com um elástico. Pausa para o final da fala, no Espelho.*

28 de maio

a noiva abandonada *Amor tem fim? Quando um não quer, amor acaba? Amor só acaba, quando um morre. Por absoluta impossibilidade. Mas, e quando não morre? É pior. Fica aquilo ali, possível, querendo pousar, mas forçado a ficar no ar... Nunca mais. Nunca mais sonho daquele jeito. Nunca mais escolho o vestido mais bonito, o de pedrarias, o que tinha mais. Nunca mais sonho com chuva de pétalas de rosa, nem com os bombons, o champanhe, o bolo de 3 andares. Nunca mais sonho com o tom amarelando as cidadezinhas, nunca mais sonho com o cabine de casal, nunca mais sonho com você. Pausa para a fala desafiadora da Imagem. Entre essas três Rs., do 22, 23 e 24 e aquela que virá, há uma continuidade, uma reflexão, um espelho maior em que elas se observam umas às outras. Há possibilidade de diálogo entre elas. Há uma sucessão de "brancos", o tecido bordado, o cavalo, o vestido, o altozinho. R. fala com amargura, de costas para a câmera, mexendo com o casalzinho do bolo de noiva na mão, como se falasse com ele.*

a noiva abandonada *Pausa longa para a reflexão do Espelho.* Agora eu fiquei assim profissional. Fui na agência de casamentos e disse: quero companhia; amor, não. Como quem encomenda um vestido cinza para todas as horas iguais, um uniforme. *Maio é o mês das noivas... Curioso, não? Enquanto fala no Espelho, R. apronta-se diante da câmera, fazendo os ajustes finais no próprio vestido de noiva, como se estivesse diante do espelho, este aqui, na Imagem. Ao final, R. fala, toda poderosa, do alto de seu impecável vestido de noiva: ela acredita piamente num contrato sem risco. Ela está contra uma p0lareide branca.*

18 de julho

a seqüestrada Eu estava lá na academia. (Ah! Hoje eu não vou fazer bicicleta, não. Ontem eu corri muito. Amanhã eu faço. E, amanhã. Hoje ainda é segunda feira...) Aí eu percebi que tinha esquecido os tênis. (Então, esta resolvido: amanhã você pensa nisso, Scarlet, vamos para casa!) No meio do caminho tinha um Gol parado. (O que é que esse carro está fazendo aí?) Será que estragou? Não, sua burra, é melhor você cair fora daqui!) Dei ré, mais um outro carro fechou a saída, e dois caras armados me obrigaram a sair do meu carro e entrar no Gol. (O que é que está acontecendo?) *A voz em off. Imagens dos pés na bicicleta ergométrica, seguidas das imagens desfocadas das luzes dos carros, dentro do túnel.*

a seqüestrada *Pausa longa para as imagens e o desenvolvimento da fala em off no Espelho.* Já faz quatro dias que eu estou aqui...Não, três dias. Hoje ainda é segunda-feira? Meu Deus, o tempo não passa... Não ouço nada... Sinto o cheiro do mar... Quanto será que vão pedir de resgate? Quanto é que eu valho? *Pausa longa para as imagens do túnel no Espelho. A situação do cativeiro a iguala a tantas outras. Ela usa calça preta de ginástica, tênis de "marca", camiseta branca e um grande relógio de pulso. As datas entre as Imagens e Espelho são diferentes pois os acontecimentos correlatos se desenvolvem em dois dias consecutivos.*

29 de julho

a não- modelo Não sei se vou aceitar o convite para desfilar, não. Eles só me convidaram por causa do tamanho dos meus cabelos... E se eu tropeço e caio? Vai todo mundo rir de mim... Se bem que o tal do Alexandre disse que eles vão cuidar muito bem dos meus cabelos lá. E se alguém pisa nos meus cabelos? Eu caio, e vai todo mundo rir de mim do mesmo jeito. Ai... Será que não tem outro jeito de ganhar todo aquele dinheiro? Bom, se eu aceitar e der certo, eles bem que podem me chamar para outro desfile, e, aí, eu ganho mais ainda. E se der certo? Já sei: vou pedir para o tal do Alexandre me apresentar com outro nome... Rosângela não, sei lá... Andréia, por exemplo... Andréia com i. Sempre achei chique Andréia com i. Eu vou. *Pausa para o desenvolvimento da fala da golpista na Imagem.*

a golpista *Pausa longa. Ela presta atenção na fala da não-modelo no Espelho.* É assim: eu ofereço uns bombonzinhos para o moço da fila. Ele vai dizer que não quer i vai agradecer, mas ele quer, sim. Aí, eu digo: - "Pode aceitar moço. Eu não sou muito de chocolate e ganhei aqui." O moço vai comer o bombom. Passado um tempinho, ele vai ficar meio bambo, passando mal. Eu, a moça boa que ofereceu bombom, ajudo ele. Enquanto isso, ninguém sabe, eu roubo o trouxa. Quando ele melhora um pouco, eu falo: - "O, moço, agora eu tenho que ir, o guarda cuida do senhor." E me pico dali. Tanto banco, tanta gente na fila do banco, quem é que vai reparar em mim? Ainda levo a minha filha. Quem é que vai desconfiar de uma mãe com filha? *As duas Rs. Estão planejando suas ações. Ambas, ainda que cada uma a seu modo, querem ganhar dinheiro. A golpista não tem dúvidas: não vai ser descoberta. A não-modelo tem dúvidas até que, encoberta por um outro nome, decide. Cena externa. Elas falam uma para a outra, sentadas no banco da pracinha. Elas falam ao mesmo tempo. Usam roupas complementares.*

15 de dezembro

a mãe Na minha casa, sou eu que faço tudo. Sou eu que trabalho. Sou eu que cozinho e arrumo e lavo e passo. Sou eu que cuido dos meninos. Meu marido não faz nada mesmo. Fica por aí, bestando, esperando não sei o quê. Nem trocar lâmpada, ele troca. Se deixar por conta dele, a gente fica no escuro. A médica disse que a Flavinha fala atrapalhado porque não come direito. Fome, ela nunca passou, não. Mas como é que eu ia dar comida para ela na hora certa? Só se eu fosse duas... Não... Duas eu já sou... Só se eu fosse 5, 10, mil. Parar de trabalhar é que eu não posso. Se eu parar de trabalhar, aí é que ninguém vai comer coisa nenhuma, hora nenhuma, nem certa, nem errada. *O close nas mãos ágeis. Só as mãos. As duas telas mostram cenas praticamente idênticas, pois foram gravadas uma logo após a outra. Com a superposição durante a edição, a voz parece "dobrada". R. é "desdobrável", como bem disse a Adélia Prado. Usa um vestidinho simples.*

a mãe Na minha casa, sou eu quem faço tudo. Sou e que trabalho. Sou eu que cozinho e arrumo e lavo e passo. Sou eu que cuido dos meninos. Meu marido não faz nada mesmo. Fica por aí, bestando, esperando não sei o quê. Nem trocar lâmpada, ele troca. Se deixar por conta dele, a gente fica no escuro. A médica disse que a Flavinha fala atrapalhado porque não come direito. Fome, ela nunca passou, não. Mas como é que eu ia dar comida para ela na hora certa? Só se eu fosse duas... Não... Duas eu já sou... Só se eu fosse 5, 10, mil. Parar de trabalhar é que eu não posso. Se eu parar de trabalhar, aí é que ninguém vai comer coisa nenhuma, hora nenhuma, nem certa, nem errada. *O close nas mãos ágeis. Só as mãos.*

24 de fevereiro

a irmã da assediada Ontem fui com maninha ao médico. Ela está ficando nervosa com essa história de não engravidar, coitada. Na hora em que o médico apareceu, eu já achei ele esquisito. Médico é sempre muito limpinho, tem aquele cheiro de remédio, uniforme, não parece ser homem, parece mais com padre. Esse, não, parecia demais homem. Pois dito e feito. Conversa vai, conversa vem, ele disse que era para a gente se masturbar – em grupo! – para colher material para um exame... Nós logo vimos que era picaretagem. Saímos xingando e batendo porta.O sem-vergonha ficou lá, insistindo que aquilo era ciência. *Pausa curta... R.,aqui, é de fatouma tolinha. Ela usa "roupas das irmãs": blusinha cinza de plush. Ao final, permanece no Espelho, olhando a Imagem do dia seguinte.*

a irmã da assediada *Permanece a R. do dia anterior. Ao final, ambas ficam se olhando.*

3 de novembro

a ferida – "Eu vou soprar, soprar, até sua casa derrubar!" E a casa do Palhaço se foi pelos ares – "Eu vou soprar, até sua casa derrubar!" E a casa do Palito arriou. – "Eu vou soprar, soprar, até sua casa derrubar!" E a casa do Prático nem mexeu. E o lobo morreu. Muito bem, muito bem, viv o porquinho que fez uma casa de tijolos, que nem sopro de lobo derruba! Muito bem, muito bem, mas cadê o dinheiro para comprar tijolos? O gato comeu? O cachimbo é de ouro, bate no touro; o touro é valente, bate na gente; a gente é fraca, caiu no buraco; o buraco é fundo, arrasa o mundo. *O close da boca falando. O sopro parece que vai derrubar a câmera. A situação é absurda mas cotidiana. O final da fala é quase um delírio daquela que perdeu a casa e a razão. A imagem vai surgindo ao branco, até chegar ao contraste normal.*

a ferida Eu moro na Rua Bom Jardim, no Clodovil. A chuva veio e derrubou meu barraco. *Pausa longa em* slow *muito, muito lento. Cena externa, no terreno baldio, câmera alta, voltada para baixo. Ela, de roupa de 'dona de nada', muito simples. Ela não sabe o que fazer diante da câmera. Está constrangida.*

6 de janeiro

a artista plástica [illegible]

a namorada do político Desde aquela noite, minha vida mudou completamente. Antes, o que é que eu era? Uma Rosângela qualquer. Agora, não, sou a Rosângela, aquela, a amada por um homem público. Agora, minha aparição é pública. Pode? Tanto, que ontem o ogalão do meu amor – aquele blindado, que carrega meu amorzão de um lado para o outro – esteve a meu serviço em São Paulo. Hã! *Pausa para a fala da artista plástica.* Estou aqui com essa mania de ela se fazer de vítima! A coitadinha, quem ela pensa que é? A Lady Di? Humpf! Escute só: "A primeira –dama alojou-se no hotel cinco estrelas para se recuperar do abalo provocado pelas últimas aparições públicas do ex-marido com a namorada." Tem mais: "Há três dias está fazendo sua campanha a deputada federal." Eu sabia, eu sabia que ela ia se candidatar! De boba ela não tem nada! Imagine só a quantidade de mulher traída que vai votar nela! *Pausa final. Câmera na mão. Close em si mesma. Ela anda pela casa, batendo os saltos dos sapatos no chão. Está excitada pelo poder repentino: a câmera tem de acompanhá-la pois ela mesma não pode parar. Ela é verborrágica: a enorme boca pintada ocupa, em primeiríssimo plano, quase toda a tela. Usa uma camisa de babado farto, cor-de-rosa-genna.*

1 de abril

a mãe e ré primária ao mesmo tempo
A mesma casinha pobre no Espelho.

a mãe e ré primária ao mesmo tempo Era só o que faltava! Prender a gente porque não está mandando o filho para a escola! Os meninos não tem o que comer direito, é! Vão prender a gente por isso também? Hein? Porque eles não tem casa, cadeia para agente! Porque eles não têm roupa, cadeia! Porque não tem brinquedo, cadeia! Ah! Então deve ser isso! Eles ficam sem pai, sem a mãe, sem nada e aí vocês prendem eles! Pronto, acabou o problema: os pobres todos trancados na cadeia, e os ricos se esbaldando do lado de fora! 1° de abril, sumiu! *Aqui, Leva-se a ideia da prisão-absurda ao extremo do 1° de abril. Prendem-se os pais, os filhos, prendem-se todos os pobres para que os ricos tomem a posse definitiva do mundo. A mãe é doida? O "país" é "doido"? Ou tudo não passa de 1° de abril? Cena externa, diante da casinha pobre. Câmera frontal. Plano americano.*

16 de abril

a dona de casa *Pequena pausa.* Os menores que eu, eu achava bom olhar por cima deles. Vistos de cima assim, parecia que eles não poderiam nunca me fazer sofrer. Por outro lado, às vezes eu cansava de ser a mais forte. Os maiores que eu, eu achava que me protegiam. Era bom ficar lá, encaixada neles como uma filha num pai. Por outro lado, às vezes eu tinha medo deles. "E se eu resolvesse te matar?", uma vez um me perguntou. Dos magros, eu gostava de pegar nos essos: parecia que estava mais próxima deles, que eles eram mais fáceis de conhecer. Por outro lado, não tinha conforto nenhum nisso. Dos mais cheinhos, eu também gostava: eu abraçava eles e ficava com os braços cehios, preenchida. Mas, por outro lado, eu não alcançava nunca eles mesmos. *No espelho, R., câmera na mão, brinca com as possibilidades de variações de pontos de vista. Falando diretamente para ela, mudando os ângulos de tomada de imagem, fazendo da câmera o homem diante dela. A cena é em close fechado, que distorce bastante a fisionomia.*

a dona de casa Nunca tive preferência por feitio de homem. *Pausa longa, para dar tempo para o desenvolvimento da cena do Espelho. Ela está diante do fogão, mexendo numa panela. Ao final, no momento em que acaba a cena no Espelho, ela diz:* Depois de tudo isso, fui casar com um homem do meu exato feitio: ele me protege é de mim.

23 de maio

a viúva *Pausa longa para a fala da Imagem.* Porque é que tem cavalos soltos nesse mundo? Tenho uma dó dos cavalos... Onde é que dos vão ficar? Não tem mais pasto. Não tem mais terra. É só a cidade, essa baulheira. E eles correndo para lá e para cá, sem poder ver direito as coisas. Além do mais, as coisas passam muito depressa. Como ver rápido, olhando só para a frente? Então, um cavalo solto e cego matou o Amilton. Ele, que tinha tanto medo de tiro e que por isso largou o emprego de motorista na transportadora. Ele, que comprou a *van* a prestação e levava as pessoas dia e noite para onde elas queriam ir. Ele, que não tinha mais uma horinha para mim e para o Tiago, porque todas as horas eram para o trabalho, para a gente viver melhor. Ele, que amava bem a gente... Vai um cavalo, que não sabe nada disso, de nada disso, e puf! Acabou. Não tem mais o que fazer. O delegado disse que não dá para saber de quem é o cavalo, porque os animais não tem placa nem chassi. Acabou ali mesmo. *Close da cara do cavalo branco, de nome "Acusado". Um belo cavalo... Cavalos tê, sempre os olhos muito tristes. A voz em off.*

a viúva Uma vez eu tive um amor assim. Ah! Mas o tanto que aquilo me incomodava. O homem me via e parecia que estava vendo a vida dele. E dava ataque e pedia mais, pedia tanto, que eu só não bastava. Aí, um dia eu me vestí bem feia, bem feia, para me despedir dele. Ele falou um palavrão e nunca mais me olhou na cara. Aí tudo ficou igual a nada... *Olhar* distante. Suspiro... Por isso que eu me casei com o Admilson, que a gente se amava bem... *Pausa longa para a reflexão do Espelho. R. continua bordando. Está sentada em uma poltrona, cabeça baixa, concentrada no ponto do bordado. Mesma solução do dia anterior, entretanto, R. usa um vestido preto de riscas.*

11 de março

a mãe *Pausa para a fala do Espelho*. Um córrego... Nossa vida ia acabar numa rua que acabava num córrego...

a mãe Sabe aquela sensação horrível – de pesadelo- que dá quando a gente pensa em como deve ser morrer afogado? Ou queimado? Ou asfixiado, ou enterrado vivo? Sabe aquele tipo de conversa absurda que acontece quando a gente tenta comparar, pensar qual das quatro mortes seria a pior? Pois é, a vantagem de ser só uma conversa é que, no dia seguinte, a gente esquece. A lembrança do quase afogamento, não. *Pequena pausa para a fala da Imagem. O plano americano, um pouco mais fechado, é frontal, como nas cenas das mortas, e idêntico ao da Imagem R. veste um pegnoir branco. Ela está diante de um painel pintado com a imagem de um céu azul, com nuvens brancas, mas a iluminação é insuficiente, como no dia da mãe do Alan.*