

O CORPO (SÓ) PRODUZ AMOR, DOR E ARTE

Atilio Catosso Salles¹

O possível de um encontro amoroso merece que se lute por ele. E é, pois, justamente entre o “era preciso que nos conhecêssemos...” e o “para que...” ou “era para ser assim...” em um quadro onde “não se raciocina dentro da necessidade do fato consumado, mas na contingência do fato a ser consumado” (ALTHUSSER, 2005 [1982], p. 14), que se coloca a questão que ora proponho compreender; os diferentes modos do corpo discursivizar o encontro amoroso na arte.

Em *Elogio ao amor* (2013), o filósofo Alain Badiou nos apresenta uma tese de que o amor na atualidade se converge como um “contrato de seguro social”, como tudo que prevê segurança como norma; ou seja, o amor é um *risco inútil*. Ainda de acordo com o filósofo “o encontro amoroso é isso: você sai em busca do outro para fazê-lo existir com você, tal como ele é” (BADIOU, 2013, p.18). Da nossa posição, o *comum* dos sentidos sobre o amor não pode envolver essa interpretação di-fusa de um sujeito pragmático². Menos ainda os claros limites da “argumentação amorosa” que toca certo positivismo às vezes. Isso, pois, o amor, como bem formulou Beckett, não se encomenda, talvez somente os sentidos de amor se encomende. Estes sim circulam e fazem laço social. Eis aí o belo desafio dessa pesquisa. O amor significa em sua forma material. É nisso que invisto para pensá-lo como discurso, ligando sentido (linguagem), sujeito e história. Desse modo, pode-se pensar o sujeito de amor “com o seu corpo não apenas deslocando-se empiricamente no mundo, mas

¹ Doutorando em Ciências da Linguagem, UNIVÁS – atiliocs@gmail.com;

² Faço questão de trazer em nota uma crítica de Pêcheux sobre o *sujeito pragmático*, justamente pra me opor a essa leitura positivista de encontro amoroso na atualidade. De acordo com Pêcheux (2008, p.92) “o sujeito pragmático – isto é, cada um de nós, os “simples particulares” face às diversas urgências de sua vida – tem por si mesmo uma imperiosa necessidade de homogeneidade lógicas portáteis que vão da gestão cotidiana da existência (por exemplo, em nossa civilização, o porta-notas, as chaves, a agenda, os papéis, etc) até as “grandes decisões” da vida social e afetiva (eu decido fazer isto e não aquilo, de responder a X e não a Y, etc...) passando por todo um contexto sócio-técnico dos “aparelhos domésticos” (isto é, a série dos objetos que adquirimos a fazer funcionar, que jogamos e que perdemos, que quebramos, que consertamos e que substituímos)...”.

materialmente (na história e na sociedade), em seus processos de significação/identificação, como sujeitos de sentido” (ORLANDI, 2012, p.92).

Do ponto de vista da produção discursiva do sentido, Pêcheux e Léon (2011, 172) vão apontar que

vem se tornando progressivamente claro para nós que essa produção discursiva do sentido se encontra em dois polos opostos, quais sejam: aquele do mesmo (da identidade, da repetição, assegurando a estabilidade da forma lógica do enunciado) e aquele da alteridade (da diferença discursiva, da alteração do sentido induzidos pelos efeitos de espelhamento e de deriva [...])”

É aqui, nessa tensão tênue entre os polos da repetição e o da diferença na produção discursiva do sentido, entre essa lógica da interpretação de formulações logicamente estáveis (da sintaxe) e daquelas pegadas na deriva discursiva que se pode começar a tocar a contradição entre a interpretação e a descrição do discurso amoroso, ou seja, admitir que há na materialidade específica da língua (pensamos também o corpo) a imbricação pela via da materialidade da história. Assim, os problemas de sentido *sobre* o amor, não são apenas problemas lógicos.

Pêcheux (1997), ainda nos diz, ao afirmar que “a metáfora se localiza no ponto preciso em que o sentido se produz no *non-sens*” (PÊCHEUX, 1997, p. 262), que o sentido se produz na relação de uma palavra por outra, na relação de metáfora, sendo a metáfora a origem não detectável do sentido, o *vazio* em que se produz sentido. Essa formulação nos coloca diante de uma “necessidade do sentido”. E aqui pensamos os sentidos de amor e a sua *necessidade*, à medida que em seu processo de formulação o discurso amoroso é concebido por um encontro (aleatório) de elementos à deriva que estrutura as redes e os processos aos quais está vinculado, fazendo o sujeito se *atraiçoar* com os sentidos que os constitui.

Eis aqui uma questão irreduzível que se coloca.

De nada serve negar essa *necessidade histórica* (desejo) de sentidos de amor estabilizados, veículo de aparências lógicas: “essa necessidade universal de “um mundo semanticamente normal”, isto é, normatizado, começa com a relação de cada um com o seu corpo e seus arredores imediatos” (Pêcheux, 2008, p. 34). A

respeito desses arredores imediatos sobre o amor, é possível ouvir: “histórias de amor” encantam todo mundo!

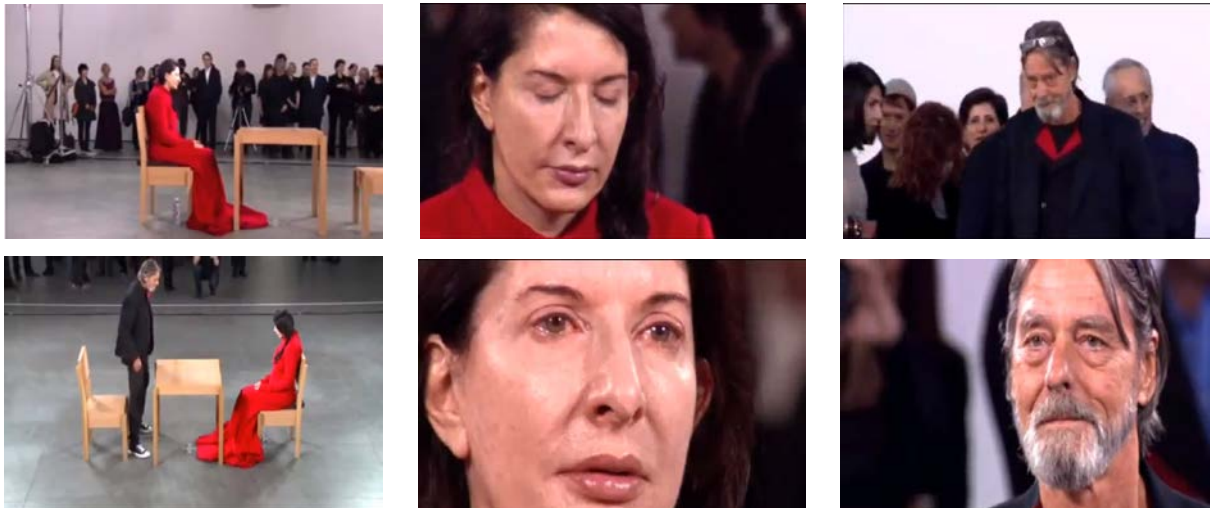
A promessa de tudo que arrisca faltar à felicidade amorosa para o sujeito pragmático se apresenta como insuportável. Há coisas-a-saber (algo sobre esse amor que se coloca como *universal* em filmes à moda *The Happy End*, em literaturas sentimentais canônicas e em telenovelas com seus *mocinhos* apaixonados e felizes), “isto é, descrições de situações, de sintomas e de atos (a efetivar ou evitar) associados às ameaças multiformes de um real do qual “ninguém pode ignorar a lei” – porque esse real é impiedoso” (Pêcheux, 2008, p.34-35). As coisas-a-saber sobre a fala amorosa aponta para uma *necessidade* (como condição) do discurso de amor. Nesse espaço de necessidade equívoca das formulações da fala de amor toda proposição é

suscetível de colocar em jogo uma bipolarização lógica das proposições enunciáveis – com, de vez em quando, o sentimento indeciso de uma simplificação unívoca, eventualmente mortal, para si-mesmo e/ou para os outros. (PÊCHEUX, 2008, p.33)

Está aí a força de se pensar o acontecimento discursivo de amor. “O cumprir-se em situação de amor (de encontro amoroso) é o que lhe dá sentido.” (ORLANDI, 1990, p.80). Pela reescritura das estruturas sêmicas, os sentidos de amor podem se deslocar discursivamente, multiplicar-se em sua historicidade, afinal não há *naturalidade técnica* na tessitura da fala amorosa. Nessa perspectiva, os sentidos de amor é o lugar em que a estrutura da língua (de base equívoca) se expõe ao funcionamento (contingencial) da história no encontro com o sujeito e o seu corpo. Essa tomada de posição não faz concessões nem às “aporias de uma semântica puramente intralinguística” e tampouco a “uma pragmática insensível às particularidades da língua” (PÊCHEUX, 1994, p. 55).

Pensando a relação do discurso amoroso e arte, leio os movimentos denominados instalações, intervenções, performances e flash-mobs como acontecimentos discursivos, buscando compreender os movimentos de sentido instalados, entre o eu e o outro, entre os sujeitos escapantes e seus espaços de ocupação e, por conseguinte, os modos de produção de vida material. É a partir do

recorte de algumas imagens (que trago abaixo) de uma *performance* realizada em 2010, pela artista Marina Abramovich, no *MoMA*, em Nova Iorque, chamada "Um minuto de silêncio", que traço apontamentos sobre o modo como o corpo e o amor é discursivizado na arte, compreendendo 'discursividade' como *inscrição de efeitos materiais na história*.



A complexidade desse encontro se marca pelo silêncio em que ele se produziu. O momento registrado em imagens foi a *performance* inédita produzida pela artista Marina Abramovich intitulada "Um minuto de silêncio". Nela a artista pediu que se instalasse uma mesa e duas cadeiras para que pessoas sentassem a sua frente e a encarassem, pelo tempo³ que quisessem. Marina permaneceu *muda* durante quase toda a exposição, que durou cerca de três meses ou exatamente 736.030 minutos, de acordo com as contas dela. A reação das pessoas que puderam compartilhar com Mariana esse um minuto de silêncio foram as mais diversas possíveis, muitas choraram só com o contato e uma chegou a ficar sete horas na sua frente.

No documentário "The artist is present" (lançado em 2012) produzido por Marina e em que está registrado em imagens a performance a que estou me referindo, a artista

³ O tempo é uma questão importante nas *performances* de Marina, veja uma formulação da artista sobre isso: "Posso dar um exemplo muito simples: pegue uma porta e abra ela constantemente, sem entrar ou sair. Se você faz isso por três, cinco minutos, isso não é nada. Mas se você faz isso por três horas, essa porta não é mais uma porta, ela é um espaço, o Cosmos se transforma em outra coisa, é transcendente. Em todas as culturas arcaicas, rituais e cerimônias eram repetidas sempre da mesma forma e existe um tipo de energia que fica alocada nessa repetição que afeta também o público. Isso só se consegue com performances de longa duração" (Marina Abramovich, 2012).

relata algumas nuances do encontro de “amor” com Ulay, pseudônimo de Uwe Laysiepen, [outro artista que teve um envolvimento amoroso com Mariana há alguns anos atrás]. Marina e Ulay produziram arte juntos durante quase doze anos nômades, entre 1976 e 1988, viajando e morando em um trailer.

Em 1988 Marina e Ulay se separaram. Juntos eles fizeram uma última *performance* antes da separação, realizada na Muralha da China. Ela veio do lado leste e ele do oeste. Encontraram-se após três meses no meio e se despediram com o gesto de último abraço. E assim, após a despedida amorosa, eles ficaram sem se ver durante 25 anos. Até o momento do (re)encontro dos dois na exposição do MoMA.

Discursivamente, me interessa debruçar sobre a materialidade do encontro dos dois em fotografias e no próprio documentário, procurando pensar de que modo esse encontro (e também a despedida amorosa) se textualiza na arte, pensar a sobredeterminação dessas diferentes matérias significantes (som, corpo, narrativa amorosa, imagem) implica em novos gestos de interpretação sobre o amor, tal qual concebeu Orlandi “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” (Orlandi, 2007, p. 18).

Se sujeitos investidos de sentidos (de amor) dão corpo (formulam) à linguagem, também podemos dizer que eles se dão enquanto corpo-sentido na linguagem amorosa. Nessa direção, o fio condutor é pensar justamente o sujeito investido de sentidos de amor e compreender que sentidos são esses que tomam corpo no encontro amoroso e tomam O corpo.

A denominação de um acontecimento, e na arte (na *performance*) estamos diante de um acontecimento discursivo – “tende a prefigurar discursivamente o acontecimento”, diz M. Pêcheux (1990, p20), a dar-lhe significação, buscando preencher os furos, tamponá-los. De acordo com Lacan (1959-60/1997), a partir da metáfora do pote, o que garante “vida eterna” à Coisa, aqui *parafrastricamente* pensando a *performance* enquanto o pote, sua ‘dignidade de Coisa, é o buraco. E é nesse lugar que nos apoiamos para pensar o acontecimento discursivo de amor em diferentes matérias significantes da arte, que não cessam de não se inscrever aos

pedaços com um *impossível* (epistemológico, do saber) e com um *incontível* (histórico do saber).

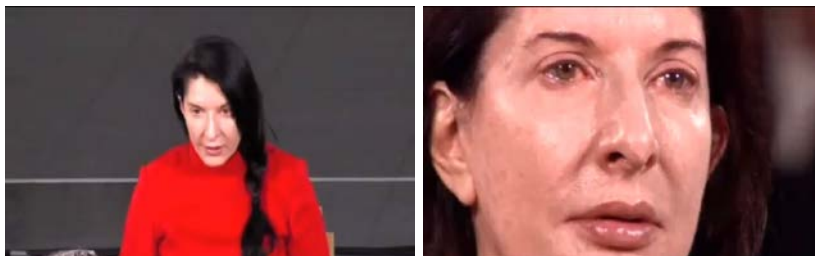
O funcionamento da instância ideológica, de acordo com Pêcheux (1997), produz, pelo próprio processo de interpelação ideológica, um assujeitamento que por sua vez constitui o sujeito enquanto forma-sujeito, àquele agente das práticas sociais. Para o autor, através da submissão aos significantes da língua (o já-lá, o pré-construído), *essa identificação, fundadora de unidade (imaginária) do sujeito apoia-se no fato de que elementos do interdiscurso [...], são re-inscritos no discurso do próprio sujeito* (PÊCHEUX, 1997: p.163). Davallon (1999) afirma que para que algo fique na memória é preciso que o saber registrado ‘toque’ o sujeito, o ‘cause’, seja significativa para ele; o que, para Pêcheux, estaria na ordem do acontecimento discursivo. Segundo Pêcheux (1999), a memória tende a absorver os acontecimentos como uma série matemática em que é possível presumir o próximo número, mas quando algo rompe essa série, fura a sequência, é o acontecimento discursivo desmanchando esta “regularização”. É a desregulação dos sentidos produzindo abertura. Ao percorrer os corredores da discursividade do amor na obra de arte, nos perguntamos: como o artista provoca uma “sensação” estranha no modo como ele apresenta o objeto (arte) e também como o vazio exposto a partir desse objeto, pode expor a opacidade de um “tema” (possibilidade *de dizeres* em uma situação histórica dada) como o amor, sob uma nova perspectiva, incapaz de representá-lo. Essa característica, talvez, é o que confere à arte seu caráter de eternidade por nunca se poder dizer tudo sobre ela, por sempre haver um ponto inabordável. O tema amor no acontecimento da arte apresenta-se sempre aberto a inesgotáveis interpretações, deixa a interrogação de um vazio. Vazio que significa historicamente.

Se por um lado, os efeitos-sintomas de amor na linguagem: lugar do equívoco, do lapso, do ato falho, do impossível de se dizer que escapa a toda simbolização, do não-um, em relação aos processos de constituição do sujeito e do sentido (Milner, 1978). Por outro lado, “a noção de acontecimento trouxe para o debate a questão do acaso e da contingência histórica e de seus efeitos sobre as estruturas, o que desloca a reflexão sobre o real da história” (ZOPPI-FONTANA, 2007, p.01).

Por isso, se torna forte pensar que o encontro amoroso de Marina e Ulay é fortuito, é puro acontecimento. Creio que essa problematização entre a noção de acontecimento de Pêcheux e a de encontro de Althusser seja interessante para compreender o lugar do encontro amoroso, a partir do trabalho da noção de estrutura em ambos, porém atravessada pelo que nela falha.

Enquanto isso, como desafio ainda fica a materialidade do gesto, do corpo, do silêncio, “na sua força de intervenção no real da história e do sentido” (ZOPPI-FONTANA, 2007, p.05).

Para apontar o que falha (desliza), causa o corpo a partir desse encontro de Marina e Ulay, retomo dois recortes das imagens apresentadas acima: primeira imagem que é o momento quando Marina produz uma expressão de espanto ao abrir os olhos e ver Ulay e, segunda imagem que é quando ela chora.



Entre o sujeito pragmático e o seu corpo, o amor pode se enlaçar. Se a promessa de tudo que arrisca faltar à felicidade amorosa para o sujeito pragmático, como disse acima, se apresenta como insuportável, pergunto: seria possível pensar que um encontro amoroso não tem também sua faceta insuportável? Não pode o “aquilo que causa o sujeito” desviar o sujeito dessa possibilidade de realização e o colocar sempre às voltas com relação que o faz “furar” no sofrimento? O vestígio material da lágrima sobre o corpo de Marina (bem como sua reação primeira) fala por outra via nesse sujeito e que não o deixa trilhar outro percurso subjetivo. E aqui justifico o título desse meu trabalho colocando como questão também: “o corpo só produz amor, dor e arte” ou, o corpo só, produz amor, dor e arte?

Tomamos a lágrima como um fragmento de linguagem que é sintoma desse encontro amoroso e que nos oferece pistas de processos de significação que se

inscrevem nessa formação discursiva. Quando a lágrima escorre, me parece que algo está prestes a romper o limite do “non-sense”. Como formulou bem Orlandi: “Não suportando afrontar-se com o sem-sentido, vemos como o homem tira (coloca) sentido dele (nele)” (ORLANDI, 1990, p.92).

O encontro amoroso é um lugar privilegiado da textualização do sujeito com a sua subjetividade, marca de uma indelével presença do que falta, é trabalho de sentidos. No encontro de Marina e Ulay, enquanto produção de um fecho, penso, o silêncio é escritura que simula uma fusão de corpos.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis (1982) “ A corrente subterrânea do materialismo do encontro”. Trad. Mónica G. Zoppi Fontana. In: *Crítica marxista* 20, p.9-48. RJ, Ed. Revan, 2005

BADIOU, Alain. *Elogio ao amor*, tradução Dorothee de Bruchard – São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Palavras de amor*. Cad. Ling., Campinas, (19): 75-95, jul./dez. 1990.

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3. ed. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, [2007- 1997] 1995.

_____. *Discurso em Análise: Sujeito, Sentido e Ideologia*. Campinas-SP: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. *Análise Automática do Discurso*. 1ª ed. 1969. Trad. Eni P. de Orlandi. Em: F. Gadet & T. Hak (orgs) *Por uma Análise Automática do Discurso*. Uma Introdução à Obra de Michel Pêcheux. Campinas, Editora da UNICAMP, 1990.

------. *Semântica e Discurso*. Uma Crítica à Afirmação do Óbvio. 1ª ed. 1975. Trad. Eni P. de Orlandi et alii. Campinas, Editora da UNICAMP, 1988. PÊCHEUX, M et alii..

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. A língua inatingível. In: PÊCHEUX, Michel. *Análise de discurso*, Michel Pêcheux. Textos escolhidos por Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 2011 (pp. 93-105)

------. *O discurso: Estrutura ou Acontecimento*. 1ª ed. 1983a .Trad: Eni P. de Orlandi. Campinas: Pontes, 1990.

ZOPPI-FONTANA, 2007, p.05 M.G. (Autor); *IV SEAD Seminário de Estudos em Análise do Discurso*. Vol. 1, pp.1-3, São Carlos, SP, BRASIL, 2007.