

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ANÁLISES TEXTUAIS, DISCURSIVAS E ENUNCIATIVAS

ANA MAGNUS BRESOLIN

CURADORIA: Arte, Análise do Discurso e Psicanálise em batimentos

Porto Alegre
2023

ANA MAGNUS BRESOLIN

CURADORIA: Arte, Análise do Discurso e Psicanálise em batimentos

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de mestre em Análises Textuais, Discursivas e Enunciativas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciene Jung de Campos

Porto Alegre

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Magnus Bresolin, Ana
CURADORIA: Arte, Análise do Discurso e Psicanálise
em batimentos / Ana Magnus Bresolin. -- 2023.
85 f.
Orientadora: Luciene Jung de Campos.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Curadoria e imagem. 2. Análise do Discurso e
Texto. 3. Psicanálise e Arte. 4. Língua e
Linguística. I. Jung de Campos, Luciene, orient. II.
Título.

ANA MAGNUS BRESOLIN

CURADORIA: Arte, Análise do Discurso e Psicanálise em batimentos

Esta dissertação foi analisada e julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Análises Textuais, Discursivas e Enunciativas e aprovada em sua forma final pela orientadora e pela Banca Examinadora designada pelo Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Luciene Jung de Campos - orientadora

Profa. Dra. Maria Cristina Leandro Ferreira – UFRGS

Profa. Dra. Claudia Maria Perrone – UFRGS

Profa. Dra. Nádia Régia Maffi Neckel - UNISUL

*Dedico este trabalho aos que seguem
apostando na escuta e na arte.*

A GRADECIMENTOS¹

Há grandes cimentos que se fazem necessários para estruturar um percurso.
A grade, sim, precisou ser cerrada para o gesto analítico acontecer.
Engradecimentos.

*Uma delas começa a cantar:
Como nós/ Aqueles que abrem a boca para falar/
Damos mil graças àqueles que ouviram nossa língua/
E por não a terem considerado excessiva/
Se juntaram a nós para transformar o mundo.
Monique Wittig, 2019.*

Minha escrita só se tornou possível porque eu nunca andei só e nunca escrevi só, estive sempre amparada pelo meu coletivo de pesquisa ADesloulcar-se!. É possível escrever porque outras escreveram antes de mim. O formato existe a partir da escuta atenta e descolonizadora da profe. Lu – minha (des)orientadora, que é um misto de gargalhadas, daquelas mais espontâneas, e lágrimas impossíveis de conter. Além disso, por essa Curadoria existir, posteriormente, a um dos movimentos mais corajosos que pude presenciar acontecer no ambiente duro da academia – a dissertação de Mônica Restelatto (2019), amiga querida que esteve comigo durante toda a construção deste trabalho, nos incontáveis encontros virtuais e presenciais. Raquel e sua escuta instigante. Stefany e sua leitura acolhedora e honesta. Mateus, que é como minha bússola na AD, me mostrando caminhos possíveis. Andrelise e os áudios/podcast imensos trocados. Bianca e sua delicadeza e doçura para acolher. Pelos tantos coletivos que me atravessam, de estudos em psicanálise, de laços afetivos, artísticos e teóricos. Por minha família, em especial minha mãe, que me ensinou a desejar mais. Minha irmã, Laura, uma das maiores incentivadoras nesse percurso. Lolla e Zen que estiveram presentes nos momentos de escrita, sempre distribuindo lambeijos, latidos, miados e ronronados, me retirando da tensão que a escrita por vezes nos impõe. Edu, meu noivo, e sua consistência que é abrigo. Aos olhadores/visitantes, especialmente as crianças, que transitaram pelo espaço expositivo da 13ª Bienal do Mercosul e a equipe do educativo que esteve comigo. Aos professores que atravessaram meu percurso de mestrado e estiveram abertos à transmissão. À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelo espaço. Às políticas públicas de incentivo à educação no Brasil, que me permitiram acesso e possibilidade. À arte, aos artistas, aos loucos, deslocados, às desbravadoras e a minha analista.

¹ Intervenção artística inspirada na dissertação de Natasha de Albuquerque Corrêa, intitulada *Arte Contemporânea, Fuleragem e Iteração: tanto faz se é performance ou não* (2018), apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília.

RESUMO

Dentre as diferentes formas de olhar para as violentas tensões do nosso tempo, a Arte é uma das que permite deslizar significantes em busca de ocasionar pequenas fraturas nos rituais ideológicos. Este ensaio se propõe a realizar uma Curadoria no entre-lugar Arte, Psicanálise e Análise do Discurso pecheutiana. Partindo da experiência em imersão como mediadora da 13ª Bienal do Mercosul e convocando obras realizadas em sua maioria por artistas mulheres, para compor o cordão em associação livre. O dispositivo teórico-analítico-metodológico da AD sustenta a análise e dispõe de ferramentas para que a proposta se materialize, por meio da aproximação e distanciamento entre a noção de Língua e o conceito de Linguisteria proposto por Jacques Lacan. Neste batimento texto/imagem, sentidos se produzem por entre pontos de ancoragem e lançamento.

Palavras-chave: Curadoria e imagem. Análise do Discurso e texto. Psicanálise e Arte. Língua e Linguisteria.

ABSTRACT

Among the different ways of looking at the violent tensions of our time, Art is one that allows us to slide signifiers in an attempt to cause small fractures in ideological rituals. This essay proposes to carry out a Curatorship in-between Art, Psychoanalysis, and Pecheutian Discourse Analysis. It starts from the experience of immersion as a mediator at the 13th Mercosul Biennial and summons works made mostly by female artists to compose the string in free association. The theoretical-analytical-methodological device of DA underpins the analysis and provides tools for this proposition to materialize, through the approximation and distancing between the notion of Language and the concept of Linguisteria proposed by Jacques Lacan. In this text/image beat, senses are produced between anchoring and launching points.

Keywords: Curatorship and image. Discourse Analysis and text. Psychoanalysis and Art. Language and Linguisteria.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Observatório da Análise do Discurso. Fotografia por Luciene Jung de Campos. Porto Alegre, 2022	5
Figura 2 - Batimento, Túlio Pinto, 2022. Instalação em escala urbana	10
Figura 3 - Batimento, Túlio Pinto, 2022. Instalação em escala urbana	11
Figura 4 - Língua Vertebral, Leonora Barros, 1998/2010	12
Figura 5 - Poema, Leonora Barros, 1979	14
Figura 6 - Poema, Leonora Barros, 1979	14
Figura 7 - É evidente	15
Figura 8 - Princesinha da quebrada, 2019. Gisa Oliveira. Fotografia digital	18
Figura 9 - Ar, José Bento, 2022, Instalação escultórica	21
Figura 10 - Lágrima, terra e crisântemo, Karola Braga, 2022. Lençol embebido com cheiro de luto, varal e pregadores	25
Figura 11 - Espelho, Panmela Castro, 2022	27
Figura 12 - Entre-obras, 2022. Fotografia por Ana Magnus Bresolin	29
Figura 13 - Banco de relógio, Nana Corte, 2022. Instalação em escala urbana	31
Figura 14 - As vantagens de ser uma artista mulher, Guerrilla Girls, 1988/2017. MASP/SP ..	43
Figura 15 - Caminhar, Panmela Castro, 2017	44
Figura 16 - Quando todos calam, Berna Reale, 2017. Imagem da performance realizada pela artista	44
Figura 17 - Banco de Carne, Nana Corte, 2006	45
Figura 18 - <i>The Dinner Party</i> , Judy Chicago, 1974- 79	47
Figura 19 - Arroz e feijão, Anna Maria Maiolino, 2010	48
Figura 20 - À esquerda, a fotoperformance intitulada Nenhum fio a menos, Renata Sampaio, 2018. À direita, a videoperformance Duro, da mesma autora, 2016	49
Figura 21 - As Mulatas esfaqueadas, Di Cavalcanti, 1962	51
Figura 22 - Divã no lixo, 2021	57
Figura 23 - Cápsula de leite, Nídia Aranha, 2020	59
Figura 24 - Ordenha 002, Nídia Aranha, 2022	59
Figura 25 - Placebo, Raphael Escobar, 2022	61
Figura 26 - <i>Sem título</i> , Antônio Tarsis, 2022	63
Figura 27 - Só é feliz quem fantasia, 2022	63
Figura 28 - Antifurniture, Lord of the Fishes, 2022, Fyodor Pavlov-Andreevich com Olga Treivas	70
Figura 29 - Antifurniture, Centipede, 2022, Fyodor Pavlov-Andreevich com Olga Treivas ..	70
Figura 30 - Espaço preso, Janaina Mello Landini, 2006/2022	72
Figura 31 - Espaço preso, Janaina Mello Landini, 2006/2022	72
Figura 32 - Lalangue, tropeços e urucum, 2022, Nati Canto	74
Figura 33 - Os opostos se distraem, os dispostos se atraem, 2022	79
Figura 34 - Construção metafórica, 2022	79

SUMÁRIO

inTRaDUÇÃO: JÁ É HORA DE (RE)COMEÇAR	5
ANÁLISE DO DISCURSO: UMA ÉTICA E UMA ESTÉTICA	12
DOR.....	40
CURA	56
RISADA.....	67
CON(o)CLUSÃO: CAFÉ COM ABELHAS.....	76
REFERÊNCIAS.....	81

inTRaDUÇÃO: JÁ É HORA DE (RE)COMEÇAR

*É tão bom e tão terrível ficar em
frente a uma tela em branco.
Paul Cézanne, artista.*

Figura 1 - Observatório da Análise do Discurso. Fotografia por Luciene Jung de Campos. Porto Alegre, 2022



Fonte: Acervo pessoal da autora (2022)

Eu, mulher, latina, branca, cisgênero, pesquisadora e psicanalista em (de)formação, filha de professora, membra do Coletivo Adesloucar-se, parti daquilo que tinha diante dos **olhos**.

Me posicionar nesta escrita é um misto de Virginie Despentes e Régine Robin na introdução das suas obras *Teoria King Kong* (2016) e *História e Linguística* (1973), respectivamente. Me inspiro em Despentes (2016) para situar que escrevo para os loucos, deslocados, para as mulheres, os descontentes, desesperançosos, desistentes, e percebo quanta negação em todo esse dizer. Então, me amparo na psicanálise que diz que no inconsciente a negação não existe.

Como a proposta desse trabalho é uma **cura**doria, tendo como formato de escrita um cordão em associação livre, estou falando também para aqueles que ainda têm coragem e esperança em seguir lutando. E por falar em psicanálise, ao ler o início da obra de Robin (1973), me deu a sensação de ela estar se desculpando daqui e dali para poder dizer de onde fala, e logo pensei, será que esse movimento é por ela ser uma mulher no mundo das ciências? Provavelmente não. Penso que tenha muito mais da minha leitura do que da escrita de Robin, já que de alguma forma essa posição me inspira. Já eu, sinto por vezes estar me desculpando mesmo, com historiadores, linguistas, psicanalistas, com analistas do discurso, até com poetas e artistas. Talvez esse trabalho fale um pouco da minha angústia em não saber qual meu espaço entre esses lugares, ou talvez seja nesse **entre**-lugar que minha análise acontece. Assim mesmo, considero importante situar que neste trabalho falo a partir da minha posição enquanto mulher, psicanalista em (de)formação, analista de discurso, artista de coração, de um lugar sempre parcial, fraturado, de forma falha e faltante, doravante das minhas implicações como sujeita desejante.

Sou uma pesquisadora que ingressou no mestrado e esteve neste processo a partir de um lugar virtual, que teve sua escrita a**travessa**da pela pandemia da Covid-19 e toda devastação que tivemos que presenciar devido à negligência de um desgoverno fascista que esteve à frente do Brasil no período. Talvez por todos esses atravessamentos vocês me verão escrever sobre fome, sobre violência, sobre dor, sobre rua, sobre tempo, sobre cura, sobre morte... Mas também sobre risada.

Considero interessante mencionar que durante meu processo de escrita, além de passar por um processo de **transição** entre a cidade de Rio Grande e posterior retorno a Porto Alegre,

não desfrutei do espaço da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, dado que as aulas aconteceram virtualmente.

Além disso, tive um atravessamento que mudou *profundamente* meu percurso – uma imersão em arte como mediadora da 13ª Bienal do Mercosul. Aconteceu em Porto Alegre, no período de setembro a novembro de 2022. Essa vivência proporcionou um giro na minha forma de escrita. Proposta esta que será apresentada nesse trabalho, e que foi abraçada e bancada pela minha (des)orientadora Prof^a. Dr^a. Luciene Jung de Campos. Particpei do curso preparatório para mediadores da Bienal e me surpreendi ao ser escolhida para compor a equipe do Cais Embarcadero. Durante o período da Bienal, me dividi entre o trabalho com a escuta clínica, as mediações e produzir a dissertação. Digo isso tudo para advertir o leitor de que esse trabalho se concretiza a partir de muitas obras que atravessaram minha formação durante esse percurso. Assim, no que se refere à forma com que as palavras vão sendo articuladas para este trabalho, proponho um cordão em associação livre, compondo uma espécie de linguisteria.

Quanto ao encontro do leitor com esse texto, saliento, que se trata de uma CURAD**DORIA**, onde imagens das obras de arte e escritos por mim produzidos sobre as obras se articulam. Uma curadoria extremamente íntima, cheia de aberturas e possíveis leituras outras. Na perspectiva das artes, a figura do curador

além de selecionar os trabalhos, desenhar e coordenar a montagem de uma exposição, pensa e escreve criticamente sobre a arte que está sendo exposta, ou seja, em certa medida também vem ocupando uma atividade que antes ficava restrita à crítica. Na atualidade, em função da crescente mistura de papéis, pode-se falar em curador de museu, curador independente, curador autor, artista curador, entre tantos outros termos que, mediante determinadas especificidades de atuação, vão ganhando um rótulo. (MARMO; LAMAS, 2012, p. 43).

Um processo de curadoria vai além da escolha das peças que compõem a exposição. Existem outros atravessamentos, como a viabilização de local para receber a exposição, trocas entre artistas e suas obras, além da mediação cultural com o público. Tudo isso pode ser transposto para a viabilização do recebimento desta dissertação no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, das parcerias constituídas dentro dos estudos em Análise do Discurso, da escolha das obras aqui articuladas e da defesa da dissertação.

Importante destacar esse significante - *Curado**ria***. Quando escutei essa palavra, ouvi-a imediatamente desmembrada, e me pareceu caber ali dentro os significantes: cura, dor e riso.

Uma CURA-DO(R-IA) que contempla a escolha de obras de arte, fazendo uma leitura a partir da Análise do Discurso materialista e da psicanálise.

Aproveito para destacar que as obras elegidas para compor a dissertação não são mero suporte para análise. Elas funcionam como texto que compõe essa Mostra. O leitor poderá passear por quatro salas distintas: Análise do Discurso: uma ética e uma estética, Dor, Cura e Risada. A ordem pode ser facilmente subvertida, a disposição do texto é mero arranjo, sempre parcial e modificável.

Quando começamos a pensar no encontro da Arte com as três disciplinas que sustentam o dispositivo teórico metodológico da Análise do Discurso – Materialismo Histórico, Psicanálise e Linguística, nos demos conta do óbvio e muito já dito, de que não se trata de uma interlocução, de uma interface ou interdisciplinaridade. Esse encontro está atravessado por uma tensão, um choque. Na busca por expressar esse tensionamento, encontro com a palavra **batimento**, ou ela me encontra.

Batimento parece dar conta de expressar a proposta dessa Mostra, por comportar certa violência. Presente no tensionamento entre os campos disciplinares que sustentam a escrita. Batimentos são fortes e desordenados. Quando se trata do batimento cardíaco, ele possui um ritmo próprio, que remete ao dentro e ao fora, movimento de sístole e diástole, nos dando notícia do efeito da relação sujeito e ideologia. Além disso, o batimento tem um tempo, uma musicalidade, tem plasticidade, estica, encolhe, assim como a plasticidade da pulsão. Na psicanálise podemos pensar que o sujeito é efeito do batimento, da báscula permanente entre alienação e separação da demanda do Outro.

A primeira obra convocada se chama *Batimento* (2022), de Túlio Pinto, artista que vive e trabalha entre São Paulo e Porto Alegre e possui suas obras marcadas pelo uso de materiais industriais como aço, concreto, vidro, borracha e tijolos. *Batimento* se trata de uma instalação em escala urbana que ocupou a cidade de Porto Alegre, percorrendo a avenida Borges de Medeiros em direção ao Cais do Porto. A obra foi construída utilizando tela fachadeira, material comum de ser encontrado na construção civil, usado para isolar fachadas de prédios em obras. A tela laranja avermelhada foi sendo encaixada de um prédio a outro, tendo as edificações como ponto de ancoragem e lançamento, demarcando um percurso suspenso e tomando forma da representação gráfica de um batimento cardíaco. Para a execução da instalação foi necessário contar com a colaboração dos moradores dos prédios onde a tela era fixada. Para que a obra exista é necessário a coleti**vida**de.

O formato de produção escrita que se propõe neste trabalho de *Curadoria* nasce a partir de minha vinculação com o grupo de pesquisa ADesloucar-se, liderado pela professora Dra. Luciene Jung de Campos. Me permitir uma escrita de uma outra ordem, diferente do usual, teve amparo afetivo e teórico, além de movimentos anteriores ao meu. Durante meu percurso de graduação, fui bolsista de iniciação científica. Neste mesmo tempo, minha colega Mônica Restelatto (2019) estava produzindo sua dissertação. A dissertação da Mônica foi um movimento inaugural dentro não apenas do Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade da Universidade de Caxias do Sul, mas na forma de produzir ciência. Uma dissertação desconstruída, uma *Caixa* que foi apresentada em formato de catálogo, que se descola do formato ortodoxo, eurocêntrico, prioritariamente masculino e branco, e foi muito bem recebida dentro da academia. Mônica me mostrou que é preciso pensar fora da caixa, e foi seu trabalho que construiu bases para que o meu pudesse existir.

Escrevendo sobre coletividade, cordão, articulações e leitura, me dou conta que a escrita só acontece acompanhada, ela é tecida por muitas mãos, como a ideia do livro de Didi-Huberman *Que emoção! Que emoção?* (2016), no qual o autor propõe que a emoção só tem sentido quando compartilhada. Para mim, a escrita também. Escrevo a partir do meu mal-estar, do meu incômodo. Escrevo a muitas mãos, nunca escrevi só. Escrever dessa forma é uma espécie de operação de pequenas **transgressões**, atos de resistência, porque minha escrita não serve a nada, nem a ninguém que não seja eu mesma, e isso de alguma forma me assusta e liberta.

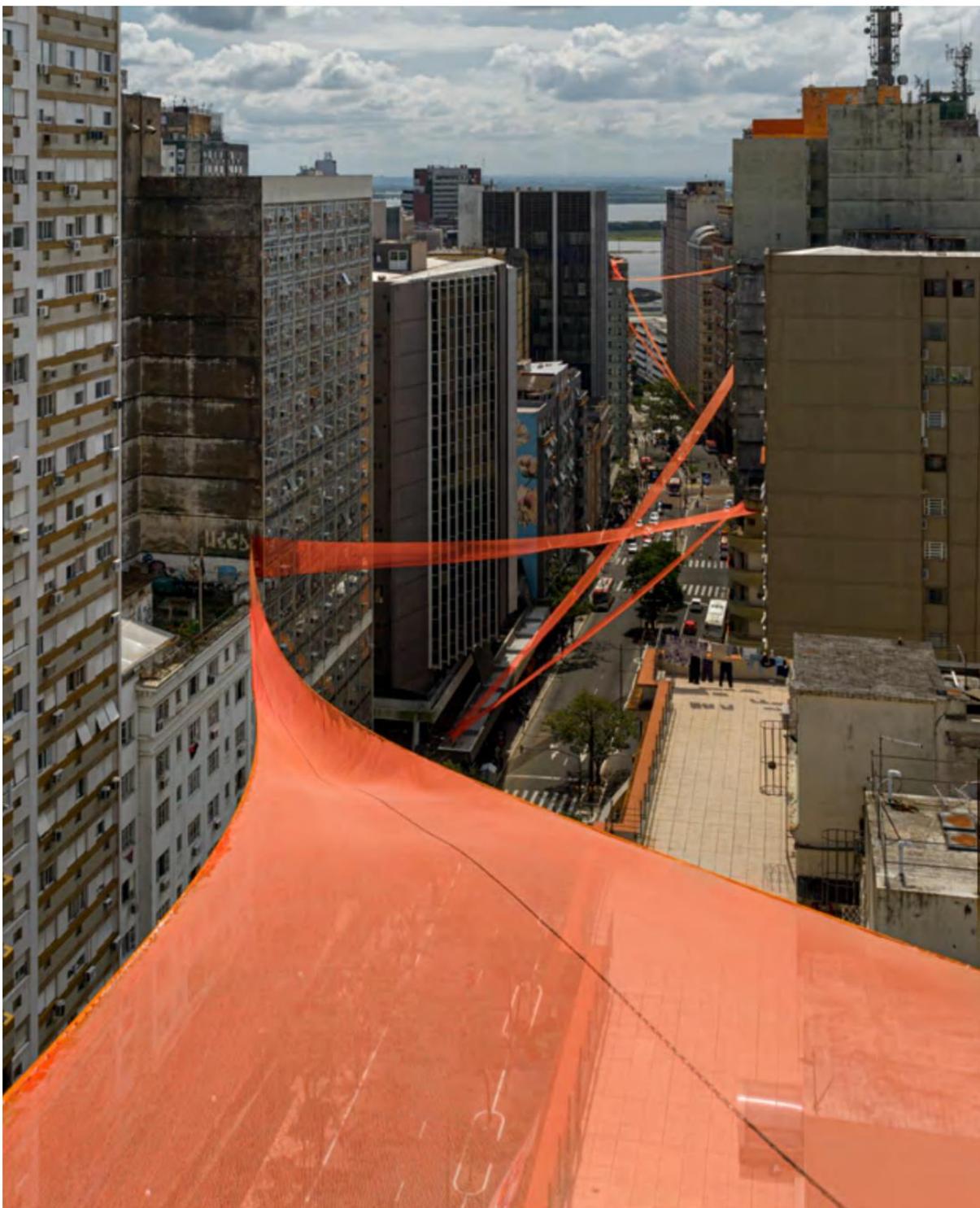
Talvez essa foi a forma que encontrei de escrever sobre o real da morte, que nos atravessou diariamente durante os tempos de pandemia. Sobre a distância, o isolamento social, sobre o medo. Interessante pensar que sou alguém que tinha as pesquisas sempre atravessadas pela rua. Passo a me ver e viver confinada, precisando atravessar o percurso árduo que o processo de escrita nos convoca. Não à toa a obra de Túlio está presente para dar notícia não apenas dos pontos de batimento que estarão presentes no texto. Mas, dos pontos de an**coragem** e lançamento, de coletividade e possibilidade.

Figura 2 - *Batimento*, Túlio Pinto, 2022. Instalação em escala urbana



Fonte: Acervo pessoal da autora (2022)

Figura 3 - *Batimento*, Túlio Pinto, 2022. Instalação em escala urbana

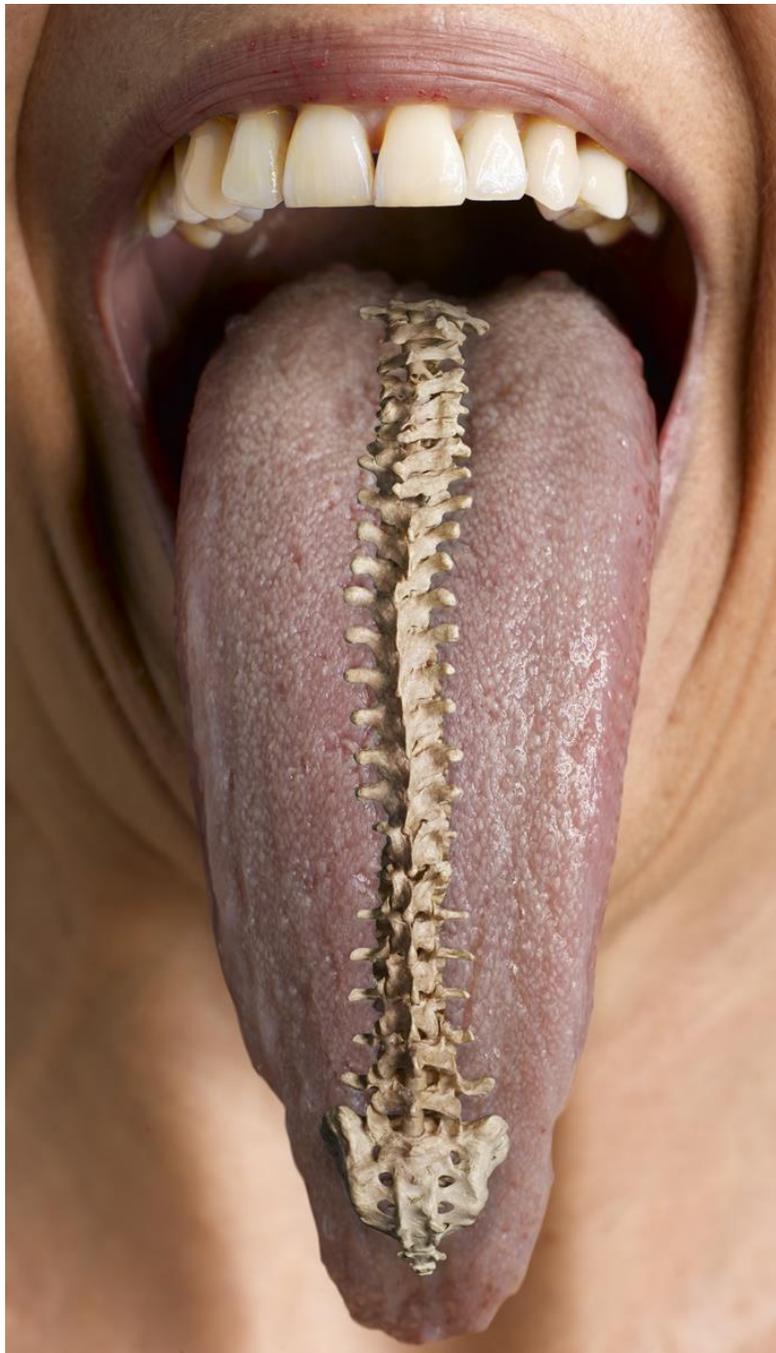


Fonte: Catálogo da 13ª Bienal do Mercosul (2022)

ANÁLISE DO DISCURSO: UMA ÉTICA E UMA ESTÉTICA

*Escolher escrever é rejeitar o silêncio.
Chimamanda Ngozi Adichie, escritora*

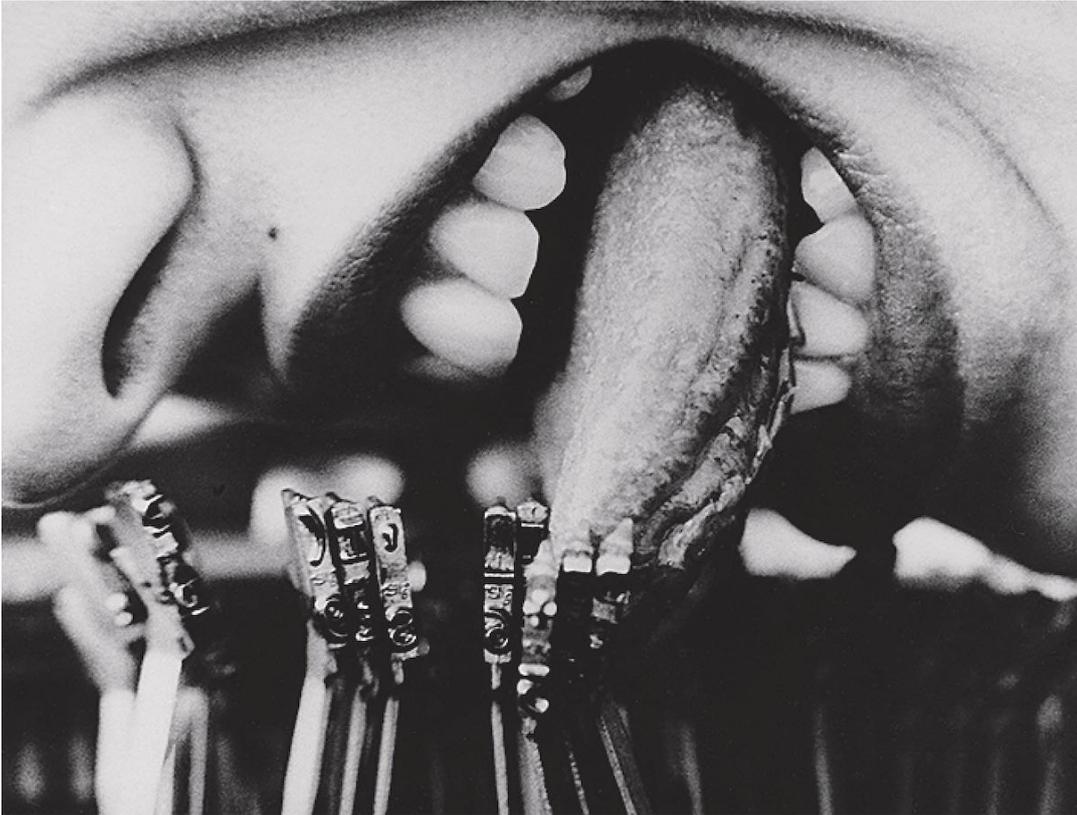
Figura 4 - *Língua Vertebral*, Leonora Barros, 1998/2010



Fonte: Oliveira (2022)

Se imagem é texto, o texto
poderia ser uma imagem em
funcionamento?

Figura 5 - *Poema*, Leonora Barros, 1979



Fonte: Artequeacontece (2022)

Figura 6 - *Poema*, Leonora Barros, 1979



Fonte: CASACOR (2023)

Figura 7 - É evidente

Qual o conceito de língua para Análise do Discurso de Michel Pêcheux?

A análise do discurso francesa (AD) tem um conceito particular de língua, que difere das abordagens linguísticas mais tradicionais. Na AD, a língua é considerada uma prática social, histórica e ideológica. Ela não é vista apenas como um sistema abstrato de regras gramaticais, mas como uma forma de poder que molda e é moldada pelas relações sociais, políticas e culturais.

De acordo com os teóricos da AD, como Michel Pêcheux, a língua é concebida como um lugar onde o poder se manifesta. Ela não é neutra nem transparente, mas é permeada por ideologias e discursos dominantes. A AD enfatiza a relação intrínseca entre língua, poder e ideologia, analisando como a linguagem é usada para construir e perpetuar relações de dominação, exclusão e resistência.

Nesse sentido, a AD busca investigar como as estruturas linguísticas, os processos discursivos e os efeitos de sentido estão enraizados nas relações de poder e nas práticas sociais. Ela analisa os discursos em seu contexto, levando em consideração os sujeitos falantes, as condições históricas, as formações ideológicas e as lutas simbólicas presentes nas interações linguísticas. Assim, o conceito de língua na AD francesa vai além de uma abordagem estritamente estrutural ou formal, enfatizando sua dimensão política, histórica e social. A língua é vista como um campo de batalha simbólico, onde diferentes vozes e ideologias se confrontam, e onde os discursos podem ser analisados como práticas de poder e resistência.

ChatGPT, 7 de julho de 2023.

Fonte: Esquema criado pela autora utilizando o ChatGPT (2023)

Nesta sala; Análise do Discurso: uma ética e uma estética, pretendo expor o que tem dentro da maleta de ferramentas dessa trabalhadora e quais apetrechos e manuais irei utilizar para escavar, esculpir e desenhar com o texto. Iniciamos, pois, por algum lugar. O dispositivo teórico-metodológico em que se ancora o trabalho com as obras é a Análise do Discurso (AD) proposta pelo filósofo francês Michel Pêcheux. Trabalhar com a Análise do Discurso é estabelecer um diálogo com a materialidade durante toda a extensão da discussão, e pressupõe constante retorno à teoria. Nesse sentido, “a forma-sujeito do discurso, na qual coexistem, indissociavelmente, interpelação, identificação e produção de sentido, realiza o non-sens da produção do sujeito como causa de si sob a forma da evidência primeira” (PÊCHEUX, 2018, p. 266). As obras convocadas nessa mostra vão se demandando uma a outra, assim como a tríplice aliança da Análise do Discurso: psicanálise, linguística e materialismo histórico.

Retomando Pêcheux na obra *O discurso: estrutura ou acontecimento* ([1988]2015), o autor afirma que “o humor e o traço poético não são o ‘domingo do pensamento’, mas pertencem aos

meios fundamentais de que dispõe a inteligência política e teórica” (p. 52), afirma ainda que “nada da poesia é estranho à língua” (PÊCHEUX, 2015, p. 52). Olho para a Arte a partir da AD, e penso a Análise do Discurso sob olhar da arte. Demarco, ainda, que é na impossibilidade em separar *teoria* e *poesia* que este gesto de análise acontece.

Além disso, a proposta de realizar uma *Curadoria* atravessada pela perspectiva do dispositivo teórico-metodológico da AD e a Psicanálise exigiu aproximar o conceito de

Linguisteria teorizado por Jacques Lacan, estabelecendo uma dobra com o conceito de língua para AD. Parto da concepção apresentada por Ferreira (1994, p. 134) de que,

A relação com o equívoco afeta toda língua. Sob diferentes formas, encoberto sob diferentes marcas sintáticas, o equívoco se manifesta, vem à tona e ganha corpo e significação. O modo de materializar-se pode ser pelo viés da falta, do excesso, do repetido, do parecido, do absurdo, do non-sense, e por aí se estendem as possibilidades. O que há de comum em todas elas é a ruptura do fio discursivo e o impacto efetivo na condição de fazer e desfazer sentidos.

Ao forjar o termo *linguisteria*, Lacan (1973) procura fazer uma distinção do domínio da linguística, mas não da linguagem, no que diz respeito à fundação do sujeito. “Meu dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem não é do campo da linguística” (LACAN, 1973, p. 22). A escolha de Lacan ao articular o inconsciente à linguagem, segundo Milner (2016), “é escolher que a significação não faça fronteira na linguagem, [...] mas que se possa semi-dizer: estar ao mesmo tempo dos dois lados de qualquer fronteira de significação que seja” (MILNER, 2016, p. 44). Ou seja, sustentar a ideia de que a significação não é essencial à linguagem e lembrar que apenas o sujeito é capaz de se autorizar em seu próprio dizer. “Veremos que é preciso reverter e, em lugar de *um* significante que interrogamos, interrogar o significante *Um*” (LACAN, 1973, p. 26). Interrogar o significante é também operar uma aproximação ao fundamento da dimensão do simbólico. É esse formato *linguistérico* que possibilita valorizar o **saber inconsciente** que articula essa produção escrita, preservando **a pessoa** *Curadora*.

A *Curadoria* é, também, uma tentativa de fuga da conhecida padronização da escrita acadêmica. Com a ascensão de plataformas de edição, revisões e até construções de textos a criação escrita acaba ficando comprometida. Como é o caso exemplificado anteriormente (Figura 7), na qual me utilizei da atual Inteligência Artificial (Chat GPT) para elaborar o conceito de língua para Análise de Discurso de Michel Pêcheux e com a qual me impressiona com a precisão das

informações fornecidas. Não é novidade para a AD questionar produções escritas engessadas e destinadas a atender uma demanda específica advinda da Ideologia dominante. Correspondentes a um padrão europeu, branco, hétero e masculino, instaurado no ambiente de produção científica há muito tempo, que impacta o processo de construção e autoria de qualquer sujeito que escape a esse padrão. Mas, será que os textos produzidos pelo Chat GPT podem ser pensados como uma imagem em funcionamento? E esse texto? Afinal, uma imagem vale mais que mil palavras?

Tania Rivera (2008, p. 8) destaca dois aspectos da imagem, os quais nomeia como a imagem-muro e a imagem-furo. A imagem-muro “faz-nos esquecer da terrível sentença de Freud de que o eu não é mais senhor em ‘sua própria casa’ — pois o inconsciente nos tira o tapete e denuncia como ilusão o domínio que teríamos de nós mesmos e do mundo”. Carrega a dimensão do domínio, de um mundo bem organizado e homogêneo, sem falhas. Enquanto a imagem-furo adverte das brechas entre imagens, é capaz de nos colocar em vertigem e problematizar a realidade. O espaço heterogêneo, pulsante e impossível de completo conhecimento, do qual pertencemos (RIVERA, 2008).

Retomando as concepções de imagem-muro e imagem-furo problematizadas por Tania Rivera (2008) e aproximando das dimensões de imaginário e simbólico propostas por Lacan, é possível estabelecer pontos de aproximação. Ao tomar esta perspectiva, voltamos a olhar para as obras (in)contidas nessa Mostra. A imagem contém algo do imaginário, mas também é capaz de carregar um caráter simbólico. Sugiro que possamos **borrar** os limites e possibilidades nesta produção, atentos aos restos possíveis que, no entanto, não fazem um todo.

Ressalto, também, que diante das condições de produção em que esse trabalho aconteceu, precisaremos rememorar alguns pontos dolorosos vivenciados nos últimos anos. Não somente dada a importância das condições de produção para os analistas do discurso. Mas, por se tratar de uma questão ética e talvez uma dívida histórica que teremos que nos haver, dada a inexistência de rituais fúnebres (que auxiliam enquanto sociedade) e a impossibilidade de dar conta dos tantos lutos que nos atravessaram no período da pandemia de Covid-19, que teve especial agravo em decorrência do desgoverno que esteve à frente da condução do país no período.

Figura 8 - *Princesinha da quebrada*, 2019. Gisa Oliveira. Fotografia digital



Fonte: Imagem cedida pela artista Gisa Oliveira (2022)

“O texto não é uma unidade fechada - [...] pois ele tem relação com outros textos (existentes, possíveis ou imaginários), com suas condições de produção (os sujeitos e a situação), com o que chamamos sua exterioridade constitutiva (o interdisciplinar: a memória do dizer)” (ORLANDI, 2012, p. 112-113).

“Se texto é, como dissemos, a unidade de análise afetada pelas condições de produção e pela memória, ele é, para o analista, o lugar da relação com a representação física da linguagem, onde ela é som, letra, espaço, dimensão direcionada, tamanho – material bruto – mas é sobretudo espaço significante” (ORLANDI, 2008, p. 89).

“Podemos, então, considerar uma imagem um texto, mas por sua materialidade ser diferente esse texto constituirá também um objeto simbólico que produz efeitos de sentidos específicos à sua forma material” (FERNANDES; RAMOS, 2020, p. 289).

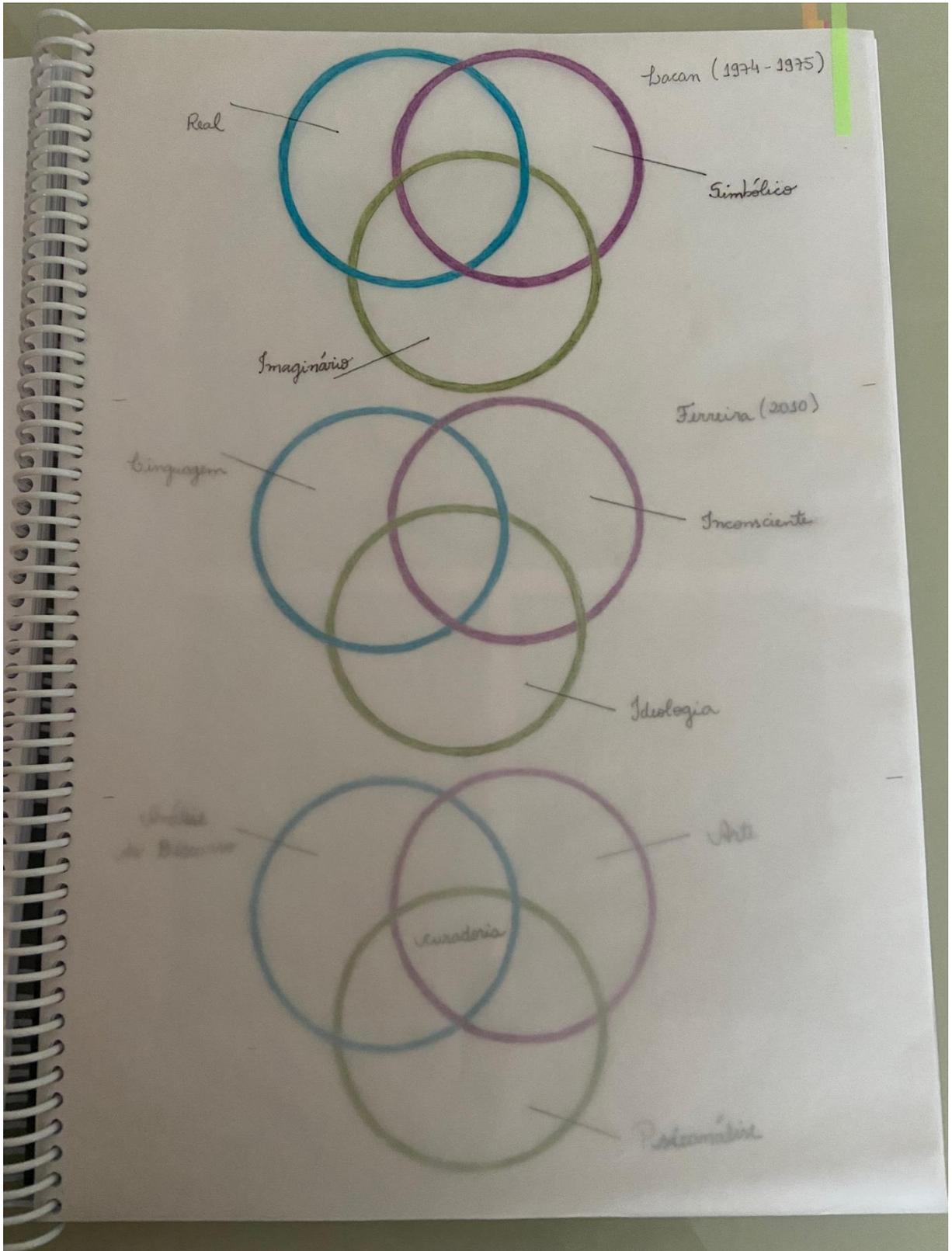
“A arte visual constitui outra produção de conhecimento, cujo funcionamento da imagem é co-extensivo aos efeitos de paráfrase-reformulação no interdiscurso. [...] Nesta abordagem (se referindo a sua tese), a imagem é tomada como um texto. [...] Um meio que o sujeito encontra de significar e significar-se, o trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana” (JUNG DE CAMPOS, 2010, p. 12-13).

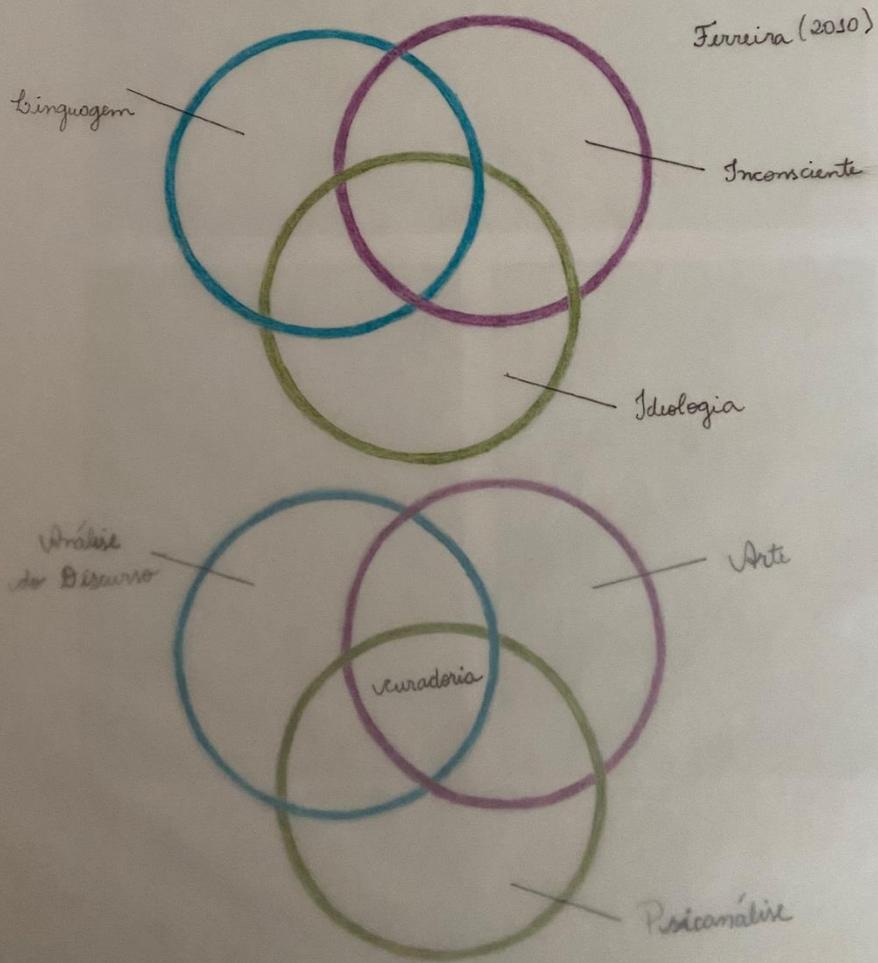
“O texto adquire apenas função de preenchimento e textura, reafirma a força da imagem. A obra isola texto e imagem para estabelecer ressignificações” (JUNG DE CAMPOS, 2010, p. 53).

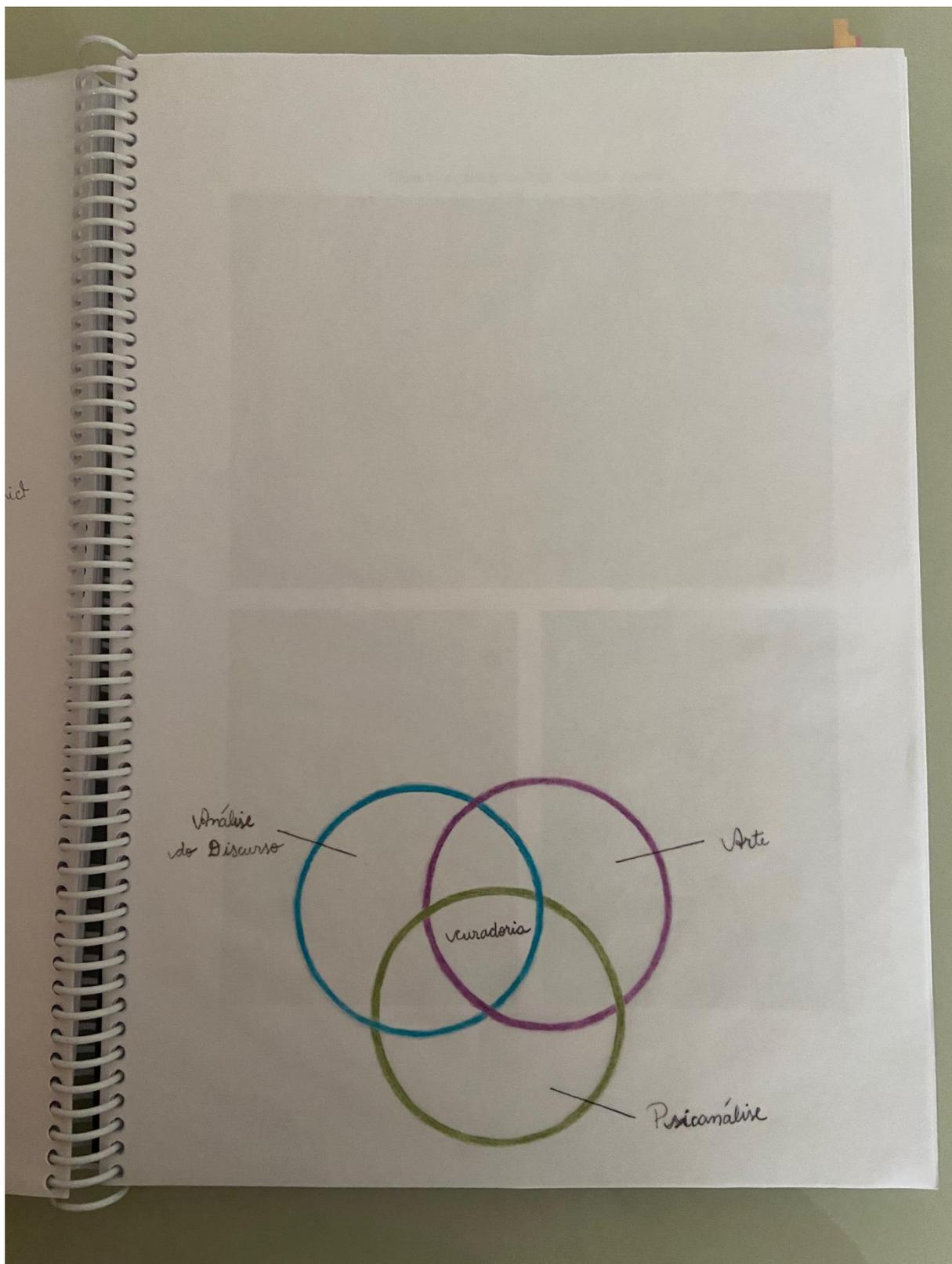
“A questão da imagem encontra assim a análise de discurso por outro viés: não mais a imagem legível na transparência, por que um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória “perdeu” o trajeto de leitura” (PÊCHEUX, 1999 p. 55).

“Seguimos para a compreensão da matéria significante imagem e seus atravessamentos históricos, sociais e ideológicos. Fundamentalmente, o que queremos dizer é: - no processo de interpretação da imagem, não é possível ao sujeito, calar a língua. Mas, há, na imagem, uma “língua” que não é regrada pelo idioma, nem por isso, isenta ou alheia ao discurso” (NECKEL, 2010, p. 47).

Figura 9: Enlace borromeano







Fonte: Esquema criado pela autora

Figura 9 - *Ar*, José Bento, 2022, Instalação escultórica



Fonte: Catálogo da 13ª Bienal do Mercosul (2022)

A instalação escultórica intitulada *Ar*, composta por 36 peças cilíndricas em madeira maciça, foi a proposta do artista José Bento para a 13ª Bienal do Mercosul. A obra conta com diversas madeiras de diferentes regiões do Brasil e fora dele. Para confeccionar a obra, houve baixo impacto ambiental, pois o artista-artesão teceu-a sem o uso de máquinas. Além disso, quando recebeu o convite tinha pronto apenas dois cilindros e para que a instalação se concretizasse, contou com um coletivo de mais de 20 artistas que foram convidados a morar com José Bento para produção da obra. Foi necessário o coletivo para que a obra se concretizasse. Mais do que isso, foi necessário dividir a intimidade com esse coletivo para a concretude da obra tomar formato. Que jogo interessante esse!

A proposta inicial do artista era fazer referência ao período climático complexo que o mundo está enfrentando, com altas e nocivas taxas de emissão de carbono. Somando-se ao registro do último ano com a maior taxa de desmatamento na Amazônia, no que tange ao território brasileiro. A obra, que tem início muito antes de sermos atravessados pela pandemia da Covid-19, denuncia as fragilidades das relações sociopolíticas que o Brasil enfrenta em relação à floresta amazônica. Mesmo que a confecção dos cilindros inicialmente tenha sido pensada por José Bento para simbolizar as árvores como pulmão do mundo, diante da pandemia, fica impossível não fazer uma referência direta aos tempos sombrios que passamos com a falta de oxigênio no país.

Essa instalação esteve presente no espaço expositivo em que trabalhei. Era notável a comoção das pessoas que circulavam pelo espaço. Diante da obra, era impossível não acessar memórias ligadas ao completo descaso do desgoverno que esteve à frente do país durante esses tempos. Frases como: “E daí, eu não sou coveiro” ou a imitação de pessoas com falta de ar, proferidas pelo então presidente, desmascaram o completo descaso frente a um período tão delicado e de tantas perdas.

A disposição dos cilindros parece lápides, rememorando os buracos abertos na terra para depositar tantos corpos sem vida, a ausência de rituais fúnebres para as pessoas despedirem-se dos seus amores. A instalação não deixa de significar um cemitério, todos aqueles cilindros simbolizam também árvores mortas lado a lado. Não produzem mais oxigênio. Em uma das visitas à exposição, recebemos um bombeiro que trabalhou na linha de frente da Covid e ele nos explicou que os cilindros estavam simbolicamente abertos, conforme é possível observar nas duas imagens aproximadas. O oxigênio já se foi, a árvore não produz mais ar.

Figura 10 - *Lágrima, terra e crisântemo*, Karola Braga, 2022. Lençol embebido com cheiro de luto, varal e pregadores



Fonte: Catálogo da 13ª Bienal do Mercosul (2022)

Karola Braga é uma mulher, lésbica, artista e pesquisadora olfativa, que possui suas criações atravessadas pelo cheiro como prática criativa. Os atravessamentos entre cheiros, palavras e memórias estão presentes nos trabalhos da artista. Para a Bienal, a artista expôs dois projetos distintos - *Em suas mãos*, um conjunto de saboneteiras confeccionadas em latão, contendo sabonetes líquidos com diferentes aromas, acompanhado da possibilidade de reviver ou criar memórias; e *Lágrimas, terra e crisântemo*, obra que será trabalhada nessa curadoria. O pano branco que dá suporte a obra, ao mesmo tempo em que toca, é tocado pelo vento. Ao liberar seu conteúdo olfativo parece enroscar-se com lembranças e memórias adormecidas. A obra opera uma espécie de déjà-vu.

...o 'déjà-vu'. Será tal expressão realmente feliz? Não se deveria antes falar de acontecimentos que nos atingem na forma de um eco, cuja ressonância que o provocou parece ter sido emitida em um momento qualquer na escuridão da vida passada? Além disso, acontece que o choque com que um instante penetra em nossa consciência, como algo já vivido, nos atinge, o mais das vezes, na forma de um som. É uma palavra, um rumor ou um palpitar, aos quais se confere o poder de nos convocar desprevenidos ao frio jazigo do passado, que cuja abóbada o presente parece ressoar apenas como um eco. (BENJAMIN, 1997, p. 89)

O lençol branco embebido em cheiro de luto parece transportar o olhador para outros lugares. Karola tensiona a ideia de assepsia esperada em um pano branco pendurado em um varal ao cheiro que dele se desprende.

Figura 11 - *Espelho*, Panmela Castro, 2022



Fonte: Catálogo da 13ª Bienal do Mercosul (2022)

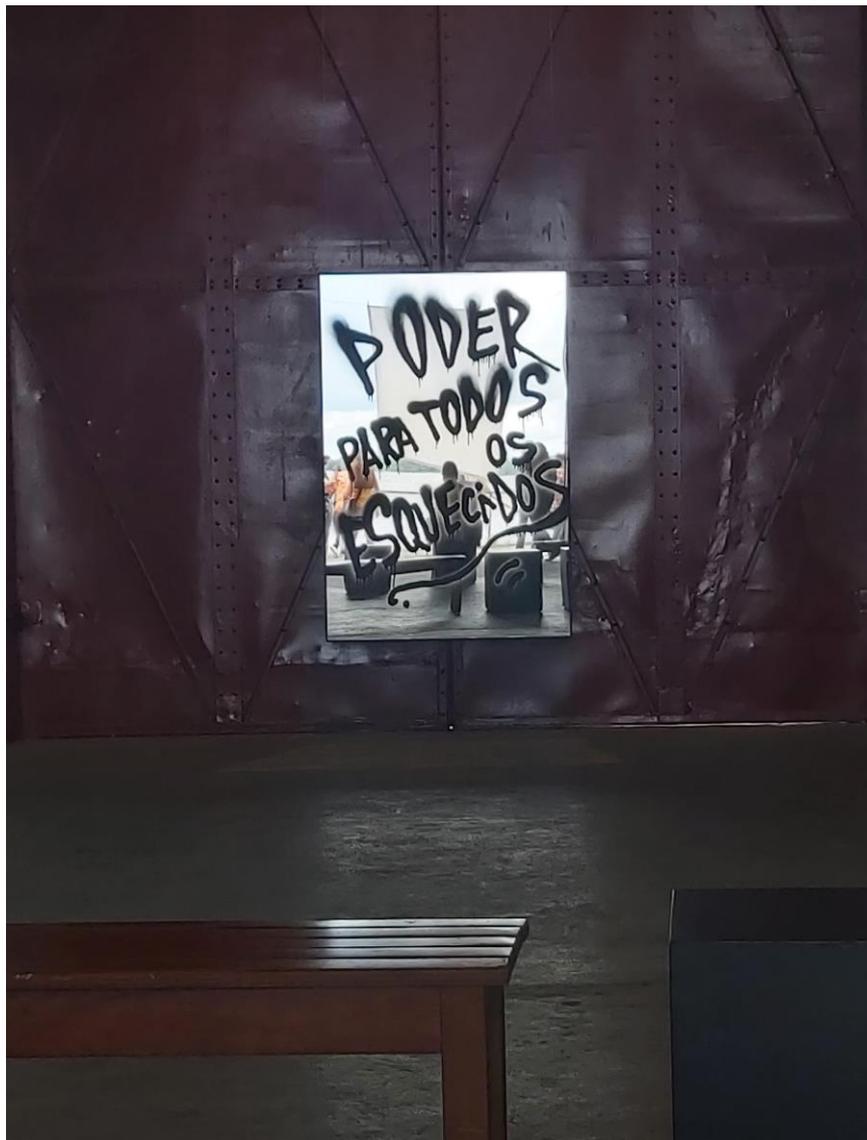
A artista antirracista e ativista feminista carioca Panmela Castro tem seus trabalhos atravessados por uma postura autobiográfica. Panmela iniciou seus trabalhos artísticos na pichação, suas obras são atravessadas pelo diálogo que seu corpo feminino marginalizado estabelece com a cidade. Atualmente seus trabalhos compõem museus do mundo todo. Panmela também desenvolve projetos de arte e educação para mulheres, por meio da Rede NAMI, organização fundada por ela para conscientizar sobre os direitos das mulheres.

Para a 13ª Bienal do Mercosul, a artista criou um conjunto de *Espelhos* que colocam o espectador diante de cinco frases: *Viver para voar*, *Poder para todos os esquecidos*, *Liberte quem te ama*, *O beijo subversivo* e *Liberdade como cura*. Todas as frases foram pichadas em grandes espelhos, que foram apresentados em três espaços expositivos distintos: Cais Embarcadero, Casa de Cultura Mário Quintana e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Essa é uma continuidade de sua exposição individual *Ostentar é estar viva*, que aconteceu em 2021, na Galeria Luisa Strina, em São Paulo. Tal exposição possuía como questionamento as estratégias de sobrevivência de grupos sociais mais vulneráveis, partindo de sua experiência como mulher preta. Para a artista, a obra é uma busca incessante por afeto.

Durante a minha experiência como mediadora na Bienal, diversos grupos transitaram pelo espaço expositivo, vindos de diferentes locais e formações ideológicas distintas. Recordo de um grupo de adolescentes com maior poder aquisitivo, pertencentes a um recorte social e de classe específico, que se colocavam diante do *Espelho* para fazer *selfies* e quando questionados sobre quem seriam os esquecidos, ficavam calados ou por vezes saíam, sem maiores contribuições ou questionamentos. Houve um momento em que recebemos alunos, em sua maioria adolescentes, vindos de uma escola localizada no bairro Restinga, zona extremo-sul de Porto Alegre, conhecido por ser uma das maiores periferias da capital e criado para abrigar aqueles que o poder público não queria que estivessem no centro da cidade. Quando o grupo foi provocado com a mesma pergunta: quem seriam os esquecidos?, alguns concluíram que seriam os mortos pela pandemia de Covid-19, que não tiveram sequer direito de terem atos fúnebres ou os menos favorecidos socialmente. Outros concluíram que eram eles mesmos, corpos marcados por diversos preconceitos, de gênero, raça, classe. Não creio que o silêncio dos jovens favorecidos economicamente seja apenas descaso. Penso que a obra opera semelhante à fábula *Branca de Neve e os Sete Anões*, na qual ocorre a conhecida pergunta da Madrasta Má para o espelho mágico: “Fala, mágico espelho meu: quem é mais bela do que eu?”. Servindo como uma metáfora para o efeito da ideologia, o espelho denuncia. Alerta a madrasta má de que havia alguém mais bela. Alerta os jovens de que as subjetividades esquecidas existem e resistem. Se faz importante destacar que, diante de uma perspectiva

materialista, a história é a história da luta de classes, “a reprodução/transformação das relações de classes – com os caracteres infraestruturais (econômicos) e superestruturais (jurídico-político e ideológicos) que lhes correspondem” (PÊCHEUX, 2018, p. 138). O pixo, esse traço periférico que é visto nas ruas, agora está no espaço expositivo de arte. A pichação no espelho convoca um olhar para além da própria imagem refletida, um olhar para a cidade dividida em classes. A frase pichada no espelho nos convoca a pensar: Como a história seria contada se o poder estivesse na mão dos esquecidos? Essa questão será explorada adiante, em batimento com a obra de Nana Corte que se intitula *Banco de Relógio*.

Figura 12 - *Entre-obras*, 2022. Fotografia por Ana Magnus Bresolin



Fonte: Acervo pessoal da autora (2022)

A escolha dessas duas obras certamente se deu pelo efeito. O efeito da obra dentro da obra, o efeito do entre-lugar que acabei ocupando perante elas e o efeito que elas individualmente também causavam nos olhadores. Tratemos então de cada um desses pontos.

O efeito que a obra de Karola parecia causar era de espanto, muitos comentários como “isso é uma obra ou um lençol que colocaram para barrar o sol?”. Interessante uma obra que possui o “lençol” apenas como suporte, a obra em si é o cheiro. Cheiro esse que ora era de casa de avó, ora de roupas no varal, ora de urina, de cidade, de flor, de terra, de criança, de casa de praia, de cemitério, enfim... o cheiro do luto. O olhador passa a sentidor, cheirador, para experimentar *Lágrima, terra e crisântemo*. As pessoas timidamente se aproximavam, quando convidadas a estarem mais perto e sentirem o cheiro, muitas sensações, dificuldade em definir aquele cheiro. Diante da proposta da artista em recriar o que ela considera o cheiro do luto, parecia acontecer uma espécie de identificação imediata, familiaridade com aquele cheiro, seguido de, na imensa maioria dos casos, repulsa.

A obra de Panmela também era atravessada por um efeito. Diferente da obra de Karola, o espelho atraía os olhares e cliques diante dele. Muitas pessoas rapidamente iam fazer fotos de si diante do espelho. Eis o efeito da obra: na medida em que é olhada ela reflete o olhador. O corpo diante do espelho agora compõe a obra. Ao olhar para a obra *Espelho*, o sujeito também via a si mesmo, passando a fazer parte dela. Em composição com isso, a frase: poder para todos os esquecidos. Quem seriam esses esquecidos? Sou eu? É você? São os milhares de mortos vítimas da Covid-19, da violência, do racismo, do fascismo, da homofobia, da fome, da exploração? Lacan afirma que a função do estádio do espelho manifesta-se “como um caso particular da função da *imago*, que é estabelecer uma relação do organismo com a sua realidade” (LACAN, 1998, p. 100). O Outro possui papel fundamental no processo de constituição do eu, em que ocorre a passagem do *eu* especular, fragmentado diante do espelho, para o *eu* social, a partir da intermediação cultural (LACAN, 1998).

A Figura 12 foi capturada por mim. Durante o intervalo entre uma mediação e outra, me sento próxima às obras – de frente para a obra de Panmela e de costas para a obra de Karola. Elas ficam dispostas em extremos opostos, cada uma em uma porta. Percebo que a obra de Karola era refletida na obra de Panmela. Estava de cabeça baixa e quando a levanto, vejo meu reflexo na obra *Espelho*, mas o que me comove naquele momento é que também vejo a obra *Lágrima, terra e crisântemo* refletida. Naquele momento, estou naquele pequeno espaço, no entremeio entre as obras. Entre Caxias do Sul, Rio Grande e Porto Alegre. Entre a Psicanálise, o Materialismo Histórico e a Linguística. Entre a Psicanálise, a Arte e a Análise do Discurso. Esse ponto de tensão onde há espaço para tantas coisas. Posso sentir a potência de ambos

efeitos, pois enquanto vejo o reflexo no *Espelho*, sinto o cheiro de *Lágrima, Terra e Crisântemo*. Ambas artistas mulheres ocupando a Bienal do Mercosul. Me interessa muito pensar na ocupação dos espaços por mulheres, seja nas artes, nas salas de aula, na política, na fábrica, na ciência, na rua. Ocupar esses espaços nem sempre foi um direito garantido. E continua não sendo para algumas. Portanto, ainda é preciso que se lute pelas mulheres.

Figura 13 - *Banco de relógio*, Nana Corte, 2022. Instalação em escala urbana



Fonte: Corte (2009)

A artista Nana Corte realizou um conjunto de instalações entre agosto de 2006 e outubro de 2007, na cidade de Caxias do Sul - RS, em parada de ônibus localizada junto à Praça da Bandeira. As intervenções contaram com cinco bancos distintos: *Banco de Carne*, *Banco de Relógio*, *Banco de Oncinha*, *Banco de Folhas de Louro* e *Banco de Bilhetes de Loteria*. Nesse deslizar de significantes que as obras e palavras vão nos colocando, um significante vai demandando outro, uma instalação vai demandando a outra, assim como a tríplice aliança da Análise de Discurso Pêcheutiana. Partimos do *Banco de Relógio* para o tempo, ponto, meta, banco, capitalismo, trabalho, sujeito, inscrição, ritmo, ócio, parada... para pensar as dimensões tempo e trabalho em batimento, a partir do choque, do dar de encontro entre eles.

Ao pensar em relógio, logo associamos ao tempo. Considerando a vastidão com que o tema pode ser abordado, se faz importante situar que a proposta é que percorramos o tempo não apenas como um arranjo socialmente definido, que divide o dia em horas, minutos, segundos, etc. Mas, pretendo olhar para a dimensão real do tempo, a partir de duas articulações: tempo-

historicidade e da expressão *time is money*. Neste movimento de deixar-se levar pelo encadeamento em associação livre, se faz necessário o retorno a algo/algum lugar, e nosso ponto de retorno será a obra de Nana Corte, será o *Banco de Relógio*. Assim, nos perguntamos: O que estaria sendo reivindicado na parada de ônibus? Seria uma parada, uma pausa? Estariam os relógios a se mover ou estagnados? Se tempo é dinheiro, os sujeitos estão perdendo tempo? Estão correndo contra o tempo?

Em uma sociedade representada pelo discurso capitalista em que *tempo é dinheiro*, uma vez que o dinheiro é altamente valorizado, o que parece estar em jogo é a tentativa de apropriação/controlar o tempo. Podemos observar diversos âmbitos sociais sendo afetados pela aceleração – *fast-food, fast-fashion*, lava-rápido, (des)informações por todos os lados, exigência de trabalhadores mais rápidos e ágeis, aceleração da relação entre produção e consumo, estamos sempre apressados. Para pensar estas afetações, faremos uma breve montagem do funcionamento das relações de produção, pensando o trabalhador e as relações de exploração no trabalho, para chegar ao funcionamento da ideologia dominante e seus mecanismos de regulação e homogeneidade.

Para que as relações de produção se sustentem é necessária uma combinação entre matéria-prima, instrumentos de trabalho e força de trabalho – segundo a teoria marxista, para que o processo de trabalho aconteça são necessários trabalhadores. Com vistas nisso, a pontualidade e disciplina no trabalho são definitivas para manter o mecanismo funcionando. Sem a combinação entre esses elementos, a produção de produtos para consumo não se mantém. Considerando a interdependência da força de trabalho, como essa relação de produção se sustenta mesmo em condições precárias de trabalho?

Conforme afirma Althusser ([1975]2019), o processo de trabalho só é possível sob condições de abstrações (leis técnicas, científicas e históricas), que são relações técnicas de produção com objetivo de manter certa regularidade e, além disso, essa combinação também é social. O que manteria esse processo acontecendo seria o fato de ele estar sustentado por uma relação de classes, na qual o trabalhador se submete a dada disciplina e normas pré-estabelecidas de trabalho, que na maior parte das vezes é exaustivo e explorador, em troca de meios de subsistência para não morrer de fome (ALTHUSSER, 2019). O ritmo de trabalho, os turnos, escalas, o relógio-ponto que precisa ser “batido”, bater o ponto e continuar a trabalhar, bater a meta. Vamos nos movendo, repetindo, executando tarefas diariamente e mantendo o tique-taque a funcionar.

Somos obrigados a trabalhar por possuímos apenas nossa força de trabalho, enquanto os meios de produção ficam detidos por uma classe social que nos explora (ALTHUSSER, 2019). Dessa

forma, a relação de produção se dá a três termos: distribuição dos meios de produção; aqueles que os possuem; e aqueles que não o possuem (trabalhadores). Mas não apenas isso, a relação de produção comanda também “a divisão e a organização do trabalho no interior do processo de produção” (ALTHUSSER, 2019, p. 122). Talvez aqui temos pistas de um funcionamento familiar para a AD, e para pensar esse funcionamento é importante que se faça algumas considerações sobre o efeito ideológico.

A primeira questão que levantamos é sobre o caráter não histórico e atemporal da ideologia, que surge a partir da preposição freudiana do inconsciente eterno, a qual abordaremos mais adiante. Quanto à ideologia, de acordo com Althusser ([1971]1999, p. 277), ela possui um caráter “não transcendente a qualquer história (temporal), mas onipresente, trans-histórico, portanto, imutável sob sua forma em toda extensão da história”.

Outra questão trazida pelo autor importante de ser mencionada é o fato da ideologia ser “uma representação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência” (ALTHUSSER, 1999, p. 277). Isso porque todo sujeito não se relaciona com as suas condições reais de existência, mas através de uma relação imaginária, que resulta no fato de acreditar que, por ser um sujeito livre e dotado de consciência, consegue determinar e agir segundo suas próprias ideias. Chegamos ao efeito ideológico, que é o efeito de evidência. Este efeito de evidência permite que nos identifiquemos como sujeitos livres e ele acontece através do reconhecimento ideológico, ou seja, de rituais práticos cotidianos (ALTHUSSER, 1999).

Nesta construção, vamos levantando pistas a respeito do funcionamento da ideologia que nos permitem olhar para as relações de trabalho. O trabalhador não se submete a certas relações de trabalho exploratórias apenas por não ter os meios de subsistência que precisa para sobreviver, mas também acredita ser livre e autor de suas próprias decisões, podendo escolher conscientemente os lugares que ocupa. Vale lembrar que esses lugares estão sempre já atravessados pelo funcionamento da ideologia dominante. Na tentativa de controlar o tempo, mantendo a engrenagem do relógio a funcionar, as fábricas, máquinas e trabalhadores em movimento, algo escapa, falha. Parece haver uma dimensão real inclusive no próprio tempo, aquilo que nos escapa e que não é passível de ser controlado. Deixemos esse arranjo provisoriamente em suspenso, para nos valermos do tempo enquanto jogo de avançar e recuar na história, para observar possíveis repetições.

Destacamos a importância de nos afastarmos da ideia do tempo pensado enquanto progresso histórico e propor um retorno, uma pausa, sentar um pouco no banco e olhar para os processos históricos em interpelação ao mecanismo próprio da ideologia, que opera na estabilização dos sentidos. Na dimensão proposta para este texto, de tempo e sua historicidade, tomemos algumas

expressões de uso habitual: “são tempos sombrios”, “aqueles eram outros tempos”, “no meu tempo”, “não tenho mais tempo”, “o dia precisava ter mais de 24 horas”, entre outras. O sujeito tenta dar conta em seus dizeres das mudanças reais que o atravessam, aspirando controlar o tempo, o relógio. Já que, enquanto analistas do discurso somos convocados a pensar a dimensão histórico-temporal pela materialidade em análise, façamos isso.

Em entrevista realizada pela professora Dra. Luciene Jung de Campos (2012) com Nana Corte, observamos que a artista, ao ser convidada para refazer sua performance criando um banco nas dependências da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), para um seminário organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras com o tema *Autoria e Espaços Contemporâneos*, que aconteceria no campus, afirmou não haver sentido para que a intervenção acontecesse naquele espaço. Nana alegou que a intervenção havia sido pensada e montada para o banco na parada de ônibus em Caxias do Sul, servindo para as pessoas que pegam ônibus ali e que seu deslocamento para outro espaço (como um *campus* UFRGS) perderia o sentido ao qual a obra se propôs.

A instalação esteve situada num espaço e tempo específico, propondo a desestabilização de sentidos para as pessoas que circulavam naquele momento e espaço. O local na época era uma das principais estações de ônibus da cidade, região de grande circulação de pessoas, em sua maioria trabalhadores e estudantes de uma faculdade que se localiza à margem da praça. Além disso, a intervenção acontece na rua, em uma parada de ônibus. Ela não acontece em um museu, no espaço acadêmico ou em uma bienal, mas na rua. Assim como a temporalidade presente na instalação *Ar*, tanto no que tange a sua criação e execução final, que aconteceram em um período de quase vinte anos, quanto no que se refere à proposta da obra e sua significação para o olhador. Inicialmente a obra foi criada para questionar as questões climáticas e, após a pandemia, os cilindros adquirem um outro sentido. Remetem à falta de oxigênio enfrentada por grande parte da população brasileira, especialmente as pessoas menos favorecidas. Nos dando notícia do impossível presente nas obras, elas não podem ser recriadas, adquirem um significado naquele espaço e tempo específico.

Retomamos o local em que a instalação *Banco de Relógio* aconteceu e nos perguntamos, que praça é essa? Em um movimento de resgate sobre a construção do lugar da performance, a Praça da Bandeira, nos deparamos com uma notícia publicada em um jornal de circulação na região de Caxias do Sul (NOAL, 2015). Datada no ano de 2015, a notícia era sobre uma suposta reformulação que aconteceria na praça, mas que acabou não se concretizando.

Segundo noticiado no jornal, as obras de reforma haviam sido interrompidas por ser tratar de um local que foi ocupado por “índios caingangues” em meados do século XIX, antes da

imigração italiana. O jornal noticiava que a interrupção na obra se deu por uma exigência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), sinalizando “a necessidade do estudo geológico na Praça da Bandeira, em Caxias do Sul, [...] a coleta do material ocorreu em oito pontos. [...] O objetivo é identificar se há material histórico no subsolo da praça já que, segundo historiadores, tribos caingangues viveram provisoriamente na área” (NOAL, 2015). Podemos questionar: o que fica escondido quando se constrói a história da italianidade em Caxias do Sul?

Em outra matéria encontramos os seguintes dizeres: “O objetivo era remodelar a praça para proporcionar condições de ser frequentada especialmente à noite. Na época, havia ainda a intenção de alterar o nome para Praça Campo dos Bugres, em referência à ocupação da região por índios caingangues” (FIEDLER, 2020). Infelizmente, até hoje o nome não foi reavido, mantendo-se como Praça da Bandeira.

Conforme Tomazoni (2011), a praça foi construída durante a administração de Dante Marcucci (1935-1947), sobre uma área conhecida como Campo dos Bugres. O historiador, após fazer uma retomada das reportagens produzidas no ano de 1939, ressalta a renovação que vem acontecendo com a cidade e destaca o aumento da capacidade de produção, “elevando Caxias sob todos os pontos de vista, integram-na no cenário nacional como uma das cidades do interior mais *próspera e moderna*” (TOMAZONI, 2011, p. 84, grifos do autor).

Podemos observar um movimento de apagamento do espaço ocupado pelos povos indígenas e apropriação deste território, para que fosse possível contar uma outra história. Nos faz rememorar o *descobrimento* do Brasil, a apropriação das terras e genocídio do povo indígena. Encobre-se a história dos indígenas para contar a história dos imigrantes italianos. A praça da cidade de Caxias do Sul é ordenada e modificada a fim de legitimar a história da imigração italiana, na medida em que apaga a história dos povos indígenas que ocuparam aquele espaço. Trazemos a cena a obra de Panmela Castro para nos questionarmos: *Como a história seria contada se o poder estivesse nas mãos dos esquecidos?*

Parece que nesse jogo de forças para legitimar a história da imigração italiana foi mais importante manter submersa a história da praça enquanto território indígena do que trazer à tona este atravessamento histórico e fazer furo naquilo que é contado a respeito da praça. Assemelha-se ao efeito provocado pela instalação *Lágrimas, terra e crisântemo*, que tem como suporte estrutural o lençol branco e asséptico, a fim de (d)enunciar o cheiro do luto. Os ossos submersos naquele território aparecem como a falha, aquilo que deve ficar escondido, mas que vem à tona reivindicar a história daquele local.

Na cidade *da fé e do trabalho*, slogan popular de Caxias do Sul, enquanto se trabalha e reza, não há tempo para pensar nos mortos, ainda mais aqueles que não representam o *status quo*. No discurso de *prosperidade e modernização*, os trabalhadores seguem produzindo e enriquecendo grandes empresas. O progresso contém a ideia de ir para frente, sem interessar o que ficou para trás ou embaixo da terra. Nesta lógica, olhar para a história da luta de classes é também olhar para a história dos trabalhadores explorados até o fim do seu tempo.

A dimensão de tempo como algo associado ao progresso, à evolução, só parece ser possível de se pensar a partir do olhar do capitalismo. Para o trabalhador, o movimento de passagem do tempo parece estar associado a uma dimensão de venda da força de trabalho, do tempo de vida, para ser utilizada de maneira exploratória. Além da presença de um funcionamento em que o trabalhador precisa fazer sempre um pouco mais, que o fato de não se ter meios suficientes de subsistência está interligado à falta de investimento, de dedicação ou de empenho, e não de um arranjo estrutural e socialmente imposto por uma sociedade que é atravessada pelo discurso capitalista, que acaba por produzir sujeitos-mercadoria.

Neste movimento de retomada que a história da Praça da Bandeira nos convocou, optamos por passear pela mitologia grega a fim de pensar a história de Cronos, o deus do tempo. Cronos devorava os próprios filhos para não correr o risco de ser superado por eles, evitando que algum deles lhe tomasse o trono. Esse mito parece nos dar notícia do caráter destrutivo do tempo. Voltamos a nos fazer algumas perguntas: Quem seria o representante de Cronos em nosso tempo? O capital? Será que estamos constantemente sendo devorados/ nos deixando devorar? Mas o que nos faria parar? Qual o real do tempo? O passado? O futuro? E o tempo não produtivo? Ou seria o presente? São muitas perguntas que talvez não teremos tempo para pensar. Mas, escolhemos apostar em uma dimensão real do tempo e conduziremos este fio em batimento ao real presente na língua e na história.

Voltando o olhar para períodos passados, podemos ver mecanismos que evidenciam um caráter histórico daquilo que pode e deve ser contado e daquilo que fica escondido/esquecido, conforme observamos ocorrer com a Praça da Bandeira. Pêcheux e Gadet retomam a proposta de real da língua, formulada por Milner, ao mesmo tempo em que se distanciam dela para formular o real da história. “O vínculo ao materialismo histórico é o ponto que os separam politicamente” (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 52). É neste ponto que dispomos de pistas para pensar que, assim como a história e a língua estão atravessadas por esse real que lhes é próprio, estaria também o tempo inserido neste funcionamento? “Tentamos aqui fazer trabalhar o real da história como uma contradição da qual o impossível não seria foracluído” (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 52).

Para a AD, a história não diz respeito à passagem do tempo como progressiva e coerente de fatos, ela apresenta equívocos, fissuras, pontos de ancoragem e descontinuidade.

O equívoco aparece exatamente como o ponto em que o impossível (linguístico) vem aliar-se à contradição (histórica); o ponto em que a língua atinge a história. A irrupção do equívoco afeta o real da história, o que se manifesta pelo fato de que todo processo revolucionário atinge também o espaço da língua” (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 55).

Nessa articulação entre o ponto de impossível linguístico e o ponto de ônibus, a obra *Banco de Relógio* opera.

O que aqueles relógios estariam fazendo na parada de ônibus? Convocando uma parada? Denunciando a impossibilidade de parar? O relógio não para, mas o sujeito não é uma máquina, um relógio. As falhas que atravessam os rituais ideológicos existem para que assim se pudesse fazer emergir a contradição que ainda mantém os donos dos meios de produção no poder, e voltar contra eles os próprios dizeres que utilizam para legitimar a sua dominação.

Em *Discurso: estrutura ou acontecimento*, Pêcheux (2015, p. 29) ao se questionar sobre a impossibilidade da lógica disjuntiva, supõe a presença/encontro com o real. Essa homogeneidade lógica é atravessada por equívocos. “Não descobrimos, pois, o real: a gente se depara com ele, dá de encontro com ele, o encontra”. A discussão circula em torno do trabalho de análise, diferente da classificação, categorização, de unificação, de evidências. Partimos da evidência para pensar os pontos que podem ser (im)possíveis de estranhamento, amparados pelo real das disciplinas que compõem a AD.

Para pensar esse ponto de impossível presente no choque entre história e linguística, retornamos de forma bastante breve o trabalho de Milner (1987), o qual pressupõe que uma vez que a língua é afetada pelo inconsciente, não se pode dizer tudo, e este seria o ponto de impossível presente na língua. A língua é não toda, ela comporta pontos de não sentido e não dizeres, e o sujeito precisa suportar que a língua é cortada por falhas. “O Édipo lingüístico corresponde ao fato de que toda a língua não pode ser dita, em qualquer língua que seja. [...] O real da língua é, portanto, o impossível que lhe é próprio” (GADET; PÊCHEUX, 2004, p. 52).

Além disso, segundo a proposta de Freud, “os processos do sistema Ics são atemporais; isto é, não são ordenados temporalmente, não se alteram com a passagem do tempo; não têm absolutamente qualquer referência ao tempo” (FREUD, [1915]1975, p. 214). Para a psicanálise, é necessário diferenciar o tempo cronológico do tempo lógico que atravessa o sujeito e seus processos inconscientes. Para a AD, “a tomada da língua(gem), enquanto aquilo que (im)possibilita o dizer, é o que nos constitui sujeitos, é o que nos permite estabelecer uma

relação com outros sujeitos e o mundo” (BORGES, 2012, p. 61). Procuramos estabelecer uma relação entre inconsciente língua e história, num lugar de manifestação dos discursos.

Atrelado a isso, retomamos Pêcheux (2015, p. 52) ao pensar que “os proletários não têm (o tempo de se pagar um luxo de) um inconsciente!”. Aqui podemos pensar que os trabalhadores não têm o direito de ter acesso a arte, as obras estão, em sua maioria, presentes em museus, espaços restritos que necessitam de ingresso para que esse acesso seja possível. E caso a manifestação artística esteja na rua, ela sempre corre o risco de ser descaracterizada e desconstituída de seu estatuto de arte. Nesse sentido, a Bienal do Mercosul se materializa no intercâmbio entre o museu e a rua, a gratuidade de acesso, possibilidade de contato e mistura de classes.

E é neste ponto que se encontra a questão das disciplinas de interpretação: é porque há o outro nas sociedades e na história, correspondente a esse outro próprio ao linguajeiro discursivo, que aí pode haver ligação, identificação ou transferência, isto é, existência de uma relação abrindo a possibilidade de interpretar. E é porque há essa ligação que as filiações históricas podem-se organizar em memórias, e as relações sociais em redes de significantes. (PÊCHEUX, 2015, p. 53)

O *Banco de Relógio* opera uma espécie de fratura do ritual ideológico, atualizando os sentidos produzidos naquele determinado momento. Através da relação sujeito-língua-história, é capaz de se produzir um deslocamento. O equívoco histórico, a falha linguística, pode instaurar um lugar de ruptura e subversão dos sentidos estabilizados. A obra *Lágrimas, terra e crisântemo* também nos atinge de forma semelhante, expõe aquilo que fica esquecido. Ao nos depararmos com o aroma, remonta o real da morte, o tempo finito de que dispomos.

Após explicitar o aspecto do impossível presente nas disciplinas que tensionam a AD, nos colocamos a pensar sobre a instância do impossível do tempo, como o presente. O presente parece conter um mecanismo que, ao mesmo tempo em que o sujeito dá de encontro com ele, o tempo também o escapa, algo que está sempre perdido. Aquilo da ordem do não pensado, que parece tão óbvio que a gente nem percebe, assim como o funcionamento da ideologia. O ócio, a pausa, o tempo de descanso, talvez não estejam ligados à dimensão real do tempo, mas sim à lógica culpabilizadora que o capitalismo opera. Talvez seja para onde o nosso olhar é capturado. Enquanto nos pre-ocu(l)pamos com o tempo de inutilidade/ócio, o tempo da parada/pausa, seguimos produzindo e mantendo a engrenagem girando. Então, “tempo é dinheiro” para quem? Só se para aqueles que detêm os meios de produção. Porque para o trabalhador, o tempo parece estar associado ao tempo de vida sugado em conjunto com a força de trabalho. O *Banco*

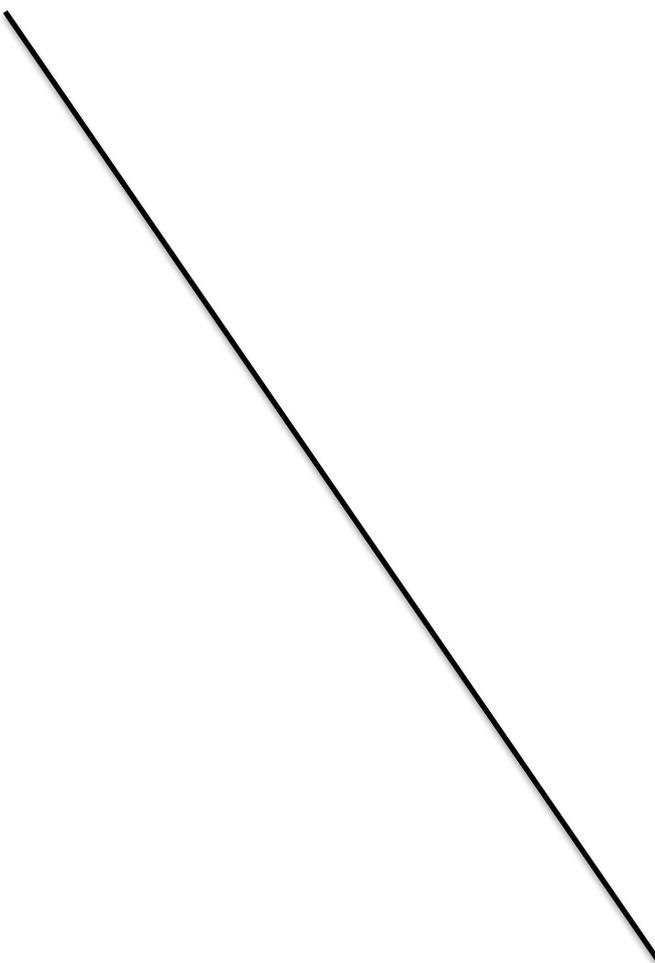
de Relógio opera uma espécie de denúncia, da impossibilidade, do sujeito parar. Imerso no mundo onde ele não tem tempo.

Proponho retomar as obras *Banco de Relógio, Ar, Espelho e Lágrimas, terra e crisântemo* para pensar que instância deste real nos encontra diante das instalações. O real da arte parece fazer produzir os não todos dizeres que compõem esta sala. No cont(ato) com as instalações dos artistas, deslizamentos são produzidos. As obras são uma *parada* no mundo, a intervenção na parada de ônibus parece nos convocar a sentar, parar um pouco, tomar um *Ar*. O *Espelho* reflete aquilo que não deve ser visto, que fica esquecido. *Lágrimas, terra e crisântemo* resgata a memória daquilo que foi perdido.

As instalações não levam a nada pragmático, produtivo para o império capitalista, mas produzem relações do sujeito com a cidade, com o museu, com a rua, com algo da incerteza e da possibilidade. Afinal, o agora é um lugar tão delicado.

*Eu não sou um intelectual,
escrevo com o corpo.
Clarice Lispector, A hora da estrela*

DOR



Elas dizem que você nunca estará em número suficiente para cuspir no falo, nunca será determinada o suficiente para não falar mais a língua dos homens. Elas dizem: se eu me apoderar do mundo, que seja para me desapoderar dele imediatamente, que seja para criar novas relações entre mim e o mundo. Elas dizem: a língua que você designam as coisas das quais eles se apropriaram. Elas dizem que, em primeiro lugar, o vocabulário de toda língua deve ser analisado, modificado, revirado, que toda palavra deve ser

FALTA ENVENENA A GLOTE A LÍNGUA O PALATO OS LÁBIOS. ELAS DIZEM: A LÍNGUA QUE

meticulosamente examinada (Monique Wittig, 2019).

você fala é feita de palavras que a matam. Elas dizem: a língua que você fala é feita de signos que, em si mesmos,

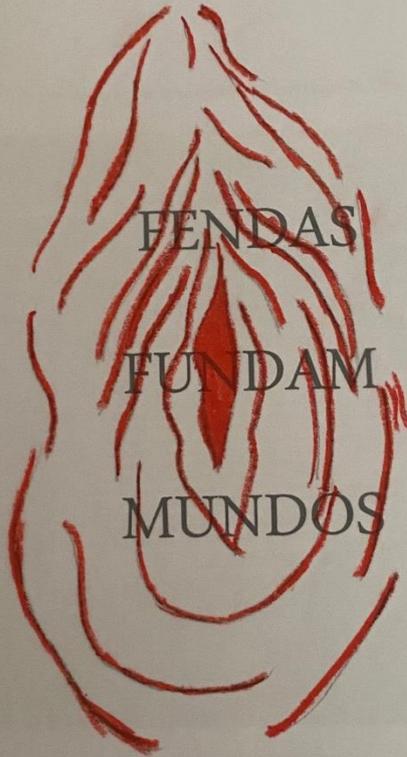
FENDAS
 FUNDAM
 MUNDOS

Elas dizem que você nunca estará em número suficiente para cuspir no falo, nunca será determinada o suficiente para não falar mais a

língua dos homens. Elas dizem: se eu me apoderar do mundo, que seja para designam as coisas das quais eles se apropriaram. Elas dizem que,

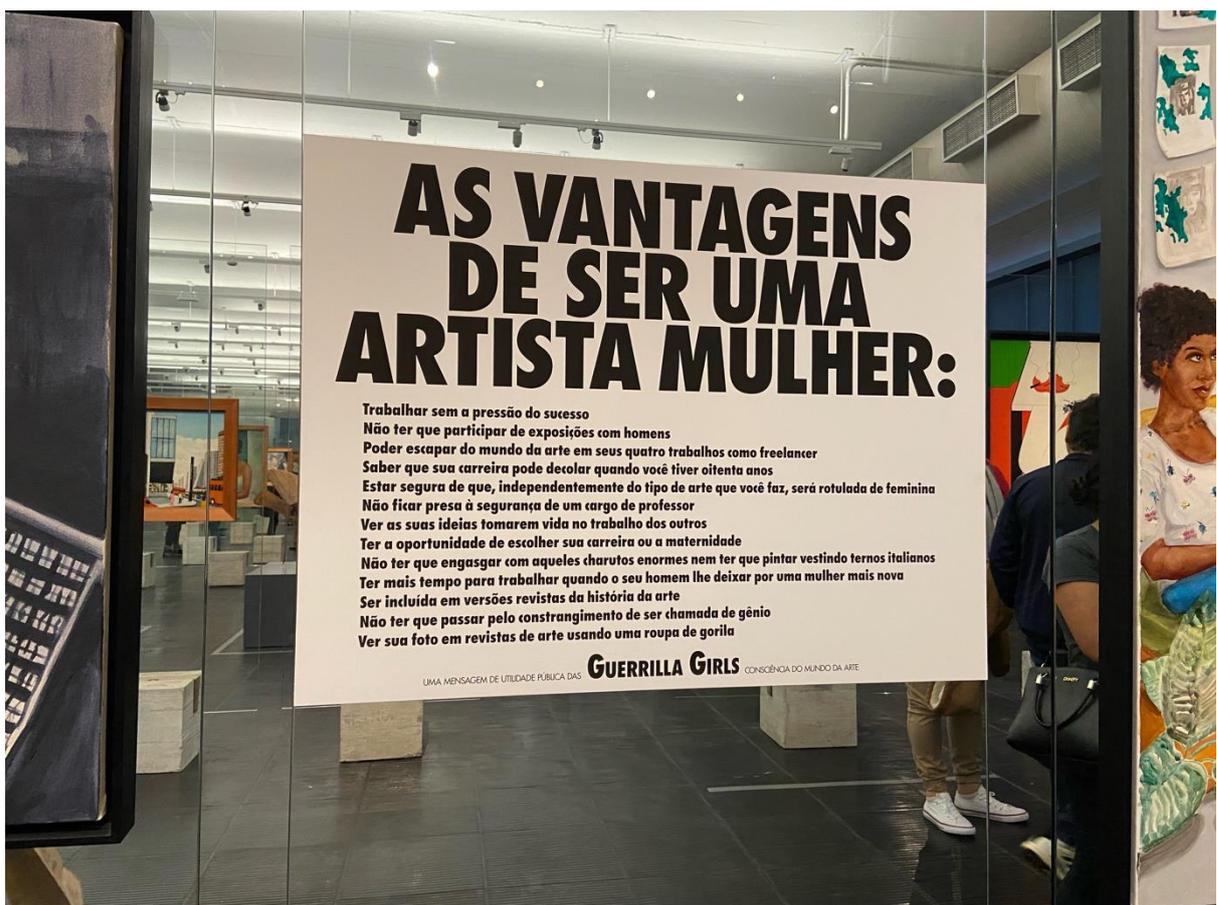
você fala é feita de palavras que a matam. Elas dizem: a língua que você fala é feita de signos que, em si mesmos,

fala envenena a glote a língua o palato os lábios. Elas dizem: a língua que meticulousamente examinada (Monique Wittig, 2019).



me desapoderar dele imediatamente, que seja para criar novas relações entre mim e o mundo. Elas dizem: a língua que você em primeiro lugar, o vocabulário de toda língua deve ser analisado, modificado, revirado, que toda palavra deve ser

Figura 14 - *As vantagens de ser uma artista mulher*, Guerrilla Girls, 1988/2017. MASP/SP



Fonte: MASP (2017)

Figura 15 - *Caminhar*, Panmela Castro, 2017



Fonte: Castro (2017)

Na *performance Caminhar*, a artista está usando um vestido de noiva, entra com os pés em uma bacia de tinta vermelha e caminha deixando um rastro no chão. Na *performance*, Panmela Castro alerta que a marca vermelha denuncia os índices de feminicídios, e se dilui durante os meses como a memória das mulheres mortas e que acabam esquecidas e negligenciadas.

Figura 16 - *Quando todos calam*, Berna Reale, 2017. Imagem da *performance* realizada pela artista



Fonte: Rossi (2017)

Esta é a *performance* de uma artista paraense, Berna Reale. Em suas obras, Berna afirma tentar mobilizar sobre como “a violência se torna uma coisa aceitável, compartilhada, naturalizada” (2017, n. p.). Vê suas obras atravessadas por seu trabalho como perita criminal na polícia de Belém, onde reside. E declara: “não sou de museu, gosto da rua”. Na *performance Quando Todos Calam*, em meio ao Mercado-Ver-O-Peso, uma feira livre em Belém do Pará. Berna monta uma mesa, forrando-a com uma toalha branca de rendas, retira todas suas vestes e se deita, coloca carne crua em cima de seu abdômen e permanece ali imóvel durante uma tarde. Através do registro fotográfico, podemos ver urubus, atraídos pela carne crua, além do relato da equipe da artista sobre os olhares curiosos que passaram pelo local.

Figura 17 - *Banco de Carne*, Nana Corte, 2006



Fonte: Corte (2009)

Retomamos o conjunto de instalações da artista Nana Corte realizadas entre agosto de 2006 e outubro de 2007, na cidade de Caxias do Sul - RS, a fim de passar um tempo a contemplar o *Banco de Carne*. Nana forra o banco de uma parada de ônibus com pedaços de carne, uma almofada de carne vai sendo tecida pela artista.

Olhando para a instalação logo me ocorre o processo de produção da obra. Quantos quilos de carne foram utilizados pela artista? Quais foram as condições de produção para realização da obra em 2006? À época, o país contava com um salário mínimo de R\$350,00 (CONTÁBEIS, 2023) e os valores médios do período para o preço do boi estavam em R\$45,50 (NEGRELLI, 2006), equivalente a 13% do salário mínimo da época. Enquanto em 2022, com um salário mínimo de R\$1212,00 e o preço do boi em média R\$290,00 em dezembro (CANAL RURAL, 2022), equivaleria a 24% de um salário mínimo. Seria possível realizar a instalação na atualidade? Qual seria o impacto e desdobramentos possíveis para um país que obteve especial agravamento da fome a partir de 2018? A carne seria furtada por alguém com fome?

Em notícia extraída do grupo de comunicação *Poder 360* (SOARES; LOPES, 2022), o Brasil registrou um aumento de 63% nos índices de fome desde 2004, chegando a 33 milhões de pessoas sem ter o que comer. Segundo especialistas ouvidos, a alta se dá por um conjunto de fatores, incluindo desmonte de políticas públicas e piora da situação econômica das famílias mais vulneráveis. Os dados são do projeto Vigisan (Inquérito Nacional sobre Insegurança Alimentar no Contexto da Pandemia da covid-19 no Brasil), realizado pela Rede Penssan (Rede Brasileira de Pesquisa em Soberania e Segurança Alimentar e Nutricional). A série histórica apresenta uma queda nos níveis de insegurança alimentar durante os governos de Luiz Inácio Lula da Silva (PT) e Dilma Rousseff (PT). No entanto, os números voltaram a subir a partir de 2018 e tiveram uma alta expressiva no 1º ano da pandemia de covid-19. Não tiveram redução mesmo com a retomada da economia, em 2022.

Figura 18 - *The Dinner Party*, Judy Chicago, 1974- 79



Fonte: Artrianon (2020)

As mulheres a muito são quem produzem os pratos, tanto as artesãs trabalhando com o barro, quanto as cozinheiras com os alimentos. Mas, não são convidadas para sentar à mesa. Judy parece ofertar esse grande banquete a fim de honrar as mulheres que constantemente vivenciam um apagamento histórico, material e simbólico. Ser convidada a sentar à mesa é também ser convidada a falar, a ser ouvida.

Figura 19 - *Arroz e feijão*, Anna Maria Maiolino, 2010



Fonte: Folha de São Paulo (2012)

Mulheres consumidas, mulheres que fazem a comida. Igualdade de gênero, equidade. Por que parece impossível chegar a essa condição?

Anna Maria Maiolino dispõe 24 pratos em cima de uma mesa, pratos preenchidos com terra e brotos de arroz e feijão. Interessante refletir que no Brasil o ato sexual pode ser popularmente nomeado como um ato de “comer”. “Na construção cultural brasileira mais geral e mais valorizada, a mulher cozinha e dá de comer, enquanto o homem é quem come. A comida, bem como a mulher, é abarcada, engolida, totalmente abraçada até desaparecer e silenciar dentro do comedor” (BARROS, 2013, p. 47). Às mulheres são reservados os cuidados, o preparo da comida, enquanto os homens desfrutam dos prazeres entre comer e poder.

A leitura do conto *Um artista da fome* (1984) do escritor Franz Kafka me pôs a pensar. Ao utilizar o termo açougueiros vigias, para aqueles que ficavam responsáveis por vigiar o artista

e garantir que este realmente não estava se alimentando, me intrigou. Vigias de qual tipo de carne? Carne de quê? Um artista da fome parece retratar a espetacularização da miséria. Mas, existem sujeitos a ganhar com a cobrança dos ingressos e existem muitos outros a pagar para ver. Humano é um pedaço de carne para exploração. Mulheres um pedaço de carne para satisfação, consumidas na relação prazer sexual e comida. Sujeitos consumidos pelo modelo capitalista utilizam de sua força de trabalho. São apenas um pedaço de carne que produz, para poder ter acesso a um pequeno, bem pequeno pedaço de carne para se alimentar, para se manterem vivos.

O prato tradicional da mesa brasileira, arroz com feijão, revela a possibilidade de misturas. No prato, o branco deixa de ser branco e o preto deixa de ser preto.

Figura 20 - À esquerda, a fotoperformance intitulada *Nenhum fio a menos*, Renata Sampaio, 2018. À direita, a videoperformance *Duro*, da mesma autora, 2016



Fonte: Acervo pessoal da autora (2022)

Me deparo com a fotoperformance e videoperformance de Renata Sampaio, durante uma visita que aconteceu em agosto de 2022 a exposição *Presença Negra* no MARGS, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, na cidade de Porto Alegre. Após a visita, fico dias sem conseguir escrever, tamanha potência da exposição. Mas, certamente a obra de Renata me acompanhou

desde o momento em que saí da exposição. Na videoperformance, uma mulher negra com um vestido branco está sentada sobre um tapete vermelho, em um ambiente de razoável circulação de pessoas e penteia seus cabelos. Me parece haver um misto de deleite, violência, apropriação, subversão, herança, transmissão. Fiquei pensando nos alisamentos de cabelo, me parece uma das tantas violências a que pessoas negras acabam sendo submetidas, para tentar se adequar a uma sociedade estruturalmente racista, que é violenta e excludente.

“Ao me tornar forçada e essencialmente consciente de minha mortalidade e do que eu queria e desejava para minha vida, ainda que ela fosse curta, as prioridades e omissões se tornaram fortemente realçadas por uma luz impiedosa, e o que mais me causou arrependimento foram meus silêncios. Do que eu tinha medo? Questionar ou falar sobre o que eu acreditava poderia significar dor ou morte. Mas todas nós sofremos de tantas formas tão diferentes, todo o tempo, e a dor ou se transforma, ou acaba. A morte, por outro lado, é o silêncio final” (Audre Lorde, a transformação do silêncio em linguagem e ação – pasta disciplina feminista-antirracista).

Os corpos de mulheres negras desde sempre foram alvos de ataques. Durante minha produção escrita fomos surpreendidos por cenas de barbárie que devastaram os espaços dos poderes públicos em Brasília. Dentre as inúmeras obras violadas, a obra *As Mulatas* do pintor modernista brasileiro Di Cavalcanti foi uma delas, na qual expõe mulheres negras trabalhando. O painel reflete a enorme contribuição a condição de mestiçagem do Brasil, sem negar as contradições que favoreceram tal processo, tendo como aspecto central a tragédia da escravidão.

Figura 21 - *As Mulatas esfaqueadas*, Di Cavalcanti, 1962



Fonte: Carneiro (2023)

Mulheres ocupando a rua? Sendo oferecidas em uma mesa aos espectadores/urubus? Um banco de carne tecido por uma mulher? Mesas postas por/para mulheres? O que as obras refletem? Quais os pontos de silenciamento/recalque? Esses corpos femininos na rua, atravessados pela ideologia e pelo sujeito do inconsciente, fazem uma (d)enuncia de algo do/no social. Ensaíamos uma leitura que, as obras dizem de algo que não pode/deve vir à tona, mas que insiste em retornar.

Durante a busca por regularidade discursivas, percebemos o uso de tecido branco - nos vestidos utilizados pelas mulheres, às toalhas de mesa presentes nas obras. O tecido branco, culturalmente, está associado à pureza, inocência e até à castidade. Remete à lógica de uma exigência, em que a mulher precisa ser bela, delicada, feminina, limpa. Em contraponto a isso, há a presença do sangue, das entranhas, intestinos, dos restos de cabelo, de fluídos, presente nas mesmas obras. Operando de modo a quebrar com as exigências idealizatórias presentes na

ideologia dominante, sobre o ser mulher. Por trás do pano branco há algo de sujo, algo apodrecido nesses dizeres.

Para as mulheres, historicamente, o sangue está associado a algo sujo, que deve ser escondido. Desde antes da puberdade, as mulheres são ensinadas a esconder a menstruação, os pelos e quaisquer fluidos produzidos pelo seu corpo. A indústria se empenha em desenvolver produtos que atuam, desde o mascaramento até sua suspensão, associando a algo incômodo, indesejável e socialmente rejeitado. O sangue produzido pelo corpo da mulher é tomado como inapropriado, enquanto o sangue derramado por milhares de mulheres vítimas de violência doméstica, estupro e feminicídio são (in)visíveis perante o social.

As obras das artistas capturam o *olhar*, escancaram a fragilidade dos corpos de mulheres que são diariamente feridas e mortas. Como o sangue presente na obra de Panmela, ou as entranhas sobre o abdômen na *performance* de Berna, nos lembram o que insistimos em (*des*)ver: a presença do corpo da mulher desfalecido. Este mecanismo presente na recusa em ver é o próprio efeito da ideologia, que opera no “apagamento do fato de que o sujeito resulta de um processo”. Este apagamento incide sobre a ausência de questionamento, assim, os sujeitos [...] recebem como evidente o sentido do que ouvem e dizem, lêem ou escrevem” (PÊCHEUX, 2018, p. 143-144). A arte opera, referenciada por seu assujeitamento, na/com a ideologia a partir do estranhamento causado no *olha(dor)*. Comparece o jogo duplo proporcionado pela arte - que convoca o *olhar* para aquilo que é impossível de ser (*des*)visto. Todos os dias na mídia vemos casos de violência contra a mulher, de feminicídio. Porque muitas vezes essa informação não nos toca? Torna-se apenas mais uma notícia?

As obras provocam certo estranhamento, a arte permite que o sujeito seja direcionado a olhar para o seu cotidiano e suas associações de uma forma nova, estranha. O estranhamento é trabalhado por Freud como “algo que deveria permanecer oculto, mas que veio à tona”, condição necessária para que os “restos de atividade psíquica animista ainda nos toquem e estimulem sua expressão” (FREUD, 2019, p. 85). O que se coloca em cena, e que pode ser fonte de estranhamento, é a presença de questões em que “se espera” estarem no âmbito privado, trazidas para público. Os casos reais não nos tocam, a arte paralisa o olhar, porque expõe corpos performando o que não queremos ver. Neste ponto de encontro do estranhamento que as imagens nos provocam, a rua é o palco, os sujeitos são plateia.

A cena mundial atual também trouxe estranhamento. No ano de 2020 fomos afetados pela pandemia de COVID-19, que acabou nos convocando a utilizar o distanciamento social como forma de proteção contra o vírus. No contexto brasileiro, campanhas midiáticas foram mobilizadas para a conscientização da população, com o uso de ‘*hashtags*’ muito presentes nas

redes sociais. Dentre elas, os dizeres *#ficaemcasa* ganhou bastante popularidade. Interessante pensar no contexto desta campanha, em que ficar em casa representa estar segura. Além disso, a rua, historicamente, é concebida como ameaçadora para as mulheres que insistem em ocupá-la.

Durante os meses da pandemia em 2020, mais de mil mulheres foram vítimas de feminicídio no Brasil, tendo o dobro de número de casos em alguns estados brasileiros, em comparação ao período do ano anterior. Os dados foram levantados pelo Projeto Colabora, que faz o acompanhamento dos índices de violência contra a mulher desde o início da pandemia de COVID-19 no Brasil. O Projeto salienta a dificuldade do acompanhamento dos casos, por contarem com divulgação de dados incompletos e sem padronização. Além de subnotificações, uma vez que ainda há confusão entre feminicídio e homicídio de mulheres.

A autora do livro *Teoria King Kong*, Virginie Despentes, nos alerta, ao se referir sobre o tratamento reservado às mulheres por parte de um ‘Estado todo-poderoso’ que as infantiliza “tendo a vergonha como ponta de lança para mantê-las no isolamento, na passividade, no imobilismo, poderá se estender a todo mundo (DESPENTES, 2016, p. 24)”. A pandemia escancara algo próprio do social e denuncia o que é esquecido por nós. O privado não é garantia de segurança, a própria casa pode ser muito ameaçadora.

Resgatamos estes dados, pois eles refletem aquilo que é próprio do social. Dizem da violência e negligência enfrentada pelas mulheres. E escancaram a lógica neoliberal em que sujeitos têm valor ou são tomados como abjeto. Ao se referir ao capitalismo, Despentes (2016, p. 24) o toma como uma ‘religião igualitarista’, na medida em que “nos submete a todos e leva cada um de nós a se sentir preso dentro de uma armadilha, assim como estão presas todas as mulheres”. O capitalismo nos aprisiona a todos.

Ao pensar o Outro que atravessa as materialidades em análise, nos colocamos a refletir sobre o que determina quem serve e quem é tomado por abjeto. Podemos relacionar com o funcionamento dos Aparelhos Ideológicos de Estado, “na medida em que a ideologia pela qual funcionam é sempre unificada apesar das suas contradições e da sua diversidade, na ideologia dominante” (ALTHUSSER, 1985, p. 48). Assim, a manutenção e/ou mudança de posições envolvidas (ora uso, ora abjeto), demonstra ser determinada por parte de um sistema patriarcal e capitalista.

Freud, em seu famoso texto *Das Unheimliche*² nos apresenta o conceito de estranho que configura [...] “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há

² O Estranho, O Inquietante, O Infamiliar - diferentes traduções foram feitas para tentar abarcar tal conceito.

muito familiar” (FREUD, 2019, p. 277). Podemos chamar tal experiência de estranhamento familiar. É a sensação de estranheza que sentimos quando entramos em contato com algo que, segundo o autor, fora um dia reprimido durante nossa história. Desta forma, estranha-se o que fora esquecido, sem acesso à consciência e que está recalçado no inconsciente. Ao entrar em contato com o recalçado algo retorna.

A criação artística pode produzir esse efeito de estranhamento. Freud expõe tal tese, entre outras formas, analisando obras literárias. Aqui, podemos pensar que as obras, ao serem encaradas pelo olhador, provocam um estranho familiar indizível. É aquilo que ultrapassa a consciência como um tiro à queima-roupa, ou então, como uma bala perdida, pois é sem aviso prévio. Ao passar pelo mercado público, ao visitar uma Bienal, ao transitar pela cidade, ao deparar-se com as imagens pelos meios virtuais, ao ser acertado fazendo a leitura deste texto, o passante/olhador/leitor é atingido. Nem os noticiários e nem as pesquisas repetidos diariamente tocam dessa mesma forma que aquela marca vermelho-sangue no chão, a almofada de carne crua, as vulvas à mesa, aqueles cabelos sendo arrancados, aquele corpo servido aos abutres, corpos ainda pulsantes mortos-vivos vociferando contra o silêncio social.

O conceito de abjeto foi resgatado da psicanálise por Júlia Kristeva. Seria a distinção essencial entre sujeito e objeto e faz uma aproximação do conceito de abjeto com substâncias “desprezíveis”, inclinadas ao que causa nojo. Kristeva define abjeto como “aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento e, assim, tornado estranho, literalmente ‘Outro’, [...] o que perturba a identidade, o sistema, a ordem” (*apud* BARROS, 2013, p. 203-204) e por este viés, potencialmente subversivo.

O abjeto, pois, essa categoria do (não)ser, que se encontra antes de virar sujeito (antes da inteira separação da mãe) ou depois que se tornou objeto (como um cadáver que ainda retém sua identidade como um indivíduo, mas progressivamente retorna ao estado de objetividade). (BARROS, 2013, p. 205-206)

As obras das artistas perturbam a ordem, ao exporem aquilo que causa nojo ao espectador – sangue, carne, entranhas, terra, cabelos. As *performances* dizem de algo que insistimos em não olhar. Para Barros (2013, p. 206), trabalhos de mulheres artistas que apresentam a questão de violência física e sexual nos corpos femininos fazem “explicitar o trauma da sujeição por meio do alargamento da ferida por ele deixado”. Dizem de milhares de corpos que são marcados, feridos, explorados e que morrem, vítimas da violência de uma sociedade que *(des)vê*, que se *recusa a olhar*.

O que tem uso ou torna-se abjeto pode ser flexibilizado de acordo com os interesses do capital. A violência é naturalizada e reforçada pela ideologia dominante e sua lógica patriarcal e capitalista, na qual sujeitos podem ser consumidos e descartados. Mas, o abjeto pode adquirir um caráter revolucionário, ou ao menos instalar algum tipo de pergunta/estranhamento ao *sujeito que olha* e está *sendo olhado* pela obra de arte. Assume posição de dispositivo de resistência perante as exigências da ideologia dominante.

Como um gesto único de existência, mulheres artistas, através de suas produções fazem uma denúncia e tentam reaver um desdobramento, estiramento dos sentidos fixados. Utilizam-se daquilo que elas possuem de singular – a linguagem. “A linguagem materializada na ideologia e a ideologia manifesta na linguagem” (ORLANDI, 2020, p. 118). A linguagem imagem, linguagem *performance*, linguagem escultura, a linguagem instalação como equipamento para que essa exigência por novos sentidos ocorra.

A partir da interpelação ideológica, o sujeito pode produzir sentidos, atualizar, ressignificar – referenciado por seu assujeitamento. As *performances* talvez digam sobre o trabalho - das artistas e das analistas de discurso. Dois lugares diferentes, ambos atravessados pelo assujeitamento ideológico, ambos bordejando a falha, a falta, na tentativa de operar algum tipo de subversão. Pensamos que essas duas posições funcionam ao avesso do movimento do capital, ambas se ocupam justamente daquilo que é descartado, que *não é visto*, que é considerado sem importância/uso, que não interessa ser explorado. As artistas apresentam o real, real da falha, da falta, da morte, seu trabalho vai em direção ao furo. Enquanto o analista do discurso trabalha com o real da língua, com o que é contraditório, próprio da interpelação ideológica. O que parece estar em jogo quando todos calam, é o grito da resistência.

*Deve-se dizer que quem é feliz não
fantasia, apenas o insatisfeito.*

Freud (2018)

CURA

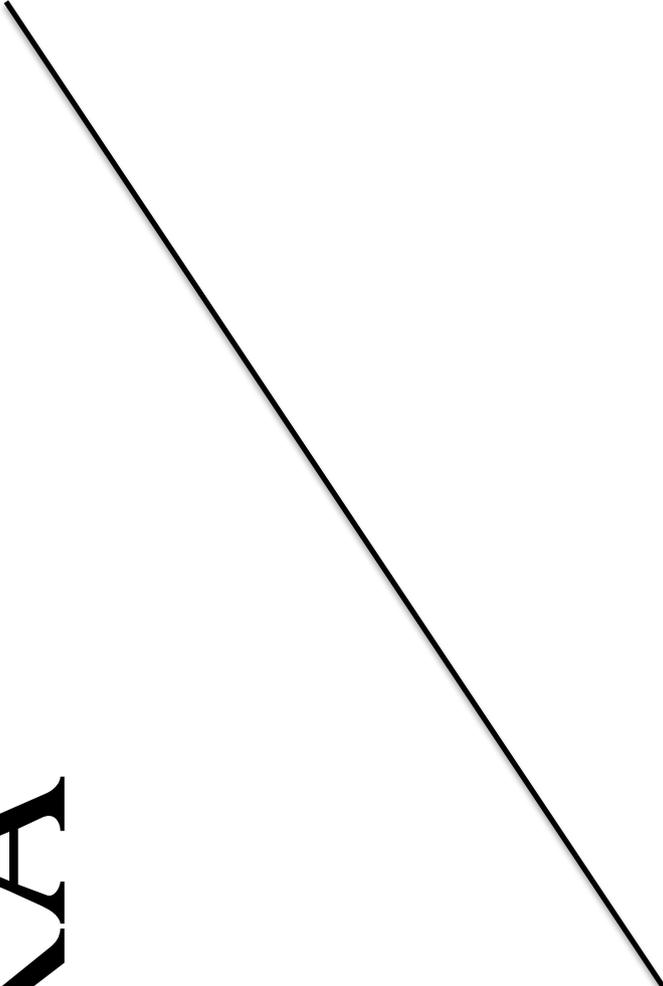


Figura 22 - Divã no lixo, 2021



Fonte: Stoppingnyc (2021)

Essa imagem me atravessa pouco depois de eu ingressar no PPGLeTRAS, a foto foi capturada pelo moderador do perfil de instagram @stoppingnyc e compartilhada no perfil de mesma rede social da psicanalista Mariana Anaconi, esse divã foi descartado em uma calçada da cidade de Nova Iorque. A imagem inicialmente me causou grande impacto. O divã, considerado como um símbolo da psicanálise, no lixo? Estaria a psicanálise sendo descartada? Mas ao mesmo tempo em que a imagem produziu em mim em estranhamento, também pensei que talvez fosse a primeira vez que vi um divã onde eles deveriam estar - nas ruas, no lixo. Durante meu percurso de estudos em psicanálise, tenho me perguntado quais espaços a psicanálise ocupa, para quem está acessível? Os divãs nas ruas parecem denunciar que eles fazem parte da cidade. A psicanálise encontra formas de circular pela cidade, de se infiltrar. O que para muitos pode ser considerado lixo, para outros pode ser visto como potência criativa, como tesouro. O lixo que

pode ser considerado resto, restos que falamos em análise, que escapam, insistem. “Quanto ao *a* minúsculo, o objeto do desejo, sua natureza é ser um resíduo, um resto - nomeadamente o resíduo deixado pelo ser com que o sujeito falante se confronta, o resto de toda demanda possível” (LACAN, 2016, p. 512). A psicanálise está na cidade. A cidade está na psicanálise. Me interessa pensar no movimento de trazer às ruas para psicanálise, no aspecto político, social, discursivo. O sujeito se constitui na sua relação com o Outro, com os lugares que ocupa, essa relação é atravessada por falhas, por contradições.

Me questiono o que está sendo feito nos espaços de psicanálise? Escuta? Para quem? Está sendo possível escutar as subjetividades na atualidade? Estariam os espaços fechados em significações desenvolvidas na década de 60 ou anteriormente, permeados pela colonização o sujeito?

Em uma sociedade capitalista em que há exigência de que o sujeito adoecido seja *consertado* o mais breve possível e retorne ao trabalho. Se faz necessária uma escuta que não tenta transformar o sujeito na forma ideal do capital, mas *apenas o escuta*. Nos alerta Lacan (2016, p. 516), “Se há uma experiência que deve nos ensinar o quanto essas normas sociais são problemáticas, o quanto devem ser interrogadas, o quanto sua determinação se situa num lugar diferente do que na sua função de adaptação, é justamente a do analista”. Há, então, a necessidade de que o desejo do analista seja subversivo? Capaz de escutar o para além de uma sociedade normatizante e patologizadora? Essa é a aposta deste trabalho.

“Não se tratava de escolher a liberdade, mas de fabricá-la” (PRECIADO, 2022, p. 28).

Figura 23 - *Cápsula de leite*, Nídia Aranha, 2020



Fonte: Catálogo da 13ª Bienal do Mercosul (2022)

Figura 24 - *Ordenha 002*, Nídia Aranha, 2022

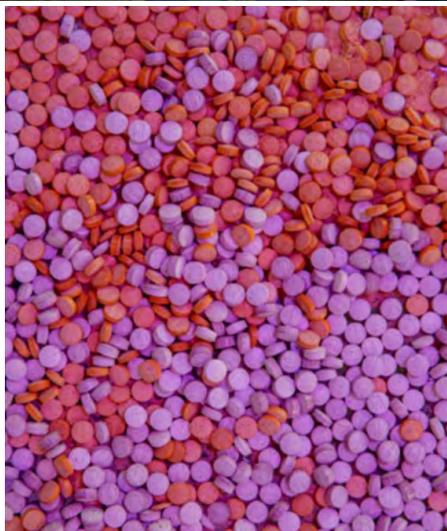
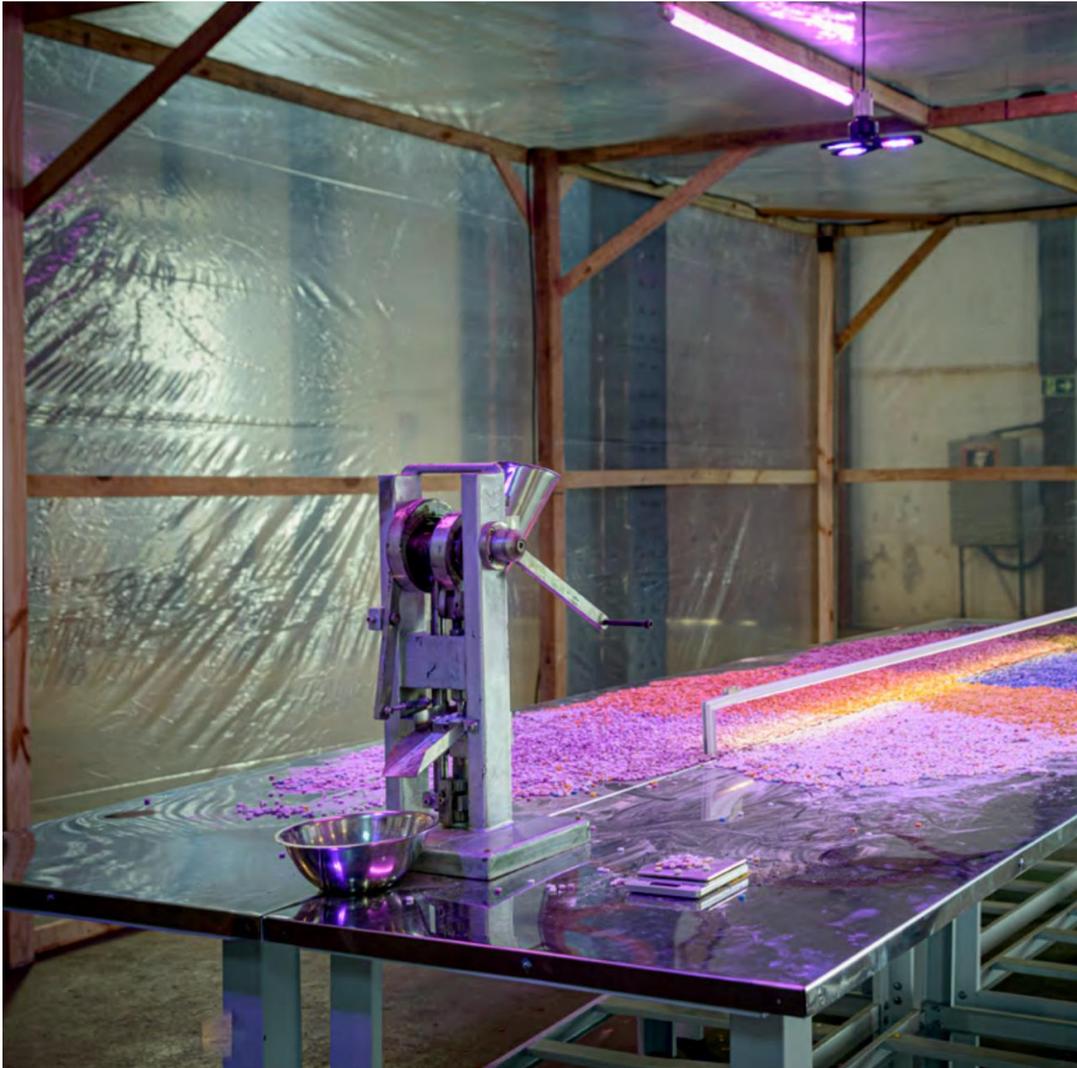


Fonte: Catálogo da 13ª Bienal do Mercosul (2022)

A obra *Ordenha 002* de Nídia Aranha esteve presente na 13ª Bienal do Mercosul, instalada no espaço físico do Instituto Caldeira. Nesse espaço organizou-se a Mostra *Transe*, ideia surgida durante a pandemia da covid-19 e orientada como uma mostra de arte e tecnologia. Também atravessada por uma sensação de irrealidade, diante dos fatos ocorridos no período. A mostra foi composta por obras que foram selecionadas através de uma chamada aberta e contou com quase 900 inscritos. Sendo, ao final, selecionados 18 projetos e tendo o processo de escolha se dado em três estágios: análise cega de projetos, revisão de portfólios e entrevistas. O corpo em transe é parte da mostra, um corpo complexo, dividido por um universo ao mesmo tempo natural e cultural, que se reinventa constantemente entre a sobrevivência, o prazer e o temor da morte. O corpo trans que experiencia a constante contradição entre ser odiado, assim como é desejado, fantasiado e consumido. Na vídeo-performance, a artista explora as possibilidades reais e simbólicas de um corpo travesti produzir leite através de uma dieta hormonal, utilizando a tecnologia a fim de tensionar os papéis de gênero. Nídia parece expor o (im)possível, um corpo travesti que produz leite. Rompendo com a construção baseada em um binarismo de gênero, ela dilata os limites do corpo, brincando com o que o próprio corpo é possível de produzir.

Paul Preciado cunha o conceito de “somateca” para pensar o corpo como um arquivo político vivo. A fim de considerar atravessamentos históricos e externos do corpo, mediadas pelas tecnologias digitais, farmacológicas, protéticas ou bioquímicas. Define o processo como “um assalto contra o poder do ego heteropatriarcal, da identidade e do nome. É um processo de descolonização do corpo” (PRECIADO, 2022, p. 37). Relata que a transição de gênero “quando aceita como um processo de tecnoxamanismo ativado pela presença da linguagem e dos hormônios, a experiência trans é um turbilhão de energia transformadora que decodifica todos os significantes políticos e culturais” (PRECIADO, 2022, p. 40). A ideia de corpo trans fabricado é tão fabricada quanto a masculinidade e feminilidade. O regime da diferença sexual é contruído coletivamente e composto de grandes artefatos inventados e legitimados politicamente.

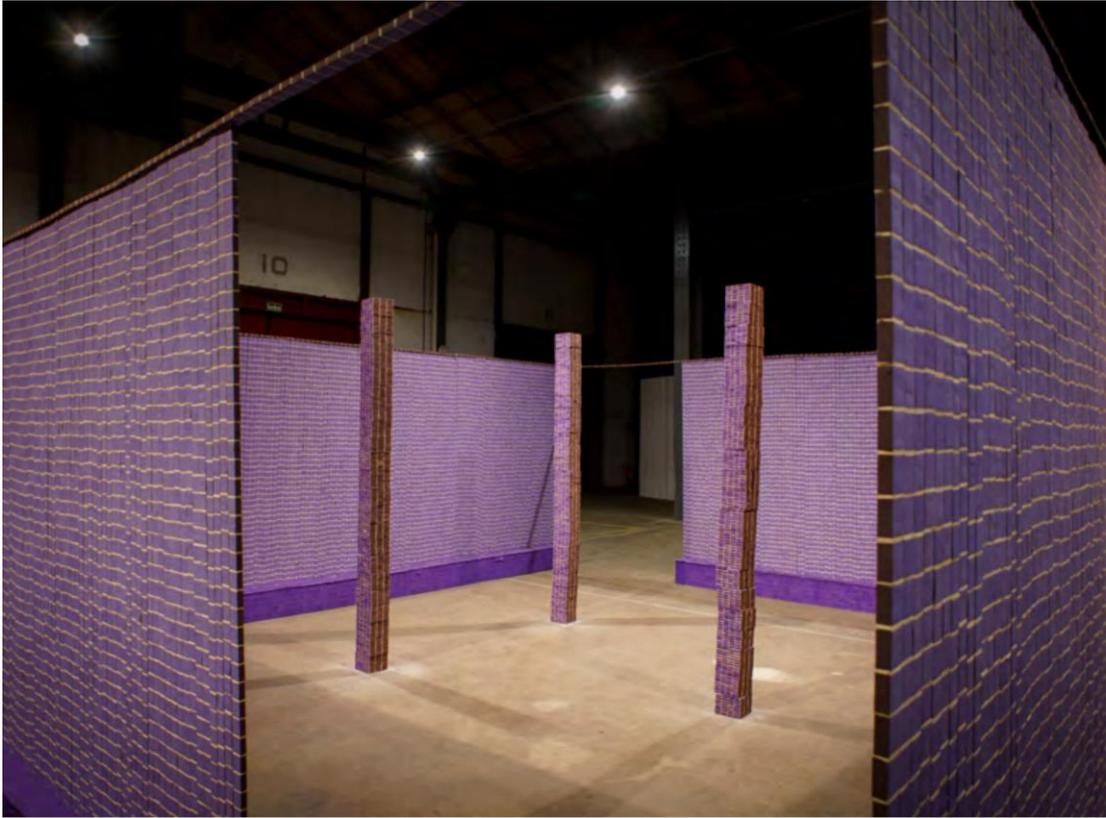
Figura 25 - *Placebo*, Raphael Escobar, 2022



Fonte: Catálogo da 13ª Bienal do Mercosul (2022)

A obra *Placebo*, do artista, ativista e arte-educador Raphael Escobar, integrou a 13ª Bienal do Mercosul, a instalação esteve localizada no Cais Embarcadero. Raphael trabalha com educação não formal em contextos de vulnerabilidade social desde 2008 e possui seus trabalhos artísticos atravessados pelo tensionamento das relações de classe e produção dos discursos em torno do consumo de drogas. Para a exposição, o artista criou uma espécie de laboratório que simula o processo de feitura de comprimidos. O espectador entrava em uma estrutura parecendo uma estufa, na qual havia dois ventiladores, um em cada canto da porta de entrada. Além de duas grandes mesas de estrutura metálica, com um maquinário utilizado para confecção das pílulas, que foram produzidas pelo próprio artista antes da abertura da exposição e ficaram dispostas em cima da mesa durante todo período em que a 13ª Bienal do Mercosul recebeu o público. Ao fundo, localizava-se uma televisão que rodava um compilado de imagens e cenas do processo de plantio, moagem, manuseio e fabricação de drogas lícitas e ilícitas. Ao mesmo tempo, uma legenda sobre o processo de fabricação do café era reproduzida no vídeo e acontecia um ruído sonoro que ia gradativamente aumentando, até cessar completamente. Os comprimidos ali expostos também tinham particularidades. Foram colocados em cima das mesas e mesmo não sendo oficialmente liberados para serem manipulados ou consumidos, os frequentadores acabavam pegando e por vezes ingerindo. Ao ingerir, os comprimidos que também tinham em sua composição um corante, acabavam tingindo a boca do espectador, denunciando quem os havia consumido. De um lado das pílulas, via-se um risco, formando uma divisão ao meio, comum nos medicamentos usuais, como a aspirina. Do outro lado do mesmo comprimido, existia a impressão de um emoji sorrindo e usando óculos, símbolo comumente encontrado na comercialização da substância psicotrópica ilícita MDMA, conhecida popularmente como *ecstasy*. Além de serem compostos de duas substâncias bastante utilizadas pelos brasileiros – café e açúcar. Essa proximidade aumenta a complexidade se pensarmos que entre os séculos XVI e XVII o café foi proibido em diversos países e o açúcar é uma das drogas de maior consumo na atualidade. Toda experiência produzia uma espécie de vertigem, borrando a possibilidade de o olhador discernir com clareza qual tipo de droga estava sendo tratada na obra. Mas afinal, o que determina se uma droga é lícita ou ilícita? Nessa relação o que parece estar em jogo não é beneficiar o sujeito que precisa de determinada substância, tampouco o que a ciência produz de conhecimento. Mas, as relações de moral e poder econômico que atravessam essa que é considerada uma das maiores indústrias do mundo e que acaba por determinar a legalização ou marginalização de certas substâncias.

Figura 26 - *Sem título*, Antônio Tarsis, 2022



Fonte: Catálogo da 13ª Bienal do Mercosul (2022)

Figura 27 - *Só é feliz quem fantasia*, 2022



Fonte: Acervo pessoal da autora (2022)

A poética de Antônio Tarsis está ligada ao transitar pela cidade e deparar-se com pequenos objetos cotidianos, como balas de revólver, frascos de medicamentos e caixas de fósforo. Quando me deparo com a obra, observo a dimensão de fragilidade e potência presentes, o encaixe desencaixado de tantas caixinhas de fósforo que na coletividade produzem efeito.

Sem título é minha obra preferida. A obra sem título, sem nome. Eu sabia que em algum momento ia acabar amando uma obra sem nome, pois sempre me intrigou pensar porque o artista deixa de nomear sua obra. Mas, não imaginava que seria essa a minha obra, a *Sem nome* capaz de tantas desestabilizações. O que me faz gostar dela? O que ela me causa? Assim como no amor, gosto do **efeito**. Será que esse amor pela obra se assemelha ao amor de transferência? Alguém já a amava e passo a amá-la também? Ou se trata de minhas projeções, que ela consegue facilmente sustentar? Um amor de construção, que vem de pouco em pouco, com um investimento de olhar, de tempo, de vivência, de sensibilidade, de entrega. Quase como a escrita. Quase como o percurso de um mestrado. Não é a causa que me faz amá-la, é o convívio, o passar dos dias, o tempo olhando para ela.

Minhas mediações começavam por esta obra. E na medida em que as pessoas iam se acomodando *dentro da caixa*, algumas questões iam sendo levantadas. O que é isso?

Vocês já entraram em uma obra de arte? Como se sentem aqui? Quais nomes possíveis para a obra?

Ora uma casa, um quarto, sala, ladrilhos, labirinto, caixa, prédio são comunidades, uma caixa de fósforo e nós somos os fósforos. Conforme o calor ia chegando, ela tornou-se piscina. Eis que durante as leituras, me deparo com uma metáfora laciana associando a Coisa com uma pequena caixa de fósforos, “[...] ilustra, em suma, a transformação de um objeto em uma coisa, a elevação, repentina, da caixa de fósforos a uma dignidade que ela não tinha de modo algum anteriormente. Mas, é claro, é uma coisa que nem por isso é, de modo algum, a Coisa” (LACAN, 2008, p. 144). A Coisa se apresenta sempre como unidade velada. Se ocupando de um lugar na constituição psíquica, “tanto o real que é do sujeito quanto o real com o qual ele lida como lhe sendo exterior (p. 144)”. A Coisa é em seus reachados do objeto (sempre perdidos) representada por outra coisa, aquilo do real que padece do significante.

As dúvidas e desejos dos olhadores eram muitas. Tem fósforo? Dá vontade de colocar fogo, destruí-la, quero derrubar. Uma menina acende um isqueiro dentro da obra. O que precisa ser queimado, apagado? Um dos questionamentos que atravessam as mediações era se os sujeitos

ali presentes já haviam visto uma casa *daquele tipo* em algum lugar. As respostas sempre (im)parciais, eram de que a haviam visto em *shoppings* para as crianças rabiscarem, casas de festas infantis, que existiam casas de animais de estimação feitas de papelão, alguns haviam brincado de construir casas de papelão com os pais e amigos. Até o momento em que uma criança (d)enuncia - **na rua**. Sim, existem pessoas que habitam uma casa como aquela.

Cuidado! Frágil! Não pode tocar! O que é queimado diz do apagamento simbólico vivenciado pela população em situação de rua, pelos pobres, por aqueles que não correspondem ao sujeito ideal do capital, seja pela sexualidade, identidade de gênero, cor de pele... Talvez a nomeação das emoções experienciadas ali só foi possível através do coletivo, algumas **curas** precisam dos coletivos para acontecerem. A potência do coletivo é capaz de dar suporte para que se possa nomear, dizer, perceber as dores/traumas próprios e do outro. A fragilidade da obra parece denunciar algo, remexer numa estrutura interna. Aproximamos a ideia com a perspectiva acerca do narcisismo formulado por Grada Kilomba (2019) em sua obra, quando a autora destaca que “narcisista é esta sociedade branca patriarcal na qual todos nós vivemos, que é fixada em si própria e na reprodução da sua própria imagem, tornando todos os outros invisíveis. Eu, eu estou rodeada de imagens que não espelham o meu corpo. Imagens de corpos brancos, com sorrisos perfeitos, sempre a olharem-se a si próprios e a reproduzirem a sua imagem como o objeto ideal de amor” (KILOMBA, 2019, p. 13). Ao sair de si próprio, ao entrar em contato com o outro, nasce a possibilidade de olhar para as dores, dos outros e nossas.

A obra **transborda** significações e sentidos possíveis. Quantas caixas de fósforo foram necessárias para concretizar a obra? Diante da imprecisão da informação exata, cada mediador inventa aquilo que lhe convém. “No que diz respeito ao significante, a dificuldade é de não se precipitar sobre o fato de que o homem é o artesão de seus suportes” (LACAN, 2008, p. 146). É sobre a (im)possibilidade da narrativa, que artesanalmente produz suportes. Afinal, como escolhemos contar sobre nossa própria história é inteiramente nosso. Como eu escolho mediar as obras também.

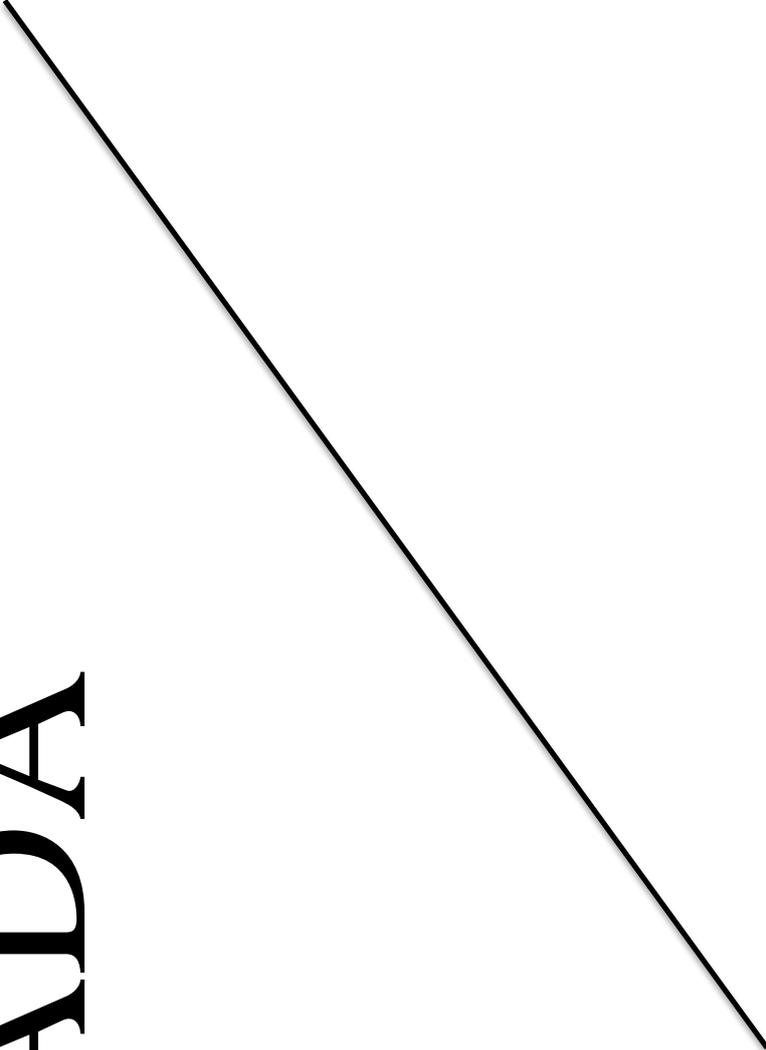
Essa me parece a dimensão de potência presente na obra. Desejo de desejo, de dizer sobre aquilo, de construir uma narrativa acerca de si mesmo e de sua própria história. Desde o nome da obra, que é a **ausência** do nome. “Aqui está nosso encontro marcado com o emprego da linguagem que, pelo menos para a sublimação da arte, nunca hesita em falar de criação. A

noção de criação deve ser promovida agora por nós, com o que ela comporta, um saber da criatura e do criador, pois ela é central não apenas em nosso tema, o motivo da sublimação, mas no da ética no sentido mais amplo” (LACAN, /2008, p. 144). O *Sem título* parece não cessar de produzir efeitos sobre o sujeito. A arte operando como um modo de organização em torno do vazio constitutivo.

Ao final da exposição, a obra *Sem título* foi desmontada e descartada. A Arte Contemporânea também abriga o lugar de algo que não tem serventia, aquilo que vai para o lixo. O que talvez a torne potencialmente subversiva, em uma sociedade na qual tudo precisa ter utilidade. “Sou da opinião de que todo prazer estético, criado pelo artista para nós, contém o caráter deste prazer preliminar e que a verdadeira fruição da obra poética surge da liberação das tensões de nossa psiquê” (FREUD, 2018, p. 64). O objetivo desse trabalho de Curadoria não é o de esgotar significações ou debruçar-se sobre a materialidade. Nem tampouco de tentar dar conta de analisar obras ou explicar conceitos. Mas sim, sustentar a ideia de um **efeito** possível no leitor. É esse *Sem Título* que só é possível de significação no encontro com o outro.

*A dor ligou pro riso pra ver quem valia um pouco mais
E a dor zombou do riso por nunca fazer ninguém chorar
E o riso gargalhou da dor que se esqueceu
Dá pra chorar de rir
Chiste - Canção de Rubel*

RISADA



Me deparo com a dificuldade em escrever sobre risada, percebo o quanto esteve difícil encontrar do que rir nos tempos em que estava em percurso no mestrado, diante de tantas dores que nos atravessaram. Escrever sobre risada também é complexo por ter muitas formas de se pensar o tema, como o riso censurado (quando não convém rir), o efeito contagiante de rir do riso, o riso incontido das crianças, o riso angustiante (rir de nervoso). Independente das formas que a risada assume, não vamos aprofundar nenhum deles. Mas, talvez, bordejar com alguns deles. Percebo que escrever sobre risada se faz importante, pois penso que a gente precisa limpar as lágrimas e se permitir rir um pouco, apesar de tudo, e sem medo de ser feliz.

As obras escolhidas possuem em comum o fato de que num primeiro contato, o efeito que produziram foi o de fazer rir. É a partir dessa experiência que elas foram escolhidas. Me ponho a pensar na risada no contexto da arte. Algumas obras parecem fazer rir, e é assim que elas vão penetrando nas nossas entranhas, enquanto o efeito da obra se dá *a posteriori*.

Iniciamos pela obra de Tino Sehgal, uma obra imaterial intitulada *This Element*, que esteve presente na Bienal e circulou os espaços do Cais Embarcadero, no Memorial do Rio Grande do Sul e no MARGS. Obra imaterial, no sentido de não haver nenhuma representação imagética ou registro oficial sobre ela, somente sua menção no Catálogo da 13ª Bienal do Mercosul (2022). Não fiz nenhum registro fotográfico, ousou pensar que sequer pensei nessa possibilidade, pois não se fotografa uma voz. *This Element* era ativada por um conjunto de seis pessoas que entoavam uma espécie de canto, composto por uma amostra de música pop e tons vibracionais que, segundo o artista, se relacionam com as frequências dos chakras. A ativação da obra durava cerca de cinco minutos e ocorria quatro vezes ao dia em cada espaço expositivo. O coletivo de pessoas se deslocava de um espaço ao outro durante o dia para dar vida à obra. Houve algumas questões envolvendo *Este Elemento*, desde o planejamento até sua execução. Inicialmente havia sido idealizado que a execução fosse feita pela equipe de mediadores que estivessem presentes nos espaços expositivos escolhidos, além da equipe de seguranças que estariam trabalhando nos locais. Mas, durante o curso preparatório para mediadores da Bienal, levantaram-se questões relacionadas à sobrecarga do uso da voz dos profissionais que fariam as mediações durante todo dia, além de possível distração e de descaracterização de função dos seguranças. Além disso, em outros países a obra já havia sido executada e contava com uma equipe específica para ativação, remunerada pelo artista e/ou organização do evento, enquanto a proposta aos mediadores da Bienal era de executarem a obra e receberem apenas a remuneração que já estava prevista para o trabalho de mediação. O debate polêmico teve como desdobramento a contratação de uma equipe, que se propôs exclusivamente a realizar a ativação da obra.

Uma obra imaterial, uma obra para ser sentida. Que emoções *Este Elemento* é capaz de causar? Espanto, dúvida, alegria, conforto, graça? Retomo aqui o trabalho de Didi-Huberman (2013, p. 26) que teoriza sobre as emoções que nos atravessam e questiona se “uma emoção não seria uma e-moção, quer dizer, uma moção, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-, ex) de nós mesmos?”. E, procede, associando à emoção a ideia de movimento, interior e exterior, em mim e fora de mim, possibilitando o agitar, mover, tremer, chorar, rir e efeitos inimagináveis no corpo. Ao mesmo tempo em que a partir de Freud, com a descoberta dos efeitos do inconsciente, algo perturbador se descobre - o fato de que a emoção nos toma, sem que sequer possamos representá-la (DIDI-HUBERMAN, 2013). A obra nos atravessa sem consentimento prévio. O espaço do Cais Embarcadero, um lugar de disputa, tanto no sentido territorial do espaço físico que já foi porto, e que há anos é alvo constante de especulações das construtoras que pretendem aproveitar sua localização privilegiada para construção de torres, shoppings, estacionamentos e prédios residenciais de alto padrão. Recentemente, o governo do Estado do Rio Grande do Sul repassou parte da área para iniciativa privada, no formato de licitação. O governo estuda propostas para ceder o local definitivamente à iniciativa privada, através de leilão, que no último ano foi cancelado por falta de interesse, visto que a proposta não foi considerada “atrativa”. Parte das áreas são tombadas pelo patrimônio histórico e não sofreram o mesmo destino, porém continuam abandonadas. Um território em disputa – negligenciado pelo poder público e explorado pela iniciativa privada, que acaba delimitando e determinando quem consegue acessar o local e quem fica de fora.

Durante a Bienal, torna-se um lugar de resistência, ocupado pela arte. Que não é caracteristicamente um espaço expositivo como um museu, mas um *espaço popular* ressignificado. A gratuidade do acesso a Bienal possibilita estabelecer outro tipo de relação com o Cais. O espaço, que foge aos moldes de museus, possibilita uma outra proximidade com a arte. Longe do enrijecimento e moldes préconcebidos de como um corpo deve portar-se em um espaço artístico, proporciona um movimentar-se livre e curioso no encontro com a arte. É essa força, capaz de agitar, tremer, chorar, rir e movimentar espaços, capaz de resistir à precarização e exploração do trabalho, mesmo que parcialmente, mesmo que ganhando apenas alguns territórios por determinado tempo.



Figura 28 - *Antifurniture*, Lord of the Fishes, 2022, Fyodor Pavlov-Andreevich com Olga Treivas

Madeira Jatobá - Coleção Ksenia Tarakanova

Fonte: Catálogo da 13ª Bienal do Mercosul (2022)

Figura 29 - *Antifurniture*, Centipede, 2022, Fyodor Pavlov-Andreevich com Olga Treivas

Madeira de Jatobá - Coleção Michel Farah para Parque Bruno Covas

Fonte: Acervo pessoal da autora (2022)



Esse mobiliário torto, estranho, engraçado, convida o olhador a experimentar. A ideia de um parque temático traz a ilusão de prazer, que pode ser rapidamente frustrada diante do estranhamento causado pela fisicalidade dos objetos. Permitir-se sentar na cadeira e lidar com o desconforto causado pelo mobiliário pode ter um primeiro impacto de graça, de fazer rir ao tentar se encaixar em algo que não permite encaixe. Esse gracejo, o fazer rir, parece ser um dos meios com que a arte opera no encontro com o sujeito. Aquele que chega se permite experimentar e rir da situação incômoda e desconfortável, com certo divertimento. Enquanto um outro efeito entra em operação, efeito próprio da reflexão que o *Antimobiliário* convoca e que vai chegando aos poucos, cheia de sutileza, fazendo com que quem experimenta o contato com as peças possa pensar sobre o desencaixe que a sociedade nos impõe. Talvez aquela cadeira que não me coube serviria perfeitamente em um corpo dissidente. Conforme o teórico Lennard J. Davis (1995), o termo *Deficiência* era utilizado para demarcar uma possível ausência de habilidade, seja ela mental, legal, fiscal ou física. O termo surge num contexto normativo das capacidades humanas, atendendo perfeitamente aos princípios capitalistas de funcionalidade do corpo, o qual interliga a incapacidade de competir diante de um comprometimento/lesão corporal (DAVIS, 1995). O *Antimobiliário* é uma representação de corpos fora do padrão. Há uma exigência capitalista de que o corpo produza, *performe* em sua magnitude, de que o corpo caiba nos espaços indicados, de que se mantenha encaixado, ereto, estático e asséptico. Tal exigência parece contemplar a definição de um corpo morto, que já não pulsa mais.

A obra inicialmente proporciona a risada e a risada parece surgir como um convite a experimentar a obra. Nesse movimento de abertura, outras coisas são afetadas e se movimentam, os sentidos. Aquilo que é sentido e pode ser dito sobre a experiência com a arte. Nos aventuramos como crianças desbravando um novo lugar e somos tomados aos poucos pelos acontecimentos que a experimentação vai nos permitindo. A arte expõe o que, muitas vezes, está invisibilizado socialmente. Nos alerta Davis (1995) que, espelhado no movimento ocorrido nos estudos sobre raça, que teve a atenção voltada para a branquitude, para entender sobre a pessoa deficiente, é necessário que se questione a construção da normalidade, sobre o que é considerado um corpo normal (DAVIS, 1995). Acrescento, é necessário questionar qual a lógica de produtividade escondida por trás da norma e a quem interessa que esse funcionamento se mantenha. Na medida em que o *Antimobiliário* nos permite experimentar a sensação de “não caber”, podemos nos questionar sobre para quem são feitas as mobílias.

Figura 30 - *Espaço preso*, Janaina Mello Landini, 2006/2022



Fonte: Catálogo da 13ª Bienal do Mercosul (2022).

Figura 31 - *Espaço preso*, Janaina Mello Landini, 2006/2022



Fonte: Acervo pessoal da autora (2022)

Ao adentrar a instalação *Espaço preso* o espectador se depara com uma sala com paredes, teto e chão brancos, entrecruzados com uma série de fios elásticos pretos, fixados por toda extensão da sala. Existem duas portas, cada uma em uma extremidade da sala, que soam como uma espécie de convite aos que ali estão a chegar até o outro lado. Existe certo desconforto ao tentar movimentar-se, na medida em que o corpo avança nesse emaranhado, em meio a tantos fios entrecruzados, ao mesmo tempo em que esse espaço caótico exige maleabilidade do corpo, que vai se dobrando, envergando, numa espécie de dança para conseguir completar a travessia. A instalação permite a ativação de uma experiência corpórea do sujeito com o entorno que o cerca. Mas, o que estaria interligando a produção do riso e do efeito *a posteriori* que as obras, escolhidas para compor a sala risada, produzem?

No Seminário 5, Lacan aproxima o riso e a função do imaginário nos sujeitos. Afirmando que a imagem possui mecanismos instintivos, correspondentes a exibição – seja sexual ou de combate. A imagem do outro estaria ligada à tensão evocada pelo objeto ao qual se presta atenção, colocando-o, assim, a certa distância, carregada de desejo ou hostilidade. “Nós o relacionamos com a ambiguidade que está na própria base da formação do eu e que faz com que sua unidade fique fora dele mesmo, com que seja em relação a seu semelhante que ele se erija, e com que ele encontre aquela unidade de defesa que é a de seu ser como ser narcísico” (LACAN, 1999, p. 136-137). O que se produz na espontaneidade do riso é uma queda de tensão. Lacan assinala ainda que o riso eclode quando construímos uma imagem e mesmo que ela se desvaneça no real, o imaginário segue sustentando sua marcha. Algo é libertado da imagem: por um lado, seu caráter constrangedor, e por outro, permitir que ela vá passear sozinha.

Enlaçamos a teorização lacaniana como risada com amarras para pensar a instalação *Espaço preso*. Esses fios que parecem partes compondo algo maior nos levam ao corpo, aos nervos e a um procedimento nomeado como rizotomia, que consiste em interromper a função dos nervos sensitivos da dor, a fim de reduzir a sensação de dor e desconforto. É interessante esse procedimento que possui o riso como parte de sua nomeação tenha a função de aliviar a dor. Nos traz uma pista de como atravessar um caminho cheio de fios: Enlaçando, tensionando, puxando e esticando. Talvez seja necessário rir um pouco e, através dos recursos simbólicos, posteriormente, ir de encontro aos efeitos das obras.

“É preciso lembrar, enquanto pensamos criticamente sobre dominação, que nós todos temos a capacidade de agir de maneiras que oprimem, dominam, machucam (seja esse poder institucionalizado ou não). É preciso lembrar que primeiro, precisamos enfrentar o opressor em potencial dentro de nós – precisamos resgatar a vítima em potencial dentro de nós. Caso

contrário, não podemos ter esperança de liberdade, de ver o fim da dominação” (bell hooks, 2019, p. 60).

Figura 32 - *Lalangue*, tropeços e urucum, 2022, Nati Canto



Fonte: Catálogo da 13ª Bienal do Mercosul (2022)

À primeira vista, a instalação de Nati Canto remete a uma colcha suspensa com uma espécie de gosma pingando, que vai formando pequenas esculturas no chão. Logo em seguida é possível pensar a colcha como uma espécie de língua, que derrama a baba, a saliva, os restos que caem e vão formando outra coisa. O título da instalação nos remete ao conceito laciano de *Alíngua*, no qual a linguagem é feita de *alíngua*, não estando a serviço da comunicação. Associada ao

balbucio do bebê, uma espécie de palavra que ainda não foi processada, que sai como um tropeço, resto, baba, gosma. A obra parece uma tentativa de retorno a um lugar em que não havia palavras para dar conta de expressar. Talvez esse seja o movimento convocatório, a que os sujeitos em contato com o meio em que vivem nos convocam, enquanto analistas. No *Seminário 20* (1973), Lacan (1973, p. 190) chama a atenção para o fato de que “o inconsciente é um saber, um saber-fazer com alíngua. E o que se sabe fazer com alíngua ultrapassa de muito o que podemos dar conta com o título de linguagem”. É necessário constante abertura, certo retorno/passagem a um lugar ainda não existente, para que novas nomeações ocorram. Permitir abandonar algumas significações para que novos deslizamentos significantes possam surgir.

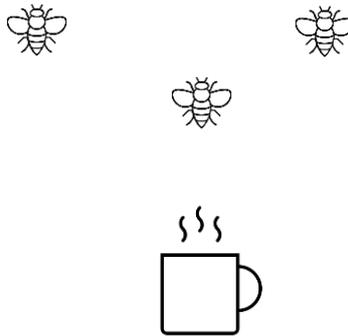
Contrariamente ao simbólico, a alíngua não é um corpo, mas uma multiplicidade de diferenças que não tomou corpo. Ela não é um conjunto, não é uma estrutura, nem de linguagem, nem de discurso, pois não há ordem na alíngua. Alíngua é o nível a-estrutural do aparelho verbal, ao passo que a linguagem e o discurso são ordenações. [...] Alíngua é, antes de tudo, ‘a integral dos equívocos’ possíveis que, no entanto, não fazem um todo. (SOLER, 2010, p. 17)

Talvez o trabalho do analista ainda esteja funcionando, na medida em que consegue suportar ouvir o inominável, enquanto outros possíveis de dizer são produzidos. É preciso escutar sem amarras, rir sem amarras. É preciso não nos esquecermos que também dá pra chorar de rir.

CON(0)CLUSÃO: CAFÉ COM ABELHAS

*Quando releio o que escrevo, tenho a impressão
de que estou engolindo meu próprio vômito.*

Clarice Lispector



Na tentativa de fazer uma espécie de fechamento, mesmo que provisório, para essa Curadoria que lhes foi apresentada, percebo que algo se quebra, escancarando uma nova rachadura. Mas, é necessário recolher os cacos, os fragmentos que ficaram à deriva. Adianto que, no máximo, conseguiremos compor um mosaico ou uma colagem, como melhor lhes agradar.

Nesta tentativa, resgato o texto *Transitoriedade* proposto por Freud (1916), que inicia com seu relato de estar na companhia de um jovem amigo poeta, fazendo um passeio em meio à natureza.

Tal amigo se encontrava inconformado ao admirar a beleza a sua volta, relata Freud:

Perturbava-o a ideia de que toda aquela beleza estava destinada a perecer, de que no inverno ela desapareceria dali. [...] Mas contesto o poeta pessimista, que associa a transitoriedade do belo com sua desvalorização. Ao contrário, há um aumento de valor! O valor da transitoriedade é raro em nossa época. A limitação das possibilidades de fruição eleva sua preciosidade. Considero incompreensível que a ideia da transitoriedade do belo possa perturbar nossa alegria diante dele. [...] Vemos a beleza do corpo humano e do rosto se desvanecer no interior de nossa própria vida, mas esta efemeridade acrescenta, com seus estímulos, uma nova beleza. (FREUD, 2018, p. 221-222)

Penso no efeito do efeito da transitoriedade. A arte como transitória naquilo que ela se propõe para aquele determinado tempo, como pudemos acompanhar nos *Bancos* de Nana Corte (2009-2010), que cumprem com seu efeito para aquele espaço e tempo específico. Como a ocorrência

de uma Bienal, que é um projeto pensado, articulado e executado por muitas mãos, com muita força de trabalho e que possui um tempo específico de duração e depois termina, se esvai, algumas das obras inclusive vão para o lixo. O que perdura, talvez, sejam apenas os efeitos daquele momento em cada olhador. Os efeitos que as obras adquirem em outro tempo. Como o processo de criação da obra *Ar*, que tinha como proposta inicial pensar no desmatamento da Amazônia e aquecimento global e acaba adquirindo um outro sentido quando atravessada pela pandemia. Mas, também, a transitoriedade parece nos advertir de tempos difíceis, que não estamos assegurados de que eles não irão retornar. Como o retorno do Brasil para o mapa da fome, como a ditadura militar, como os anos de retrocesso que vivenciamos no país de 2018 a 2022, como uma presidenta legitimamente eleita ser retirada covardemente da presidência ou as constantes ameaças contra os direitos conquistados pelas mulheres, pelos negros, por pessoas com deficiência, LGBTQIA+, pela população menos favorecida, que constantemente sofre ataques. A ideia de progresso talvez seja uma montagem, dado que não é algo contínuo ou garantido. É necessário que constantemente estejamos disponíveis a estranhar.

A Transitoriedade convoca a possibilidade de nomeações (im)possíveis para dar conta de dizer outras coisas. Pequenas fraturas nos rituais ideológicos que só são possíveis através da/pela linguagem. Essa escrita de uma outra ordem, esse form(ato) subversivo, no qual as obras são convocadas como texto, transbordando um imaginário préfixado existente, equivocando e tensionando sentidos existentes. Desestabilizam o olhador, convidando-o a (re)conhecer corpos invisibilizados. A Transitoriedade no texto do Freud diz de maneiras (im)possíveis de se atravessar uma guerra. A 13ª Bienal do Mercosul de se atravessar uma pandemia. A Curadoria é a minha travessia de um mestrado durante a pandemia de Covid-19.

Durante a Curadoria, o texto vacilou diversas vezes. Mas, em especial, no que tange à escrita ora em primeira pessoa do singular, ora em primeira pessoa do plural. E seria muito covarde simplesmente escolher uma das possibilidades e modificar o texto, pois, o percurso de curadoria e de escrita é dessa ordem, ora extremamente solitário e ora construído coletivamente. O vacilo é o que escapa, aquele resto que é próprio do processo.

Nesse gesto, assumo a posição de *Curadora*, alguém que cuida, investe, que precisa respeitar as mutações e a temporalidade existente em cada um dos processos. Alguém que vai adicionando pequenas doses de sal, de cor, condimentos, açúcar, que vai (se) virando e revirando, para que a análise ganhe corpo, mature, se solidifique. Mas, também, alguém que está em busca de curar suas dores.

Neste gesto, convidei o olhador a tomar um café com abelhas, como aqueles que tive o prazer de tomar ao lado de minha (des)orientadora Lu, enquanto pensávamos em cada detalhe com

tanto carinho e empolgação. O café, esse líquido que nos é precioso, o amargo que delicia, mexe com tantos sentidos, capaz de aquecer, despertar, acolher, evocar memórias de outros tempos. Mas, nossos cafés estavam acompanhados também das abelhas. Aquele inseto tão pequeno que me provoca um frio na espinha de tanto pavor, eu, que sou super alérgica, sempre temo a ferroada. E não importava quantas vezes nós mudávamos de mesa, elas acabavam nos acompanhando. Será que também queriam se deleitar com o café? Eu não sei ao certo. Mas elas me fizeram pensar no percurso de um mestrado e no processo de construção de uma dissertação. Um misto de deleite e terror. Me delicio com a escrita, aquela que mesmo me parecendo loucura, foi acolhida e recebida com tanto entusiasmo por Luciene. E que posteriormente foi tecida e ganhou corpo, nesses tantos cafés com abelhas que a vida me proporcionou durante esses dois anos. Que possamos nos permitir aproveitar o café, mesmo com temor das ferroadas.

Figura 33 - *Os opostos se distraem, os dispostos se atraem*, 2022



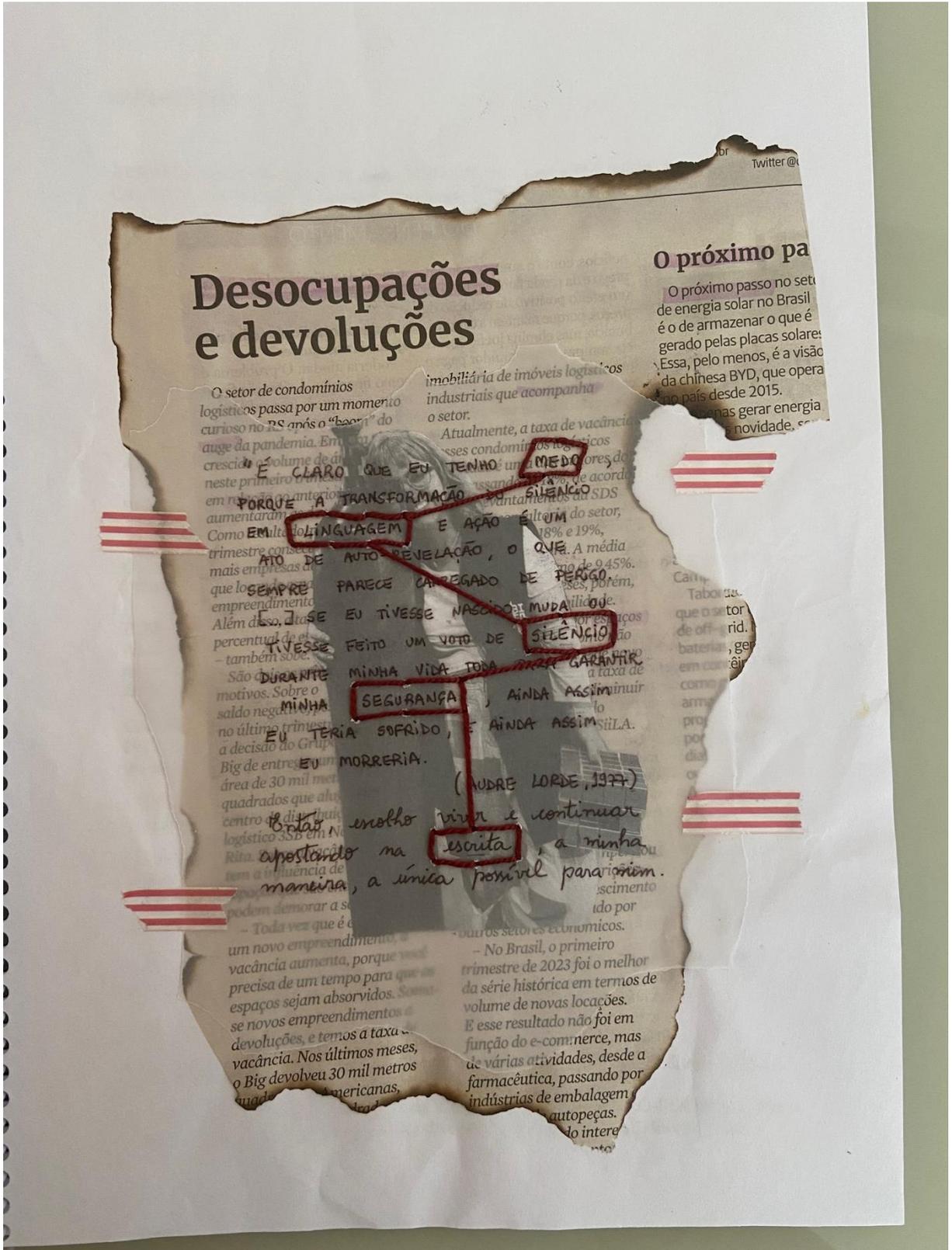
Fonte: Acervo pessoal da autora (2022)

Figura 34 - *Construção metafórica*, 2022



Fonte: Acervo pessoal da autora (2022)

Figura 35: Con(o)clusão



Fonte: Colagem e bordado produzido pela autora

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre; DAVALLON, Jean; DURAND, Jean-Louis; PÊCHEUX, Michel; ORLANDI, Eni P. *Papel da memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos do Estado**: nota sobre aparelhos ideológicos do Estado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

ALTHUSSER, Louis. **Sobre a reprodução**. Tradução de Guilherme João Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

ALTHUSSER, Louis. **Iniciação à filosofia para os não filósofos**. Tradução de Rosemary Costhek Abilio.. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

BARROS, Roberta. **Arte feminista ou feminina**: uma questão do contexto histórico brasileiro? 2013. 397 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Abril cultural, 1980.

BENJAMIN, Walter. A Infância em Berlim por volta de 1900. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 73- 142.

BORGES, Guilherme Figueira. Relações entre língua e o real da história na análise do discurso. **Temporis (ação)**. Goiás, v. 12, n. 1, p. 60-72, 2012. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/article/view/289/527>. Acesso em: 23 maio 2022.

CANAL RURAL. **Boi: setor pecuário nacional investe, e abate cresce em 2022**, 19 dez. 2022. Disponível em: <https://www.canalrural.com.br/radar/boi-setor-pecuario-nacional-investe-e-abate-cresce-em-2022/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

CONTÁBEIS. **Tabelas salário mínimo de 1994 a 2023**, 2023. Disponível em: <https://www.contabeis.com.br/tabelas/salario-minimo/>. Acesso em: 30 jul. 2023.

CORRÊA, Natasha de Albuquerque. **Arte contemporânea, fuleragem e iteração**: tanto faz se é performance ou não. 2018. 208 f. Dissertação (Mestrado em Arte Contemporânea) – Programa de Pós-Graduação em Arte no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

DAVIS, Lennard J. **Enforcing Normalcy**: Disability, Deafness, and the Body. Kindle Edition. New York: Verso, 1995.

DESPENTES, V. **Teoria King Kong**. São Paulo: N-1 edições, 2016.

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

FERNANDES, Carolina; RAMOS, Thais Valim. Texto. In: LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina (Org.). **Glossário de termos do discurso**. Campinas: Pontes Editores, 2020.

FIEDLER, André. Sete anos depois, projeto de reforma da Praça da Bandeira, em Caxias, não avançou. **GZH**, Caxias do Sul, 26 out. 2020. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/geral/noticia/2020/10/sete-anos-depois-projeto-de-reforma-da-praca-da-bandeira-em-caxias-nao-avancou-14234513.html>. Acesso em: 12 abr. 2022.

FERREIRA, M. C. L. **A resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso: da ambiguidade ao equívoco**. 1994. 165 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 1994.

FREUD, Sigmund. **O Infamiliar [Das Unheimliche]**. Coleção Obras incompletas de Sigmund Freud. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREUD, Sigmund. O Inconsciente. In: FREUD, Sigmund. **Edição standard das obras completas de Sigmund Freud**. v. 14. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 191-248.

FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível: o discurso na história da linguística**. Campinas: Pontes, 2004.

JUNG DE CAMPOS, Luciene. Autoria em espaço contemporâneo: conversa com Nana Corte sobre seu Banco de Carne. **Organon**, Porto Alegre, v. 53, p. 265-271, 2012. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/35858/23357>. Acesso em: 03 jun. 2022.

JUNG DE CAMPOS, L. **Imagens à deriva: interlocuções entre a arte, a psicanálise e a análise do discurso**. 2010. 157 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

KAFKA, Franz. **Um Artista da Fome e A Construção**. Atelier Paulista: São Paulo, 1984.

KILOMBA, Grada. **desobediências poéticas**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 20: Mais, ainda**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

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

LAMAS, Nadja; MARMO, Alena, O curador e a curadoria. Disponível na Internet via: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/ciencia_curso/article/view/1550/1172

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. O corpo como materialidade discursiva. **Revista eletrônica de estudos do discurso e do corpo**. v. 2, n. 1, p. 77-82, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **Constelação Clarice**. Curadoria Eucanaã Ferraz e Verônica Stigger. São Paulo: IMS, 2021.

MILNER, Jean-Claude. **O amor da língua**. Porto Alegre: Artes Médicas Editora, 1987.

MILNER, Jean-Claude. Da linguística à linguística. In: AUBERT, Jacques, et. Al. **Lacan, o escrito, a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. **Tessitura e Tecedura**: movimentos de compreensão do discurso Artístico no Audiovisual. 2010. 239 p. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2010. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1612122>. Acesso em: 10 jul. 2023.

NEGRELLI, Otavio. Análise semanal do atacado – 29/05/2006. **BeefPoint**, 29 maio 2006. Disponível em: <https://www.beefpoint.com.br/analise-semanal-do-atacado-29052006-29163/>. Acesso em: 30 jul. 2023.

NOAL, Flávia. Estudo geológico da Praça da Bandeira, em Caxias do Sul, será concluído na semana que vem. **GZH**, Caxias do Sul, 14 jan. 2015. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2015/01/estudo-geologico-da-praca-da-bandeira-em-caxias-do-sul-sera-concluido-na-semana-que-vem-cj5vu3suq0v1vxbj0j8b26s5d.html>. Acesso em: 12 abr. 2022.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. 3. ed. Campinas: Pontes, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 13. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Texto e Discurso. **Organon**, Porto Alegre, v. 9, n. 23, p. 111-118, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/download/29365/18055/0>. Acesso em: 28 jul. 2023.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi, Lourenço Chacon Jurado Filho, Manoel Luiz Gonçalves Corrêa e Silvana Mabel Serrani.. Campinas, SP: Unicamp, 2018.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução Eni Puccinelli Orlandi . 7. ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala**: Relatório para uma academia de psicanalistas. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

PROJETO COLABORA. **Um vírus e duas guerras**. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <<https://projetcocolabora.com.br/especial/um-virus-e-duas-guerras/?amp=1>>. Acesso em: 01 ago. 2021.

REALE, B. **Quando todos calam**. Belém, 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html>. Acesso em: 16 jul. 2021.

RESTELATTO, Mônica. **Da borda de uma escrita alterada: o corte na rota turística**. 86f. 2019. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade, 2019.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Psicanálise Passo-a-passo, n. 5. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ROBIN, Régine. **História e Lingüística**. São Paulo: Cultrix, 1973.

SOARES, Gabriella; LOPES, Anna Júlia. Fome no Brasil registrou aumento de 63% desde 2004. **Poder 360**, 6 ago. 2022. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/brasil/fome-no-brasil-registrou-aumento-de-63-desde-2004/>. Acesso em: 30 jul. 2023.

SOLER, Colette. O “corpo falante”. **Caderno de Stylus**. Rio de Janeiro: Internacional dos Fóruns do Campo Lacaniano, 2010.

TOMAZONI, M. A. **Álbuns da cidade de Caxias (1935-1947): as reformas urbanas fotografadas**. 2011. 209 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

WITTIG, Monique. **As guerrilheiras**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

IMAGENS:

ARTEQUEACONTECE. **Pinacoteca de São Paulo inaugura exposição panorâmica de Lenora de Barros**, 7 out. 2022. Disponível em: <https://www.artequacontece.com.br/pinacoteca-de-sao-paulo-inaugura-exposicao-panoramica-de-lenora-de-barros/>. Acesso em: 05 ago. 2023.

ARTRIANON. **Obra de arte da semana: ‘The Dinner Party’ de Judy Chicago**, 2020. Disponível em: <https://artrianon.com/2020/02/04/obra-de-arte-da-semana-the-dinner-party-de-judy-chicago/>. Acesso em: 05 ago. 2023.

BIENAL DO MERCOSUL. **Catálogo da 13ª Bienal do Mercosul: Trauma, Sonho, Fiuga**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2022.

CARNEIRO, Raquel. Quanto custa a obra de Di Cavalcanti atacada por vândalos. **Veja**, 9 jan. 2023. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/quanto-custa-a-obra-de-di-cavalcanti-atacada-por-vandalos>. Acesso em: 05 ago. 2023.

CASACOR. **Exposição “Lenora de Barros: Minha Língua” fica até abril na Pinacoteca.** 10 jan. 2023. Disponível em: <https://casacor.abril.com.br/arte/exposicao-lenora-de-barros-minha-lingua-pinacoteca/>. Acesso em: 05 ago. 2023.

CASTRO, Panmela. **To walk n. 1, marked clothing series**, 2017. Disponível em: <https://www.panmelacastro.com/artworks/categories/12/156-panmela-castro-to-walk-n.-1-marked-clothing-series-2017/>. Acesso em: 20 ago. 2023.

CORTE, Nana. Banco de relógio, 5 jul. 2009. **Blog arte contemporânea - nana corte.** Disponível em: <http://arte-nanacorte.blogspot.com/2009/07/banco-de-relogio.html>. Acesso em: 03 ago. 2023.

CORTE, Nana. Banco de carne, 5 jul. 2009. **Blog arte contemporânea - nana corte.** Disponível em: <http://arte-nanacorte.blogspot.com/2009/07/banco-de-carne.html>. Acesso em: 03 ago. 2023.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Obras da artista Anna Maria Maiolino**, 16 maio 2012. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/7643-obras-da-artista-anna-maria-maiolino>. Acesso em: 05 ago. 2023.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias. LEONORA DE BARROS. **Dasartes**, 24 out. 2022. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/lenora-de-barros/> Acesso em: 05 ago. 2023.

ROSSI, Marina. Berna Reale, a simbiose entre a arte e a perícia criminal: “Não sou de museu, gosto da rua”. **El País**, 14 jul. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html. Acesso em: 05 ago. 2023.

STOOPINGNYC. Stretch out on this beauty! Putnam after evergreen before central in bushwick, 2021. **Instagram**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CL-OaKllkWV/?igshid=MzRIODBiNWF1ZA%3D%3D>. Acesso em: 06 ago. 2023.