

## **A Performance *Rhythm 0* enquanto prática discursiva: Poder, Discurso e suas relações com o campo da Psicologia**

**STHEFANY LACERDA DA SILVA<sup>1</sup>;  
PRISCILA FRANÇOISE VITACA RODRIGUES<sup>3</sup>**

<sup>1</sup>Universidade Federal de Pelotas – [sthefanylaccc@gmail.com](mailto:sthefanylaccc@gmail.com)

<sup>3</sup>Universidade Federal de Pelotas – [priscilafvrodriques@gmail.com](mailto:priscilafvrodriques@gmail.com)

### **1. INTRODUÇÃO**

A *Performance Art* emergiu em 1960 como parte do movimento contracultural. Passou a ser compreendida como manifestação artística a partir da década seguinte, em um contexto em que todo cenário artístico estava permeado por uma espécie de hibridismo (OLIVEIRA, C. FIGUEIREDO, A. OLIVEIRA, T, 2016). Nesse sentido, traz desde a sua emergência a característica de chocar os espectadores com apresentações consideradas transgressoras e que, de algum modo, questionavam a própria concepção de arte que se tinha até então. Trata-se, portanto, de uma forma de linguagem/arte híbrida, que se situa em meio à intersecção de diversas outras linguagens. (SIVIERO, 2016)

A prática da performance não tem somente o intuito de possibilitar outras interpretações acerca da realidade: utiliza-se da linguagem e do discurso a fim de criar outras realidades e, a partir disso, se coloca como um meio de produzir sentidos, mesmo que não necessariamente tenha a intencionalidade de produzi-los. Por conta disso, pode ser considerada uma prática discursiva. (OLIVEIRA, C. FIGUEIREDO, A. OLIVEIRA, T, 2016).

Conforme sintetiza Gregolin, o discurso constitui-se como um objeto tanto linguístico quanto histórico, de modo que existe uma relação direta entre língua e sociedade. O discurso é, portanto, o elemento a partir do qual a ideologia se materializa (PÊCHEUX, 1990 *apud* GREGOLIN, 1995).

Nesse sentido, cabe esclarecer alguns aspectos sobre a análise do discurso. Esta é uma disciplina que ganhou força no fim dos anos 1960, e que surge para atender à necessidade de se desenvolver uma perspectiva mais ampla, tendo em vista que, até então, era utilizada uma forma de análise meramente conteudista e bastante restrita ao texto. Assim, parte-se de uma concepção mais ampla da linguagem: ela é vista como algo que vai além do texto, e que se traduz em uma forma de materialização da ideologia (PÊCHEUX, 1990 *apud* GREGOLIN, 1995).

Por pautar-se na interação social, artista-espectador, a performance explora novas formas de apropriação do tempo-espço, e promove um deslocamento tanto do olhar quanto do lugar que o espectador ocupa na produção do sentido. O público assume uma posição ativa nesse processo e se torna tão responsável quanto o performer pela construção da obra (OLIVEIRA, C. FIGUEIREDO, A. OLIVEIRA, T, 2016) e, conseqüentemente, pela produção de sentido.

Uma das mais conhecidas Performers é Marina Abramovic, artista que deu início as suas performances nos anos 1970. Frequentemente, Abramovic testa seus próprios limites e busca, em suas obras, se colocar à disposição dos espectadores, sobretudo por compreendê-los como parte fundamental do processo performático. Além disso, a artista se utiliza, do próprio corpo não somente como suporte, mas também como parte essencial da obra.

Assim, esse estudo buscou analisar brevemente uma performance específica, a qual é considerada uma das obras mais discutidas da artista. Trata-

se da obra intitulada “*Rhythm 0*” (1974), ocorrida em uma importante galeria de arte, na Itália. Nela, Abramovic dispôs 76 objetos sobre uma mesa, dentre os quais alguns poderiam ser usados para causar prazer; outros dor. Havia, ainda, uma placa que instruía o público a utilizá-los em Marina como bem entendessem, de modo que a artista assumiria a responsabilidade por o que quer que acontecesse.

Durante seis horas, a artista deixou seu corpo inteiramente disponível ao público – o qual fora, como dito anteriormente, autorizado a utilizar os objetos nele da forma que quisesse. A ideia de corpo em que essa performance se sustenta, segundo Abramovic, é a de um corpo objeto, que visa despertar no público a possibilidade de produzir sentidos. Isso se dá quando os espectadores experienciam as inúmeras possibilidades de manifestação diante do corpo da artista, o que acaba tornando-os, por sua vez, parte da obra.

Nesse sentido, propõe-se a refletir no presente estudo acerca das interconexões entre arte, poder e discurso, visando problematizar de que forma esses aspectos se correlacionam. Além disso, busca-se enfatizar a importância de um diálogo entre Psicologia e Arte, sobretudo levando-se em conta os atravessamentos aos quais ambas as áreas estão sujeitas.

## 2. METODOLOGIA

Este estudo foi desenvolvido a partir de uma revisão bibliográfica, em que foram discutidos textos de autores como Foucault, Pechêaux, Gregolin, dentre outros, a fim de aprofundar a reflexão acerca das correlações entre arte, poder e discurso e de propor um diálogo entre Psicologia e Arte.

## 3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

A partir da performance *Rhythm 0*, foi possível observar que o ato performático, além de possibilitar a produção de sentido, se mostra como um meio a partir do qual se dá a materialização de ideologias, bem como dos mais variados discursos presentes na sociedade - ora visíveis, ora escamoteados. Isso se torna evidente pelo fato de que, com o passar do tempo, os espectadores, que inicialmente se comportaram com um certo pudor em relação à artista, passaram a agir de maneira bastante diferente. No decorrer das horas, o corpo de Abramovic foi sendo demarcado pela agressividade e violência: rasgaram suas roupas, passaram espinhos em sua barriga e tentaram estuprá-la. Um espectador chegou ao ponto de apontar uma arma carregada para a artista. Sobre isso, Abramovic afirma, em entrevista concedida no ano de 2010 ao jornal britânico *The Guardian*:

“Aquilo foi um pouco louco. Eu descobri que o público pode te matar. Se você der a eles total liberdade, eles se tornarão desvairados o suficiente para te matar [...] Um homem pressionou a arma contra minha testa. Eu pude sentir sua intenção. (ABRAMOVIC, 2010, tradução nossa)”

Ao fim da performance, Abramovic levantou-se e dirigiu-se nua e sangrando ao público que não suportou encará-la: a reação dos espectadores foi a de fuga/esquiva. Revisitando Foucault, é interessante perceber que a interpretação que se faz do corpo depende do olhar que se lança sobre ele, e do lugar do qual ele é olhado. Portanto, o valor que se dá - ou não - ao corpo depende da posição/lugar que ele ocupa. Nesse sentido, “o corpo é sempre uma interpretação e o olhar interpretativo que o sujeito lança sobre seu corpo depende do olhar lançado pelo outro sobre esse mesmo corpo” (BARACUHY & PEREIRA, 2013, p. 321).

À medida que os espectadores perceberam que o corpo da artista não “reagia”, foi se configurando uma atmosfera de poder exercida pelo público sobre esse corpo “inanimado”, “objetificado”. Nesse sentido, o corpo da artista se tornou um espaço no qual diversas formas de dominação se materializaram. Essa hierarquia de poder, a qual estabeleceu-se a partir das posições ocupadas por ambos - artista e espectadores -, bem como pelo reconhecimento dessas posições, resultou na legitimação da violência cometida contra Abramovic. Isso denota, segundo Foucault, a existência de um poder intrínseco às relações humanas, o qual está presente na realidade concreta/cotidiana dos indivíduos, não sendo, portanto, possível evitá-lo. Para Foucault, as relações de poder não partem de uma estrutura maior (do Estado). O autor compreende o poder como algo que se traduz por meio de uma malha capilar de micropoderes, os quais se espalham sutilmente entre os indivíduos nas suas práticas mais cotidianas (RODRIGUES, 2003), traduzindo-se no controle diário e sistemático do comportamento cotidiano dos corpos.

O que a arte da performance faz é, ao tomar o corpo do próprio artista como centro do processo artístico, deslocá-lo da posição de instrumento para ocupar o lugar de objeto da arte. Isso vai de encontro com o *status quo*, sobretudo porque propõe que esse corpo seja desnaturalizado e problematizado. Quer dizer, propõe-se a “desnaturalizar o que ficou naturalizado” (VEIGA; 2015), por meio de práticas discursivas que expressam ideologias, as quais refletem – muitas vezes de modo chocante - a existência de relações de poder que continuamente nos atravessam (PÊCHEUX, 1990 *apud* GREGOLIN, 1995).

Nesse sentido, de acordo com Siviero (2016), ocorre uma crise ética no fim do ato performático que perpassa pelo resgate que a artista faz da própria humanidade, ao passo que os espectadores presentes são obrigados a assumirem a posição de agressores: “têm, diante dos seus olhos, a prova de que foram capazes de sê-lo” (p. 92). Conforme a autora, o público parece não ter se dado conta de que passou de espectador à condição de sujeito do ato e a protagonizar, como tal, a narrativa inicialmente proposta pela artista. A autora sustenta que, nesse ato performático, a confirmação das posições ocupadas, tanto pelo performer quanto pelo público, é feita pelo espaço da galeria de arte, por meio de um mecanismo de identificação. Tem-se por consenso que, o que quer que aconteça nesse contexto, trata-se de parte da obra em exposição. Essa ideia consensual - e mais amplamente essa formação discursiva - permitiu que os sujeitos tomassem a artista como obra de arte a ser manipulada, destituindo-a da posição de ser humano e tornando sua humanidade um aspecto relacional - que se altera dependendo da relação de identificação estabelecida com o espaço. Siviero (2016) ainda aponta que quando o público passa a identificar a humanidade na artista, ao fim do ato performático, identifica também a humanidade presente em si próprio, de modo que é violentamente confrontado com a sua própria natureza. Nesse sentido, o público passa a reconhecer a humanidade na artista somente quando seu corpo passa a esboçar sinais de reação, saindo do estado de inércia total no qual se encontrava. Nesse momento, o poder estabelecido na interação artista-espectadores começa a se desfazer, o que possibilita que esse corpo seja finalmente percebido. Isso permite que os espectadores o interpretem como tendo sido violentado/subjugado por eles mesmos.

#### 4. CONCLUSÕES

A partir da relação entre discurso, poder e arte verificou-se que a Performance Art constitui-se em um importante instrumento que, por meio da

manifestação artística, busca desvelar as práticas discursivas e as relações de poder que se fazem presentes na sociedade. Parte-se da compreensão de sociedade como sendo um “lugar” frequentemente atravessado por disputas de poder, sobretudo pela luta de classes, as quais se traduzem em ideologias, cuja materialização pode ser percebida na forma de discursos/práticas discursivas. Nessa perspectiva a análise do discurso apresenta-se como uma possibilidade interessante de reflexão acerca da formação discursiva que vai além da análise de conteúdo, pois compreende que o sentido excede o texto. Trata-se de uma disciplina que intersecciona diversas áreas do conhecimento, dentre elas a linguística, a ideologia e a história, com o intuito de interpretar os sentidos estabelecidos por formas de produção tanto verbais quanto não verbais, bastando que sua materialidade produza algum sentido para a interpretação (CAREGNATO & MUTTI, 2006).

Além disso, destaca-se que os campos dos saberes, conforme Foucault, não estão isentos de relações de poder e ideologias materializadas em práticas discursivas. Assim, chama-se a atenção para a necessidade de um diálogo cada vez mais interdisciplinar entre as áreas do conhecimento, especialmente entre Psicologia e Arte, buscando ampliar a reflexão sobre as formas de operar das relações de poder e das práticas discursivas. Por fim, o estudo também busca destacar a perspectiva de análise do discurso como sendo uma ferramenta metodológica interessante em torno da produção de sentido. Esta é uma perspectiva ainda pouco utilizada no meio acadêmico, mas que se mostra relevante frente à complexidade com que poderes, ideologias e discursos se apresentam na contemporaneidade.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARACUHY, R. PEREIRA, T. “**A biopolítica dos corpos na sociedade de controle**”. Gragoatá Niterói, n. 34, p. 317-330, 2013.
- CAREGNATO, R. MUTTI, R. “Pesquisa qualitativa: Análise de discurso versus Análise do conteúdo”. **Texto Contexto Enferm**, Florianópolis; 15(4): 679-84. 2006.
- GREGOLIN, M. “A análise do discurso: Conceitos e aplicações”. **Alfa, Revista de Linguística**. 1995.
- MENDES, C. “O corpo em Foucault: superfície de disciplinamento e governo.” **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, EDUFSC, n. 39, p. 167-181. 2006.
- OLIVEIRA, C. FIGUEIREDO, A. OLIVEIRA T. “A arte, o humano, o tempo e o discurso: a performance de Marina Abramovic e os direitos humanos à luz do pós estruturalismo.” **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 7 n. 2, p. 69 a 82. jul/dez. 2016.
- PÊCHEUX, M. Apresentação da AAD. In: GADET, F., HAK, H. **Por uma análise automática do discurso (Uma introdução à obra de Michel Pêcheux)**. Campinas: Pontes, 1990.
- ROCHA, D. DEUSDARÁ, B. “Análise de discurso e Análise de Conteúdo: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória”. **Alea**, v. 7, n. 2. p. 305-322. Julho-Dezembro, 2005.
- SIVIERO, Maria Vitória. “**O discurso da performance art: estudo semiótico dos limites de manifestação da arte performática.**” 2016. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral). USP.
- RODRIGUES, Sergio. “A relação entre o corpo e o poder em Michel Foucault.” **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 9, n. 13, p. 109-124, jun. 2003.
- VEIGA, Lucas. “**O analista está presente: A arte da performance de Marina Abramovic e a Clínica.**” 2015. Dissertação (Mestrado em Psicologia). UFF.