

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA**

EDSON RODRIGO POSSAMAI

***ENTRE LINGUAGEM:*
DESCONSTRUÇÃO DE JACQUES DERRIDA E EXPANSÃO DE
CAMPO DE ROSALIND KRAUSS (D)NAS ARTES ESPACIAIS**

**BENTO GONÇALVES
2023**

EDSON RODRIGO POSSAMAI

ENTRE LINGUAGEM:
DESCONSTRUÇÃO DE JACQUES DERRIDA E EXPANSÃO DE
CAMPO DE ROSALIND KRAUSS (D)NAS ARTES ESPACIAIS

Dissertação de conclusão do curso de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Verónica Pilar Gomezjurado Zevallos.

BENTO GONÇALVES
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

P856e Possamai, Edson Rodrigo
Entre linguagem [recurso eletrônico] : desconstrução de Jacques Derrida
e expansão de campo de Rosalind Krauss (d) nas artes espaciais / Edson
Rodrigo Possamai. – 2023.
Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de
Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2023.

Orientação: Verónica Pilar Gomezjurado Zevallos.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. Linguagem corporal. 2. Comunicação. 3. Diálogo. 4. Derrida, Jacques,
1930-2004. 5. Krauss, Rosalind Epstein, 1940-. I. Gomezjurado Zevallos,
Verónica Pilar, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 81'22

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Carolina Machado Quadros - CRB 10/2236

ENTRE LINGUAGEM:
DESCONSTRUÇÃO DE JACQUES DERRIDA E EXPANSÃO DE CAMPO DE
ROSALIND KRAUSS (D)NAS ARTES ESPACIAIS

Edson Rodrigo Possamai

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Linguagem e Processos Culturais.

Bento Gonçalves, 27 de fevereiro de 2023.

Banca Examinadora:

Dra. Verónica Pilar Gomezjurado Zevallos
Orientadora
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Carina Maria Melchiors Neiderauer
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Jaqueline Stefani
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Laura Marcela Ribeiro Rueda
Universidade Feevale

Dr. Paulo Alexandre e Castro
Universidade de Coimbra

MERGULHO

DO CORPO

RESUMO

Esta dissertação aborda algumas reflexões acerca da comunicação e do diálogo por meio das artes do corpo num entendimento de linguagem em campo expandido. Com esta pesquisa, propõem-se reflexões acerca da linguagem, das artes do corpo e seus processos de criação e fruição como outros meios de comunicação e diálogo. Com o objetivo de expor possibilidades acerca de reflexões sobre a linguagem que as artes do corpo permitem, o estudo parte do cruzamento das noções de Jacques Derrida de *desconstrução*, *rastro* e *acontecimento* e do conceito de *campo expandido* de Rosalind Krauss, buscando perceber a possibilidade de expansão dos conceitos de linguagem presentes nas manifestações artísticas contemporâneas em seus processos de criação e fruição. Para tanto, estudou-se a proposta de *artes espaciais* como arte do corpo e as possíveis relações de diálogo *entre* artista, obra e fruidor. Justificada sua relevância pela transversalidade necessária para as áreas da linguagem e das artes espaciais, tem-se em vista, com este estudo, auxiliar nos processos de pesquisa e criação nas artes do corpo e em estudos em linguagem, orientando-se pelo argumento espaço, corpo e comunicação. Sob o método de uma pesquisa bibliográfica de análise comparativa e interpretativa, a fundamentação teórica baseia-se, principalmente, nos estudos de Derrida (1998, 2004, 2007, 2008, 1991, 2001, 2022), Krauss (2008), Salles (2017), Jeudy (2002), Cattani (2010), Rancière (2012) e Santaella (2008). Em seu *corpus*, o estudo expõe reflexões acerca da linguagem, da arte e do corpo, demonstrando a relevância de um entendimento acerca da possibilidade da linguagem em campo expandido nas relações de criação/fruição das/nas artes do corpo, por meio de sua presença/ausência, do *entre*, de notações e advertências.

Palavras-chave: Linguagem; desconstrução; campo expandido; artes espaciais; artes do corpo.

ABSTRACT

This research approaches reflections on communication and dialogue through the arts of the body by understanding language in expanded field. With this research, some considerations are made about language, arts of the body and their processes involving creation and fruition as other means of communication and dialogue. Aiming to expose possibilities about reflections on the language permitted by the arts of the body, this study starts from the intersection of Jacques Derrida's notions of *deconstruction*, *trace* and *event* and Rosalind Krauss's concept of *expanded field*, seeking to perceive the possibility of expansion of the concepts of language present in contemporary artistic manifestations in their processes of creation and fruition. For this purpose, the proposal of spatial arts as art of the body and the possible relations of dialogue *between* artist, work and spectator was studied. Considering its relevance by the transversality that is necessary for the areas of spatial arts language, this study aims to support the research and creation processes in the arts of the body and in language studies, conducted by the argument space, body and communication. Through the method of bibliographic research of comparative and interpretive analysis, the theoretical foundation is based mainly on the studies of Derrida (1998, 2004, 2007, 2008, 1991, 2001, 2022), Krauss (2008), Salles (2017), Jeudy (2002), Cattani (2010), Rancière (2012) and Santaella (2008). In its *corpus*, this study raises considerations on language, art and the body, demonstrating the relevance of an understanding about the possibility of language in an expanded field in the relations of creation/fruition of/in the arts of the body, through their presence/absence, *among*, notations and warnings.

Keywords: Language; deconstruction; expanded field; spatial arts; arts of the body.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Perimeters/Pavillions/ Decoys</i> (1978) de Mary Miss – “vista externa superior”	33
Figura 2: <i>Perimeters/Pavillions/ Decoys</i> (1978) de Mary Miss – “vista interior inferior”	34
Figura 3: <i>Observatory</i> (1971) de Robert Morris	36
Figura 4: <i>Observatory</i> (1971) de Robert Morris	36
Figura 5: <i>Time Line</i> (1968) de Dennis Oppenheim	37
Figura 6: <i>sem título (Mirror cubes)</i> (1965) de Robert Morris	38
Figura 7: <i>Towards the Sky.</i> (2022) de Tanya Preminger	39
Figura 8: <i>Reminiscense.</i> (2001) de Tanya Preminger	40
Figura 9: <i>Offering</i> (2008) de Tanya Preminger	41
Figura 10: <i>Black Flip Bridge</i> (2009) de Tanya Preminger	41
Figura 11: <i>Kronshtadt</i> (2014) de Tanya Preminger	42
Figura 12: <i>sem título</i> (2017) de Edson Possamai	43
Figura 13: <i>Coreografia num corpo geográfico #6</i> (2018) de Edson Possamai	44
Figura 14: <i>Coreografia num corpo geográfico #4</i> (2018) de Edson Possamai	45
Figura 15: <i>Secret Painting (Ghost)</i> (1968) de ART & LANGUAGE Acervo Museu Coleção Berardo – Lisboa – Portugal	46
Figura 16: <i>Secret Painting (Ghost)</i> (1968) de ART & LANGUAGE – detalhe da obra	47
Figura 17: <i>Painting / Sculpture</i> (1967) de ART & LANGUAGE Acervo Museu Coleção Berardo – Lisboa – Portugal	48
Figura 18: <i>Map to Not Indicate</i> (1967) de ART & LANGUAGE - Terry Atkinson e Michael Baldwin	53
Figura 19: <i>Um dia eu volto</i> (1978) de Telmo Lanes e Clovis Dariano	59

Figura 20: <i>Warning</i> (1999) de Antoni Muntadas, luminoso alocado na Fundação Vera Chaves Barcellos	71
Figura 21: <i>B 47 Bólide caixa 22 – Mergulho do corpo</i> (1967) de Hélio Oiticica.....	72
Figura 22: <i>Bicho</i> (1960) de Lygia Clark.....	73
Figura 23: <i>(I') desdobramentos do (im)perceptível</i> (2022) de Edson Possamai	76
Figura 24: Etiqueta de autenticidade da obra <i>(I') desdobramentos do (im)perceptível</i> (2022) de Edson Possamai	77
Figura 25: <i>The Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)</i> (2014) de Bill Viola.....	85

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	3
2 DESCONSTRUÇÃO E CAMPO EXPANDIDO	6
2.1 <i>DESCONSTRUÇÃO</i>	9
2.1.1 O “lugar” da <i>desconstrução</i>	18
2.1.2 <i>Rastro</i>	24
2.1.3 <i>Acontecimento</i>	28
2.2 <i>CAMPO EXPANDIDO</i>	32
2.3 DAS APROXIMAÇÕES.....	45
3 LINGUAGEM E ARTES DO CORPO	51
3.1 QUESTÕES DA LINGUAGEM (<i>dentro</i>)	52
3.2 QUESTÕES DE LINGUAGEM (<i>fora</i>).....	58
3.3 O ‘ <i>ENTRE</i> ’ LINGUAGEM	62
3.3.1 ‘ <i>Entre</i> ’, artista, obra, fruidor.....	62
3.3.2 Processos criadores: do ateliê, da fruição.....	67
3.3.3 Obra-pensamento e pensamento-obra: <i>poiésis</i> na linguagem	75
4 ADVERTÊNCIAS INCONCLUSIVAS: NOTAÇÕES DE UM PROCESSO <i>ENTRE</i>	79
REFERÊNCIAS	88

1 INTRODUÇÃO

A inevitabilidade da comunicação não verbal no contexto das artes do corpo extravasa os conceitos de comunicação verbais dominantes da fala e da escrita, imprimindo outros discursos dialógicos do corpo, do gesto e do movimento.

Diálogos contemporâneos na arte, organizados em contextos de movimentações sob a intenção da troca entre um autor, um intérprete e um fruidor – que busca correspondências interpretativas em obras nas artes do corpo – podem ser margeadas por conjuntos de informações advindas de indícios (denominados como *rastros*) de memória e ou *rastros* afetivos físicos e psicológicos.

No desenvolvimento desta pesquisa, os indivíduos envolvidos num circuito de comunicação são entendidos da seguinte maneira: a) o autor como comunicante, b) um possível intérprete (em uma performance, por exemplo) como comunicando interpretante e c) o público como comunicado interpretante; estes organizam-se num sistema ilimitado de trocas, atuando sob cruzamentos e atravessamentos de dados que formam linhas de raciocínio que percorrem esse processo de transferências mútuas de informação. Esses componentes combinam e associam informações num jogo de relações: da sensação ao entendimento e do entendimento à sensação, tendo como interlocutor a obra, seja objeto ou não-objeto.

É partindo da hipótese e, com o objetivo geral, pensar sobre a possibilidade de que as artes do corpo permitem ampliar as reflexões acerca da linguagem¹ que se desenvolve este estudo, numa ordem de pensamento sobre a linguagem em *campo expandido*, considerando os processos de criação, obra e fruição como possíveis recursos de diálogo. No contexto contemporâneo da arte, é possível observar tanto as práticas e os meios de expressão artísticos quanto os processos como algo com potencial de diálogo. Os rastros afetivos e as informações do meio social fazem parte da bagagem informativa e são possibilitantes das subjeções necessárias para os entendimentos do autor, do intérprete e do fruidor, num ciclo não finito de trocas de ato dialógico.

¹ Pensa-se linguagem como um sistema do qual o ser humano utiliza-se para se comunicar, expressando suas ideias, ideais, conceitos e sentimentos, por exemplo. Na ciência linguística de Ferdinand de Saussure, por exemplo, a linguagem é uma união da língua e da fala, sendo a linguagem: social, individual, física, psíquica e psico-fisiológica. Já para Émile Benveniste, a linguagem é o próprio uso da língua e seus signos na composição de um discurso. Nesse estudo, adota-se um entendimento para linguagem no sentido de comunicação em geral e discursiva, estando ela, como qualquer possibilidade de comunicação, fora de qualquer conceito restrito. Outra possibilidade de entendimento para linguagem adotada para este estudo está em/na aproximação da noção derridiana de escritura, debatido no capítulo 2. *Desconstrução e Campo Expandido*.

Desse modo, questiona-se, como problema de pesquisa deste estudo: as artes do corpo permitem outras reflexões acerca da linguagem considerando os processos de criação como recursos comunicantes, num viés da linguagem em *campo expandido* de Krauss e da *desconstrução* derridiana?

Como teorias de base para o desenvolvimento de uma narrativa, utilizar-se-á de um processo metodológico de análise comparativa e interpretativa de conceitos, noções e teorias, fundamentados na noção de *desconstrução* de Jacques Derrida e suas noções operatórias de *rastro* e *acontecimento*, em diálogo com o conceito de *campo expandido* de Rosalind Krauss. O recorte específico desta pesquisa se direciona para a linguagem, especificamente relacionada a área das artes visuais, ou *artes espaciais*, como é argumentado no pensamento derridiano, aqui reconhecidas como artes do corpo, com a proposta de desenvolver um pensamento que observa o corpo-*texto*.

Como objetivos específicos, pretende-se: explorar a noção de *desconstrução* derridiana e seus operadores conceituais *rastro* e *acontecimento* em diálogo com a noção de *campo expandido* de Krauss; desenvolver possíveis narrativas que aproximem as artes do corpo às *artes espaciais*; desenvolver narrativas acerca do corpo linguagem e apresentar reflexões quanto aos processos de criação na arte contemporânea como recurso comunicante.

Visando atingir tais objetivos, este estudo divide-se em dois capítulos: o primeiro aborda as teorias de base ocupando-se da noção de *desconstrução* de Derrida e seus operadores textuais de *rastro* e *acontecimento* e o conceito de *campo expandido* de Krauss, relacionados à linguagem e à comunicação dialógica entre indivíduos na arte. Pretende-se promover uma aproximação entre tais teorias com o objetivo de sugerir um entendimento de linguagem em *desconstrução* e expansão de campo, ou seja, linguagem em *campo expandido*.

A proposta de compor uma reflexão acerca de linguagem em *campo expandido* transitará pela *desconstrução* do sistema binário entre a fala e a escrita, relacionado as fases de processo de criação e de fruição na arte por meio de uma presença/ausência do corpo e do ‘aquilo’ artístico². As aproximações das teorias de base indicam possibilidades de uma compreensão de linguagem no *campo expandido* como um movimento que dialoga com a desconstrução derridiana e seus operadores, possibilitando desenvolver uma narrativa que

² O ‘aquilo’ artístico ou o ‘aquilo’ arte. Como o aquilo que se insere, que está inserido ou que se compreende como artístico, fora de preceitos técnicos, de forma ou função. Não se trata de transcendentalidade, mas do motivo ou força motriz da criação. Observado e sentido no âmbito da não-coisa, da não-referência explícita, dos processos, da urgência discursiva, do impulso e do *rastro*.

considera as artes do corpo como possibilidade para reflexões acerca da linguagem e do diálogo.

O segundo capítulo concentra-se em narrativas acerca das artes do corpo, fundamentando a noção de *artes espaciais* como arte do corpo, com um olhar voltado aos processos de criação e fruição da arte, estabelecido como ato dialógico por meio de linguagem em *campo expandido*, com interesse no corpo-*texto* e a arte como espaço de *acontecimento*. Com isso, tem-se em vista auxiliar nos processos de pesquisa, criação e fruição nas artes do corpo, orientando-se pelo argumento da possibilidade de uma linguagem em campo expandido no *entre* das trocas entre artista, obra e fruidor, dando relevância a esta pesquisa por sua intenção da busca de uma argumentação sobre outros processos dialógicos face ao acelerado processo de transformação da sociedade, da arte, das novas tecnologias e seus usos, no campo das artes, das artes do corpo, e, em específico da linguagem.

Por se tratar de uma pesquisa bibliográfica, o processo metodológico deste estudo se dará por meio de uma análise comparativa e interpretativa entre as noções de *acontecimento*, *rastro* e *indecidíveis* da *desconstrução* de Jacques Derrida e o conceito de *campo expandido* de Rosalind Krauss dialogando com as artes do corpo sob um viés de linguagem em campo expandido, considerando os processos de criação e fruição das artes espaciais como recursos comunicantes.



CUIDADO

FRÁGIL

2 DESCONSTRUÇÃO E CAMPO EXPANDIDO

Na proposição de explorar reflexões sobre um possível transbordamento dos limites correntes de concepção de linguagem, no âmbito da linguagem discursiva, e tendo como meio as artes do corpo ou *artes espaciais*³, este estudo busca um possível cruzamento entre a noção de *desconstrução* de Jacques Derrida e o conceito de *campo expandido* de Rosalind Krauss.

Ao conduzir-se este diálogo entre os importantes trabalhos desses autores, busca-se pensar⁴ de qual maneira as noções (referente às noções derridianas) e o conceito (referente ao conceito de *campo expandido* de Krauss) poderão amparar reflexões de transbordamento de estruturas do pensamento, que se suponham necessárias, sobre o binarismo da linguagem: fala e escrita, tendo como campo de exercício para a condução das reflexões deste estudo os processos de criação e fruição das artes.

Jacques Derrida (El Biar, 1930 – Paris, 2004), filósofo de origem Argelina, tem desde os anos 1960 a palavra *desconstrução* associada ao seu pensamento filosófico e, dada a complexidade do pensamento do autor acerca da *desconstrução*, torna-se comum encontrar abordagens sistemáticas e estruturantes de suas noções, que se afastam de sua proposta de questionamento da estrutura das estruturas. É fundamental observar com maior atenção o que a noção derridiana de *desconstrução* implica, por exemplo, nas ciências humanas, na filosofia, na contemporaneidade, na arte, etc.

A *desconstrução* derridiana, como *modus operandi* não sistematizado, tensiona a um jogo de afastamento e aproximação do assunto a que se destina. Isso permite deslocar os espaços de atenção expondo possibilidades que não estão claramente colocadas em discurso. O movimento da *desconstrução*, por meio de seus operadores textuais⁵, provoca uma leitura interiorizada no próprio *texto*⁶ e coloca em pauta possíveis contradições e/ou lacunas textuais.

³ *As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida* de Peter Brunette e David Wills. In. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*, Editora da UFSC, 2012, debatido neste estudo no Capítulo 3. *LINGUAGEM E ARTES DO CORPO*.

⁴ Considera-se para este estudo a proposta de pensamento de Derrida, na qual o pensamento não está ligado a uma simples interpretação ou debate sobre um tema ou um algo ao qual se aplica um estudo, por exemplo, mas à ideia de que o pensamento está inserido em todo o processo desse algo e tudo o que possa *pensar* dele já estaria dentro do *texto*. A proposta sobre o *pensar* a partir de Derrida é tratada no Capítulo 3. *LINGUAGEM E ARTES DO CORPO*.

⁵ Na *desconstrução* derridiana alguns dos operadores textuais são o *rastro*, a *différance*, o *acontecimento*, entre outros. São noções que dão suporte para a condução dos pensamentos acerca do *texto* em *desconstrução*. No desenvolvimento de seus escritos, Derrida aborda a questão dos *operadores textuais* ao invés de conceitos ou significados, com a proposta de alternâncias no jogo da *desconstrução* e a não fixação de conceitos.

⁶ Derrida expande o conceito de texto, conforme explica-se no Subcapítulo 2.1.1 *O “lugar” da desconstrução*.

Podendo ser entendida como um movimento, uma força, a *desconstrução* desestabiliza sistemas e estruturas pretensamente estáveis do conhecimento, possibilitando uma outra leitura sobre um *texto*, provocando outros olhares e outras possibilidades de interpretação. Com a proposta de um borramento de fronteiras que não nega o que está dito no discurso, a *desconstrução* possibilita uma contínua movimentação, tornando toda a fixidez maleável e passível de questionamentos.

Rosalind Krauss (Washington, 1941) é crítica, teórica e professora de arte moderna e contemporânea, foi editora e cofundadora da Revista *October*⁷ (1976), na qual cunha, em 1979, o conceito de *campo expandido*. Tal conceito corrobora o rompimento do sistema de oposições que conceituava a proposta de escultura na modernidade, rompimento esse que já estava presente no trabalho de alguns artistas. A autora observava as movimentações da arte a partir do final da década de 1960, tanto nas obras expostas quanto nos processos de criação dos artistas, e percebe que ali estava uma nova – outra –, forma do fazer artístico que propunha, também, uma nova – ou outra – forma de fruir a arte, inserindo outras possibilidades de entendimento sobre escultura como objeto, espaço e contexto. Esses trabalhos dos artistas expandiam as formas conceituais existentes e reconhecíveis de escultura. Assim, sob essa análise e, por meio do conceito *campo expandido*, Krauss dava o nome necessário à movimentação criadora artística que rompia as fronteiras do fazer e do fruir daquele tempo e que segue até hoje.

Ao aproximar a noção de *desconstrução* do conceito de *campo expandido*, observa-se a possibilidade de um outro entendimento sobre artes do corpo e artes visuais, ou *artes espaciais*, e suas relações com os indivíduos como um outro modo de diálogo, o diálogo em *campo expandido*. Tal pensamento permite um borramento dos limites conceituais dominantes da comunicação discursiva e do diálogo pela fala e pela escrita, por meio de discursos do corpo, do gesto e do movimento.

⁷ Revista *October* foi fundada em Nova York em 1976 por Rosalind Krauss e Annette Michelson, que deixavam naquele momento outra revista, a *Artforum*. A *October* teve um importante papel na introdução da teoria pós-estrutural francesa para a academia anglo-americana, abordando teorias progressistas como a *desconstrução*, psicanálise, pós-modernismo e feminismo. Krauss teve a revista como principal espaço para publicação de seus ensaios que teorizavam sobre a arte pós-estruturalista.

2.1 DESCONSTRUÇÃO

O que desconstrução não é? É tudo!
 O que é a desconstrução? É nada!
 (DERRIDA, 1998a, p. 24)

A *desconstrução*, como um modo de pensar, é uma teoria filosófica proposta por Derrida nos anos 1960, que parte de suas pesquisas em referência à escrita e para aquilo que irá denominar de *metafísica da presença*⁸.

Estabelecida como uma noção em constante movimento, a *desconstrução* derridiana decorre por meio de processos não sistematizados que evidenciam diferentes ideias de pensamento sobre o aquilo a ser *desconstruído*.

Derrida expõe uma explicação, sem fixar uma definição, para a noção de *desconstrução*, em um diálogo com seu amigo e tradutor Toshihiko Izutsu em *Carta para um amigo japonês*⁹. Deslocado da relação com a essencialidade, Derrida não propõe o que a *desconstrução* é; inversamente, o autor questiona o que a *desconstrução* não é.

O filósofo, que estava à procura de um vocábulo que pudesse cooperar para a tradução da palavra *desconstrução* para o idioma japonês, preocupa-se em encontrar não simplesmente qualquer vocábulo dentro da estrutura da língua japonesa, mas sim uma palavra que pudesse abarcar, de modo geral, a proposta que ele pretendia com a *desconstrução*, e pondera que a palavra *desconstrução* tem problemas de conotação mesmo em sua própria língua.

Atento às dificuldades das traduções, dos conceitos que as palavras carregam consigo nos diferentes idiomas e culturas, e nesse caso com as devidas diferenças culturais conceituais entre ocidente e oriente, já no início da correspondência o filósofo adverte: “Então, a questão seria: o que a desconstrução não é? ou, melhor dizendo, o que *deveria* não ser?” (DERRIDA, 1998a, p. 19, grifo do autor), e reflete que, talvez, nem mesmo a palavra *desconstrução* – em francês, *déconstruction* – seria adequada para a sua proposta de trabalho, palavra esta que em geral não era de uso comum na língua francesa e teve seu valor reconstruído pelo próprio trabalho do autor.

⁸ A *Metafísica da presença*, para Derrida, está centrada na tradição filosófica do poder da fala sobre a escrita, do discurso vivo e da presença e controle de quem fala, como uma proximidade direta à origem e do sujeito falante, ou seja, o pai do discurso.

⁹ Correspondência de Derrida para Toshihiko Izutsu, filósofo japonês, publicada originalmente em *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987. No Brasil, foi traduzida por Érica Lima e publicada no livro *Tradução: a prática da diferença*, organizado por Paulo Ottoni em 1998 pela Editora Unicamp/Fapesp.

No jogo de aproximações conceituais dentro da língua francesa, o autor encontra um sentido ‘mecanicista’ para o termo desconstrução, o qual considerou mais próximo ao que propunha nos seus estudos, ainda que metafóricamente. O entendimento mecânico se aproxima à composição e organização das peças de uma máquina. Nesse sentido, Derrida relaciona a *desconstrução* a uma decomposição das partes que compõem uma engrenagem e/ou estrutura.

Para além do uso de uma palavra, e ciente dos problemas que uma tradução possa trazer, Derrida elucida o quanto o termo desconstrução – ou qualquer outro – pode remeter dentro de uma estrutura linguística. Na carta, Derrida explica que, no contexto estruturalista de sua época, a palavra desconstrução poderia ser relacionada à palavra estrutura – como explica:

“Desconstrução” parecia ir nesse sentido, uma vez que a palavra significava uma certa atenção às estruturas (que, por sua vez, não são simplesmente ideias, nem formas, nem sínteses, nem sistemas). Desconstruir foi também um gesto estruturalista, em todo o caso, foi um gesto que assumiu uma certa necessidade da problemática estruturalista. Mas também foi um gesto anti-estruturalista; e seu sucesso se deve, em parte, a esse mal-entendido. Tratava-se de desfazer, decompor, densedimentar estruturas (estruturas de todos os tipos, linguísticas, "logocêntricas", "fonocêntricas" – já que o estruturalismo era, então, dominado pelos modelos linguísticos da chamada linguística estrutural que era também denominado saussuriano –, sócio-institucional político, cultural e, antes de mais nada, filosófico) (DERRIDA, 1998a, p. 21, grifos do autor).

Pondera o autor que, talvez, a palavra desconstrução não seja a mais adequada para acolher a sua proposta de trabalho, e indica que a tradução do termo deverá notar que a *desconstrução* não se baseia simplesmente em críticas ou análises, assim como não se condiciona a um método com procedimentos ou regras, e tampouco a leituras ou interpretações. “A desconstrução tem lugar, é um *acontecimento*¹⁰ que não espera a deliberação, a consciência ou a organização do sujeito, nem mesmo da modernidade. *Isso se desconstrói.*” (DERRIDA, 1998a, p. 23, grifo do autor).

Na correspondência, o autor conclui que pensa a desconstrução como uma palavra não adequada para a proposta de pensamento que apresenta, e a entende como numa “*situação bem determinada*” (DERRIDA, 1998a, p. 24, grifo do autor) e passível de uma rede de substituições, que poderá, devido à circunstância, também ser feita em outras línguas. Sugere ele mesmo que a desconstrução – palavra – pudesse ser substituída por outra palavra existente

¹⁰ A noção derridiana de *acontecimento* faz referência a algo que não poderá estar em um horizonte de possibilidades ou que seja passível de uma previsibilidade. Noção esta que trataremos com maior profundidade no decorrer deste estudo.

mais bela, ou mesmo que alguma outra palavra fosse inventada, desde que essa ou aquela acolhessem a *desconstrução*.

É em *Gramatologia* (1973) que o filósofo contextualiza inicialmente o seu pensamento questionador acerca da estrutura na qual se organiza, segundo o autor, todo do pensamento ocidental. A obra reúne estudos e reflexões sobre tal pensamento e seus conceitos fundamentados, estrutura esta que Derrida irá denominar de *metafísica da presença*. Inicialmente, a *desconstrução* derridiana se insere como um questionamento à estrutura do pensamento estruturalista como discurso dominante da época. Com a *desconstrução*, como um pensamento que não rejeita ou nega o que *desconstrói*, Derrida dirige-se ao pensamento ocidental e seu discurso dominante por meio de uma leitura interiorizada de obras filosóficas, embora não se limite somente a elas, buscando transparecer suas contradições e suas irresoluções.

O filósofo inicialmente movimenta a *desconstrução* sobre os textos filosóficos clássicos, criticando e expondo lacunas textuais tendo como mote primeiro a metafísica ocidental, sustentada rigorosamente no *logocentrismo*. O *logocentrismo*, para Derrida, se define pela centralidade do *logos* (discurso falado) na estrutura do pensamento ocidental, organizado pela racionalidade discursiva e de caráter metafísico. Identifica-se o *logocentrismo* como o privilégio da tradição ocidental cedido ao discurso falado sobre a escrita, como uma valorização direta à origem do discurso por uma presença plena do pai do discurso, presença essa sustentada pela argumentação metafísica.

Derrida questiona a possibilidade da existência de uma verdade única que fundamenta toda a estrutura do pensamento ocidental, pensamento esse que estaria baseado nos sistemas binários hierárquicos – que não se restringem somente apenas à fala e à escrita – nos quais um dos termos é frequentemente colocado como sendo superior em relação ao outro termo, em grau valorativo. Esse pensamento binário, em hierarquia, estaria condicionando o pensamento ocidental a uma estrutura fixa e fechada, que se fundamenta no conceito de presença, o que levaria a um sentido ou significado das coisas, relacionados diretamente à essencialidade.

Em *Gramatologia*, especificamente no capítulo intitulado *O Fim do Livro e o Começo da Escrita*, o filósofo inicia sua movimentação nas bases fundamentais e tradicionais dos estudos filosóficos científicos da linguagem, empreendendo a *desconstrução* do *logocentrismo* e a própria concepção da representação, fazendo um retorno aos pensamentos e conceitos de pensadores – dentre eles, Ferdinand de Saussure, importante



ATENÇÃO
PERCEPÇÃO
REQUER
ENVOLVIM



linguista e filósofo suíço, considerado fundador da linguística como ciência autônoma. Em seus estudos acerca da ciência da linguística, Derrida destaca aquilo que denomina de *metafísica da presença*. Para o autor, a metafísica da presença é a autoridade atribuída à presença, seja a presença de sentido, seja a presença a si da consciência, e sua relação ao privilégio concedido à voz, e sua proximidade com a verdade, ante a escrita. A escrita é colocada frequentemente numa função secundária, como instrumento de representação da voz. Esse privilégio concedido à voz Derrida irá denominar de *fonocentrismo* e entende que nele é incitada a necessidade de uma presença e de uma origem, a qual estaria na fala do pai do discurso ou do sujeito falante do discurso original. O filósofo observa que a *metafísica da presença* condiciona a uma hierarquia que privilegia o *logos* que comanda o opositivo binário no qual o próprio pensamento metafísico se constitui. Como explica Evando Nascimento,

O que se marca, assim, é o valor da escrita como simples representação da fala, esta sim capaz de produzir o verdadeiro conhecimento como função da memória autêntica. O poder do *lógos*, o discurso vivo, na presença e sob o controle de quem fala, está na razão direta de sua proximidade para com a origem, entendida como função de uma *presença plena*, a *do pai do discurso* ou, como se diz modernamente, o “sujeito falante”. Isso configura o que Derrida, no rastro de Heidegger, chamou de “metafísica da presença”, ou seja, o privilégio da presença como valor supremo, em prejuízo de qualquer diferimento, repetição ou *diferença* em todos os sentidos do termo (NASCIMENTO, 2004, p. 21, grifos do autor).

Na metafísica ocidental, aquela que, segundo o autor, iria de Platão até Heidegger, Derrida entende que a estrutura de pensamento é alicerçada nas relações hierárquicas de oposição binárias tais como: dentro/fora, fala/escrita, presença/ausência, forma/sentido, nas quais uma assume posição superior à outra. Ou seja, o jogo de oposições que Derrida explora está ligado a qualquer oposição binária, não se reduzindo apenas à relação fala/escrita, objeto deste estudo.

Desse modo, na metafísica ocidental, estruturada em posições hierárquicas, a fala sempre irá assumir uma posição de superioridade frente à escrita. Tal superioridade é concedida por sua relação de proximidade com a voz, com a presença e com a verdade, em oposição à escrita, a qual ocupa uma posição secundária, como uma derivação afastada do discurso de origem. Nesse conceito, a escrita assume uma posição hierárquica secundária, como mera forma de representação da linguagem falada, ou ainda, como apenas uma redução fonética.

Derrida discute esta concepção de que a escrita está, tradicionalmente, fundamentada como uma representação da linguagem oral, questionando a posição mimética do discurso vivo, entendendo a escrita como possibilidade de toda a ciência. O filósofo expõe que o

pensamento de derivação da escrita frente à fala a coloca em situação de rebaixamento, com a implicação de uma possível perversão perigosa, com poder de deslocar sentidos, os distanciando de sua fonte, ou seja, do discurso falado. E, em meio aos tantos discursos sobre linguagem no século XX, que para o filósofo eram fundamentalmente metafísicos e centrados no *fonologocentrismo* e no *falocentrismo*¹¹, o filósofo desconstrói o conceito de linguagem saussuriano, denunciando a “própria desvalorização da palavra ‘linguagem’” (DERRIDA, 2008, p. 7, grifo do autor), empregando outras possibilidades sobre as bases estruturais metafísicas dominantes de ciências semiológicas de sua época.

O *fonologocentrismo*, centralidade da voz e do discurso racional, é denunciado por Derrida como uma estrutura metafísica centrada no sentido, tendo a voz como forma de expressão própria e o *falocentrismo* como a expressão de uma autoridade absoluta sobre a origem do texto e de seu “pai”, este que detém a verdade absoluta de intenção e legitimidade sobre seu texto – o que traria problemas ao conceito estruturalista de linguagem, já que, para Derrida,

não há dúvida de que o *problema da linguagem* nunca foi apenas um problema entre outros. Mas nunca, tanto como hoje, invade *como tal* o horizonte mundial das mais diversas pesquisas e dos discursos mais heterogêneos em intenção, método e ideologia. [...] Esta inflação do signo "linguagem" é a inflação do próprio signo, a inflação absoluta, a inflação mesma. Contudo, por uma face ou sombra sua, ela ainda faz signo: esta crise é também um sintoma. Indica, como que a contragosto, que uma época histórico-metafísica *deve* determinar, enfim, como linguagem a totalidade de seu horizonte problemático (DERRIDA, 2008, p.7).

A *desconstrução* do conceito de linguagem é problematizada por meio do binarismo hierárquico da fala e da escrita no qual se sustenta e se concentra. O filósofo entende o signo linguagem com uma inflação, ou seja, uma inflação de si mesma, como um sem limites cercado de possibilidades de significâncias. A partir da possibilidade dos significantes, Derrida demonstra que o ‘problema da linguagem’ está em começar pelo signo, alertando que o signo não tem existência em si mesmo, ele sempre está para representar algo que ele não é, ou seja, ele já é secundário.

Segundo Bennington, “começar pelo signo é começar pelo secundário mesmo, é já estar no desvio. Segundo a lógica da lógica (do *logos*), o signo é signo de alguma coisa, ele toma o lugar da coisa na sua ausência, representa-a, esperando sua volta” (BENNINGTON, 1994, p. 26, grifo do autor), colocando-se em questão o signo e, ainda, o signo linguagem.

¹¹ O *falocentrismo* está alicerçado numa visão e em um pensamento que acredita e credita uma superioridade masculina. Estabelece uma divisão binária entre o masculino e feminino, sendo o masculino detentor do *falo*, que exprime toda uma virilidade abstrata e de força. Já o feminino exprime a fragilidade. Essa corrente de pensamento estruturalista pode ser observada no comportamento da sociedade ocidental, inclusive em áreas como o da filosofia, da linguagem, da literatura, das artes e fortemente na política.

Derrida denuncia o caráter de suplementação reservado exclusivamente à linguagem escrita e o fato de que o signo tenha tradicionalmente caráter de derivação – seja na fala ou na escrita – pois tanto a linguagem quanto o signo não deixam de significar o significante do significante, afetando quaisquer significados, inclusive do discurso falado.

Para uma *desconstrução* do conceito tradicional de signo, Derrida explica:

deixando de designar uma forma particular, derivada, auxiliar de linguagem em geral (entendida como comunicação, relação, expressão, significação, constituição do sentido ou do pensamento etc.), deixando de designar a película exterior, o duplo inconsistente de um significante maior, o *significante do significante* – o conceito de escritura começava a ultrapassar a extensão da linguagem. Em todos os sentidos desta palavra, a escritura compreenderia a *linguagem*. Não que a palavra “escritura” deixe de significar o significante do significante, mas parece, sob uma luz estranha, que o “significante do significante” não mais define a reduplicação acidental e a secundariedade decaída. “Significante do significante” descreve, ao contrário, o movimento da linguagem: na sua origem, certamente, mas já se pressente que uma origem, cuja estrutura se soletra como “significante do significante”, arrebatase e apaga-se a si mesma na sua própria produção. O significado funciona aí desde sempre como um significante. A secundariedade, que se acreditava poder reservar à escritura, afeta todo significado em geral, afeta-o desde sempre, isto é, desde o *início do jogo*. Não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem. O advento da escritura é o advento do jogo; o jogo entrega-se hoje a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranquilizantes, reduzindo todas as praças-fortes, todos os abrigos do fora-do-jogo que vigiavam o campo da linguagem. Isto equivale, com todo o rigor, a destruir o conceito de “signo” e toda a sua lógica (DERRIDA, 2008, p.8, grifos do autor).

A partir dos estudos sobre a escrita, Derrida indica que todo significado estaria já em posição de significante, e esses estão em posição de *rastros*. Nessa corrente de significações, há uma impossibilidade de busca, ou identificação, de uma origem ou início, busca esta característica de operação da metafísica.

Outro exemplo acerca do questionamento sobre a estruturalidade conceitual da linguagem baseado nas oposições está no binômio *dentro e fora*. Derrida questiona a proposta de origem e de um *fora*, sendo a linguagem homogênea e indissolúvel de sua própria proposta. O filósofo desconfia do jogo da ciência linguística que propõe mais que uma tensão entre o fora e dentro, mas também uma espécie de perversão de um para o outro e considera que o *fora* está no *dentro* e o *fora* pressiona os limites do *dentro*, como afirma o autor, “O fora mantém com o dentro uma relação que, como sempre, não é nada menos do que simples exterioridade. O sentido do fora sempre foi no dentro, prisioneiro do fora do fora, e reciprocamente.” (DERRIDA, 2008, p. 43).

Nessa discussão acerca do *dentro* e do *fora*, o binarismo da fala e da escrita é questionado quanto à condição de representação da escrita. Essa relação de representação é

dada como uma relação de perversão mimética ou um suplemento que corrompe o sentido original do discurso e pondera que “uma ciência da linguagem deveria reencontrar relações *naturais*, isto é, simples e originais, entre a fala e a escritura, isto é, entre um dentro e um fora.” (DERRIDA, 2008, p. 43). Desse modo, contestando o alicerce do *fora*, o autor indica a instabilidade do conceito estruturalista, propondo uma expansão e/ou perturbação dessa estrutura, captando as movimentações que lhe são próprias.

Atento à estruturalidade das estruturas binárias, problema identificado na ciência da linguagem – e até mesmo ao uso da palavra linguagem –, Derrida volta-se para um transbordamento da linguagem, para a qual propõe que o termo como descrito não comporta todos os significados, trazendo a proposta de *escritura*. Tal proposta está para além das noções de linguagem dominantes de até então, que poderiam estar causando uma clausura do pensamento pela metafísica ocidental, condicionando no pensamento ocidental uma abjeção da escrita frente à fala. Derrida entende este movimento como uma ‘Necessidade’ e explica:

Já há algum tempo, com efeito, aqui e ali, por um gesto ou motivos profundamente necessários, dos quais seria mais fácil denunciar a degradação do que desvendar a origem, diz-se “linguagem” por ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, inconsciente, experiência, afetividade etc. Há agora, a tendência de designar por “escritura” tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que possibilita; e a seguir além da face significante, até mesmo a face significada; e, a partir daí, tudo que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também “escritura” pictural, musical, escultural etc. Tudo isso para descrever não apenas o sistema de notação que se anexa secundariamente a tais atividades, mas a essência e o conteúdo dessas atividades mesmas (DERRIDA, 2008, p.11, grifos do autor).

É por meio da *escritura* que Derrida faz sua denúncia de que todo significado é, desde já, um significante, num jogo ininterrupto de significâncias. É importante destacar que a *escritura* derridiana não se apresenta como uma noção que recusa o conceito de linguagem dentro de um sistema estruturalista, mas sim, como um transbordamento ou apagamento das margens do próprio conceito de linguagem até então dominantes no pensamento ocidental. A *escritura* é pensada como algo mais exterior e mais interior à fala, primeiro não como a imagem de um símbolo, e segundo em si mesma já *escritura*.

Com esse movimentar da *desconstrução*, Derrida não propunha uma negação da metafísica da presença ou mesmo do logocentrismo, mas sim expunha possíveis lacunas e contradições, denunciando que o pensamento ocidental se encontrava em uma fixidez estrutural. Levando a um transbordamento dos limites da linguagem, o filósofo propõe outras possibilidades de horizonte que desestabilizam, com certa contundência, a segurança que a



metafísica da presença até então pretendia sustentar, sinalizando que “a escritura fonética, meio de grande aventura metafísica, científica, técnica, econômica do Ocidente, está limitada no tempo e no espaço, e limita-se a si mesma no contexto exato em que está impondo sua lei às únicas áreas culturais que ainda lhe escapavam” (DERRIDA, 2008, p.12).

A noção de escritura derridiana contém todo o aquilo que poderá constituir uma inscrição, incluindo a fala e a escrita, borrando as margens do que até então cerceava o pensamento sobre o que é linguagem e seus limites. Entende Derrida como *escritura* o jogo de correlações de *rastros*, que não têm referência com presença ou nem mesmo uma ausência, dispensando qualquer estrutura de organização ou de origem.

2.1.1 O “lugar” da *desconstrução*

No cotidiano, o termo lugar dificilmente virá desacompanhado de um algo que a coloque em referência geográfica de território ou espaço, de determinação ou de forma, formalidade ou destino, de fim ou finalidade e, até mesmo, associado ao imaginário. Quando algo se destina: ao lugar de. Quando algo aconteceu: naquele lugar. Quando um ou algo se coloca como, ou ao outro: no lugar de. Quando indicamos espaço: o lugar. Maria Isabel Cunha indica que o lugar, ou os lugares, estão passíveis de instituir-se a partir de uma interlocução que assim os nomeiam por meio de significados e referências de um espaço experienciado¹².

Pensando nisso, a *desconstrução* tem lugar?

Embora a *desconstrução* tenha como ‘lugar’ inicialmente em textos da filosofia tradicional, o pensamento não se limita a eles; pelo contrário, o movimento da *desconstrução* direciona-se para tudo aquilo que pretende se estabelecer como algo estável e seguro. Tal movimento propõe um gesto que não opera pela negação, tampouco trata ou busca exterioridades, mas joga por meio de deslocamentos das estruturas do aquilo textual que está em *desconstrução*.

Faz-se necessário observar o que o autor caracteriza como *texto*:

Gostaria de recordar que o conceito de texto que eu proponho não se limita nem à grafia, nem ao livro, nem mesmo ao discurso, menos ainda à esfera semântica, representativa, simbólica, ideal ou ideológica. O que eu chamo de ‘texto’ implica

¹² Artigo *Os conceitos de espaço, lugar e território nos processos analíticos da formação dos docentes universitários* publicado na revista Educação Unisinos n° 12 de setembro/dezembro de 2008.

todas as estruturas ditas 'reais', 'econômicas', 'históricas', socioinstitucionais, em suma, todos os referenciais possíveis (DERRIDA, 1991, p. 203).

Entende-se como *texto* o aquilo que pode ser lido, não se limitando ao texto escrito ou falado, impresso ou dito, mas sim todo e qualquer *texto* em que um indivíduo tenha como possibilidade a contextualização, o entendimento, o discurso e/ou narrativa, como, por exemplo, uma imagem, uma cena imóvel ou em movimento, um conhecimento e suas estruturas.

Exemplo disso está na resposta de Derrida quando questionado por Peter Brunette¹³ sobre uma possível resistência a um movimento da *desconstrução* nas artes visuais, uma vez que “[...] a desconstrução é boa para as palavras, para a escrita [...]” (BRUNETTE, 2012, p. 28), e o filósofo responde:

Eu tomaria quase a posição oposta. Eu diria que a desconstrução mais eficaz é aquela que não é limitada a textos discursivos e certamente não a textos filosóficos, embora pessoalmente – falo de mim mesmo como um agente entre outros do trabalho desconstrutivo –, e por razões relacionadas a minha própria história, eu me sinta mais à vontade com textos filosóficos e literários. E é possível que uma certa formalização teórica geral da possibilidade desconstrutiva tenha mais afinidade com o discurso. Mas a desconstrução mais eficaz, e eu disse isso com frequência, é aquela que trata do não discursivo, ou de instituições discursivas que não têm a forma do discurso escrito (DERRIDA, 2012a, p. 29).

No contexto das artes visuais, as quais Derrida irá denominar como *artes espaciais*, o filósofo esclarece que a utilização da palavra ‘espaciais’ possibilita a ligação dessas artes “[...] a um conjunto geral de ideias sobre espaçamento, na pintura, na fala, e assim por diante [...]” (DERRIDA, 2012a, p. 46), e complementa sua noção de *texto* quando afirma que

Há texto porque sempre há um pouco de discurso em algum lugar nas artes visuais, e também porque, mesmo que não haja nenhum discurso, o efeito do espaçamento já implica uma textualização. Por essa razão, a expansão do conceito de texto é estrategicamente decisiva aqui. Portanto, as obras de arte mais esmagadoramente silenciosas não podem evitar ser tomadas dentro de uma rede de diferenças e referências que lhes dá uma estrutura textual (DERRIDA, 2012a, p. 29).

A noção de *texto* no pensamento de Derrida oportuniza a expansão do entendimento de leitura, movimentando a *desconstrução* sobre o conceito de texto, vinculado à palavra grafada ou falada, comumente empregado no pensamento ocidental. Em tal noção, não há uma negação do que é texto no entendimento e reconhecimento tradicional, e na ausência de negação, um olhar desavisado pode prever certa contradição no movimento da *desconstrução* sobre o termo texto; no entanto, há de se observar que a noção derridiana oportuniza toda

¹³ *As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida* de Peter Brunette e David Wills. In. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*, Editora da UFSC, 2012.

ordem de complicações para as estruturas e suas estruturalidades, conceitos e conceitualidades.

É possível entender a *desconstrução* como um movimento, um gesto – esse, deslocado da noção de movimento ou ato físico – o gesto na *desconstrução* se insere como um impulso que condiciona a movimentação sobre o aquilo que se desconstrói. Um movimento que não se limita a um simples interesse, mas coloca-se como uma força de abertura ao por-vir, provocando uma perturbação na estrutura conceitual que se encontrava estável em um sistema hierárquico de posições, delimitado em lugares específicos para cada termo.

Entendendo a *desconstrução* como um movimento ou um gesto. Um *lance* que não se limita a um simples interesse, mas coloca-se como um *lançar-se* ao por-vir, provocando uma perturbação na estrutura conceitual que se encontrava em pretensa estabilidade em um sistema hierárquico de posições, delimitado em lugares específicos para cada termo.

Explica Derrida que

Os movimentos de desconstrução não solicitam as estruturas do fora. Só são possíveis e eficazes, só ajustam seus golpes se habitam essas estruturas. Se as habitam de uma certa maneira, pois se habita sempre e principalmente quando nem se suspeita disso. Operando necessariamente do interior, emprestando da estrutura antiga todos os recursos estratégicos e econômicos da subversão, emprestando-os estruturalmente, isto é, sem poder isolar seus elementos e seus átomos, o empreendimento de desconstrução é sempre, de certo modo, arrebatado pelo seu próprio trabalho (DERRIDA, 2008, p. 30).

Numa movimentação que observa e atenta para outras possibilidades *textuais* e de discurso que não estão expostas diretamente nos *textos*, mas dentro deles e sem solicitar o fora, o gesto da *desconstrução* propõe aberturas para outras possibilidades que não se limitam ao campo filosófico. No pensamento derridiano, entende-se que todo *texto*, na sua própria estrutura, permite uma *desconstrução* que confirma sua anterioridade, ou seja, o movimento da *desconstrução* não nega o que desconstrói, mas sim o desestabiliza, oportunizando outros jogos do pensamento e do conhecimento.

Derrida entende a *desconstrução* como “a condição da construção, da verdadeira invenção, da verdadeira afirmação que mantém alguma coisa junta, que constrói.” (DERRIDA, 2012a, p. 51). Trata-se de um chamado, um chamado à *desconstrução*. Esse chamado que Derrida entende como o responsável por colocar em movimento a *desconstrução*:

Ora, o que é esse chamado? Não sei. Se soubesse, nada jamais aconteceria. [...] E em relação ao não conhecimento que o chamado é feito. Portanto, eu não tenho uma

resposta. Não posso dizer-lhe: "é isto". Eu de fato não sei, mas esse "não sei" não resulta só de uma ignorância, de ceticismo, niilismo ou obscurantismo. Esse não conhecimento é a condição necessária para alguma coisa acontecer, para que a responsabilidade seja assumida, para que uma decisão seja tomada, para que um acontecimento ocorra (DERRIDA, 2012a, p. 52, grifos do autor).

A *desconstrução*, como um chamado, se apresenta no campo das possibilidades; por isso, a questão ‘o que é a *desconstrução*?’ como eixo de observação filosófica do ‘o que é?’ se trata de uma pergunta de resposta indecível, operando em duplo sentido, do que é e do que não é, facultando a *desconstrução* dentro de si própria enquanto noção e gesto – “o indecível não é apenas a oscilação entre duas significações [...] ou a tensão entre duas decisões [...] é a experiência daquilo que estranho, heterogêneo à ordem do calculável [...] *deve* entregar-se à decisão impossível [...]” (DERRIDA, 2007, p. 46 grifo do autor).

O gesto desconstrutivo é um constante questionamento, uma problematização e uma aporia¹⁴, que se instauram. Assim, nas hipóteses sobre o aquilo que se desconstrói, ou mesmo, no havendo da obtenção de uma possível resposta, essa ainda poderá ser colocada em movimento no campo de outras possibilidades por-vir, num movendo constante de um chamado da força da *desconstrução*.

O fato é que, para aquilo que convenientemente chamamos desconstrução se pôr em movimento, esse chamado é necessário. Ele diz "vem", mas *vir* aonde, eu não sei. Isso não quer simplesmente dizer que eu seja ignorante; o chamado é heterogêneo ao conhecimento. Para que esse chamado exista, a ordem do conhecimento precisa ser fendida. Se podemos identificar, objetificar, reconhecer o lugar, a partir desse momento não há chamado. Para que haja chamado, e para que a beleza de que falamos antes exista, as ordens de determinação e de conhecimento precisam ser excedidas (DERRIDA, 2012a, p. 52).

Derrida refere-se às lacunas textuais e do conhecimento que podem ‘vir *a*’ serem analisadas, como um chamamento ao ‘por-vir’ do que ainda se desconhece ou não foi pensado na estrutura de um conhecimento. É no jogo de presença e ausência das possibilidades textuais que deverão ser movimentadas as trocas de posições hierárquicas, num deslocamento da centralidade de uma estrutura sem que haja uma substituição dela, mas, ainda assim, obedecendo à heterogeneidade das posições.

Pensar o jogo do deslocamento de posições hierárquicas do aquilo a ser desconstruído pode remeter à hipótese de uma outra estrutura, porém, por mais que se possa pensar em uma lógica estrutural – a lógica prevê uma sistematização – nesse caso, não é

¹⁴ Aporia, na *desconstrução* derridiana, remete à *différance* e está inserida no contexto das tensões de lógica e retórica de um texto, impedindo que ele possa se fixar como sentido único, absoluto ou fixo. Considera-se que todo texto contém aporias e compete ao leitor, no movimento da *desconstrução*, identificar as lacunas textuais presentes ausentes que possibilitam revelar outras leituras que não as convencionais.

prudente estabelecer para um pensamento da *desconstrução* derridiana novas estruturas sistêmicas.

Trata-se de um processo indecidível, suportado pelo entendimento de uma *desconstrução* que se descontrói movimentando-se na sua própria operação. No eixo da reflexão sobre possibilidades, quando na oposição binária, o meio pode se apresentar como possibilidade, ou um ou outro, ou, nem um nem outro, ou, os dois ao mesmo tempo, quebrando a lógica da metafísica e da própria hierarquia, ou mesmo no campo do julgamento de valores opositivos.

Derrida esclarece os indecidíveis como:

unidades de simulacro, ‘falsas’ propriedades verbais; nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, entretanto, habitam-na, opõe-lhe resistência, desorganizam-na, mas *sem nunca* constituir um terceiro termo, sem nunca dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa (o *pharmakon* não é nem o remédio nem o veneno, nem o bem nem o mal, nem o dentro nem o fora, nem a fala nem a escrita; o *suplemento* não é nem um mais nem um menos, nem um fora nem um complemento de um dentro, nem um acidente nem uma essência etc.; o *húmen* não é nem a confusão nem a distinção, nem a identidade nem a diferença, nem a consumação nem a virgindade, nem o velamento nem o desvelamento, nem o dentro nem o fora etc.; o *grama* não é nem um significante nem um significado, nem um signo nem uma coisa, nem uma presença nem uma ausência, nem uma posição nem uma negação etc.; o *espaçamento* não é nem o espaço nem o tempo; o *encetamento* não é nem a integridade [encetada] de um começo ou de um corte simples nem a simples secundariedade. Nem/nem quer dizer ou “ao mesmo tempo” ou “ou um ou outro” [Ni/ni, c’est à la fois ou bien ou bien]; a *marca* é também o limite *marginal*, a *marcha* etc.) (DERRIDA, 2001, p. 49, grifos do autor).

No pensamento de Derrida há a impossibilidade da manutenção de estabilidade do sistema quando existe um conflito entre opostos e estas forças estão em franca operação dentro dele. A universalidade de conceitos acaba por impor uma violência hierárquica entre si que pode resultar, em dado momento, numa conturbação do estrutural regular pela movimentação contínua das posições hierárquicas, como indica o autor:

Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando como uma coexistência pacífica de um face a face, mas como uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia (DERRIDA, 2001, p. 48).

Derrida dá atenção para dois movimentos do gesto desconstrutivo: o da *inversão* e o do *deslocamento*, ambos responsáveis pela quebra do binarismo conceitual, possibilitando abertura ao pensamento de alteridade. Se faz necessário esclarecer que estes dois momentos

da *desconstrução* não podem ser tomados como um sendo anterior ao outro, um primeiro e outro posterior.

O filósofo propõe outra possibilidade de relações em todo sistema binário: parte da proposta de jogo entre as diferenciações, desestabilizando todo o sólido ou rígido. Este jogo não pretende a pura e simples inversão de posições, pois essa apenas traria novamente a hierarquia absoluta entre as partes, mas sim como um jogo de diferenças que se alternam e compõem a pluralidade de interpretações e a impossibilidade da fixação de sentido, e, assim, dos valores da presença e do signo.

Sobre a *inversão*, Derrida esclarece:

Insisto muito e incessantemente na necessidade dessa fase de inversão que se pode, talvez, muito rapidamente, buscar desacreditar. [...] Descuidar-se dessa fase de inversão significa esquecer a estrutura conflitiva e subordinante da oposição. Significa, pois, passar muito rapidamente – sem manter qualquer controle sobre a oposição anterior – uma *neutralização* que, *praticamente*, deixaria intacto o campo anterior, privando-se de todos os meios de aí *intervir* efetivamente (DERRIDA, 2001, p. 48, grifos do autor).

O autor, ao designar a *inversão*, pondera para uma não neutralização dos elementos do jogo; desconstrói, desestabiliza e subverte as violentas posições hierárquicas, oportunizando e problematizando o conflito estrutural, dando espaço e voz ao elemento até então tido como secundário ou dominado.

Quanto ao *deslocamento*, este sugere um afastamento do sistema e sua estrutura em *desconstrução* e, por isso, torna-se inerente à *inversão*. É uma ação que sugere um novo conceito, sem compromisso com seus conceitos antecedentes dentro do sistema em *desconstrução*, desviando-se deles e propondo outro arranjo de questões, como uma “bi-face”, como esclarece Derrida:

Se esse afastamento, essa bi-face ou bi-fase, não pode mais ser inscrito senão em uma escrita bífida [...], ele não pode mais se marcar senão em um campo textual que chamarei de ‘agrupado’: no limite, é impossível *localizá-lo, situá-lo*; um texto unilinear, uma posição pontual, uma operação assinada por um único autor são, por definição, incapazes de praticar esse afastamento (DERRIDA, 2001, p. 49).

Neste jogo de *deslocamentos* e *inversões* no qual um termo abandona sua secundariedade e outro sua cardinalidade, as possíveis lacunas podem ser preenchidas, outras possibilidades, outras conceitualidades operadoras ou noções surgem, sem que essas antes possam ter sido observadas numa certa organização estrutural.

Desse modo, torna-se ‘necessária’ a desestabilização hierárquica da estrutura e é nela que tem lugar a *desconstrução*. Isso nos remete ao fato de que todo conceito é construído e,

portanto, passível de *desconstrução*, num jogo de forças no qual se faz necessária a observação do *rastro* e do *acontecimento*.

2.1.2 *Rastro*

A noção corrente de rastro está inserida na observância de uma origem, ou seja, está associada a uma noção derivada de uma presença, de um algo ou alguém que deixou vestígio, sinal, pista e criação. Já a noção de *rastro* no pensamento derridiano não se anuncia como um conceito derivado da presença. Derrida pensa o *rastro* como uma origem sem origem, ou seja, o *rastro* como uma condição de impossibilidade de encontro de origem original.

A escolha do termo rastro, como explica Derrida em *Gramatologia*, obedece à mesma lógica do significado da palavra. O filósofo pondera que toda escolha de palavras, de linguagem, acaba por sofrer um desencadeamento de conceitos anteriores, dados históricos e a bagagem de conhecimento que tal termo possa aportar. Assim, a palavra rastro pode amparar uma economia de contextualizações ou explicações acerca de seu pensamento.

O *rastro* se insere como operador conceitual dentro da *desconstrução* derridiana, tornando a busca da origem e da essência impossibilitadas, desestabilizando as estruturas conceituais como uma possibilidade de oposição sem obedecer a estruturas binárias e hierárquicas. Presente e ausente, o *rastro* está como um “vir-a-ser-ímotivado” e não se remete a sua natureza, mas está na sua relação com o outro independentemente de motivo, origem e temporalidade, natureza ou cultura.

Derrida explica que “A ímotivação do rastro deve agora ser entendida como uma operação e não como um estado, como um movimento ativo, uma desmotivação e não como uma estrutura dada.” (DERRIDA, 2008, p. 62). O autor esclarece o descolamento da sua proposta de *rastro* aos pensamentos tradicionais filosóficos de origem e de essência; assim, a presença do *rastro* se constrói pela sua própria ausência, não sendo possível identificar uma origem absoluta, um começo, uma motivação inicial ou fenômeno. Derrida observa que um pensamento de *rastro* não rompe com a fenomenologia transcendental, nem tampouco pode se reduzir a ela (1998, p. 76).

Também em *Gramatologia*, o filósofo exemplifica, ao contestar o conceito tradicional de representação, como se daria a presença/ausência do *rastro*,

A representação ata-se ao que representa, de modo que se fala como se escreve, pensa-se como se o representado não fosse mais que sombra ou reflexo do representante. Promiscuidade perigosa, nefasta cumplicidade entre o reflexo e o refletido que se deixa seduzir de modo narcisista. Neste jogo de representação, o ponto de origem torna-se inalcançável. Há coisas, águas e imagens, uma remessa infinita de uns aos outros, mas sem nascente. Não há mais uma origem simples, pois o que é refletido desdobra-se *em si mesmo* e não só como adição a si de sua imagem. O reflexo, a imagem, o duplo desdobra o que ele reduplica. A origem da especulação torna-se uma diferença (DERRIDA, 2008, p. 44-45, grifo do autor).

Neste jogo de reflexo e refletido, a imagem condiciona-se ao impossível da origem, da essência ou mesmo da temporalidade de uma presença. É clara a ligação do representado e do representante, mas, nesse jogo de possibilidades, não há mais condição de decisão acerca dos ‘papéis originais’ – quem é o representado e quem é o representante? Trata-se de uma impossibilidade. Questiona-se a origem pelos seus desdobramentos e suas possibilidades, no qual, a origem enquanto inalcançável abre espaço para discussões da diferença, num jogo de remetimentos de presença e ausência sem fim. Desse modo, o *rastro* se apresenta como a unidade de significação, remetendo a tudo o que possa constituir uma inscrição, independente de uma ação humana, sendo ele “a própria experiência, em toda parte onde nada nela se resume ao presente vivo e onde cada presente vivo é estruturado como presente por meio da remissão ao outro ou à outra coisa, como rastro de alguma coisa outra, como remissão-a.” (DERRIDA, 2012a, p. 79).

Derrida aproxima o seu pensamento de *rastro* – o *rastro* puro – como *différance*¹⁵ e pondera que

O rastro (puro) é a diferença. Ela não depende de nenhuma plenitude sensível, audível ou visível, fônica ou gráfica. É, ao contrário, a condição destas. Embora *não exista*, embora não seja nunca um ente-presente fora de toda plenitude, sua possibilidade é anterior, de direito, a tudo que se denomina signo (significado/significante, conteúdo/expressão, etc.), conceito ou operação, motriz ou sensível (DERRIDA, 2008, p. 77, grifo do autor).

O *rastro* está na origem da origem, sem que se possa precisar em temporalidade linear a origem, e a *différance* está como possibilidade e articulação. Há um jogo do inteligível e do sensível sob ordem abstrata, como aquilo que permite a aquilo, que permite perceber o impresso, como escreve Derrida, “A diferença é portanto a formação da forma. Mas ela é, por *outro lado*, o ser impresso da impressão.” (DERRIDA, 2008, p. 77, grifo do autor), ou seja, percebe-se e apresenta-se a *différance* por sua diferencialidade.

O filósofo entende a *différance* não como

¹⁵ Embora algumas traduções considerem utilizar a tradução da palavra *différance* como ‘diferença’, opta-se nesta pesquisa pela não tradução do termo criado por Derrida, entendendo que as propostas de presença/ausência e audível/legível do *a* na palavra *différance* são impossibilitadas na tradução.

uma distinção, uma essência ou uma oposição, mas um movimento de espaçamento, em ‘devir-espaço’ do tempo, um ‘devir-tempo’ do espaço, uma referência à alteridade, e uma heterogeneidade que não é primordialmente oposicional. Daí uma certa inscrição do mesmo, que não é idêntico, *como* *différance* (DERRIDA, 2004, p. 34, grifo do autor).

A *différance* está inserida como uma noção derridiana que tensiona para uma não origem, ou seja, não se respalda na presença como princípio, e sim na alteridade, na diferença entre os *rastros*. Desse modo, a *différance* como movimento propõe a manifestação das diferenças opositivas não binárias, destacando o *entre* no jogo de transbordamento da oposição presença/ausência.

Foi em 1965 que Derrida utilizou pela primeira vez o termo *différance* com um *a*¹⁶, com a proposta de fazer um neologismo que pudesse de alguma forma inscrever um “pensar o processo de diferenciação para além de qualquer espécie de limites: quer se trate de limites culturais, nacionais linguísticos ou mesmo humanos.” (DERRIDA, 2004, p. 33). Zevallos argumenta sobre a *différance* como movimento e esclarece o jogo entre as letras ‘e’ e ‘a’ no neografismo da palavra proposto pelo filósofo:

o movimento da *différance* é anunciado pelo autor entre duas diferenças ou entre duas letras. A letra *e* e a letra *a*. A diferença gráfica é marcada entre as duas vogais uma vez que o autor substitui o *e* na palavra francesa *différence* (diferença) pelo *a*, formando assim o neografismo *différance*. Essa intervenção é puramente gráfica: escreve-se ou lê-se, mas não é compreensível ao ser simplesmente ouvida, não pode ser pronunciada. *Différence* e *différance* são, no francês, duas palavras foneticamente iguais, o que faz com que apenas pela escrita seja possível determiná-las. Essa “falta” ortográfica, proposital, inverte o valor da representação da fala pela escrita, obrigando a recorrer a essa última para reconhecer a “estranha diferença”. É esse reconhecimento que se abre para uma outra possibilidade de experiência de saber (ZEVALLOS, 2014, p.32, grifos da autora).

A diferença na grafia da palavra francesa proposta por Derrida – que traz dificuldades à tradução do termo em outros idiomas – obriga que a palavra seja lida para que haja a percepção da dessemelhança entre os dois termos, tornando a *différance* legível, mas não audível, desconstruindo o pensamento filosófico dominante, até então, da hierarquia entre fala e escrita. Ainda atenta ao neografismo derridiano, Zevallos dedica-se a esclarecer a terminação *ance* da palavra:

a terminação *ance*, da *différance*, no uso da língua francesa, permanece indecisa entre o passivo e o ativo, o que faz com que a *différance* não seja nem simplesmente ativo nem simplesmente passivo. O *a* da *différance* nos remete a um pensamento tanto de atividade, pois é um movimento sempre já dado, quanto de passividade; o jogo entre os termos em oposição é independente de qualquer vontade (ZEVALLOS, 2014, p.37, grifos da autora).

¹⁶ A grafia correta da palavra em francês é *différence*.

Para Derrida, “a atividade ou a produtividade conotadas pelo *a* da *différance* remetem ao movimento gerativo no jogo das diferenças” (DERRIDA, 2001, p. 33, grifos do autor), e, nesse deslocamento de hierarquias, surgem possibilidades para o jogo das diferenças, como afirma o autor,

Pode-se chamá-lo *grama* ou *différance*. O jogo das diferenças supõe, de fato, sínteses e remessas que impedem que, em algum momento, em algum sentido, um elemento simples esteja *presente* em si mesmo e remeta apenas a si mesmo. Seja na ordem do discurso falado, seja na ordem do discurso escrito, nenhum elemento pode funcionar como signo sem remeter a um outro elemento, o qual, ele próprio, não está simplesmente presente. Esse encadeamento faz com que cada "elemento" – fonema ou grafema – constitua-se a partir do rastro, que existe nele, dos outros elementos da cadeia ou do sistema. Esse encadeamento, esse tecido, é o *texto* que não se produz a não ser na transformação ele um outro texto. Nada, nem nos elementos nem no sistema, está, jamais, em qualquer lugar, simplesmente presente ou simplesmente ausente. Não existe, em toda parte, a não ser diferenças e rastros de rastros (DERRIDA, 2001, p. 32, grifos do autor).

O filósofo pensa a *différance* como um movimento no qual o algo ou aquilo só se reconhece na perspectiva da antecedência, da proposição e da sucessão, sendo que “A *différance* assinala a plena convergência de temporalização e do espaçamento. Tempo e espaço são constitutivamente dependentes, um não existe sem o outro, um *se torna* ou *devém* o outro.” (NASCIMENTO, 2004, p. 55). Concernentes, a temporalização e o espaçamento condicionam para um pensamento em abertura para alteridade, que, não passível de apreensão pela sua *indecidibilidade*, constituem-se como possibilidade e impossibilidade de um *texto*.

Assim, a *différance* e o *rastro* convidam a um pensamento do anterior, do que antecede e, no pensamento derridiano, faz-se necessário entender a anterioridade do *rastro*:

O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferença que abre o aparecer e a significação. Articulado o vivo sobre o não-vivo em geral, origem de toda repetição, origem da idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais intangível que sensível, não mais significação transparente que uma energia opaca e nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo (DERRIDA, 2008, p.79/80, grifo do autor).

O *rastro* poderá ser pensado, mas não explicitado; sua indicação é sempre oculta, sendo ele capaz de capacitar o indivíduo ante a oposição, e é por meio do *rastro*, como operatório da *desconstrução*, que se oportunizam e se potencializam as possibilidades do gesto da *desconstrução* e da alteridade.

A metafísica da presença é questionada no *rastro* derridiano, e na presença ausente Derrida argumenta que

Não se pode pensar o rastro instituído sem pensar a retenção da diferença numa estrutura de remessa onde a diferença aparece *como tal* e permite dessa forma uma certa liberdade de variação entre os termos plenos. A ausência de um *outro* aqui- agora, de um outro presente transcendental, de uma *outra* origem do mundo manifestando-se como tal, apresentando-se como ausência irreduzível na presença do rastro, não é uma fórmula metafísica substituída por um conceito científico da escritura. Esta fórmula, mais que a contestação *da* metafísica, descreve a estrutura implicada pelo “arbitrário do signo”, desde que se pense a sua possibilidade aquém da oposição derivada entre natureza e convenção, símbolo e signo, etc. Estas oposições somente têm sentido a partir da possibilidade do rastro. A “imotivação” do signo requer uma síntese em que o totalmente outro anuncia-se como tal – sem nenhuma simplicidade, nenhuma identidade, nenhuma semelhança ou continuidade – no que não é ele. *Anuncia-se como tal*: aí está toda a *história*, desde o que a metafísica determinou como o “não vivo” até a “consciência” passando por todos os níveis da organização animal. O rastro, onde se imprime a relação ao outro, articula sua possibilidade sobre todo o campo do ente, que a metafísica determinou como ente-presente a partir do movimento escondido do rastro. É preciso pensar o rastro antes do ente. Mas o movimento do rastro é necessariamente ocultado, produz-se como ocultação de si. Quando o outro anuncia-se como tal, apresenta-se como dissimulação de si (DERRIDA, 2008, p. 57, grifo do autor).

O *rastro* convive com o presente, embora não presentificado e, no jogo de presença e ausência, ele se insere como o presente do passado enquanto ausência, associando-os. Numa origem sem origem que permite associações e referências como conjunto de significantes de próprio significante e do outro, consciente e inconsciente. O *rastro* não tem referência a uma presença anterior, nem a uma origem – uma vez que não é possível identificá-la – mas a um *rastro do rastro*, sendo o próprio *rastro* a origem, como afirma o autor,

O rastro não é somente a desapareição da origem, ele quer dizer aqui no discurso que proferimos e segundo o percurso que seguimos – que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstruída a não ser pela não-origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem (DERRIDA, 2008, p. 75).

Novamente observa-se na *desconstrução* que não há uma negação em absoluto, no *rastro*, embora sejam questionadas as buscas pelo original, pelo primeiro, a origem não é negada, mas sim, a possibilidade de sua identificação. O que podemos encontrar na busca da origem são somente seus *rastros*, ou mesmo, *rastros de rastros*, não sendo possível reconstruir ou presentificar uma origem original.

2.1.3 Acontecimento

Ao pensar a palavra acontecimento rapidamente é possível associá-la a ‘um’ acontecimento, ou seja, ‘um’ evento, ‘um’ momento histórico ou ‘uma’ situação que possua características de tal importância que possam ‘marcar memória’. Comumente são momentos

que fogem do cotidiano, ou mesmo, de forma antecipada, têm sua importância e grandeza pré-anunciadas, e ou ainda, são momentos pós-anunciados, ditos como ‘um acontecimento’, um ‘dizer o acontecimento’, como esclarece Derrida¹⁷:

Dizer o acontecimento é dizer o que é, logo as coisas tais quais elas se apresentam, os acontecimentos históricos tais quais eles tiveram lugar e é a questão da informação. Como vocês o sugeriram muito bem agora mesmo, vocês mesmos o demonstraram, parece que esse dizer o acontecimento como enunciado de saber ou de informação, dizer cognitivo de certo modo, de descrição, esse dizer do acontecimento é de uma forma sempre problemática porque, em razão de sua estrutura de dizer, o dizer vem após o acontecimento (DERRIDA, 2012, p. 236).

Argumenta Derrida que, inserido num contexto de comunicação por mídias, televisivas, sociais e impressas, por exemplo, a noção comum de acontecimento está condicionada num processo de ‘dizer acontecimento’, que direciona a um passado reportado, como explica:

A primeira imagem que vem à mente quanto ao dizer do acontecimento é o que se desdobra há muito tempo, mas em particular na modernidade como relação de acontecimentos, a informação. A televisão, o rádio, os jornais, nos trazem os acontecimentos, nos dizem o que se passou ou o que está se passando agora mesmo (DERRIDA, 2012b, p. 237).

E ainda, como uma proposição do algo, ou mesmo, um ‘fazer acontecimento’,

Um fazer o acontecimento se substitui clandestinamente por um dizer o acontecimento. Isso nos coloca evidentemente na via dessa outra dimensão do dizer o acontecimento que, ela, se anuncia como propriamente performativa: todos esses modos de falas nos quais falar não consiste em fazer saber, em referir algo, em relatar, em descrever, em constatar, mas em fazer chegar pela fala (DERRIDA, 2012b, p. 237).

Derrida atribui uma outra acepção para acontecimento diferente da noção corrente do termo, e esta ampliação de entendimento sugere que, para que haja o *acontecimento*, não pode haver uma previsão. Derrida argumenta que

Isso quer dizer que o acontecimento, enquanto acontecimento, enquanto surpresa absoluta, deve cair em meu colo. Por quê? Porque se ele não me cai no colo, isso quer dizer que eu o vejo vir, que há um horizonte de espera. Na horizontal, eu o vejo vir, eu o pré-vejo, eu o pré-digo e o acontecimento é o que pode ser dito, mas nunca predito. Um acontecimento predito não é um acontecimento. Isso me cai no colo porque eu não o vejo vir. O acontecimento, como o que chega, é o que verticalmente me cai no colo, sem que eu possa vê-lo vir: o acontecimento não pode me aparecer, antes de chegar, senão como impossível (DERRIDA, 2012b, p. 241-242).

¹⁷ Texto pronunciado por Jacques Derrida durante o seminário “*Dire l’événement, est-ce possible?*”, em 1º de abril de 1997, no Centro Canadense de Arquitetura.



Ou seja, nada que esteja em um horizonte de possibilidades pode ser tido como *acontecimento*, nada que seja passivo de preanúncio e previsão será um *acontecimento*; sendo assim, condiciona-se para singularidade do evento, como explica o filósofo:

Um acontecimento é o que vem; a vinda do outro como acontecimento só é um acontecimento digno desse nome, isto é, um acontecimento disruptivo, inaugural, singular, na medida em que precisamente não o vemos vir. Um acontecimento que antecipamos, que vemos vir, que pré-vemos, não é um acontecimento: em todo caso, é um acontecimento cuja acontecimentalidade é neutralizada, precisamente, amortecida, detida pela antecipação (DERRIDA, 2012a, p. 70).

Atento para uma neutralização do *acontecimento*, o autor pondera para a existência da possibilidade no horizonte, em que podemos ver a vinda do outro ou do algo face a face, de onde podemos ver a sua chegada, ou seja, o *acontecimento* está no não conhecimento, como indica: “Esse não conhecimento é condição necessária para alguma coisa acontecer, para que a responsabilidade seja assumida, para que uma decisão seja tomada, para que um *acontecimento* ocorra.” (DERRIDA, 2012a, p. 52, grifo nosso).

O pensamento da *desconstrução* direciona para a singularidade do evento e para o impossível¹⁸, tratados por Derrida como traços condicionantes para o *acontecimento*, como argumenta: “um dos traços do *acontecimento* não é somente que ele venha como o que é imprevisível, o que vem decifrar o curso ordinário da história, mas é também que ele é absolutamente singular” (DERRIDA, 2012b, p. 236), e “o acontecimento, se o há, consiste em fazer o impossível” (DERRIDA, 2012b, p.240).

Derrida entende que a possibilidade impede que haja o *acontecimento*, para tanto, sugere que tornar possível o impossível configurará a circunstância em um *acontecimento*, tomando como exemplo a invenção,

Tomo um outro exemplo que eu tinha outrora ensaiado desenvolver sobre o tema da invenção. Estamos aqui em um lugar de criação, de arte, de invenção. A invenção é um acontecimento; aliás, as próprias palavras o indicam. Trata-se de encontrar, de fazer vir, de fazer advir o que não estava ainda aqui. A invenção, se ela é possível, não é uma invenção. [...] Se essa invenção tornou-se possível pela estrutura de um campo (a tal momento tal invenção arquitetural tornou-se possível porque o estado da sociedade, da história da arquitetura, da teoria arquitetural tornava possível isso), essa invenção não é uma invenção. Precisamente porque ela é possível. Ela apenas desdobrou, explicitou um possível, uma potencialidade que estava já presente; logo ela não faz acontecimento. Para que haja acontecimento de invenção, é preciso que a invenção apareça como impossível; o que não era possível torne-se possível (DERRIDA, 2012b, p. 240).

¹⁸ Nota-se que, na *desconstrução* derridiana, o impossível se apresenta como condição da possibilidade. Derrida propõe uma separação do prefixo *im* da palavra impossível – *im*-possível – para acentuar uma precedência de possibilidade que não se encontra em meio às possibilidades ‘presentes’, tornando possível o impossível.

Nesse campo das possibilidades do impossível, Derrida o trata como uma experiência do *acontecimento*, do por-vir impossibilitado de previsão, “Essa experiência do impossível condiciona a ‘acontecimentalidade’ do *acontecimento*. O que chega, como *acontecimento*, não deve chegar senão ali onde é impossível. Se era possível, se era previsível, é que aquilo não chega.” (DERRIDA, 2012b, p. 241).

O filósofo considera a excepcionalidade como um recurso para a noção de *acontecimento* no pensamento da *desconstrução*:

Um acontecimento é sempre excepcional, é uma definição possível do acontecimento. Um acontecimento deve ser excepcional, sem regra. Desde que há regras, normas e, por conseguinte, critérios para avaliar isso ou aquilo, o que chega ou não chega, não há acontecimento. O acontecimento deve ser excepcional e essa singularidade da exceção sem regra não pode dar lugar senão a sintomas. Isso supõe não que se renuncie a saber, ou a filosofar: o saber filosófico aceita essa aporia prometedora que não é simplesmente negativa, ou paralisante. Essa aporia prometedora toma a forma do possível-impossível ou do que Nietzsche chamava o “talvez” (DERRIDA, 2012b, p. 247, grifo do autor).

E, advertindo qualquer descaminho acerca da noção de *acontecimento* na *desconstrução*, o filósofo esclarece que qualquer regra, norma ou critério ou algo que se encaminha ou se direciona como possível se afasta desta noção e de seus chamados sintomas: a excepcionalidade e a singularidade.

Para Derrida, o *acontecimento* está no não programável, como explica:

É necessário que não sejamos capazes de responder à questão, e cada acontecimento – quer ele consista em um acontecimento na vida de alguém ou um acontecimento como uma obra de arte – cada acontecimento tem lugar onde não havia lugar, onde não sabíamos que estava o lugar, tem lugar onde não havia lugar. Ele fornece o canal e, assim fazendo, prescreve que o canal não seja conhecido de antemão, que não seja programável (DERRIDA, 2012a, p. 53).

Nesse sentido, o filósofo entende que o não programável do *acontecimento* é exposto na observação do impensável que *acontece*, que toma o lugar de um algo que não era previsto.

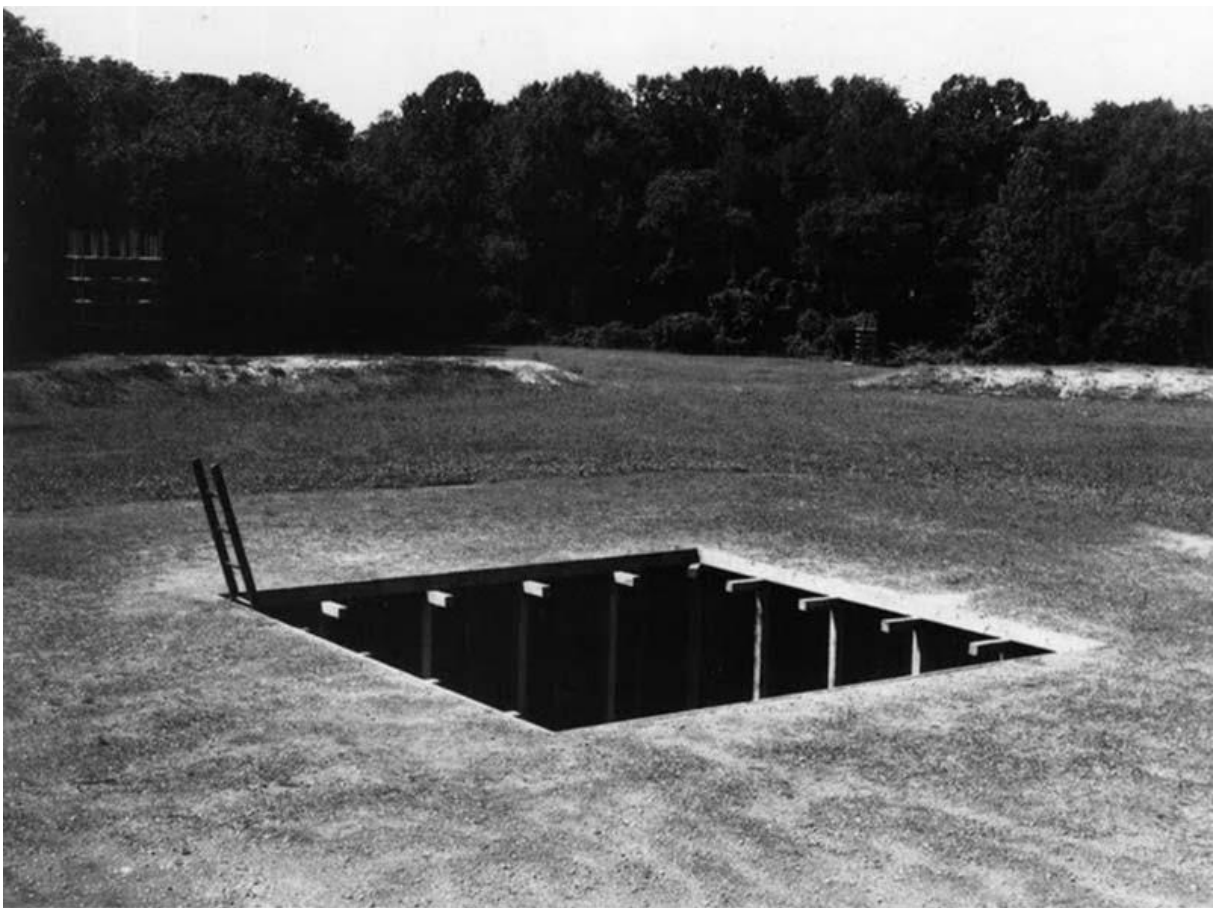
2.2 CAMPO EXPANDIDO

O conceito de *campo expandido*, ou campo ampliado, foi cunhado pela crítica e pesquisadora norte-americana Rosalind Krauss no artigo “*Sculpture in the Expanded Field*”, de 1979, publicado na revista *October*, quando buscava definir a nova proposta de *práxis* de artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer e Richard Serra (dentre

outros) nos seus trabalhos, em um período que a autora considera como pós-modernista¹⁹, aceitando o termo já utilizado amplamente por seus contemporâneos na crítica de arte.

A autora, ao observar as movimentações dos artistas em seus processos de criação e suas obras, percebe que esses estavam abandonando a pauta rigorosa do período moderno que consistia num desejo de ruptura – e mesmo de negação – de movimentos e escolas anteriores em busca do novo na arte. Esses artistas estavam utilizando de novas estratégias para suas criações, borrando as fronteiras entre as técnicas e linguagens artísticas convencionadas ainda no período medieval.

Figura 1: *Perimeters/Pavillions/Decoys* (1978) de Mary Miss – “vista externa superior”

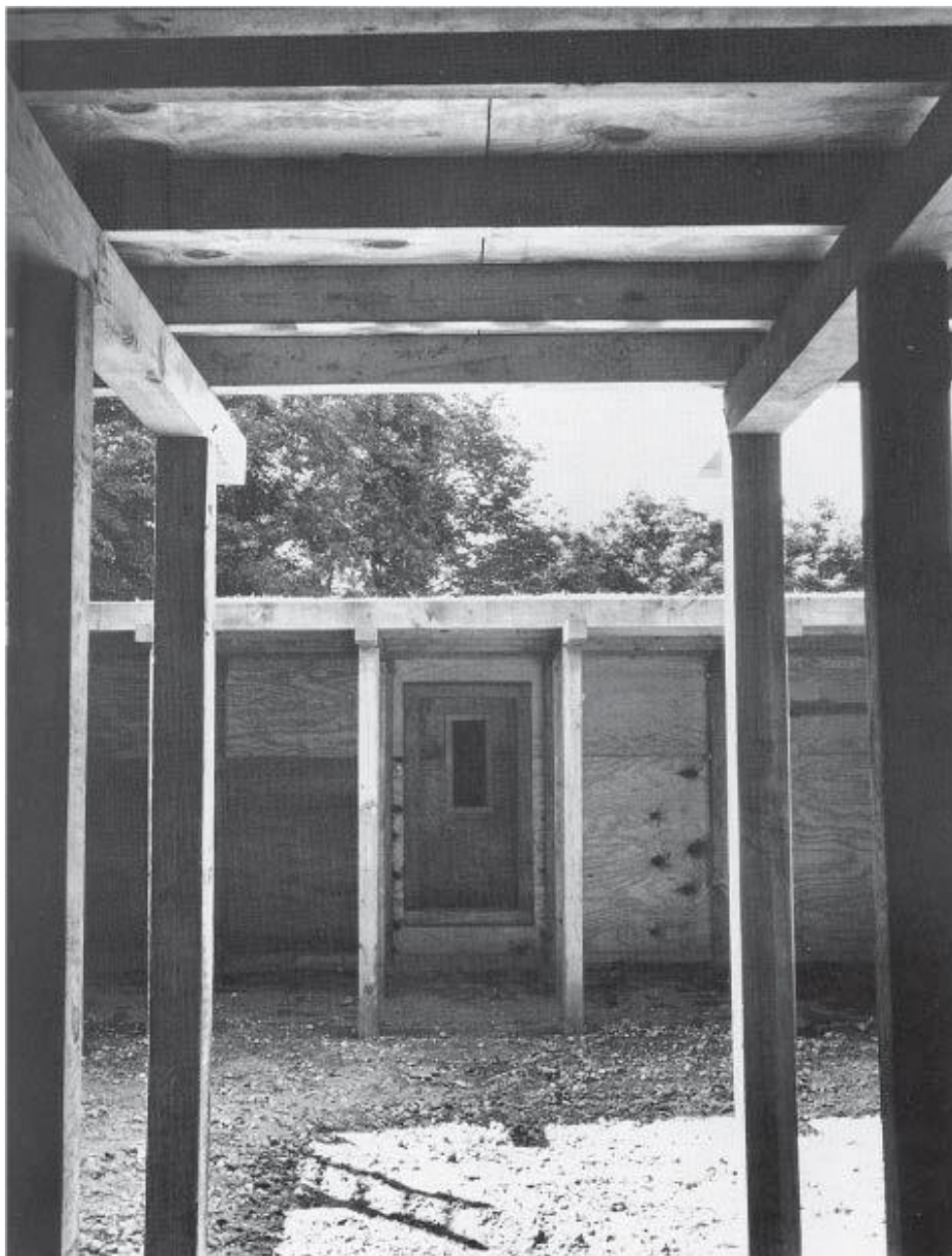


Fonte: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/artes-ensaios-17/>

¹⁹ Pós-modernismo é um termo utilizado para referenciar movimentos de mudança nas práticas e tendências artísticas, filosóficas, sociológicas e científicas pós a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Inserido nos discursos, o conceito do pós-modernismo surgiu a partir dos anos 60 e indica a uma oposição ao Modernismo que estava centrado no racionalismo, no academicismo e em oposição à liberdade formal, por exemplo. Nas artes, alguns dos movimentos do pós-modernismo são a Pop Arte, o Minimalismo, o Expressionismo Abstrato, a *Body Art*, entre outros.

As novas propostas, pós-modernistas, eram apresentadas em composições multifacetadas de técnicas e linguagens artísticas. Assim, esse transbordamento das fronteiras entre técnicas e linguagens, e suas associações em uma única criação, tornou impossibilitada a prática de reconhecimento das obras como uma escultura, uma pintura, ou uma gravura, por exemplo, pois as obras evadiam os limites de enquadramentos que as teorias, a crítica e o próprio sistema da arte até então reconheciam.

Figura 2: *Perimeters/Pavillions/Decoys* (1978) de Mary Miss – “vista interior inferior”



Fonte: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-17/>

No início de seu texto, Krauss analisa a obra *Perimeters/Pavillions/ Decoys* (1978) de Mary Miss (figuras 1 e 2),

O único sinal que indica a presença da obra é uma suave colina, uma inchação na terra em direção ao centro do terreno. Mais de perto pode-se ver a superfície grande e quadrada do buraco e a extremidade da escada que se usa para penetrar nele. A obra propriamente dita fica, portanto, abaixo do nível do solo: espécie de pátio, de túnel, fronteira entre interior e exterior, estrutura delicada de estacas e vigas. *Perimeters/Pavillions/ Decoys* de Mary Miss (1978) é certamente uma escultura, ou mais precisamente, um trabalho telúrico (KRAUSS, 1979, p. 129, grifo do autor).

Ao reconhecer o trabalho de Miss como escultura, assim como a artista a havia concebido, Krauss inicia seu trabalho de argumentação em favor das novas formas de expressão artísticas, ainda que, ao apontar para o transbordamento dos limites técnicos e de linguagem, volta a enquadrar as obras em técnicas e linguagens, ainda que em *campo expandido*.

Em seu artigo, Krauss se diz surpreendida com as ‘coisas’ que têm sido denominadas esculturas, assim como sua heterogeneidade. São obras estas que vão de “corredores estreitos com monitores de TV ao fundo, pilhas de lixo enfileiradas no chão, toneladas de terra escavadas do deserto, entendendo que “o novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado” (KRAUSS, 1979, p. 129).

O termo denominador ‘escultura’ como até então era utilizado para designar os objetos artísticos tornou-se ‘obscuro’. O programa de características que deveria ser seguido para uma obra com o *status* escultura já não era mais suficiente para abarcar as novas propostas artísticas. Esta categoria universal, a da escultura, estava entrando em colapso, ao ponto de a autora indagar: “Logo, ao olharmos para o buraco feito no solo, pensamos que sabemos e não sabemos o que seja escultura” (KRAUSS, 1979, p. 131).

Partindo do entendimento de uma ruptura conceitual na arte, ou mesmo de um transbordamento das categorias artísticas tradicionais, a autora atribui também à crítica de arte do pós-guerra a responsabilidade de sobre como foram a escultura e a pintura “moldadas, esticadas e torcidas, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo” (KRAUSS, 1984, p. 129).

Ao explorar o processo de criação do novo na escultura, a autora passeia por exemplos de obras que se constituem por meio das relações das problematizações com seu “local de inserção”, como um conjunto de possibilidades, tratando da paisagem e não paisagem, arquitetura e não arquitetura e as três novas categorias do complexo: *locais demarcados, local de construção e estruturas axiomáticas*.

Figura 3: *Observatory* (1971) de Robert Morris



Fonte: <https://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971/>

Figura 4: *Observatory* (1971) de Robert Morris



Fonte: <https://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971/>

Ao explorar o processo de criação do novo na escultura, a autora passeia por exemplos de obras que se constituem por meio das relações das problematizações com seu “local de inserção”, como um conjunto de possibilidades, tratando da paisagem e não paisagem, arquitetura e não arquitetura e as três novas categorias do complexo: *locais demarcados*, *local de construção* e *estruturas axiomáticas*.

Krauss, para designar a escultura como *e/em campo expandido*, observa suas relações, tratando o espaço como um complexo. Assim, quando a obra ocupa o eixo desse complexo, a autora o entende como *local de construção*. Exemplo disso é a obra *Observatory* (1971) de Robert Morris (figuras 3 e 4). Já a denominação *locais demarcados* faz referência a obras que manipulam fisicamente o espaço que ocupam, podendo, inclusive, não ser permanentes, como a obra *Time Line* (1968) de Dennis Oppenheim (figura 5).

Figura 5: *Time Line* (1968) de Dennis Oppenheim



Fonte: San Francisco Museum of Modern Art - <https://www.sfmoma.org/artwork/2004.132/>

E por fim, definidas como *estruturas axiomáticas* estão as possibilidades da *arquitetura* e da *não-arquitetura*, nas quais existe uma contaminação, uma intervenção, em espaços reais arquitetônicos, como a obra *sem título* de Robert Morris em 1965 (figura 6), que consistia na ocupação de um espaço por corpos estranhos a ele, por meio de caixas de espelho

que se relacionavam com o ambiente arquitetônico, no qual, ainda que formada por corpos estranhos ao ambiente, refletiam e se misturavam a paisagem, ou, como discute a autora,

a escultura assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões. Poderia se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura (KRAUSS, 1979, p. 133, grifo do autor).

Atualmente continuamos observando o *campo expandido* em obras escultóricas contemporâneas, como em *Towards the Sky* (2022) de Tanya Preminger (figura 7), exposta recentemente na *Biennale of OPENART* em Orebro, Suécia, e nas obras *Reminiscense* (2001), *Offering* (2008), *Black Flip Bridge* (2009) e *Kronshtadt* (2014), também de Preminger (figuras 8, 9, 10 e 11).

Figura 6: *sem título (Mirror cubes)* (1965) de Robert Morris



Fonte: <https://www.ufrgs.br/artevera/rosalind-krauss/>

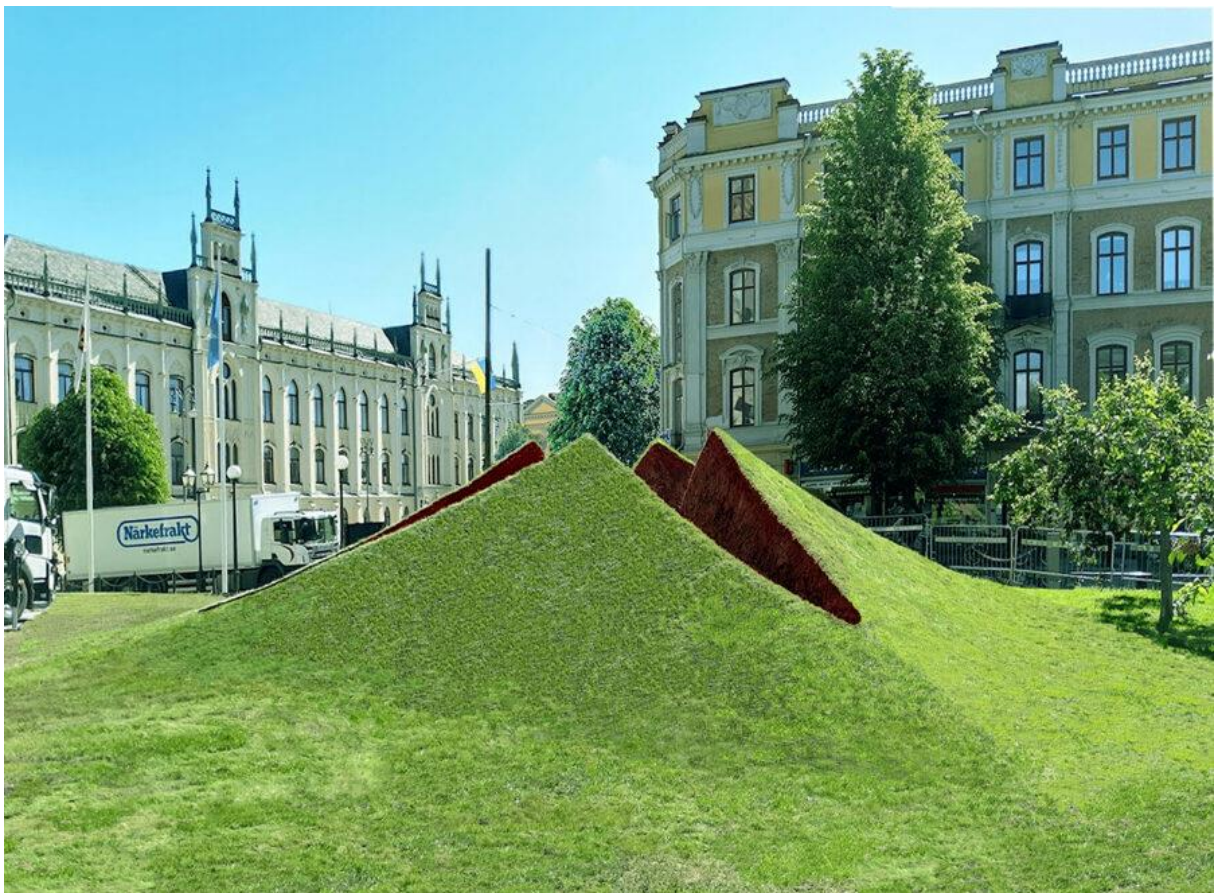
Krauss entende que

O campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura. Quando

isto acontece e quando conseguimos nos situar dentro dessa expansão, surgem, logicamente, três outras categorias facilmente previstas, todas elas uma condição do campo propriamente dito e nenhuma delas assimilável pela escultura. Pois, como vemos, escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim, “permissão” para pensar essas outras formas (KRAUSS, 1979, p. 135, grifo da autora).

Nesse trecho do artigo, o pensamento da autora está na ‘problematização do conjunto de oposições’ que propõe a ‘permissão para pensar essas outras formas’ dentro do contexto das artes visuais, especificamente da escultura. Contudo, ainda que tais preocupações com a caracterização de obras artísticas pareçam extemporâneas, cada vez mais vemos artistas contemporâneos criando obras que, pela crítica ou pelo próprio artista, tomam de empréstimo a nomenclatura e a estrutura de uma técnica para referenciar seus trabalhos, somada aos termos ‘campo’ e ‘expandido’ – operação de nomenclatura essa que podemos aproximar à *paleonímia* de Derrida.

Figura 7: *Towards the Sky* (2022) de Tanya Preminger



Fonte: <https://www.tanyapreminger.com/portfolio/towards-the-sky/>

Figura 8: *Reminiscense* (2001) de Tanya Preminger



Fonte: <http://www.tanyapreminger.com/portfolio/reminiscense/>

Derrida questiona: “qual a necessidade “estratégica” que exige conservar um *velho nome* para inaugurar um novo conceito?” (DERRIDA, 2001, p. 79, grifos do autor); ou seja, a *paleonímia* se trata desta ‘estratégia’ de operação nominal, e o filósofo explica:

Com todas as reservas impostas por essa distinção clássica entre nome e conceito, poderíamos começar a descrever essa operação: tendo em conta o fato de que um nome não nomeia a simplicidade pontual de um conceito, mas um sistema de predicados que definem um conceito, uma estrutura conceitual *centrada* em tal ou qual predicado, procedemos: I. à extração de um traço predicativo reduzido, que é mantido em reserva, limitado em uma estrutura conceitual dada (limitado por motivações e por relações de força a serem analisadas), *nomeado X*; 2. à delimitação, ao enxerto e à extensão regrada desse predicado extraído, mantendo-se o nome *X* a título de *alavanca de intervenção* e para manter algum controle sobre a organização anterior, que é a que se trata efetivamente de transformar (DERRIDA, 2001, p. 79, grifo do autor).

Neste sentido, cumpre ressaltar que o conceito de *campo expandido* de Krauss resulta de um emaranhado de importantes transformações no fazer artístico e até mesmo no entendimento do ‘aquilo’ artístico, que não se preocupa em romper ou manifestar-se por esta ou aquela técnica, mas por tantas quantas forem necessárias para o fazer artístico.

Na arte contemporânea, é incomum, ou mesmo desnecessária, a intenção de uma ruptura com métodos, técnicas e meios de expressão e criação artística. Novas mídias, novas

tecnologias, a facilidade de acessos e de trânsito dos artistas e de suas obras propõem a ocupação de outros e diferentes espaços proporcionados pelo conceito de *campo expandido*.

Figura 9: *Offering* (2008) de Tanya Preminger



Fonte: <http://www.tanyapreminger.com/portfolio/offering/>

Figura 10: *Black Flip Bridge* (2009) de Tanya Preminger



Fonte: <http://www.tanyapreminger.com/portfolio/back-flip-bridg/>

Como exemplo, livros concebidos por artistas, denominados como *livro de artista*, propõem outras experiências, e questionam mesmo a existência para o objeto livro. Propõe-se assim um novo suporte, antes reservado para a literatura, para que artistas possam expressar e expandir o campo das artes. A expansão do campo também passa pela própria estrutura esperada para um livro, capa e páginas em papel, por exemplo.

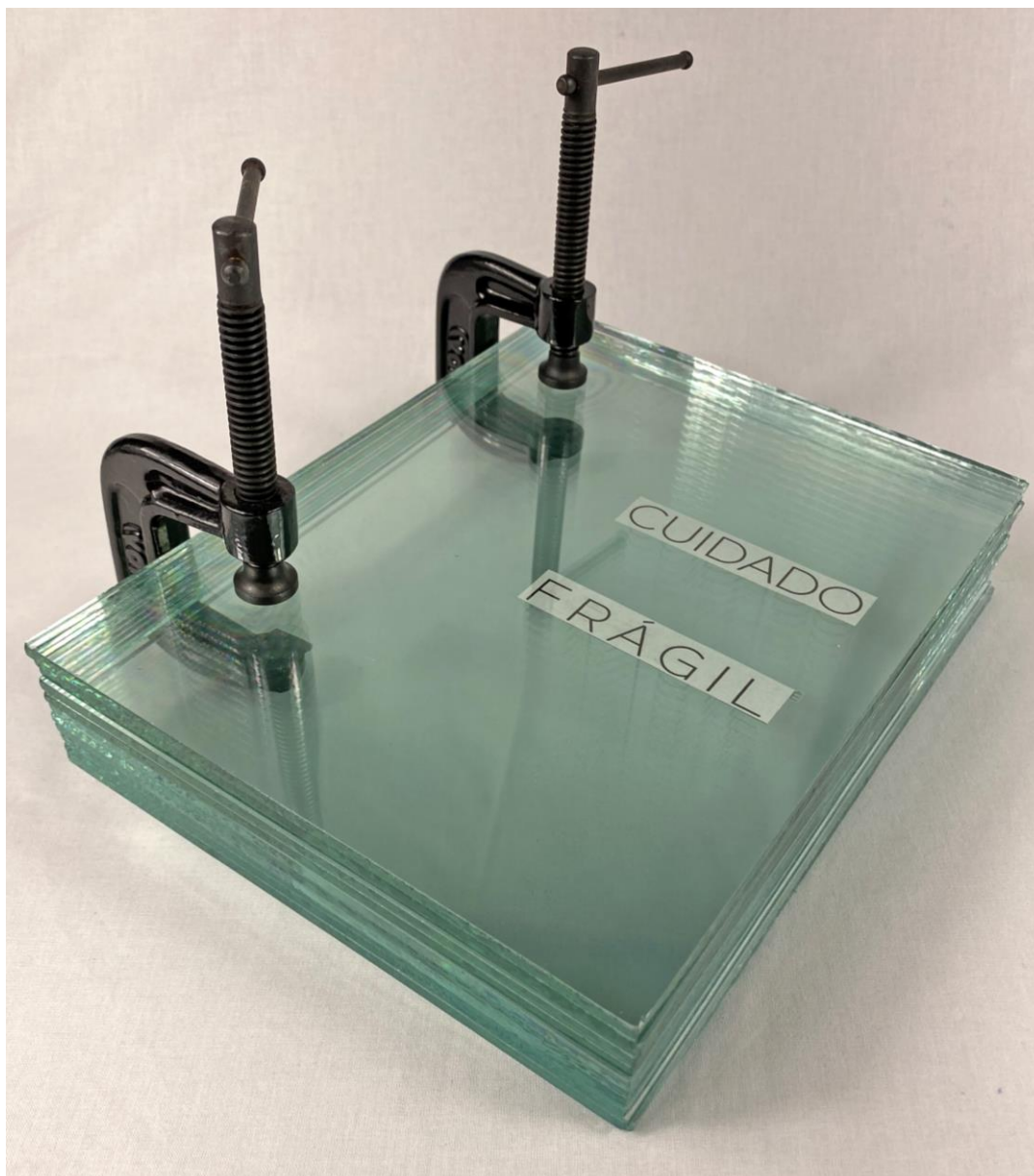
Figura 11: *Kronshtadt* (2014) de Tanya Preminger



Fonte: <http://www.tanyapreminger.com/portfolio/kronfest/>

Na obra *sem título* (2017) de Edson Possamai (figura 12), observa-se que a estrutura de páginas de um livro é respeitada, porém, em vez de papéis, o artista propõe como suporte lâminas de vidro que são estruturadas por morsas metálicas. Apoiado na vertente literária das palavras escritas de um livro, são organizadas, no entre das páginas de vidro, lâminas de papel arroz com as palavras: “cuidado”, “tu é” e “frágil”, dispostas de uma forma que o observador tenha que dar a atenção necessária para encontrar nos textos dentro do prisma, provocado pelas lâminas de vidro, as palavras “tu é”, e formar a frase: “CUIDADO TU É FRÁGIL”.

Figura 12: *sem título* (2017) de Edson Possamai



Fonte: imagem de acervo do autor

Já nas obras *Coreografia num corpo geográfico #4* (2018) e *Coreografia num corpo geográfico #6* (2018) do mesmo artista (figuras 13 e 14), a proposta se constituiu na observação da composição geográfica das ruas de sua cidade, a movimentação dos corpos que a habitam e uma possível movimentação coreografada das personagens que ocupam esses espaços em suas rotinas. A observação dos corpos em movimento, da organização geográfica da cidade e a experiência do artista com a dança, proporcionou a idealização de uma série de obras compostas por gravuras, que coreograficamente se organizam no suporte da moldura,

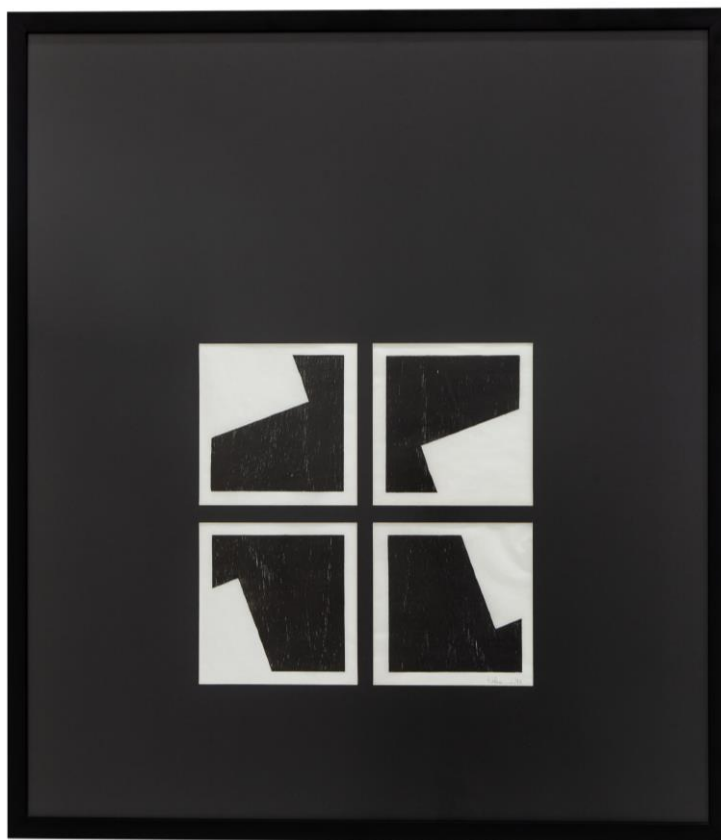
propondo uma expansão de campo da linguagem da dança para as artes visuais e das artes visuais para a dança.

Figura 13: *Coreografia num corpo geográfico #6* (2018) de Edson Possamai



Fonte: imagem de acervo do autor

Figura 14: *Coreografia num corpo geográfico #4* (2018) de Edson Possamai



Fonte: imagem de acervo do autor

Ao pensar sobre o *campo expandido*, pode-se indicar a possibilidade de que o conceito não caiba mais somente nas fronteiras das artes visuais: essas fronteiras podem ser expandidas. Ao propor esse borramento dos limites fronteiriços, pode-se dissociar o *campo expandido* de seu contexto de origem e aproximá-lo de outros campos do pensamento, das mais diversas áreas do conhecimento e, no caso desse estudo, especificamente das artes e da linguagem.

2.3 DAS APROXIMAÇÕES

Derrida e Krauss, por meio de seus estudos, provocam o transbordamento de conceitos que até então pareciam assegurar uma fixidez estrutural nas ciências humanas, da arte e da sociedade ocidental. Derrida, com a *desconstrução*, possibilita outros jogos de deslocamentos da hierarquia dos binarismos que colocam em perturbação o modo de pensar

filosófico, questionando modelos e estruturas até então estáveis, abalando tradições do pensamento metafísico ocidental. Krauss observa tempo, espaço e movimento nas artes e percebe, no contexto desses processos, novos e outros meios do fazer e do fruir artístico. A autora expande para uma renovação de meios e de teorias que cerceavam a arte, o seu conhecimento, o seu reconhecimento e sua crítica, estes que se estruturavam em um sistema fechado e fixo.

Analisados, os trabalhos de Derrida de Krauss, instauram neste estudo um pensamento que tendencia a ser percebido como um ‘a partir de’ ou ‘na perspectiva de’, sem compromissos com origem ou diagnóstico, de validação ou comparação, mas como numa ampliação de possibilidades que tanto teoria quanto noções poderão desencadear num permitindo outro modo de pensar e observar as *artes espaciais* como linguagem discursiva e de (no) diálogo.

Figura 15: *Secret Painting (Ghost)* (1968) de ART & LANGUAGE

Acervo Museu Coleção Berardo – Lisboa – Portugal



Fonte: imagem de acervo do autor

Figura 16: *Secret Painting (Ghost)* (1968) de ART & LANGUAGE – detalhe da obra

The content of this painting is invisible; the character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist.

Fonte: <https://pt.museuberardo.pt/colecao/obras/37>

Tradução do autor: “O conteúdo desta pintura é invisível; o caráter e a dimensão do conteúdo devem ser mantidos em segredo permanente, conhecido apenas pelo artista.”

O estudo sobre os trabalhos dos autores em diálogo auxilia nesse programa de informações que conduzem a outros jogos, que, em concordância com Derrida, não ocupam espaços hierárquicos distintos, não estabilizam e/ou estruturam conceitos ou fixam verdades únicas. Nesse explorar do borramento das fronteiras, entre Derrida e Krauss instaura-se a possibilidade de um território de trocas em *rastro*, no qual um não serve ao outro, nem mesmo complementa ou suplementa, mas sim avançam, em meio às estruturas instáveis que ainda seguem em fixidez na contemporaneidade.

Antes mesmo de *Gramatologia*, a palavra desconstrução já acompanhava os estudos de Derrida, embora tenha sido na publicação de 1973 que o termo se tornou referência para denominar o pensamento do filósofo. É a partir dos seus trabalhos que iniciaram por textos filosóficos que outros *textos* tiveram a oportunidade de outra leitura, a ponto de serem *desconstruídos* de seus – presumidos – sentidos únicos. Sem fixar atributos de origem, é Derrida – no rastro de outros pensadores como Nietzsche e Heidegger, por exemplo – que proporciona a possibilidade da possibilidade, não restrita às fronteiras tradicionais do pensamento e do conhecimento.

Krauss – no rastro de artistas como Mary Miss e Robert Morris, por exemplo – identifica um movimento que já se estabelecia no meio artístico e emprega uma denominação que, a posteriori, e até hoje, receberá a incumbência de identificar meios e práticas artísticas que extravasam para *fora* dos perímetros e dos sentidos que, via de regra, eram atribuídos à arte e ao o que é arte, sua forma de fazer e suas formas e formatos. Desse modo, há uma intensão de maleabilidade não ingênua acerca da teoria de *campo expandido*, pois ela pode abarcar a forma e o formato, os processos do fazer, a experiência sensorial e o fruir – dicotômicos ou não dicotômicos – nas já rasuradas fronteiras da arte.

Derrida *desconstrói*. Krauss percebe uma desconstrução. A *desconstrução* com outra forma de pensar. O *campo expandido* como outra forma de entender? Ao aproximar um estudo do outro, o *campo expandido*, embora tenha surgido no âmbito da interpretação e do

mapeamento do novo na arte, pode anunciar-se como um processo ou procedimento de desconstrução, ou *desconstrução*, no contexto das *artes espaciais*, haja vista possa apontar para outras possibilidades.

Figura 17: *Painting / Sculpture* (1967) de ART & LANGUAGE

Acervo Museu Coleção Berardo – Lisboa – Portugal



Fonte: imagem de acervo do autor

Krauss indica o *campo expandido* como um acontecimento específico de dado recorte da história da arte, tratando-se de um momento histórico inserido no pós-modernismo.

A autora considera seu trabalho como um designar das manifestações artísticas num mapear de uma circunstância histórica estruturada, entendendo essas manifestações como manifestações em *campo expandido*. Em se tratando de um momento histórico, a autora pondera,

Mas, por se tratar de um assunto de história, é também importante explorar um conjunto mais profundo de questões que abrangem algo mais que o mapeamento e que envolvem o problema da explicação. Estas questões se referem à causa seminal: as condições de possibilidades que proporcionaram a mudança para o pós-modernismo, bem como as determinantes culturais da oposição através da qual um determinado campo é estruturado (KRAUSS, 1979, p. 137).

Inserida no contexto do pós-modernismo, a autora busca encontrar traços que permeiam as obras, que, em tese, corroboram sua concepção de *campo expandido*, enumerando-os em dois, sendo que “um deles diz respeito à prática dos próprios artistas; o outro, à questão do meio de expressão” (KRAUSS, 1979, p. 136), entendendo a autora o meio de expressão como a técnica usada pelo artista. Percebe Krauss que, cada vez mais, os artistas têm passeado por diferentes técnicas artísticas, “ocupando, sucessivamente, diferentes lugares dentro do campo ampliado” (KRAUSS, 1979, p. 136), a desgosto de uma crítica de arte ainda presa a um sistema modernista que estima uma pureza e uma separação clara de técnicas como escultura e pintura, tratando dessas novas formas de expressão artística como ‘eccléticas’.

Derrida, por sua vez, se direciona para *fora* da tradição e, no jogo da linguagem para a *escritura*, amplia o campo das possibilidades, empregando outros entendimentos que desencarceram o pensamento de uma *metafísica da presença* e de uma lógica rígida e racional hierarquizada pelo binarismo – qualquer estrutura binária. Já o pensamento do *rastro* se opõe à identificação de uma origem simples ou simplista. Podemos assim considerar que o filósofo se atém ao silêncio que os textos trazem, encontrando as lacunas e os não-ditos, expondo o *fora* que desde sempre esteve no *dentro*, fato esse que possibilita um jogo interiorizado no próprio *texto* em *desconstrução* numa cadeia de remessas constantes de significantes de significantes e de *rastros*.

Krauss questiona a crítica da arte de seu tempo e afirma:

Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados (KRAUSS, 1979, p. 136).

Neste sentido, antes cabe observar o que uma obra pode expressar, e não o meio – a técnica –, ou seja, o discurso contido na obra e em seu processo, sendo a técnica o suporte para a exposição de uma ideia, e o suporte não deve atender as necessidades históricas e rígidas de uma técnica ou outra, ou até mesmo da crítica. O ‘este ou aquele’ dá lugar ao ‘nem um e nem outro’, ou apenas *outro* e o lugar que ocupa.

Contemporâneos, Derrida e Krauss ousaram ao questionar sistemas e estruturas, e assim seus estudos conversam: por meio de procedimentos ilógicos que não pretendem estruturas – do contrário disso: as questionam. É no *rastro* dos autores que um *texto* sobre arte pode tomar porte de questionador, sem se decidir por um ou por outro, questionar este ou aquele, mas o todo – salvo da ingênua totalização. Essa aproximação entre as noções e o conceito dos autores revela um entre, não como centro, mas um entre lacunar, estacionado na fissura – já desencadeada pelos autores – nas estruturas do pensamento ocidental.

Diante de dois autores que inserem suas noções e teoria no não tradicional, o diálogo entre eles torna-se combustível para ampliar debates e na ocupação de espaços para outros pensamentos hoje classificados em territórios de exclusão, ou seja, pensamentos que questionam estruturas tradicionais, as verdades únicas e a fixidez e não são reconhecidos ou recebem uma desconfiança que os desacredita; ou em territórios de ajuste, pensamentos que são ajustados e/ou aproximados a estruturas, sem que pertençam a essa estrutura mãe à qual são aglutinados, numa falsa maquiagem de aceitação.

E assim, às vésperas das quase cinco décadas da *desconstrução* e do *campo expandido*, por qual motivo aproximar e/ou colocar em diálogo os trabalhos dos autores? Por qual motivo dialogar com os trabalhos dos autores? Pela ‘*Necessidade*’ percebida de expor, fora do eixo binário da fala e da escrita, as possibilidades de comunicação, diálogo e discurso que as *artes espaciais* e o corpo tomam para si. Esta outra possibilidade de discurso, fora de qualquer transcendentalidade, que se observa na arte contemporânea a linguagem – essa que praticamente é órfã de discursos não binários – e a expansão de campo não restrita ao modo de fazer e de fruir, mas também no modo de discursar e dialogar em campo expandido de outros modos.

3 LINGUAGEM E ARTES DO CORPO

Pensar a linguagem consoante a *desconstrução* e também dentro de uma concepção de *campo expandido* potencializa outros, e legítimos, entendimentos acerca da comunicação discursiva, do diálogo e da linguagem em campo expandido. Apanha-se espaço e espaçamento para discussão dentro de um contexto das artes do corpo, entendendo essas como elemento e forma de comunicação e de diálogo, cabendo assim, uma observação ao seu modo próprio de dialogar e de comunicar.

Num *fora* do eixo binário da fala e da escrita, as *artes espaciais* e o corpo condicionam o processo de comunicação discursiva a um transbordamento das ferramentas tradicionais da comunicação. É na ausência de uma presença plena, na ausência do signo linguístico tradicional – e de sua ciência –, na ausência do verbo falado e na *escritura* que os discursos do corpo são apreendidos e compreendidos, num flagrante borramento de limites e da instabilidade de estruturas, trazendo possíveis questões acerca da linguagem.

Inserido na problematização filosófica que Derrida faz dos termos artes visuais ou *artes espaciais* e ao observar processos de criação em *artes espaciais*, tendo o corpo partícipe e onde o todo acontece, empreende-se a possibilidade da outra leitura sobre esse *texto-corpo*, no qual pode-se expandir possibilidades de debates sobre a tradição na linguagem e nas *artes espaciais* e sobre um não-visto cegado pela tradicional função desta e forma daquela.

Derrida entende que as artes dão chance maior para uma resistência ao *logocentrismo*, e que nela há uma espécie de força *desconstrutiva* frente a uma hegemonia filosófica – do discurso hegemônico da filosofia estruturalista – que considera qualquer região de discurso dependente dela. Considera o autor que é surpreendente como seu programa *desconstrutivista* tenha avançado sobre áreas diversas, algumas dessas que não são de domínio do próprio filósofo. Assim também seguimos neste estudo, sinalizando para um discurso empreendido nos contextos do corpo e suas possibilidades de diálogo, de discurso e de sua *escritura*.

3.1 QUESTÕES DA LINGUAGEM (*dentro*)

O corpo, enquanto espaço²⁰ de *acontecimento*, irriga cada parte de um ato comunicativo e de diálogo no decorrer de uma complexa e necessária união de partes heterogêneas em uma unidade, subjetiva e ou objetiva, com potencial norteador de construção de uma narrativa e de um discurso. E, nesta perspectiva, os processos de criação e fruição nas artes do corpo contribuem para um entendimento da expansão de campo na linguagem, *fora* do eixo binário fala e escrita.

Trata-se de uma possibilidade, e ela pode estar na ressignificação da ação e do ato artístico das artes do corpo, nas quais a movimentação da *desconstrução* sobre o eixo binário fala e escrita pode prover outros elementos para outros entendimentos acerca da linguagem.

Essa possibilidade de expansão dos conceitos norteadores da sociedade e do conhecimento pode adentrar em campos como o do sentir, o da intuição e o da impressão, estabelecendo um processo dialógico no qual o corpo *está* em um contexto de: comunicante que lê e o comunicado que lê, como um ato *desconstruído* e *ampliado* de linguagem e diálogo.

Trata-se de uma operação sobre uma ordem prática – num jogo de discurso e de diálogo – carregada de subjetividades, tensionando a uma expansão e uma *desconstrução* dos limites do entendimento de linguagem na comunicação e no diálogo das artes do corpo. Mas que linguagem é essa a do corpo? Em qual medida o corpo comunica ‘como’ linguagem? Será a comunicação, em específico, o gesto do querer comunicar do comunicante ou o gesto do querer interpretar do comunicado? São perguntas que não pretendemos responder definitivamente – ação ambiciosa –, mas pretendemos pensar em possibilidades, que não se encerram aqui, para uma linguagem que ainda não é reconhecida como tal.

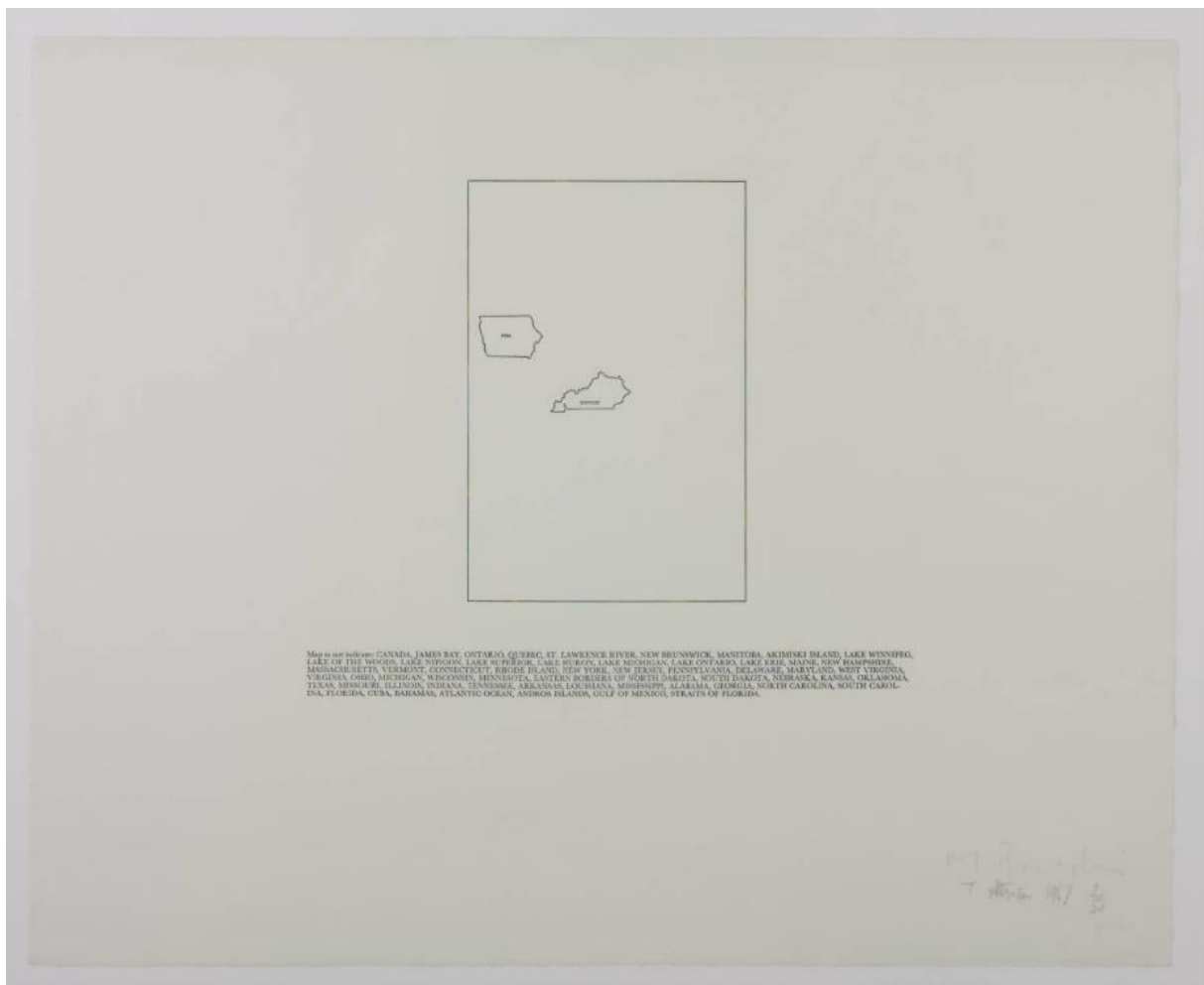
Uma linguagem do corpo, ou linguagem-corpo, assim como sugere Henri-Pierre Jeudy, que examina o corpo objeto de arte como estereótipo de uma idealização estética no livro *O Corpo como objeto de arte*:

²⁰ Este entendimento sobre corpo como espaço parte da concepção de que o espaço é um algo a ser preenchido, no sentido de que o espaço se constitui enquanto um local ou lugar a partir de um acontecimento. Barros cita o grupo norte-americano de artistas conhecido como *Light and Space Art* e, em referência aos ambientes expositivos da arte minimalista, nos dá importante contribuição para este entendimento: “Maria Nordman, uma das artistas desse grupo, dá ao *espaço* uma definição mais abstrata, quando ele ainda se encontra vazio antes de ser humanizado...” (1993, p.100, apud BARROS, 1998, p. 34, grifo da autora). Ainda, a autora, em referência a Lippard, entende que “Espaço poderia ser visto assim como um lugar ainda não tocado pela imaginação, matéria-prima para a criação.” (BARROS, 1998, p.34).

Tomar o corpo ao pé da letra é associá-lo à linguagem, é reconhecer que ele é linguagem e que a linguagem é aquela do corpo. Essa bela perspectiva legítima, de uma maneira implícita, que o corpo é o lugar da significância, pois é o texto de onde procede o significante que fala (JEUDY, 2002, p. 176).

Observa Jeudy outra perspectiva sobre linguagem e corpo-diálogo: associa a potência de diálogo do corpo a sua potência de significâncias, toma o corpo como o aquilo que troca, que joga e comunica, o corpo-*texto* ou corpo-*escritura*.

Figura 18: *Map to Not Indicate* (1967) de ART & LANGUAGE - Terry Atkinson e Michael Baldwin



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/art-language-map-to-not-indicate-p01357>

Leda Martins²¹ considera a hipótese de

²¹ *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória* - Fala feita na XXI Semana de Letras – 7º Seminário Internacional de Língua e Literatura, da Universidade Federal de Santa Maria, em 2002. Disponível em *Histórias da Dança: Antologia*, MASP Editora.

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição do conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Neste sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico etc (MARTINS, 2003, p. 95).

Tanto Henri-Pierre Jeudy quanto Leda Martins expandem as noções sobre o corpo associado à linguagem e ao ato da comunicação e do diálogo, e, neste sentido, podemos entender que o corpo não é objeto, não é meio e não é, mas sim *está*, e sua presença e ausência propõe e pressupõe um constante movimento dialógico de comunicação, interação e reflexão.

O *está* do corpo escreve (em *campo expandido*), inscreve (registra) e transcreve (reescreve em *campo expandido*), em linguagem em campo expandido, narrativas e discursos da imagem e de uma presença retroconstruída que significa de imediato, e, em continuidade, as imagens de ausência (*des*)construídas e (re)significadas.

O corpo ‘como’ *está* escreve, por meio da possibilidade de caracteres expandidos, não especificamente figurados como gestos ou movimentos, pela sua presença ausente, expressão e apresentação por meio de uma escrita imagética cognitiva, associando imagens a palavras. Se inscreve de imediato como registros: ocular, sensitivo, auditivo, como *acontecimento* e memória na concepção de uma imagem e seu significado. E, por fim, se transcreve, *desconstrói* e *ressignifica* na presença e na ausência, pela lembrança, pela *restância* e pela contaminação de novas associações que o por-vir, em termos temporais, permite e solicita.

O *resto* e a *restância*, de Derrida, remetem para algo que impede uma ‘totalização’ ou unidade, ou ‘identidade’, ou uma síntese dialética – ou seja, fora de qualquer ontologia²². O *resto* também não é algo que fica para trás, e que permanece ausente, mesmo na presença. O *resto* permanece e resiste, é um *indecidível*. A *restância* é o restante, o resíduo do outro ou algo que foi, mas não somente e não se reduz a sobra; é o algo que não se presentifica, mas *está* presente no imperceptível.

Essa relação do comunicado com o verbo corpo e sua imagem *texto*, sugere um remonte aos *rastros* afetivos do comunicado, suas memórias afetivas, *rastros* culturais e,

²² Palavra tem origem no idioma grego: *ontos* – “ser” e *logia* – “estudos”. Ontologia é um ramo da filosofia inserida na metafísica que pressupõe a existência do algo, sua natureza, a natureza do ser e a realidade, buscando a razão central do ser no mundo e os elementos que qualificam sua existência.

ainda, a possibilidade do *acontecimento* como potência evocatória e registradora de memórias e da criação.

A interpretação e ou concepção no eixo de um diálogo pode ser percebida como uma ação criação, assim como o processo de composição de uma obra passa por um sistema volátil de trocas entre o comunicante e o comunicado que atravessa a percepção do indivíduo, numa troca de hierarquias de fala e escuta verbais ou de linguagem em campo expandido. Ainda que, na ausência da palavra escrita ou falada, esse processo de trocas pela linguagem em campo expandido permite aos indivíduos a percepção, a comunicação e o diálogo, com procedimentos próprios de fala e escuta do corpo.

Não é de hoje que o corpo está em discussão na história da arte em estudos acadêmicos, críticos e artísticos. No campo das artes visuais – *artes espaciais* –, Viviane Matesco, por exemplo, ao estudar as vanguardas artísticas do início do século XX como o cubismo, o expressionismo e o dadaísmo, aponta para uma “desintegração da figura humana”, as quais “dilaceram e deformam a anatomia” (2009, p. 36), particularizando Picasso como um artista que encontra uma nova proposta para a figura do corpo nas artes visuais – *artes espaciais* –, tratando o trabalho do artista como um “novo campo de representação” que “relaciona-se ao corpo constituído psicologicamente”, partindo das teorias de Paul Schilder relacionadas à imagem²³.

Trata-se de uma proposta que teoriza os outros formatos pictóricos e estéticos de representação do corpo nas obras em recortes de períodos da arte moderna. No Expressionismo²⁴ ou Expressionismo Alemão, por exemplo, as obras se direcionavam para além da representação pictórica realista de um corpo, considerando as propostas de expressão individuais do artista, numa valorização do subjetivo, da intensidade e da reflexão sobre o ‘aquilo’ artístico, provocando no público uma reflexão sobre o estado de espírito do artista.

Assim, o ‘aquilo’ artístico expande as noções de contemplação do objeto, objetivando antes de tudo, a troca entre os indivíduos com base nas sensações e no movimento de significados, significantes e informações que a obra poderá provocar. Expõe-se, assim, um direcionamento para o diálogo de linguagem em campo expandido entre os

²³ “Na concepção do neurologista e psicanalista, a solidez do corpo depende de contínua construção e reconstrução de sua imagem, pois envolve figurações e representações mentais.” (MATESCO, 2009, p. 37).

²⁴ Tendência artística do período moderno que eclodiu na Europa, mas especificamente na Alemanha. Tem suas primeiras manifestações por volta de 1880, porém cristalizou-se como movimento entre 1905 e 1930, tendo o termo “expressionismo” sido empregado em 1911 para descrever obras em uma exposição de obras Fauvistas e Cubistas.

indivíduos, que já a época poderia propor uma *desconstrução* dos conceitos tradicionais da fala e da escrita na comunicação e no diálogo.

Atenta-se à questão da presença, já que, para Hamilton, “[...] a questão da presença apresenta numerosos problemas, em especial os de um apelo a uma presença total, uma presença mágica, levando a questão da presença como dom ou como trabalho.”²⁵ (2008, p.179). Ora, aqui pode-se discutir quanto à presença: não estaria ela também na ausência? A arte contemporânea nos coloca na condição de observadores dos processos, e não há processo sem o corpo, seja na criação, na obra ou na fruição. Imagine qualquer processo criativo e observe que, minimamente, o seu próprio corpo *está* presente no processo de imaginar, numa relação objetiva e subjetiva de presença e ausência.

É importante entender o corpo como estímulo da criação de uma imagem corpórea em um processo cognitivo. Para Matesco, enquanto analisa as representações do corpo – nas artes do oriente, ocidente e Europa, indica que “[...] na cultura ocidental o pensamento do corpo é um pensamento de imagem, e, ao mesmo tempo, o pensamento de imagem é um pensamento do corpo.” (2009, p. 19). Desse modo, podemos perceber que a imagem do corpo – ou de um – pode ser formada tanto na sua presença quanto na sua ausência, pelo *rastro*, pela *restância* e pelas memórias afetivas.

Santaella, ao discutir em seu livro *Corpo e comunicação: sintoma da cultura* as relações entre corpo e cibernética, tecnologia, mídias e cultura, por exemplo, pensa o corpo

Como matéria do vivido, o corpo tornou-se foco privilegiado para a atividade constante da modificação e adaptação por meio da troca de informação com o ambiente circundante. Esse caráter mutável do corpo em transição perene, sistema auto-organizativo com capacidade de responder à mudança, produzindo mudança, entra em sintonia com um mundo em que fluxos, movimentos e conexões se acentuam cada vez mais (2008, p. 66).

A possibilidade do/no corpo, na condição de *está*, cerca e contém os processos da criação; é onde²⁶ tudo acontece, sem a idealização de corpo objeto: criação ‘para’ obra ‘para’ criação como processo cíclico não fechado em si – o contrário disso, trata-se de um processo em movimento, mutável e aberto para novas contaminações. Assim considera-se que uma obra não seria vista uma segunda vez, visto que, não importando a quantidade de vezes que a mesma obra fosse fruída por um indivíduo, esta sempre é fruída pela primeira vez, como um *acontecimento*.

²⁵ Entrevista de Julyen Hamilton, Paris, 23 de abril de 2008, texto que integra o livro *A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia*, de Marie Bardet, 2014.

²⁶ Não se considera neste estudo o ‘onde’ como local ou lugar e suas especificidades, mas sim como ‘um espaço’ não condicionado a tempo, localização geográfica ou de permanência.

Nos processos de criação no campo da arte, e neste caso em específico nas artes do corpo, o corpo pode operar em circunstâncias distintas ou comuns enquanto espaço, enquanto verbo, enquanto meio e enquanto ação, na geração de imagens comunicantes e de diálogo, nas quais, para Jacques Rancière, “A imagem nunca é uma realidade simples” (2012, p. 14), e é neste sentido que se possibilitam desdobramentos sobre o corpo-*verbo* e sua imagem *texto* na comunicação do *rastro* do *rastro*, da criação, da fruição, como sistema aberto de linguagem em campo expandido no diálogo.

Entende Santaella em referência ao trabalho dos artistas que,

Quer os artistas trabalhem ou não com dispositivos tecnológicos, o corpo veio se tornando objeto nuclear das artes porque as mutações pelas quais ele vem passando produzem inquietações que se incorporam ao imaginário cultural. Mesmo que essas mutações não sejam imediatamente visíveis ou que as inquietações não sejam conscientemente apreendidas, elas têm estado no cerne da cultura há algum tempo. **Um indício disso encontra-se justamente nas artes, pois são os artistas que conseguem dar forma a interrogações humanas que as outras linguagens da cultura ainda não puderam claramente explicar** (SANTAELLA, 2008, p. 67, grifo nosso).

A autora identifica o artista como o indivíduo capacitado com métodos que propõem a expansão das formas de comunicar, dialogar e, por conseguinte, operar por meios que são próprios da *poiésis* da arte e da poética artística.

Portanto, partindo de uma movimentação da *desconstrução* e do corpo, nota-se a possibilidade de que as artes do corpo permitam reflexões acerca da linguagem, numa perspectiva de reflexões em que há um transbordamento das fronteiras dos conceitos de comunicação verbais dominantes da fala e da escrita, considerando os processos de criação, obra e fruição como possíveis recursos de diálogo, abrindo espaço para o pensamento de uma comunicação e o diálogo em *campo expandido* da arte.

Ao concentrar esse estudo nas possibilidades do *está* corpo e a perspectiva de comunicação em linguagem no campo expandido, aproximamos a pesquisa e seus pensamentos ao recorte específico das *artes espaciais* como meio de comunicação discursiva em diálogo. Sendo assim, é importante expor que há nesse pensamento do *está* corpo que, ao explorar a noção de *artes espaciais*, essa pode abarcar a proposta de que as *artes espaciais* são também artes do corpo – ainda que não sejam artes da performance, da dança ou mesmo da arte figurativa humana²⁷ em específico.

²⁷ Arte figurativa ou figurativismo é um termo utilizado para descrever manifestações artísticas que se pautam na representação de formas humanas, objetos, animais ou paisagens, por exemplo. Essas manifestações se expressam pela representação de imagens de forma realista ou estilizada e podem ser observadas desde as artes rupestres até a atualidade. Na contramão do figurativismo, o movimento abstracionista surge como uma ruptura

3.2 QUESTÕES DE LINGUAGEM (*fora*)

Artes visuais ou *artes espaciais*? Derrida explica sua preferência em usar o termo espaciais em entrevista cedida a Peter Brunette e David Wills em abril de 1990²⁸. Para o autor, a troca de termos se dá em principal pelas associações que uma ou outra podem ter nas suas cadeias de referências. O filósofo esclarece que

Há um elemento de acaso no meu uso da palavra "visual" – não sei como ajustar o meu discurso às suas expectativas – mas se de fato eu digo "espacial" mais facilmente do que "visual", eu daria a seguinte razão: é porque não estou certo de que o espaço seja essencialmente entregue [*livre à*] ao olhar. Obviamente, quando digo "artes espaciais", isso me permite, de um modo econômico e estratégico, ligar essas artes a um conjunto geral de ideias sobre o espaçamento, na pintura, na fala, e assim por diante; e também porque o espaço não é necessariamente aquilo que é visto, como é para um escultor ou um arquiteto, por exemplo. O espaço não é apenas o visível, e sobretudo – isso nos leva de volta ao texto que mencionei antes de começarmos, sobre a cegueira – o invisível, para mim, não é apenas o contrário da visão. Isso é difícil de explicar, mas naquele texto tentei demonstrar que o pintor ou o desenhista é cego, que ele ou ela escreve, desenha, ou pinta, como uma pessoa cega – trata-se de uma experiência da cegueira. Assim, as artes visuais são também artes do cego. Por essa razão eu falaria de artes espaciais. Isso me permite, mais convenientemente, ligá-las à noção de texto, de espaçamento, e assim por diante (DERRIDA, 2012a, p. 46).

Não sendo “o espaço apenas o visível”, uma obra de arte se expande para além do visual e das visualidades, adentrando e ocupando lugares que não estão diretamente “ditos” em seu *texto*. O artista, exemplificado pelo filósofo como um pintor ou um desenhista, é cego e atua artisticamente sob circunstâncias dessa cegueira, como uma experiência de artes de cego, advertindo que qualquer espaço, crê ele, não é entregue em essência para o livre olhar. Assim a noção de *artes espaciais* fica profícua à noção de *texto* do autor.

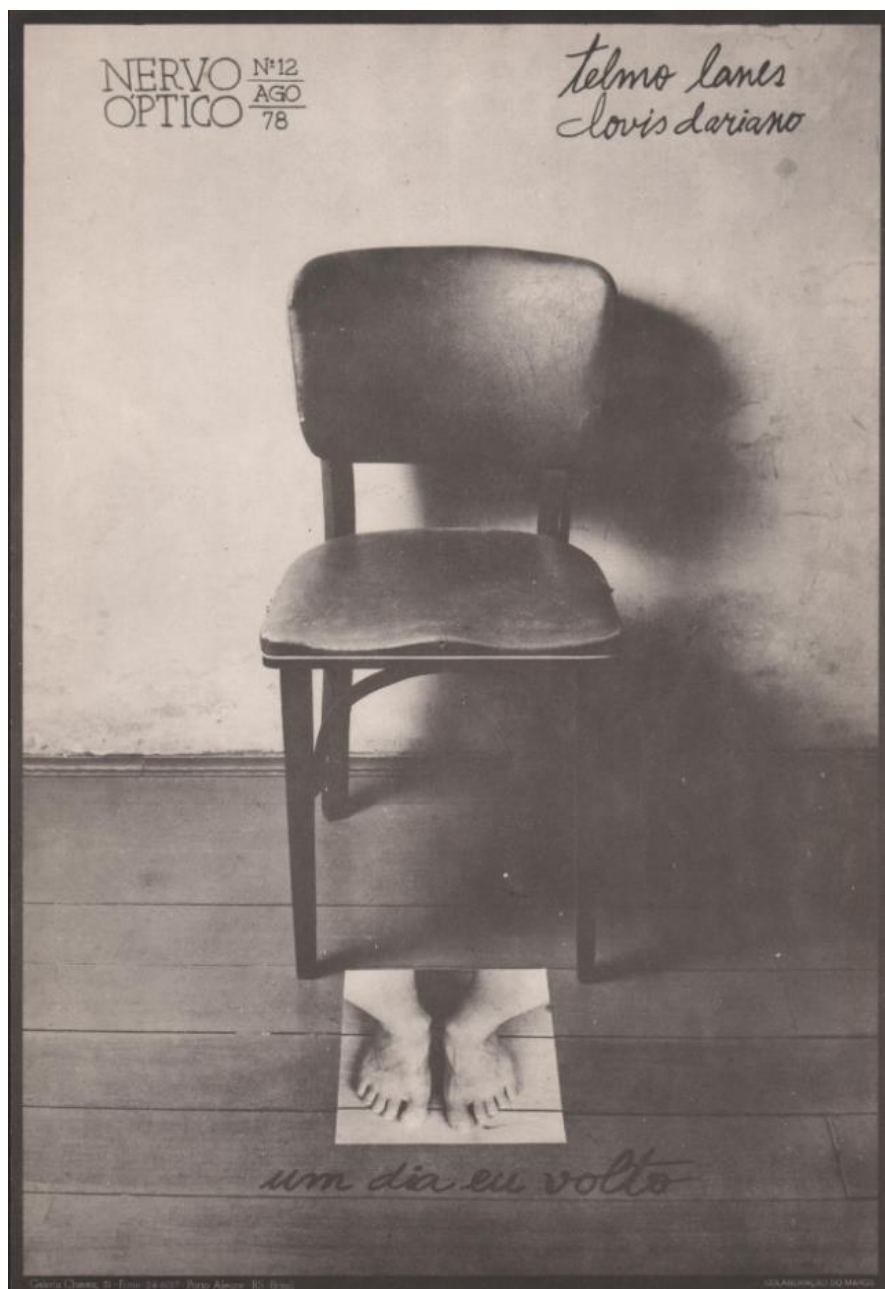
Como estudado, a noção de *texto* derridiana engloba tudo o que possa, e em qualquer possibilidade, ser lido. O cerceamento de uma condição como visual que uma obra possa carregar na nomenclatura é transbordada quando Derrida propõe sua espacialidade. Ou seja, na substituição dos termos, anulam-se os cerceamentos e a fixidez pela possibilidade das possibilidades.

do estilo que dominou durante séculos as manifestações artísticas. O declínio do estilo figurativista começou a ser notado no início do século XX, com o surgimento das vanguardas europeias da Arte Moderna.

²⁸ Entrevista em francês ocorreu em 28 de abril de 1990, em Laguna Beach, Califórnia. "*The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida*", tradução inglesa de Laurie Volpe. Foi publicada na obra coletiva *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. Peter Brunette; David Wills (Ed.). Cambridge, Nova York, Oakleigh: Cambridge University Press, col. "Cambridge Studies in New Art History and Criticism", 1994, p. 9-32. A entrevista. Traduzida do inglês por João Camilo Penna e publicada em *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*, editora da UFSC, 2001.

Em concordância com Derrida e dialogando com a noção de espaço de Barros já citada nesse estudo, a noção de *artes espaciais* nos remete ao ‘aquilo’ artístico, no qual, ao criar seu trabalho, o artista é imbuído de informações do querer expressar um algo com sua obra, e esta – por fim ou por processo – desencadeia uma ramificação de significações que não estão entregues a um livre olhar, mas sim, a um olhar conduzido por uma rede de proposições em linguagem em campo expandido comunicantes.

Figura 19: *Um dia eu volto* (1978) de Telmo Lanes e Clovis Dariano



Fonte: <http://fvcb.com.br/?p=11342>

Um espaço, como algo a ser preenchido – e pondera-se que não se dá a esta noção de preenchimento como preencher um algo que está vazio, mas como um sempre por-vir *a* ser preenchido em suas lacunas – precede a qualquer possível ascensão de um cerceamento, de um quis dizer, ou mesmo do o que é. Da mesma forma, o pensar *as artes espaciais* como artes do corpo.

Ao transbordar as noções e conceitos tradicionais da técnica e dos meios artísticos, propostos por Krauss, somados à *espacialidade* de Derrida, percebemos que um transbordamento dos limites também pode provocar fissuras e outros espaçamentos. Num jogo de ‘nem um e nem outro’, o corpo assume uma ‘posição’ de *está* e permeia todo o processo. É no corpo em que o todo acontece. Ou seja, processo implica corpo.

Pensar o corpo em *está* afasta qualquer pensamento que tome o corpo como meio ou ferramenta de processo, e nega qualquer discurso reducionista mecanicista relativo ao corpo. Assume-se o corpo como *está* em sua espacialidade no ‘aquilo’ artístico de uma obra, por exemplo, tomando-se o corpo como uma presença na sua ausência. Dito isso, pensa-se nas possibilidades de discurso que uma obra pode conter.

Ao *desconstruir* o conceito corrente que abarca as manifestações artísticas denominadas artes visuais – estas que, de forma ampla, englobam manifestações artísticas para além das belas-artes como a pintura e escultura, mas também fotografia, cinema e vídeo, por exemplo. Assim, Derrida nos permite pensar as *artes espaciais* como artes do corpo. Não apenas algumas manifestações já consagradas como arte do corpo, como a dança e a performance, mas toda arte gerada pelo ‘aquilo’ artístico.

Num jogo de remessas de significâncias, de diferenças e na própria *desconstrução* do termo representação, assim como faz Derrida no binário fala e escrita, a presença/ausência do corpo e de *seu rastro* no movimento do ‘aquilo’ artístico nos remete a uma não origem corpórea, mas a uma manifestação de existência *fora* de uma existencialidade e permanência na efemeridade.

Neste sentido, ao pensar as artes do corpo como toda a arte que o corpo contém e que contém o corpo e, ainda, no sentido de o corpo *está*, sugere-se a possibilidade de expandir o entendimento sobre o que é ou quais são as artes do corpo, movimentado a *desconstrução* sobre a noção tradicional de o que é arte do corpo como aquela na qual o corpo está presente na obra, por exemplo: um espetáculo de dança ou uma performance nas *artes espaciais*.

A permanência ausente do *está* corpo remete a uma origem sem origem, não se tratando do corpo que está em cena, o corpo que pintou ou o corpo que esculpiu, mas o corpo

que, no *rastros* das significâncias, não poderá ser identificado, como uma origem sem origem, num espaço humanizado pela presença ausente e pelo presente da ausência. Corpo esse que dialoga na criação e na fruição, numa horizontalidade não hierárquica rica em *texto* que não busca suplementação ou remédio para sua leitura.

Dessa forma, cabe considerar o termo *artes espaciais* como o *texto* do *texto-corpo* na arte, sua abrangência não finita, que borra e/ou transborda fronteiras do pensamento e da tradição, descentrando até mesmo o ‘aquilo’ artístico – caso esse que não pretendemos discutir, ao menos não agora, sobre obra de arte ou não.

Importante manifestar que em muito usamos a palavra pensamento em nosso discurso sobre os transbordamentos e expansão de campo na linguagem e nas *artes espaciais*. Opera-se a palavra pensamento deslocada do seu entendimento corrente. Aproximamo-nos da proposta de Derrida que, ao se opor a Heidegger, que distingue filosofia e pensamento, traz a proposta de *arte espacial*, se usando dela. O filósofo afirma:

O que chamo de pensamento é um gesto polêmico com respeito às interpretações correntes, segundo as quais a produção de uma obra arquitetural ou cinematográfica é, se não natural, pelo menos ingênua em termos de discursos críticos ou teóricos, que são sempre essencialmente filosóficos, como se o pensamento não tivesse nada a ver com a obra, como se esta não pensasse, enquanto alhures o teórico, o intérprete ou o filósofo pensam (DERRIDA, 2012a, p. 47).

Derrida, ao se referir à produção cinematográfica e arquitetônica, entende que o pensamento não está na ‘sua’ interpretação, mas também está decorrendo na obra e sua experiência, incorporando o pensamento a sua própria constituição e, assim, em todo o campo da arte. Entende o autor que a filosofia não esgota todas as possibilidades de pensamento, tampouco as contém: consiste a filosofia em um modo de pensar, e, quando da filosofia se esgota é que o autor se sente atraído a pensar.

Sendo assim, ao manifestar-se sobre possíveis transbordamentos do conceito binário da linguagem e dos conceitos de *artes espaciais*, operamos num pensamento que pretende ocupar outros lugares e/ou possíveis lacunas que não estão ocupados nos *textos* da tradição, isso sem ‘fazer’ ou questionar a filosofia ou negar ciências.

Ainda assim, ao entender a ausência/presença do corpo no ‘aquilo’ artístico que *está* em uma obra de arte, sendo ela permanente ou efêmera, fazemos nada mais que pensar em questionamento. Sem a repetição ou representação de um gesto filosófico clássico do ‘o que é?’, ou de um movimento da metafísica ocidental fixada numa presença e/ou origem, e ainda, sem sermos abalroados pelo binarismo de um ou outro, sinônimos e antônimos, mas no

campo das possibilidades, visitamos a possibilidade do *está* corpo nas *artes espaciais* como artes do corpo.

3.3 O ‘ENTRE’ LINGUAGEM

As artes do corpo são como um ‘aquilo’ de território heterogêneo, atravessado por formas visíveis, invisíveis em uma deflagração de processos mentais-corporais mestiços²⁹. Essa deflagração de processos resulta em discursos abertos, *textos* esses que costumamos chamar de obra de arte.

É nas artes do corpo que o artista e o fruidor emprestam seus corpos à obra, tanto na ausência quanto na presença, com a disposição de perceber e dialogar com as práticas artísticas que se desdobram e, flagrantemente, comunicam seus atos discursivos em linguagem em campo expandido.

Ainda que se tenha a clareza dos sujeitos envolvidos: artista e fruidor, aproximados pela interação com uma obra, é preciso observar que essa relação resulta em um quarto elemento, híbrido, maleável e fluído, que possibilita um borramento das fronteiras dos elementos que compõem o ato discursivo da fruição, oportunizando o diálogo. Trata-se do *entre*, que, ao respeitar as diferenças, coloca os elementos em mestiçagem numa singularidade que comunica.

3.3.1 ‘Entre’, artista, obra, fruidor

O que há entre o artista, a obra, o fruidor e o processo?

Faz-se necessário acentuar o pensamento acerca do entendimento do *entre* nesse estudo. Para o termo *entre*, o dicionário Michaelis³⁰ indica que: 1. “expressa a **relação** de **lugar** no **espaço** que separa duas pessoas ou coisas”; 2. “indica a distância que **separa** um lugar de **outro**”; 3. “dá ideia de espaço, do **tempo** e do **valor** que separa as coisas umas das

²⁹ Mestiçagem é um conceito cunhado por Icleia Borsa Cattani que observa as mudanças nos modos de fazer da arte a partir dos anos 1980 em relação à modernidade. Entende a autora que os processos da arte sob mestiçagem operam por meio de tensões que produzem novos sentidos. Para a autora, “A mestiçagem não é da ordem do homogêneo, mas do heterogêneo: ao invés de fundir os diversos elementos num todo único, ela os acolhe em permanente diversidade. Não se trata de algo heterogêneo a alguma coisa, mas do heterogêneo em si mesmo, como qualidade intrínseca, regulando as relações de elementos de um conjunto.” (CATTANI, 2010, p. 28).

³⁰ Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=entre>.

outras”; 4. “sugere a ideia de **meio-termo**”; 5. “Determina a **relação** de pessoas, afirmada por **laços** de **união** ou por outras **circunstâncias**”; 6. “Indica **reciprocidade** de **ação**”; 7. “Expressa a **parte** de uma **totalidade**” (grifos nossos). Tomando as precauções necessárias, cabe elucidar que a proposta aqui desenvolvida sobre o *entre* nesse estudo dissocia-se de uma estabilização entre dois ou mais termos, dois ou mais objetos ou dois ou mais não-objetos, entre outros, e, no *rastros* de Derrida, pensa-se na ‘explosão’ da palavra *entre*.

Derrida se declara apaixonado pela palavra e, ao ser questionado por David Wills sobre o lugar do não verbal no seu discurso, uma vez que – segundo Wills – os textos do filósofo se apoiam em palavras, e frequentemente em uma única palavra, esclarece:

O que faço com a palavra é fazê-las explodir para que o não verbal apareça no verbal. [...] Portanto sou apaixonado pelas palavras, e como alguém apaixonado pelas palavras, trato-as como corpos que contêm a sua própria perversidade – uma palavra de que não gosto muito porque é demasiado convencional –, digamos, a desordem regulada das palavras. Assim que isso ocorre, a linguagem se abre para as artes não verbais. Por essa razão é especialmente na lida com a pintura e a fotografia, por exemplo, que corro riscos com tais aventuras verbais como "subjétil", ou com um número de outras palavras, em "Direito de olhares". É quando as palavras começam a enlouquecer desse modo, e não se comportam mais com propriedade com relação ao discurso, que elas têm mais relação com as outras artes, e, inversamente, isso revela como as artes aparentemente não discursivas, como a fotografia e a pintura, correspondem à cena linguística (DERRIDA, 2012a, p. 39-40).

Dessa forma, o pensamento do *entre* desse estudo afasta-se de qualquer hierarquia entre partes, de qualquer espaço, vácuo ou vazio. Também não propõe estabilidade ou projeta uma estrutura. Pensa-se o *entre* com um algo que movimenta, *lança*³¹ – e partilha um lugar. Em constante deslocamento, o *entre* joga com homogêneos ou heterogêneos com fluidez e com a força de uma movimentação que pode desestabilizar e/ou estabilizar trocas.

O *entre* busca e permite uma relação de aproximação e/ou afastamento, ocupa qualquer possibilidade de espaço lacunar ou de fissuras. O *entre* elimina vácuos e *lança* a uma alternância que desestabiliza a heterogeneidade sem propor uma homogeneidade. Essa desestabilização autoriza um preservar diferenças, num borramento de fronteiras, colocando os contrários em mestiçagem. Dessa forma, o *entre* joga com as hierarquias e coloca em questionamento binarismos, os colocando sob borramento, pensando cada parte de uma totalidade em atravessamento. Esse pensamento de *entre* se presentifica na ausência, na não-tradição binária e na não-conceitualidade, ou seja, o *entre* não está relacionado a qualquer

³¹ *Lance*, para Derrida, é dado como “o movimento, que, sem nunca estar *ele mesmo* na origem, se *modaliza* e se dispersa nas trajetórias do *objetivo*, do *subjetivo*, do *projétil*, da *introjeção*, da *interjeição*, da *objeção*, da *dejeção* e da *abjeção* etc.” (DERRIDA, 1998b, p. 43, grifos do autor).

síntese ou dissolução de binários – de um termo e outro – e é tomado como um jogo de alternâncias e da *différance*.

O *entre* se revela como um convite a entrar, ainda que não esteja fora, com a fluidez e a licença de pensar. Dessa forma, embora o *entre* relacione-se com um outro, não deve ou se coloca como dependente de outro. Ao ser pensado, o *entre* assume autonomia, e na autonomia acena para um *entre* do *entre* em *différance*, num jogo de ramificações do outro que *está* no seu próprio *texto*.

Ao se pensarem as relações entre: artista, obra e público e seus possíveis diálogos, numa comunicação possibilitada por meio da linguagem em campo expandido, o *entre* é tomado como questão de pensamento. A relação dada nesse compartilhamento de informações – que se afasta de qualquer definição que aponte para uma pura experiência estética ou visual – solicita atenção ao *entre*, seja como sujeito, coisa, não-coisa, de uma tríade que provoca a ser um quarteto.

Um quarteto se define como um grupo de quatro pessoas ou elementos – neste estudo, entendido pelo complexo: *entre*, artista, obra e público – e, nesse sentido, a proposta de observar o *entre* se manifesta como possibilidade dada na presença/ausência como sujeito de ativação de trocas e borramentos. Ao pensar as possíveis relações de diálogo e discurso em linguagem no campo expandido, nas artes espaciais e/ou artes do corpo, o *entre*, na sua maleabilidade fluída, poderá expor que o corpo solicita, mais do que ver – sua visualidade – ou ler seu *texto*, num gesto de ver-ler um *entre*.

O ver-ler *está* no jogo *entre* a visualidade e a não-visualidade, distanciando de uma possível supremacia do ver, aproximando a possibilidade de um entendimento ao não-visível. Derrida, ao entender que o que torna as coisas visíveis não é visível, esclarece:

A fim de transpor isso para o lado do desenho, ficaríamos tentados a dizer que o que o desenho mostra como *visibilidade* é uma mostraçã do invisível. Os desenhistas, os pintores não dão a ver "alguma coisa", sobretudo os grandes; eles dão a ver a visibilidade, o que é uma coisa completamente diferente, absolutamente irreduzível ao visível, que permanece invisível. Quando se fica sem ar diante de um desenho ou de uma pintura, é porque não se vê nada; o que se vê essencialmente não é o que se vê, mas, imediatamente, a visibilidade. E, portanto, o invisível. Esse paradoxo não deixa de ter relação com o que eu dizia há pouco sobre os olhos videntes. Ver olhos videntes é tão perigoso quanto ver o Sol. É ver o invisível. Em geral, é o que se evita. Sabe-se que o que conta é ser olhado, mas isso dá medo, até mesmo ser olhado por si mesmo. Queremos ver o que é visível, mas não queremos ver o que nos olha. E que é visível *como* vidente invisível (DERRIDA, 2012a, p.82, grifos do autor).

As artes do corpo, inseridas no contexto de um período (temporal) contemporâneo, solicitam para um explorar de suas potencialidades discursivas. No contexto de um ver-ler

com atenção ao *entre*, aproximar-se do ‘aquilo’ artístico da obra, sua urgência discursiva, o processo de criação³², do artista e do eu-fruidor, provoca uma aproximação a um caos comunicativo que requer certa dose de repouso e pensamento sobre os jogos discursivos que compõem o pensamento-obra. É preciso instaurar um afastamento do regime da interpretação, aproximando-se de um possível diálogo, da fala, da escuta, do jogo e das trocas *entre* o artista, a obra e o fruidor.

O artista cria, comunica e pensa sobre o pensamento do fruidor. Utiliza os meios e técnicas necessários para a composição de um outro modo de discurso artístico em linguagem em campo expandido. É a obra que permite a abertura ao diálogo que ocorrerá por meio da linguagem em campo expandido, tendo o artista presentificado na sua ausência.

A obra é o *texto* que orienta o deslocamento no espaço. O ‘aquilo’ artístico que ‘torna’ um algo arte se expõe como discurso em linguagem em campo expandido, no qual, as possibilidades de discurso não se esgotam nas palavras escritas e/ou faladas. Desse modo, a arte encontra outros modos de expor discursos, responsáveis pela manifestação das mais diversas sensações, num conjunto de informações que um ver-ler das artes do corpo possibilita. Há uma interrupção da relação de dependência hierárquica do texto escrito sobre a obra e da necessidade da escrita ou da fala como única possibilidade de diálogo. Isso permite que os pensamentos de quem joga o *jogo* da obra sejam preponderantemente válidos, como processo da obra-pensamento/pensamento-obra³³.

O fruidor já não é mera testemunha do *acontecimento* de uma obra e de um discurso em linguagem em campo expandido, ele *está* processo, ele *está* pensamento-obra. O artista, ao pensar o discurso de uma obra, tensiona o diálogo entre ele e sua criação, entre ele e seu público, entre sua obra e seu público. O fruidor não traduz, mas perpassa e atravessa todo o

³² Ao partir das relações *entre*, artista, obra e fruidor, este estudo considerará, a partir deste momento, que todo processo de criação de uma obra de arte se dará também, por consequência e por reverberações, no processo de fruição, ou seja, o fruidor (público) é tão criador quando o artista, reservando ao fruidor seu espaço de criação ou cocriação que se dá por meio do diálogo *entre*. Considera-se que uma obra de arte é um *texto* atravessado e composto por vários discursos, esses que inevitavelmente são atravessados pelas intenções não ingênuas do artista, que provoca uma rede de relações que comunica e dá suporte para novas redes de relações na fruição, estabelecendo um diálogo não finito a cada novo ver-ler. Não discutimos a autoria de uma obra, mas há a possibilidade de considerarmos o ‘autor’ de um *texto* provocante, nutrido do ‘aquilo’ artístico, que será uma obra no por-vir na sua possibilidade de abertura para outros discursos dela/nela mesma.

³³ Entendem-se **pensamento-obra** e **obra-pensamento** como processos mestiços e borrados *entre* as potencialidades de se pensar a obra e pensar sobre a obra. Os processos de criação de uma obra, acredita-se, constituem-se sob todos os processos que lhe são próprios, integralizados pelos processos de criação do artista, do fruidor e da crítica, por exemplo. Desta forma não são relevantes os pensamentos por ordem cronológica, mas sim, todo e qualquer pensamento discursivo e em diálogo com o por-vir de um algo detentor do ‘aquilo’ artístico em seu *texto*.

PAINTING

SCULPTURE

processo da obra, na presença e na ausência e, ao fruir, assume seu *status* de também criador, ou cocriador, de uma obra que *está* em permanente processo.

O *entre* humaniza e torna o espaço um lugar no jogo de relações e de diálogos. É partícipe do processo obra-pensamento/pensamento-obra. Nele, – no *entre* – e, por meio dele, ocorrem os atravessamentos necessários para que se estabeleçam os diálogos e outros modos de discursos, quebrando a violência hierárquica do binarismo da fala e escrita sobre as artes do corpo, sobre ou em uma obra. O *entre* pressupõe uma não subordinação de um elemento ou outro na troca dialógica, mas sim uma relação de cooperação: *entre*, artista, obra e fruidor e a conexão dessas potências.

3.3.2 Processos criadores: do ateliê, da fruição

A obra de arte, como aquela com potencial de comunicar um discurso que imediatamente e em continuidade provoca uma relação de diálogo *entre*, artista, obra e fruidor, tem em seu pensamento uma série de dobras³⁴ que, ao desdobrar, podem expandir para outras possibilidades de discursos.

O processo de criação nas artes do corpo se constitui por uma série de manifestações de discursos em rede. Esses discursos ligados e desdobrados atravessam a obra, em *texto*, que motiva a uma atenção profunda a quem se dedica a perceber e dialogar com a obra-pensamento.

Pensar uma obra de arte, seja pelo o artista que cria o *texto*-obra ou pelo fruidor que a vê-lê, constitui um processo de ramificações e alternâncias de discursos que coloca a obra em suspenso. Esse suspenso remete a uma noção de que a obra não será finalizada enquanto ainda for pensada. A constituição de uma obra, por meio do ‘aquilo’ artístico, se dará incessantemente nos deslocamentos e movimento a cada outro *entre*. Dessa forma, pensar a finalização de uma obra torna-se improvável.

Ao aproximar o fruidor da criação da obra de arte, o aproximamos de um diálogo outro, que se renova, se *desconstrói* e se alimenta de outros atravessamentos de diálogos.

Para Salles, “a criação artística é marcada por sua **dinamicidade** que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade” (2017, p. 19, grifo da autora), e é nesta flexibilidade, nas incertezas

³⁴ Dobra no sentido corrente de partes que se sobrepõem e umas das outras.

e na não fixidez, que a artes do corpo se ramificam, borram e transbordam técnicas e tradições, sejam elas das artes ou da linguagem, com a urgência discursiva que lhes é própria e necessária.

A incerteza, a flexibilidade e a não fixidez são combustíveis para a criação, e é na rede de possibilidade discursivas que ao ver-ler o *texto* de uma obra sugere um investigar das origens – não originais – motivadoras dos discursos inseridas no *texto*-obra. Trata-se de um percurso que procura estabelecer uma história para a obra, num pensamento não-cronológico, que atenderia uma certa ‘necessidade’ de entender o ‘aquilo’ artístico próprio da obra. Nessa investigação solitária, na qual o fruidor busca nas suas próprias memórias e vivências, sugere-se a singularidade da constituição de um *acontecimento*, que, em meio ao pensar, indica a composição de uma obra com um acervo de *rastros*, escolhidos de forma pontual, regidos pela urgência discursiva da criação. A não-cronologia se dá por meio dos entrecruzamentos das fontes informativas e discursivas que não obedecem a uma ordem ou estrutura cronológica do tempo; sendo assim, a história de formação de uma obra, em todo seu processo criativo, é dada como uma formação *a-histórica*³⁵. A *a-historicidade* de uma obra acolherá todas as diferenças que o discurso, ou *texto*, poderá hospedar, independente de ordens cronológicas, das escolhas e das possíveis manifestações afetivas provocadas, num desdobramento de discursos em que coexistem diferentes *rastros* de tempo.

A cada novo diálogo com a obra, uma rede *a-histórica* é estabelecida, e essa rede de criação se expande designando seu próprio processo. Salles, escreve sobre esta relação dos processos criativos e suas redes:

é interessante pensar que a rede de criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra. O artista cria um sistema a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes; que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas (2017, p. 33).

A autora referencia o processo de criação ao do artista – processo esse em que, nessa pesquisa, é proposta a expansão do entendimento acerca dos processos de criação composto também pelos outros partícipes da obra-pensamento. Essa expansão da rede de criação de uma obra se dará por meio de sua *a-história*, ocorrendo *entre* os procedimentos de diálogos do

³⁵ O termo *a-história*, no seu conceito corrente, refere-se a algo que não faz parte da história, *se* opõe a ela, ou mesmo anti-histórico. Ao usarmos o termo *a-história* ou *a-histórico*, por exemplo, consideramos a possibilidade da diferença na constituição de um processo. Seja fato, seja imaginação, seja cronológico ou não, o *a* do *a-história* remete à possibilidade da *différance* derridiana, quebrando o binarismo fato/hipótese, sonho/realidade, ausência/presença, etc.

processo. Trata-se de um processo relacional, no qual as relações da presença e da ausência se constituem em diálogo, e, mesmo havendo a palavra falada ou escrita, o silêncio visual se dará, e nele, por meio da linguagem em campo expandido, ocorre outro modo de diálogo.

Ao ampliar as relações, o processo de criação da obra, *rastros* são possíveis de serem visualizados e, por seguinte, pensados. A cada outro discurso, a obra *texto* poderá alcançar outras ramificações e transformações pensamento-obra que, ao constituírem a obra-pensamento, não solicitam o *fora*, movimentando-se na presença/ausência do corpo, de um corpo, ou dos corpos em *está*, que na presença/ausência movimentam-se em diálogo e *campo expandido*.

Na reflexão e flexão do pensamento-obra, a maleabilidade e elasticidade do *texto* é exposta, os *entres* – o *entre* e o *entre* do *entre* em *différance* –, encontram-se em pleno desdobramento, e a cada dobra desdobrada, os limites imaginados de uma obra se expandem, ao ponto que esta expansão transborda e o *campo expandido* poderá ser experimentado também como uma expansão do próprio sujeito. É por meio da forma como cada sujeito do processo obra-pensamento se apropria do espaço, que lhe é digno e de direito, que se pode experimentar uma possível ‘exteriorização da subjetividade’, como indica Salles ao pensar o ateliê do artista – neste estudo, pensado como qualquer espaço de experiência com a arte de um sujeito criador. Salles escreve:

Usando o gancho do escritório, ateliê ou estúdio, estes não só se tornam guardiões dessa coleta cultural, como também são espaços para operação poética, ou da ação do artista. [...] Poderíamos dizer que esse espaço é o artista, na medida em que retrata seus gestos. De uma certa forma, seu modo de ação deixa registros ou inscreve-se nesses locais, assim como acontece em suas “caminhadas”. [...] O espaço se amolda a sua vontade e em função das obras em construção. A forma como cada um se apropria de **seu espaço** fala de sua obra em construção e do próprio sujeito. Podemos, assim, compreender o modo como o artista relaciona-se com esse espaço como uma forma de obtenção de conhecimento sobre a obra em construção, sobre **aquilo** que o artista quer e sobre ele mesmo, pois nesse sentido o espaço pode ser visto como uma exteriorização da subjetividade (SALLES, 2017, p. 54, grifos nossos).

Ao pensar as afirmações de Salles quanto ao processo criador e seu espaço de criação, factualmente retoma-se o conceito de *campo expandido* de Krauss, que indica uma problematização dos espaços e suas redes de relação. Ao pensar o espaço do ateliê de um artista, ao pensar o espaço expositivo de uma obra, pensa-se também o *entre* espaços. Decerto já não caiba considerar esses espaços como espaços, mas sim como locais de experiência, preenchidos de significâncias. A *a*-história dos deslocamentos de uma obra *entre* locais –

ateliê e espaço expositivo – perpassa níveis de subjetividades e compõe a experiência da obra, ou seja, do pensamento-obra e da obra-pensamento.

A experiência obra, e seu *texto*, *acontece* no conjunto de informações e de referentes que com ela são expostos pela ausência/presença. Por exemplo, uma obra que viaja continentalmente para ocupar outros lugares expositivos carrega consigo outros corpos, outros e outros diálogos. Surgem nessa ‘caminhada’ da obra, do artista e do fruidor, outras possíveis experiências que fazem parte do *texto* obra, tanto quanto seus discursos, seus materiais e suas relações com uma origem inalcançável, ou seja, em *rastro*.

Não há como, num pensamento-obra e numa obra-pensamento, subtrair sua *a*-história em todas suas possibilidades de ramificações. Tratadas essas ramificações habitualmente como subjetividades, estas são, objetivamente, traços de uma constituição do ‘aquilo’ artístico que não cessa e interessa para sua rede de discursos. Neste sentido, o processo do fazer artístico *entra* e movimenta-se com a fluidez e a maleabilidade da não violência de uma linguagem em campo expandido, num por-vir que provoca caminhos e diálogos que lhe são próprios.

Ao apropriar-se de uma urgência discursiva, o processo criador nas artes do corpo contamina-se pelo meio ou lugar no qual se insere, dando à obra uma maleabilidade discursiva que dialoga com outras realidades de *texto*. Dessa forma, dedicar-se ao pensar de uma urgência discursiva, é possível pensar como os aspectos direta e urgentemente acionados ao ver-ler da visualidade espacial de uma obra poderão trazer um entendimento de que a urgência discursiva se dará por uma rede ilimitada de relações que a obra traz em sua *a*-história e em seu por-vir, *entre* as possíveis relações, os possíveis diálogos, num emaranhado *textual* que se constitui.

Trata-se da imagem não-interpretada, de uma espacialidade visual resultante de um outro momento, que poderá revelar lacunas não identificáveis até então. É a cada novo diálogo que se inserem e se expandem os possíveis limites de um diálogo na obra-pensamento e do pensamento/obra, num *lançar* de imagens individualizadas que o jogo de relações da obra provoca.

Não se trata também de traduções, como um traduzir do que o artista pretende dizer, mas sim de um jogo de diálogo fluído *entre* o que vejo-leio na provocação dada pela obra e o ‘aquilo’ artístico e suas possíveis fragmentações e desdobramentos. Assim, o corpo conjuga-se ao espaço e ao tempo da fruição e cria ressonâncias para o vir-*a*-ser.

Figura 20: *Warning* (1999) de Antoni Muntadas, luminoso alocado na Fundação Vera Chaves Barcellos



Fonte: <http://fvcb.com.br>

Ao retomar a proposta do corpo *está* das artes do corpo nas artes espaciais, busca-se observar as ressonâncias do corpo, na sua presença e na sua ausência nos processos de criação.

Sergio Delgado Moya, no artigo *A liberdade na dependência: ninhos, Mangueira e o espaço materno*³⁶, escreve sobre parte da trajetória de Hélio Oiticica, num paralelo com o trabalho de Ligia Clark, no qual o corpo é tomado como âncora da força da criação. O professor destaca que

Com o passar dos anos, a criatividade como matéria de vida e o ato de criação como questão vital se tornaram, tanto para Clark como para Oiticica, os horizontes fundamentais de seus trabalhos. Ambos concebiam **a criatividade como uma força poderosa e vitalizante ancorada no corpo**, uma força manifesta nas funções corporais cotidianas (como respirar, comer, andar), em suas capacidades expressivas (na arte da dança, por exemplo) e em suas várias propulsões (MOYA, 2020, p. 95, grifo nosso).

³⁶ Artigo publicado em *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*, catálogo de exposição realizada no MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand de 20 de março a 06 de julho de 2020 e no MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de 04 de julho a 04 de outubro de 2020. Tradução Julia de Souza.

Como obras do corpo, as artes espaciais são produtoras de imagens, de visualidades, de espacialidade e de sentidos, por exemplo. Essas possibilidades todas compõem o *texto* obra de arte e configuram uma expansão de campo para a comunicação e o diálogo que necessitam de uma certa ausência da palavra, no eixo binário da fala e da escrita, como caminho para *lançar* as manifestações artísticas de criação. É um sintoma de algo que, até então, seria impensável.

Figura 21: *B 47 Bólido caixa 22 – Mergulho do corpo* (1967) de Hélio Oiticica



Fonte: <https://mam.rio/obras-de-arte/bolides-1963-1979/>

É possível que uma obra comunique, estabeleça um diálogo com seus criadores, sem que esta contenha, também ou exclusivamente, um discurso falado ou escrito?

Imagina-se – e permitindo neste caso operar sob um generalismo – que qualquer pessoa que tenha tido contato com alguma obra de arte tenha estabelecido, mesmo que involuntariamente um diálogo outro com tal obra.

Figura 22: *Bicho* (1960) de Lygia Clark



Fonte: <https://mam.rio/artistas/lygia-clark/>

Propondo um exercício *a*-histórico de memória: pode-se pensar em exemplos como o cinema mudo, a fotografia, a arte figurativa, nos quais as imagens são mais rapidamente reconhecíveis e, por consequência, compreensíveis – salvo seus possíveis desdobramentos –; e ainda – e dando um passo adiante – pensar as artes abstratas, a performance, a dança contemporânea e o teatro do absurdo como artes que se utilizam de meios e processos que por vezes fogem de uma ‘imagem habitual’ aos olhos ou experiências de seus públicos, mas que ainda assim são apreensíveis e compreensíveis em seus *textos*. Esses são possíveis exemplos que certamente trazem imagens que, na memória individual, podem provocar um revisitar de

diálogos tidos com as obras. Um diálogo que se presentifica na aproximação e no afastamento daquilo que nos é comunicado e que comunicamos, inclusive de forma expandida. O diálogo se presentifica no pensar a obra, na ramificação de relações com ela mesma e com o outro, mesmo sendo o outro um outro eu mesmo. *Entre* os distanciamentos físicos e as aproximações mentais, é inevitável que o diálogo aconteça: o diálogo com a obra, o diálogo com sua criação, o diálogo como um processo singular, no ‘escuto e respondo’ silenciosamente. O que *está no entre* dos processos de criação – do ateliê à fruição –?

No próprio ato de pensar sobre essa pergunta, vê-se uma operação de uma linguagem em campo expandido, um ato de pensar no qual as dúvidas e o desejo pela resposta remetem a uma rede não finita de ligações e cruzamentos que pretendem a resposta – possível resposta que, ao mesmo tempo que é dada, se rompe e, nos desdobramentos de si mesma, se estabelece como um diálogo com quem pergunta e com quem responde. Dessa forma, ao experimentar pensar as possibilidades de uma resposta, experimenta-se uma vivência expandida do diálogo com uma obra de arte, com as artes do corpo e com a *desconstrução* do sistema binário da fala e da escrita.

Ao pensar uma possível resposta, experimentam-se sintomas de uma linguagem em campo expandido. Um algo como uma troca de olhares na qual tudo se entende e nada mais precisa ser ‘dito’. Uma lágrima que escorre na face ao experimentar uma obra de arte. A ligação que acontece *entre* uma pessoa do público e um intérprete em cena, mesmo que esses nunca tenham tido qualquer relação anterior. Há um diálogo nisso tudo. São discursos que aproximam ou afastam, aproximam e afastam, sem que, talvez, nenhuma palavra escrita ou falada seja expressa; apenas apreendemos a imagem ao ver-ler.

Para Rancière,

Em primeiro lugar, as imagens da arte, enquanto tais, são dessemelhanças. Em segundo lugar, a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras. Mas o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança. Essa relação não exige de forma alguma que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exhibe uma visibilidade que pode cegar (RANCIÈRE, 2012, p.15-16).

As artes do corpo se organizam como um outro modo de dizer ‘aquilo’ que a fala e a escrita expressam em sons e palavras e potencializam uma possibilidade de discurso que não se pode dar na escrita ou na fala. Embora haja possibilidades de desdobramentos textuais da fala e da escrita, o *texto*, em imagem tomada para si, amplia para o ‘aquilo’ de que não se tem total compreensão, estabelecendo uma ligação em borramento com o comunicado. Isto é,

tomar a imagem, a obra, para si, significa considerar um complexo jogo de *rastros* e *significâncias* que aquele *texto* dispõe para os *acontecimentos* da criação e do ver-ler.

3.3.3 Obra-pensamento e pensamento-obra: *poiésis* na linguagem

Um pensamento acerca das artes do corpo e sua potencialidade de diálogo em linguagem em campo expandido poderá, de alguma forma, dar atenção às particularidades e às singularidades das manifestações artísticas.

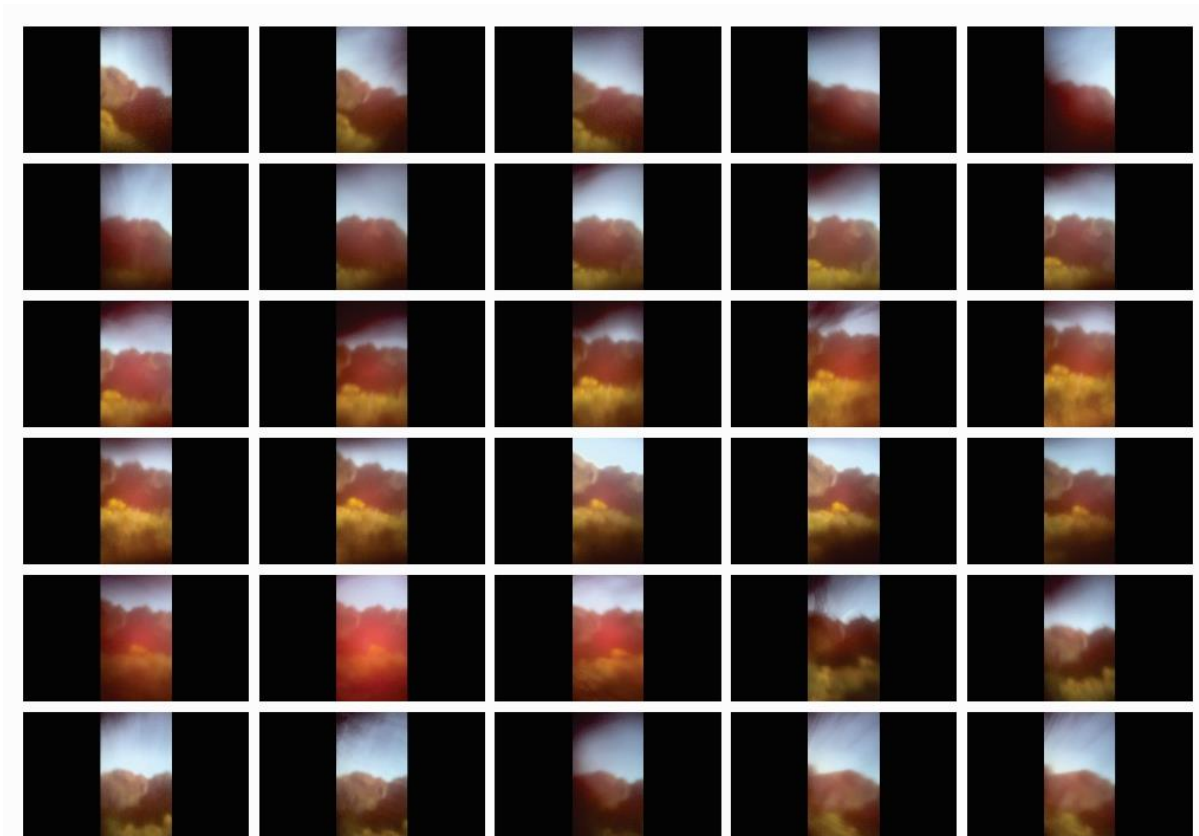
As manifestações artísticas como manifestações da experiência humana, não obedecem, necessariamente, a memórias em tempo e espaços cronológicos, ou seja, são manifestações *a-históricas* que se desdobram nas suas diferenças e independem de uma ordem datada dos fatos, de um antes, um depois ou um durante. Trata-se de um processo íntimo, que *lança-se* para um espaço compartilhado e de diálogo, no qual o corpo *está* em franco processo de contaminação de outras *a-histórias*. Trata-se de um sujeito que (in)forma uma obra, que (in)forma outro sujeito, que, *entre* as distintas formas de (in)formar, conectam-se e (in)formam o ‘aquilo’ da obra de arte em diálogo outro.

Dadas as perspectivas de (in)formação sob a rede de trocas de pensamentos na presença e na ausência de uma obra de arte – seu *texto* – não oculta, mas expõe o que já *está* nela em processo – todo o desdobramento que um *texto* obra poderá provocar e constituir o seu pensar. Tal pensamento tem a possibilidade de experimentar uma *indecidibilidade* que, por meio do jogo do poder vir-a-ser, desestabiliza as certezas e conecta os heterogêneos, num borramento dos distintos e dos binários. Uma obra poderá ser nem um, nem outro, mas ambos (ou um e outro, ou nenhum), como uma experiência visível e/ou invisível, num ‘aquilo’ que a arte poderá relacionar ao que antes pudera ser impensável.

Para exemplificar, toma-se a obra (*1'*) *desdobramentos de (im)perceptível* (2022) de Edson Possamai (figura 23). Desenvolvida a partir de um *acontecimento* no qual, por acidente, o artista deixa sua câmera de vídeo do celular ativada em um dos bolsos de sua calça durante uma caminhada. Ao perceber o acidente, desativa a câmera e prontamente procura ver o que o equipamento capturou. O artista observa que, nos poucos mais de dois minutos de gravação, as imagens captadas dão outra percepção sobre o espaço percorrido, trazendo um novo ponto de vista, tanto de posicionamento ocular quanto das distâncias e paisagens trilhadas. Diante do incômodo em compreender que muitas das imagens captadas só puderam

ser percebidas pelo vídeo, o artista decide que, de alguma forma, precisa tornar essa outra percepção em algo que comunique, que manifeste a necessidade de um maior cuidado sobre as experiências pessoais.

Figura 23: *(1') desdobramentos do (im)perceptível* (2022) de Edson Possamai



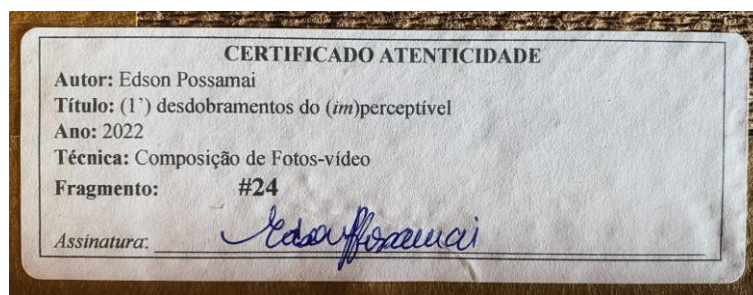
Fonte: imagem de acervo do autor

Com essa autoprovação, o artista recorta em trinta imagens (*frames*) de exato um segundo do vídeo captado, compondo assim uma obra que se fragmenta em trinta imagens compostas num todo perceptível. Desdobra uma percepção fugida da presença, presentificando a experiência de uma forma ampliada e atenta, dando valor a cada instante, mesmo que estes instantes se encontrem dentro de apenas um segundo. O artista define a técnica utilizada como fotos-vídeo, uma mestiçagem de diferentes técnicas artísticas. Ao tratar todo o processo de composição da obra, o artista provoca outras possibilidades de diálogo com a obra em sua etiqueta de autenticidade.

O artista propõe um jogo de palavras e retira a vogal ‘u’ da palavra autenticidade, dando assim a certificação de ‘atenticidade’, algo que a obra propõe como jogo, que, em

vários aspectos, dá provocação à atenção. A etiqueta (figura 24) poderá ser encontrada no verso das imagens emolduradas; nesse sentido, fica reservado o desdobramento da obra e sua comunicação a quem, em qualquer momento, possa ter acesso ao não visível da obra, ou seja, seu verso. Nesse caso, o artista toma de empréstimo a escrita para a obra, embora a escrita propunha desdobramentos de diálogo que ela mesma, a escrita, não abarque completamente, a exemplo de outras obras – expostas em imagens neste estudo (figuras 17 e 18) – do grupo ART & LANGUAGE³⁷, fundado no Reino Unido em 1967 por Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell.

Figura 24: Etiqueta de autenticidade da obra *(1') desdobramentos do (im)perceptível* (2022) de Edson Possamai



Fonte: acervo do autor

(1') desdobramentos de (im)perceptível, não é somente fotografia, não é somente vídeo, não é texto, mas um todo mestiço que provoca, por meio de seu *texto*, desdobramentos de diálogo ininterruptos, que podem discutir paisagem, percepção, atenção, corpo, visível, invisível, etc.

Outras obras, como *Offering* de Tanya Preminger, expõem outras possibilidades de discurso que perpassam o título da obra, sua localização, suas significâncias. É a partir do conjunto de discursos que compõem o *texto* obra que se permitem fazer conexões e pensamentos sob sua força, *lance* e movimentação em um diálogo.

³⁷ Terry Smith, artista que fez parte do grupo ART & LANGUAGE, escreve o artigo *ART AND ART AND LANGUAGE* (1974) para a revista *Artforum* sobre o movimento, “Aproximando-se de A&L a partir do quadro de crenças e expectativas atuais no mundo da arte, pode-se sentir que aqui está um grupo de artistas fazendo reivindicações destrutivas, extraordinárias, muitas vezes contraditórias e, talvez, enganosas para seu trabalho. Como seus ensaios datilografados podem ser considerados arte visual? Por que seu estilo de escrita é tão obscuro? Eles estão tentando fazer filosofia da linguagem ou estão parodiando filósofos? Como o trabalho deles se encaixa com outras artes conceituais? Eles são simplesmente artistas assumindo os papéis de críticos de arte e teóricos da arte? Eles realmente acreditam que podem “limpar” as confusões teóricas abundantes no discurso da arte para que todos possamos fazer arte ‘teoricamente mais sólida’ em algum momento futuro?” (SMITH, 1974, tradução nossa). Disponível em <https://www.artforum.com/print/197402/art-and-art-and-language-37381>.

Obra-pensamento ou pensamento-obra, nem um e nem outro, trata-se de um *indivíduo*, sob a perspectiva de que o ‘aquilo’ artístico comunica e provoca o pensar, numa rede de ramificações que são a própria obra, constituída e expandida com a contribuição do outro. *Entre* obra-pensamento e pensamento-obra são as diferenças em *rastro* que oportunizam a experiência. Trata-se de uma experiência em imagem como uma presença do sensível, não materializado, mas provocado no jogo da ausência/presença que se constitui na não certeza, na instabilidade, no não equilíbrio e na não linearidade.

Seria a obra de arte um pensamento? O pensamento uma obra de arte? Nem um, nem outro, mas ambos, como um processo de desencadeamentos de *rastros*, *indivíduos*, e da *différance*, que expandem e questionam sua própria instituição. Ao tensionar passivos e ativos, visíveis e invisíveis, as artes do corpo constituem seu próprio lugar de manifestação *textual*, de comunicação e de diálogo sem fronteiras ou limites definidos, mas em borramento e constante expansão de campo para a linguagem. Uma poíesis de/da linguagem.

A prática de uma poíesis de/da linguagem num diálogo em *campo expandido* quebra a distância entre fruidor e artista. Ao associar a comunicação e o diálogo – por meio de uma linguagem em campo expandido – ao processo de criação de uma obra, seu processo compartilhado cria subsídios próprios de fala e de escuta que coexistem no *texto* da obra.

Pensar uma poíesis de/da linguagem remete ao modo de fazer a própria linguagem na arte, linguagem das artes do corpo e linguagem do corpo. Por meio dos fluxos de provocações e das manifestações da ausência e da presença, a possibilidade de uma poíesis da linguagem assume uma condição de expansão. Ao expandir as fronteiras tradicionais da linguagem discursiva, outros meios – que não somente os da fala, da escrita e do próprio verbo – se estabelecem como códigos decifráveis, legíveis e compreensíveis, sendo a própria poíesis de/da linguagem o subjétil³⁸ da linguagem em campo expandido e da arte.

³⁸ Em *Enlouquecer o Subjétil* (Ateliê Editorial, São Paulo, 1998), Derrida escreve sobre a palavra *subjétil* como possibilidade. O filósofo, a partir de fragmentos da escrita de Antonin Artaud, estuda a arte e o espaçamento entre a objetividade e a subjetividade e as relações entre o desenho e a escritura. Sobre o trabalho de Artaud, Derrida reconhece que o artista não escreve sobre seus desenhos, mas sim, trata de como a escrita está imbricada ao próprio desenho. *Subjétil* (do latim ‘*subjectus*’) surge ainda no Renascimento Italiano para nomear a superfície que serve de suporte para a pintura, já para Derrida, o *subjétil* está como um *nem/nem* “(*nem* submisso, *nem* insubmisso)”, situa portanto o lugar de uma *dupla coerção*: e como tal ele se torna irrepresentável.” (DERRIDA, 1998b, p. 45, grifos do autor). Embora nesse estudo a noção de Derrida de *subjétil* possa ser de importante contribuição para o campo das possibilidades, destinaremos maior aprofundamento a essa noção, e em relação ao corpo na arte, em futuras pesquisas.

4 ADVERTÊNCIAS INCONCLUSIVAS: NOTAÇÕES DE UM PROCESSO *ENTRE*

Ao chegar a este passo de estudo, comumente chamado de conclusão, pensa-se que não haveria mais coisas a serem ditas antes daqui, sem que essas fossem *a* partir de agora, tomadas como advertências inconclusivas.

Considera-se dar esse passo de advertir a partir das possibilidades estudadas e indicadas nesse trabalho que, ao aprofundar, guiariam a um esgotamento de dizeres que não totalizariam as possibilidades. Dessa forma, entende-se que, ao advertir sobre os *textos* expostos, encerra-se a etapa deste estudo, ainda que se notem indicativos da ‘necessidade’ do iniciar de um *texto* que adverte. Trata-se de uma aproximação ao trabalho da própria fruição de um *texto* de uma obra, ou *texto*-obra. Não se afirma, dessa forma, que este estudo se trata de uma obra de arte, mas, de maneira limitada, nos limites que a escrita concede, trata-se de um estudo que pensa as possibilidades das artes do corpo e de uma linguagem em campo expandido como *texto*.

A problematização acerca do corpo, tema que tem sido amplamente discutido sob aspectos artísticos, comunicacionais, culturais, sociais, psíquicos, filosóficos e etc., e também abordada nesse estudo, – sob uma não-problematização, mas como um *lance* – tende a emprestar possibilidades para um entendimento e/ou pensamento no qual o corpo é dado como um algo que, ao seu modo próprio, contém, é contingente e, invariavelmente, comunica e dialoga. E, ao notar essas possibilidades que são do corpo – como *a* de comunicar e *a* de dialogar –, entende-se ‘necessário’ abordar um ou mais pensamentos outros que questionem e pensem de qual forma acontece o *jogo* das/nas artes do corpo que comunica, discursa e dialoga.

Como sugere o título desse capítulo: ‘Advertências inconclusivas: notações de um processo *entre*’, as conclusões aqui propostas não têm caráter de clausura, mas se colocam tão somente como reflexões possíveis de serem expostas. Tende-se sim a pensá-las como perspectivas tangíveis, perceptíveis, que levam às notações manifestadas até aqui, em por-vir.

Em muito pensou-se no decurso desse estudo, no qual foi adotada a proposta de pensamento de Derrida, e, ao pensar, surge a possibilidade das notações.

Notações? Apega-se ao transitivo direto do termo que o relaciona ao tomar conhecimento, dar-se conta de, observar e reparar, bem como, ao seu transitivo direto e bitransitivo – em especial nesse capítulo – como um fazer ver, advertir. Dessa forma, indicar

para um *finalizante* inconclusivo que adverte parece mais próximo de um *lance* que movimente e impulse para (as) outras possibilidades. É mais um movimento ao notar e a um advertir do que um buscar *fora* de seus limites já transbordados *entre* a linguagem – e seu binarismo desconstruído –, o *campo expandido*, as artes do corpo e/ou artes espaciais.

A partir do estudo realizado, percebe-se que o corpo tende a ser constantemente discutido, objetificado, não-objetificado, como provocação, como meio e etc., ou seja, são abordagens diversas que associam o corpo a um algo. Nota-se que tais abordagens tendem a serem tomadas a partir do corpo e/ou de um corpo, ou seja, é na presença/ausência do corpo que *está* o por-vir dessas abordagens. Dessa forma, é importante observar uma possível cultura de/do corpo e o notar de uma linguagem de/do corpo, não como meio, mas nele mesmo. Um algo que *está* em constante movimento e transformação, como o pensar de uma contínua expansão e/ou transbordamento de linguagem e das possibilidades do próprio corpo.

A atividade contínua do corpo, como observada por Santaella (2008) nesse estudo, pode ser pensada como uma possibilidade para o entendimento do corpo-*texto*. O corpo, de forma própria, modelado e integrado ao seu meio social, é capaz de promover seus próprios meios e modos de comunicar, sendo em/na arte uma forma de perceber essa movimentação. É na possibilidade dos transbordamentos dos modos de comunicar e dialogar que uma (ou outra) linguagem possa ser notada – linguagem essa que, talvez, não corresponda a uma estrutura formal do pensamento, mas de um meio próprio de/na arte onde operaram-se poiésis de/da linguagem em/na poiésis da arte e de/da poética artística.

Ao advertir sobre a possibilidade de comunicar e dialogar do corpo, pondera-se que haverá advertências sobre qualquer modo de pensar sob outras possibilidades. Pensa-se, nesse estudo, numa linguagem própria do corpo sob um recorte que pensa a linguagem em campo expandido por meio das artes do corpo. Embora não abordada nesse estudo, nota-se a possibilidade de que não seja apenas nas artes do corpo que haja a comunicação e o diálogo do/no corpo em linguagem em campo expandido. Ainda assim, seja nas artes do corpo ou não, o pensamento de um possível modo próprio e expandido de comunicar e dialogar do corpo – *fora* do eixo binário da fala e da escrita – trará uma advertência que, ainda não exposta no decorrer do estudo, deve-se esclarecer: cada discurso, cada *texto*, ou seja, cada obra com o ‘aquilo’ artístico terá seu método e meio próprios de expressão, algo que não referencia a uma ‘nova’ linguagem em campo expandido em cada obra, mas sim, a uma outra possibilidade de expansão de linguagem.

São os *textos*-corpo que, por meio de suas possibilidades de pensar a arte e criar, expandem e borram os limites do pensamento, desenclausurando-se das amarras do próprio pensamento. O corpo *está*, na sua presença e ausência, apresenta uma verbalidade que comunica e dialoga, sendo ele corpo-verbo. E assim, a inevitabilidade de uma comunicação não fundamentada no binarismo da fala e da escrita é possível de ser notada como uma outra linguagem em expansão. Há uma certa insubordinação ao tradicional que permeia o campo das artes, e é por meio dessa insubordinação que se nota lugar para um outro pensar sobre as manifestações de diálogo e comunicação que estão nas práticas artísticas, culturais e da própria organização da sociedade e sua cultura. Um pensar que pretende observar uma certa inevitabilidade de expansão presente/ausente nos *entre* meios das trocas dos indivíduos.

Pensar num diálogo não fundamentado no binarismo fala e escrita também não significa um negar à palavra escrita ou falada, é dela que usamos, é por meio da palavra que expressamos as possibilidades, as inconclusões e as advertências desse estudo, paradoxalmente.

Mas, o que há para além da palavra?

Há expansão?

Uma palavra?

Seria uma, ou ‘outra’, a palavra ‘do’ corpo?

No *rastro* do que Derrida (2012a) afirma fazer com uma palavra, a possibilidade de um pensar sobre um possível corpo-verbo que ‘explode’ pode propor outros entendimentos sobre uma ‘cena linguística’ que está – afirmando sua realidade e não somente sua possibilidade – contaminada e borrada pela presença/ausência dos *textos entre* diálogos na arte, da arte, no corpo e do corpo.

No movimento entre o conceito e as noções trazidas, *lançam-se* neste estudo termos, palavras, que pretendem provocar outros jogos acerca da possibilidade de uma linguagem em campo expandido.

Adverte-se que, em nenhum momento, se pensa sobre a ideia de que a natureza das expressões usadas como: poiésis da linguagem, pensamento-obra, obra-pensamento, ver-ler e *entre*, por exemplo, devam ser entendidas ou apreendidas diante de uma concentração única sob as palavras, e elas mesmas, em seus conceitos correntes. Pensa-se na explosão, no *rastro* de Derrida. Pensa-se como num jogo *entre* suas possibilidades em expansão – possibilidades



essas que de maneira alguma se esgotam aqui –. Pensa-se como um jogo de possibilidades, fluídas e meláveis do *entre* pensamento. É uma proposta em *desconstrução*.

A *a*-história que não nega uma cronologia do tempo, nem mesmo se condiciona a subverter a uma cronologia, mas pensa e lê-vê sob uma aceitação das diferenças, nas quais os binários antes/depois, permanente/efêmero, *acontecimento*/previsto, *rastro*/rastro, verdade/falsidade, realidade/ilusão, por exemplo, agem em mestiçagem. O que vejo é? O que leio é? *Nem* um e *nem* outro, mas ambos na possibilidade do jogo *entre* a inversão e a expansão.

Obras com palavras. Ler? Ler-ver. As palavras compõem uma imagem e um jogo de relações. *Está* na relação do ‘aquilo’ artístico que não deriva nem representa, a palavra *está* assim como o corpo e o *entre*. O jogo de obra-pensamento está na possibilidade das problematizações do espaço, do tempo e da combinação das exclusões e inclusões de uma *a*-história.

Derrida observa o *texto* das obras de arte afirmando a elas uma ‘estrutura textual’; desse modo, as artes do corpo passam a ocupar seu próprio – devido e borrado – lugar nas possibilidades de diálogo, de discurso e de *texto*, num processo de *jogos* e trocas em linguagem em campo expandido nos discursos sobre linguagem e na espacialidade das artes.

Concorda-se, neste estudo, com Derrida a respeito de sua noção sobre as artes e todas as suas possibilidades de espacialidade. Entende-se e adverte-se que as artes visuais estão para além de sua visualidade: estão na sua espacialidade, e que essa espacialidade da arte *está* ocupada e manifestada pelo corpo, e, por isso, pode-se afirmar que são artes do corpo. Seja a pintura, a escultura, a gravura, o desenho, a fotografia, a performance, o vídeo e etc., são artes do corpo que têm seus próprios meios de expressão, sejam eles mestiços ou não. Cada meio de expressão terá suas particularidades e cada *texto*-obra tomará para si o que for necessário para compor um discurso que perpassará as questões da imagem e suas visualidades, os espaços e suas espacialidades.

Qualquer advertência que possa ser feita em respeito ao modo de fazer arte deverá levar em consideração o seu destino e seu *texto*, a quem se destina e qual seu destino moldado no decorrer de sua criação, que se desdobra na fruição.

Não será simples pensar uma linguagem em campo expandido sem uma experiência iniciada com o próprio fazer artístico, e por isso propõe-se uma conversa-se com produções artísticas nesse estudo. Como um ato de continuidade de um processo de criação que não se esgotaria em espaços expositivos como galerias ou museus, mas também da oportunidade de expor, de outra forma, meios de compor um *texto* das obras, em cocriação com o leitor. Como

uma outra forma de diálogo, comunicação e *jogo*, que expandam a troca pela fala e a escrita, e que os *textos* das obras possam ser lidos em suas espacialidades, e não somente por possíveis interpretações. Como um *jogo entre* o rigor da academia e a possibilidade da experiência espacial da arte e de uma linguagem em campo expandido. Uma outra experiência, a qual também é uma experiência de cocriação.

Outra advertência. Cabe dizer que não significa que o fruidor assume um papel de também artista, não é isso que se pretende nesse *texto*, mas sim que o fruidor e o artista – por meio de seus corpos *está* – operam em comunhão nos desdobramentos de um *texto*-obra. Cooperam e cocriam em diálogo numa operação de linguagem em campo expandido, criando os transbordamentos de uma obra, de um ‘aquilo’ artístico, como num ‘aquilo’ que se expande e, ininterruptamente, se relaciona. Na troca *entre*, no *jogo* do próprio *entre* do *entre*, o ‘aquilo’ artístico é tomado e toma corpo, numa relação de apreensão e apreendido. *Entre*, artista, obra, fruidor, suas relações culminam num *jogo* outro, sendo ele: *entre entre*, artista, obra, fruidor.

Nada *está* *entre*, é o *entre* que *está*, assim como – *entre* – o corpo *está*. Não é pelo *entre* que acontecem as ligações, é o próprio *entre* possibilidade ou a ligação, dessa forma – *entre* – o *entre* é tão efêmero quanto permanente, numa relação *a*-histórica e de *nem/nem*. O *entre* e o corpo possibilitam o pensamento de que eles mesmos são sintomas da linguagem em campo expandido, que na ausência/presente de um reconhecer como linguagem, por eles, a linguagem ganha *lance* de expansão em meio à *desconstrução*.

O corpo?

A criação?

O corpo ~~que~~ cria. Corpo-criação.

Pensar a criação a partir do corpo, ou mesmo o corpo-criação *lança* a possibilidade de um pensamento no qual o corpo é a própria possibilidade de criação e que o corpo *está* criação. O corpo-*texto* movimenta-se na obra, na fruição e no *jogo*. Dessa forma, o corpo é *rastro* da criação, tomado como a própria experiência do ler-ver, da criação e da cocriação, do pensamento-obra e da obra obra-pensamento. Uma obra de arte, um algo com o ‘aquilo’ artístico é um lugar e *está* em um estado permanente de processo e de experiência da presença/ausência como possibilidade, lugar de *desconstrução*, de um chamado, de *acontecimento* e do corpo. Ao entender uma possível aporia da condição de uma presença/ausência do corpo nas artes espaciais, o corpo como *acontecimento* é a possibilidade do por-vir do ‘aquilo’ artístico. Trata-se de um chamado, um chamado à *desconstrução*.

Atender ao chamado da *desconstrução* permite anunciar o *entre* das relações nas artes espaciais – artes do corpo – e a possibilidade de uma linguagem em campo expandido que comunica e dialoga discursos. Um chamado que provoca o *lançar* de um outro olhar sobre as trocas que as manifestações do ‘aquilo’ artístico provoca, a presença/ausência do corpo *está*, a maleabilidade do jogo da comunicação e do diálogo nas artes que excedem – até mesmo – as funções e formas da arte e da linguagem.

O corpo comunica, dialoga e interage. O corpo provoca e convoca reflexões acerca da linguagem numa outra proposta que se coloca no *entre* das questões acadêmicas científicas, tendo a clareza de que a arte é essencial para as manifestações discursivas na sociedade, na construção e na compreensão do próprio conhecimento. Nesse sentido, reconhecer e apreender um entendimento a respeito da fala e escuta de uma linguagem expandida do corpo – que não obedece a hierarquias ou binarismos – borra fronteiras do pensável e do impensável. Na condição de um transbordamento que *desconstrói* certas pretensamente consolidadas, a própria condição da arte, do apreender o ‘aquilo’ artístico de uma obra tendo ela como arte do corpo, sugere que o ‘aquilo’ *entre* a arte, seus objetos e não-objetos, trata-se de uma operação linguística que a ciência ainda não abarca, mas que, vez ou outra, todo indivíduo já pode experimentar.

Figura 25: *The Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)* (2014) de Bill Viola



Fonte <https://www.cobosocial.com/dossiers/bill-viola>

Não se trata do que é, da forma, da função, do quando ou do como, mas sim, da possibilidade de um algo que tem a capacidade de comunicar, de dialogar e de discursar. Do

‘aquilo’ que se percebe na sua presença/ausência e sugere um desdobrar e um deslocamento em *jogo*. Um algo que usa outras ferramentas não fonéticas – da fala e da escrita – como meio e possibilidade de comunicação e diálogo. Um algo *entre* e *dentro/fora está* em qualquer possibilidade de manifestação, *acontecimento* e *rastro* da linguagem que se expande a cada nova troca nas artes. Neste sentido, as artes espaciais contêm *textos* do *texto-corpo* e são passíveis de um ler-ver.

Fora da estrutura binária entre a fala e a escrita e num pensamento de linguagem em campo expandido, o corpo *está* como espaço de *acontecimento* da própria arte com um algo contido do/no ‘aquilo’ artístico. As manifestações do corpo, da linguagem e de um corpo que *está* linguagem atravessam e borram as movimentações do/de um diálogo outro.

Se o processo implica corpo, o ‘aquilo’ artístico implica corpo e linguagem em campo expandido. *Dentro/fora* de subjetividades – as quais diversificam-se de acordo com julgamentos e opiniões de cada indivíduo – mas ainda no eixo do *jogo* de discursos *textuais* sobre e em arte, o *entre* em suspensão nas fissuras do pensamento, da ciência, da arte e da linguagem se movimenta na maleabilidade e na não-fixidez que a contemporaneidade exige.

A imagem de um *corpo-texto* expande a contemplação de uma visualidade e atravessa um ver-ler do próprio corpo, na mestiçagem de uma poíesis linguística em franca operação na arte e em seus desdobramentos nos processos de criação expandidos do ateliê e do ambiente de fruição. A comunicação, o diálogo, a interação e a reflexão são conceitos que remetem a uma rede ininterrupta de significâncias que, associadas à arte, perpassam questões de uma simples subjetividade para tomarem – num *jogo* de ramificações – outra espacialidade que é insubordinada a binarismos e a estruturas.

Esse trabalho concentrou-se num recorte de propor reflexões e pensamentos acerca da linguagem, uma vez que o objetivo geral desse estudo foi expor que as artes do corpo permitem reflexões acerca da linguagem considerando os processos de criação como recursos comunicantes, num viés da linguagem em campo expandido e da *desconstrução* derridiana.

Considerando os processos de criação e criação-fruição como recursos comunicantes e de diálogo, este estudo expõe algumas reflexões como: a) o *entre* cruzamento de conceitos e noções possibilitou um borrar das margens do conhecimento; b) concentrando-se num recorte que observa as especificidades das artes do corpo e seus processos *desconstruídos*, nota-se a possibilidade de refletir sobre a linguagem e suas possibilidades (outras) em expansão; c) as artes são espaço de expansão de/da linguagem; d) as artes espaciais, como artes do corpo, permitem manifestações de discursos e de diálogo que são próprias do corpo; e) o corpo, na

condição de *está*, permite e opera nas relações dialógicas e de discurso, seja nas artes espaciais em seus processos de criação e/ou fruição, seja nas relações sociais e do conhecimento, por *entre* da linguagem em *campo expandido*, por exemplo.

Ainda no campo das notações e das advertências, os pensamentos todos expostos neste estudo – termo esse que talvez não seja o melhor para ser utilizado, podendo ser substituído pelo termo provocação – referem-se a um pensamento que se movimenta sobre uma curiosa observação do *entre* das relações na arte e das questões: linguagem em campo expandido é o não verbal? Ver-ler e ler-ver são operações próprias da linguagem em campo expandido?

As possibilidades propostas nesse estudo, essas provocações, e até mesmo as advertências, postulam uma etapa de um jogo que não cessa e visualiza um continuar desdobrado que segue em *rastro* e notações. De modo geral, ao explorar o conceito de *campo expandido* de Rosalind Krauss e a *desconstrução* de Jacques Derrida e suas noções, sob *entre* cruzamentos, este estudo segue no *rastro* de possibilidades outras para o conhecimento no campo das artes e da linguagem.

REFERÊNCIAS

BARDET, Marie. *A Filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia*. Tradução de Regina Scöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BARROS, Anna. *Espaço, lugar e local*. Revista USP, São Paulo, n.40, p. 32-45, dezembro/fevereiro 1998-99.

BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Tradução de Anamaria Skinner. Rev. Tec. Márcio Gonçalves e Caio Mario Ribeiro de Meira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

CATTANI, Icleia Borsa. *Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos*. In: CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

CUNHA, Maria Isabel da. *Os conceitos de espaço, lugar e território nos processos analíticos da formação dos docentes universitários*. Revista Educação Unisinos v.12 n° 3 setembro/dezembro. São Leopoldo, 2008. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/educacao/article/view/5324>. Acesso em: 28 ago. 2022.

DERRIDA, Jacques. *Carta a um amigo japonês*. Tradução de Érica Lima. In: OTTONI, P. (Org). Tradução: a prática da diferença. Campinas: Ed. Unicamp/Fapesp, 1998a.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Tradução de André Telles; revisão técnica Antonio Carlos dos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o Subjétil*. Ilustrações de Lena Bergstein. Tradução de Geraldo G. de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial Fundação Editora da Unesp, 1998b.

DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)* / Jacques Derrida. Org. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rev. tec. João Camillo Penna. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012a.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento*. Tradução de Piero Eyben. Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Vol. 1, N. 1. Universidade de Brasília UNB. Brasília, 2012b. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148/22967>. Acesso em: 20 fev. 2022.

FABRIZZI, Mariabruna. *The Observatory by Robert Morris (1971)*. Socks. Paris, 2014. Disponível em: <https://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971/>. Acesso em: 16 abr. 2022.

HÉLIO OITICICA: a dança na minha experiência. Org. editorial e curadoria de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo. São Paulo: MASP, 2020.

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

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Artes e Ensaios 17: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / EBA / UFRJ. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/artes-ensaios-17/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2009.

MICHAELIS. <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=entre>. Acesso em: 07.09.2022.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART. *Time Line*. Boundary between USA/Canada along St. John River; Fort Kent, Maine. 1' x 3' x 3 mile cut between the two countries, 1968. Acesso em: 20 jun. 2022.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 5ª ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2017.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintomas da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Paulus, 2008.

SMITH, Terry. *ART AND ART AND LANGUAGE*. In: Revista Artforum. Vol. 12, N. 6. Nova York, 1974. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/197402/art-and-art-and-language-37381>. Acesso em: 19 set. 2022.

ZEVALLLOS, Verónica Pilar Gomezjurado. *Ética do Impossível: um estudo da justiça a partir de Derrida e Levinas*. 2014. 144 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/3640>. Acesso em: 25 ago. 2022.