



**OUTRAS  
PERSPECTIVAS**



# PRÁTICAS ABISSAIS

**ALEXANDRE DIAS CARDOSO LINDO\***

Universidade de São Paulo (USP), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, (PPGAC), São Paulo, SP, Brasil.

## Resumo

Este artigo-ensaio é uma reflexão teórica concernindo a noção de práticas abissais em museus autobiográficos como arquitetura discursiva, a partir do processo de investigação cênico-poético e performativo do *Feminino abjeto 2: o vórtice do masculino* (2018), orientado pela artista-pesquisadora Janaina Leite. Tem por intuito compreender o inacabamento (Bakhtin) e a semiocepção (Bevidas) nos dramaturgismos de *performers* que levaram a uma poética de gênero. Para tanto, a semiótica discursiva de linha francesa, o plano da expressão como experiência de Jacques Fontanille, bem como aportes de Dominique Maingueneau e Luiz Tatit circunvalam tal processo.

## Palavras-chave

Abismo. Semiose. Hipertexto.

---

\* E-mail: alexandreindo@gmail.com  
 <https://orcid.org/0000-0001-7257-6023>

## PROLEGÔMENOS

### Abismo

*Práticas abissais*: processo de réplica de si mesmo com acabamento plástico-discursivo dado por si ou pelo outro. Ou seja, uma consciência que se reelabora com oscilações mais ou menos acentuadas, graus de afeto, portanto inacabada. Esse inacabamento remete ao abismo dentro do abismo. *Mise en abyme*. Profundidade *ad infinitum*. Viver.

*Práticas abissais* é um conceito que eu desenvolvi a partir da experiência *ek-stática* do meu corpo ao participar da pesquisa *Feminino abjeto 2: o vórtice do masculino*, orientada por Janaina Leite. Ao observar-participar dos exercícios por ela propostos, fundamentalmente os museus autobiográficos, eu senti como se eu me replicasse. O “me” (si) como outro”. Esse sentimento me sobreveio quando, dado momento, ao apresentar o meu museu autobiográfico, não consegui dar o texto. Parei. E era como se tudo ao meu redor escurecesse e eu me visse “fora de mim mesmo” ali inscrevendo trechos acentuados da minha memória. Refabulando. O segundo sentimento veio ao observar as apresentações dos museus autobiográficos de outros *performers*. E o terceiro sentimento veio pelo decorrer da vivência artística coletiva. Fazíamos as coisas e elas não eram plenamente ensaiadas e acabadas. Achei tudo tão inacabado... Fiquei um tempo digerindo o que estava acontecendo. De repente, a palavra *inacabamento* apareceu “do nada” na minha cabeça. Era o inacabamento bakhtiniano, noção de exotopia (fora do lugar), apresentado rapidamente ainda na graduação pela professora semiótica Norma Discini. Noção essa que é compatível com a noção de teatralidade, pois esta resulta do olhar do outro, como aponta a professora e crítica Sílvia Fernandes ao retomar Josette Féral. Fui atrás da palavra exotopia e da palavra abismo. Esbarrei-me então com Mikhail Bakhtin, André Gide, Claude Zilberberg, Jacques Derrida e Julia Kristeva etc. Esses dois últimos nomes colocando a ideia de *voltar para se retrabalhar*. A partir, então, da fermentação das minhas leituras, eu compreendi que havia uma atividade de bifurcação naqueles museus autobiográficos que denominei *abismo mítico* (eu-comigo-mesmo) e *abismo estético* (eu-com-o-outro). É claro que isso é uma divisão teórica que nos permite distinguir mais claramente alguns processos.

Na verdade, eles agem coconstitutivamente. E são apreendidos como fatos de linguagem. Isso fez com que eu me aproximasse da arguição sobre a *semiocepção* (epistemologia discursiva) de Waldir Beividas, para quem o mundo é feito intralinguagem. Levando em consideração também que Janaina Leite tinha forte aspecto discursivo, como bate-papos, tertúlias, leitura de capítulos de livros, no processo que gerou considerável volume por escrito – e fui criando um diário de bordo desse processo –, bem como o fato de a orientadora deslizar de um gênero do discurso a outro rapidamente em atividades práticas da cena (*semioses do gênero fluido*), que também operava por processos de *destacamento* que originou a dramaturgia performativa final (*hipertexto* – texto composto por outros textos) que denomino *hiperbiografema*, aproximei-me da semiótica discursiva de linha francesa que se interessa pela arquitetura do sentido.

## O GÊNERO DO DISCURSO

*Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso* (BAKHTIN, 1997, p. 280).

### Discurso-performer

O signo para Saussure é a junção do significante com o significado, que são faces de uma mesma moeda (uma forma de semiose), e isso implica um sujeito pressuposto. O signo é arbitrário, um pacto semiológico (sentimento de língua). Essa perspectiva é imanente, ou seja, o mundo passa pelo crivo de nossa linguagem.

O princípio da *arbitrariedade* do signo [...] É princípio que enuncia algo de maior alcance: *internaliza* os referentes do mundo, tornando-o *imanente* à linguagem. [...] se a Semiologia de Saussure e a Teoria Semiótica podem alçar o estatuto de uma epistemologia discursiva (imanente), a apreensão do mundo, sob seu ponto de vista, não pode ser dada por uma percepção, ante-linguagem, mas por uma *semiocepção*, intra-linguagem (BEIVIDAS, 2020, p. 30-31).

Há uma citação de Joseph Beuys por Renato Cohen (2006, p. XXIII) no livro *Work in progress na cena contemporânea* que diz “*Denken ist Plastik*” (pensar é esculpir). Achei emblemática essa frase, pois dela inferimos que podemos esculpir o mundo das mais variadas formas (textos verbais e não verbais). Com “não verbais” pretendo acentuar materialidades/corporeidades outras que não o uso de uma língua explicitamente. A professora e crítica Sílvia Fernandes comenta que a afirmação de Beuys – pensar é esculpir – é super concreta, remetendo à ideia de uma construção real.

Também lembrei do aforismo muito conhecido do pequeno príncipe – “O essencial é invisível aos olhos” – a partir da colocação de Eleonora Fabião ao dizer entrar em relação profunda com a matéria sutil, escutar o visível e o invisível.

Um “corpo” pode ser visível ou invisível, animado ou inanimado, cadeira ou gente, luz, ideia, texto ou voz. Um corpo é sempre uma multidão de relações e, como tal, está permanentemente deflagrando relações. Corpo em relação com corpo forma corpo. O entre-lugar da presença é no nosso corpo o que não está em nós (FABIÃO, 2010, p. 323).

Tem coisa mais invisível do que essas formas abstratas? Significante-significado. Conceitos. Corpo-ideia. Para mim, uma “*live theory*” quando me relaciono com essas epistemologias. Intercorporeidades. Isso posto, e partindo do pressuposto imanente saussuriano, temos que o signo (imagem psíquica), ou seja, o conceito que está na minha mente, a representação mental, é resultante do sistema dicotômico significante-significado. Mas esse signo pouco vale em si mesmo. O que é fundamental é a noção de *valor*: a relação dele com outro signo.

Dessa *relação* eu extraio um novo signo: novo conceito. Conceito é sempre interpretação. Louis Hjelmslev, por sua vez, refina o postulado de Saussure afirmando que há um plano de expressão e um plano de conteúdo. E, para cada um desses planos, uma forma e uma substância. Por exemplo, uma forma do conteúdo: 1. menino veste azul e menina veste rosa. Temos uma visão de mundo muito bem delimitada e acabada. Agora, se dissermos: 2. menino veste rosa e menina veste azul, desestabilizamos, borramos o limite do mundo. Se eu escolher a formação discursiva 2, eu tematizo o masculino e o feminino. Essa formação discursiva é a substância do conteúdo escolhida – o conceito selecionado.

O conceito selecionado do plano do conteúdo vai engendrar o que Algirdas Julien Greimas denominou percurso gerativo do sentido até a manifestação de uma forma semiótica. Isso posto, a palavra gênero, etimologicamente, está ligada ao sentido de criar, gerar, engendrar, fazer nascer. O gênero (fazer nascer) do discurso (processo do plano do conteúdo) diz respeito, como observamos, ao percurso gerativo do sentido. A semiótica discursiva o descreve como tendo três níveis nos quais a cada um deles é articulado um eixo de sintaxe e de semântica.

Segue que:

1. no nível profundo/fundamental se dá a axiologização do mundo (impressão de sua marca sensível), ou seja, bem versus mal, vida versus morte, eu euforizo ou disforizo determinado conteúdo que se tornará um objeto de valor (Ov);
2. no nível narrativo, esse valor já transformado em (Ov) objeto desejado ou indesejado pelo sujeito instaura uma dinâmica que é a relação do sujeito com esse objeto de valor (S–Ov). O fazer desse sujeito (PERFORMANCE) leva às transformações de estados para estar em conjunção ou disjunção com seu objeto desejado ou indesejado; e
3. no nível discursivo, tem-se a própria manifestação concreta da ideologia através da enunciação que coloca temas e figuras na semântica discursiva estabelecendo relações entre sujeitos (S–S). Ao chegar nesse patamar, nível da textualização, o texto-enunciado sofrerá as coerções do gênero. Por exemplo, produz-se um depoimento autobiográfico como no processo do *Feminino abjeto 2: o vórtice do masculino?*<sup>1</sup> Cartas? Poemas? Canções? Aulas? Enunciados performativos? Aforismos? etc.

O professor Antonio Hildebrando no livro *O corpo em performance: imagem, texto e palavra* apresenta a dicotomia Letra/Cena, a qual redistribuí aqui neste modelo semiótico *Letra* (discurso) = plano do conteúdo e *Cena* (texto) = plano da expressão. A *Cena* performativa é uma forma de semiose (relação) entre esses planos. É interessante essa organização na medida em que

<sup>1</sup> *Feminino abjeto 2: o vórtice do masculino* foi um processo cênico-poético e performativo de investigação artística sobre a abjeção do feminino e a crise da masculinidade que forneceu material para a tese de doutorado de Janaina Fontes Leite na ECA-USP, bem como do espetáculo de mesmo nome. Iniciado em 8 de agosto de 2018, fui *performer* desse núcleo de pesquisa e criei um diário de bordo das atividades realizadas a cada encontro que me serviu como material de pesquisa para o mestrado.

posso estar interessado apenas no discurso e não tanto no plano de expressão da cena, que inclusive goza de certa liberdade em relação ao plano de conteúdo. Mas este está relacionado com aquele. Então, conforme eu mexo na letra (discurso), reescrevo, destaco, colo em outro lugar, desenvolvo um ponto discursivo, estou manipulando nesse nível de linguagem. Disso, posso engendrar um gênero performativo (dramaturgia) que é material semiótico.

Levando em consideração o plano do conteúdo descrito anteriormente, temos que os dois primeiros níveis são abstratos (fundamental e narrativo) e o terceiro (discursivo) é o mais concreto, no qual se dá a discursivização, ou seja, o ponto da semiose mesmo que realiza a concretude das coisas no mundo, que é da ordem da historicidade, como a textualização deste artigo. Assim, posso dizer que meu discurso leva a um texto (o que se lê agora). O nome “feminino abjeto” já está no nível fundamental e é mais geral. Ou seja, temos aí uma tematização sobre o que é ser feminino e já axiologizado (predicado disfórico) “abjeto” o que já desvela uma posição contra alguns tipos de feminino.

No contexto *Feminino abjeto 2: o vórtice do masculino*, se se está fora da regra considerada válida para a composição de um masculino aceito pela sociedade, há em determinado momento uma negação dele. Por exemplo, a pessoa tem uma voz mais fina ou delicada, então acarreta que tal pessoa esteja na categoria do feminino, mas aí ela diz que não, que não é nem masculino nem feminino. Assim, ela borra a dicotomia. A abjeção faz isso, como diz Kristeva (1980, p. 12, tradução nossa): “não é a ausência de higiene e saúde que gera o abjeto, mas o que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. O que não respeita os limites, os lugares, as regras. O entre-dois, o ambíguo, o misto”. A teoria *queer* também aponta isso. Ela desconstrói binarismos.

A pessoa torna-se, então, um termo complexo. De que forma essa complexidade, a abjeção, que borra fronteiras, aparece mais evidentemente? No nível discursivo, uma vez que a abjeção é um fato de linguagem como real informe.

Nesse nível, duas frases pequenas: 1. “o corpo grotesco<sup>2</sup> é um corpo híbrido (monstruoso/abjeto), portanto inacabado”, frase de minha autoria que associa às sexualidades dissidentes, e 2. “se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você”, de Nietzsche, que associa às crises e fissuras de si em relação à sexualidade e gênero social. E o excerto a seguir sobre a questão da dualidade da voz no mundo *gay*, que extrai de

2 Bakhtin faz uma profunda reflexão sobre o grotesco como morte-renascimento. Inacabamento.

um dramaturgismo do *Feminino abjeto 2*, feito por Eduardo Joly, sobre o museu autobiográfico de Roberto Athiré Curan:

Diante de mim uma voz. Um fone e uma voz. O áudio revela detalhes íntimos do cotidiano. No microfone a voz de quem caminha em busca de uma solução para a dualidade entre a voz que considera feminina e a outra que considera masculina. O sujeito explica: Sua voz sempre foi uma questão. Em ambientes héteros engrossa e procura afirmação masculina. Em ambientes íntimos afina e assume uma identidade mais feminina, para ele mais natural e confortável. Diante de mim um homem com dois microfones e duas vozes. No silêncio de seu corpo e olhos de menino, a dualidade. As duas vozes falam em meus ouvidos e me preenchem com a certeza da força que temos na agressão ao outro. Que poder é este de transformar a existência alheia? Que poder é este que tenho nos ouvidos que faz com que o outro precise ter duas vozes?<sup>3</sup>

Todas essas enunciações estão no nível discursivo, indo cada vez mais para uma operação que extrapola o texto-enunciado para chegar a um trabalho com materiais para a cena prática. Assim, a noção de texto amplia-se:

A semiótica alarga o conceito de texto e, dessa forma, pode integrar o dentro e o fora. Texto não é apenas um produto constituído, um enunciado que guarda marcas de sua enunciação, uma totalidade auto-suficiente, mas é também ato de enunciação efetuado em situação e nela produzindo sentido. Considerando o texto como uma situação, pode-se apreender a emergência do sentido, que não é algo dado na realidade das coisas, mas é construído na interação, com a presença do outro. Pouco a pouco, a semiótica vai ampliando seu objeto, de forma a reintegrar tudo o que inicialmente descartara. A semiótica operou uma redução metodológica provisória de seu campo de atuação. No entanto, nunca ignorou a História, o homem, as determinações sociais presentes na linguagem. Pretende apenas que a imanência dê uma base mais sólida para estudar o que é transcendente à linguagem, juntando imanência e transcendência numa unidade superior. A semiótica, como o projeto hjelmsleviano, se atribuiu a seguinte finalidade: *humanitas et universitas*. E vem cumprindo esse desiderato (FIORIN, 2003, p. 51-52).

Isso posto, e compreendendo que a semiótica discursiva amplia esse escopo de texto como não sendo apenas do campo da escrita, que é verbal e linear (por exemplo, a pintura é não verbal e não linear), temos também que configu-

---

3 Dramaturgismo de Eduardo Joly coletado do processo de investigação artística.

rações verbo-visuais podem ser enunciadas como textos sincréticos, isto é, cinema, teatro, *performances* etc. Esses textos sincréticos sofrem coerções do gênero. Ou seja: um primeiro encontro de estudo sobre a masculinidade, como o ocorrido no processo *Feminino abjeto 2*, rito de aquecimento para consecutivo trabalho coreográfico seguido de apresentações pessoais, é (um gênero de encontro)<sup>4</sup> uma insígnia (um gênero de imagem, fotografia ou desenho), um vídeo coreográfico (um gênero de dança), um som de rapazes marchando (um gênero de som), a estátua da Vênus de Willendorf (um gênero de escultura), os papéis sociais (um gênero de comportamento) etc., todos pertencem agora ao *plano da expressão como experiência*. Quando *performers* trazem esses materiais para a cena, o grau de materialização é baixíssimo no nível 1 (um), abstração, mas alto no plano da expressão, mais palpável, palatável para os órgãos de sentido do nosso corpo.

No plano da expressão<sup>5</sup> como experiência, modelo proposto por Jacques Fontanille, temos várias formas de semiose: 1. figuras-signos, 2. texto-enunciados, 3. objetos, 4. cenas práticas, 5. estratégia e 6. formas de vida. Da leitura de Renato Cohen sobre os trabalhos com as tecnologias, percebemos que ele se situa no nível dos objetos, Eleonora Fabião (cf. citação mais acima) articula todos os níveis e os trabalhos com museus autobiográficos (da masculinidade) da artista-pesquisadora Janaina Leite figuram dentro do nível das cenas práticas. O museu é uma prática, que denomino abismo. Práticas abissais, na medida em que *performers* que estão fora da heteronormatividade entram em ruína, processo autorreflexivo, com suas abjeções sobre o feminino em si revelando suas figuras de abismo, de fissura, de crise, fazendo emergir disso os materiais da cena ao se trabalhar com arquivos. Pessoas são arquivos vivos.

A revisitação dos registros autobiográficos no formato de arquivos no processo artístico [...] e mesmo as diferentes formas de registrar o próprio processo cria-

- 
- 4 José Pacheco, da escola da Ponte, conclui que formar é impossível, mas transformar é necessário, e aprender é inevitável. Para ele, aula é um dispositivo pedagógico do século XIX que não faz mais sentido hoje. A formação que temos pertence ao paradigma da instrução, quando deveríamos nos guiar pelo paradigma da aprendizagem e até pelo paradigma da comunicação. Em vez de aulas, deveríamos ter oficinas, círculo de estudos, projeto de formação, tertúlia... No processo *Feminino abjeto 2*, o gênero tertúlia e círculo de estudos eram uma constante.
- 5 Anotações de aula do curso de pós-graduação – Teoria Semiótica do Discurso: Tendências Atuais, Pontos Críticos, Conceitos Revisitados. Disciplina ministrada por Waldir Beividas (de setembro a dezembro de 2020), com exposição de Renata Cristina Duarte sobre o plano da expressão como experiência de Jacques Fontanille.

tivo revelaram que estas várias maneiras de armazenar, contar, organizar as experiências, geram diferentes materiais, dependendo de seu “suporte” (LEITE, 2017, p. 34).

O plano da expressão, também chamado de texto, para nós, está aqui ligado à uma semiótica da cena. O texto-enunciado se expande, saindo do papel, e vai ganhando outras corporeidades, relacionando-se (formas de semiose) com cores, formas, objetos, enunciados inscritos em suportes, até chegar nas práticas. Proponho artisticamente chamarmos esse processo de *performatividade semiocognitiva de gênero*. *Performatividade* pois está ligada à ação, ao fazer, mas fazer o quê? *Performatividade* de quê? *Semiocognitiva*, pois, nessa palavra, é necessário residir o espaço linguageiro atrelado à ontologia do corpo. Segundo a tese defendida por Waldir Bevidas em *Epistemologia discursiva: a semiologia de Saussure e a semiótica de Greimas como terceira via do conhecimento*, a palavra de ponta deve ser o ato semioceptivo. O autor define corpo da seguinte maneira:

Corpo é uma *solução* linguageira para agruparmos, em consenso comunicativo, um conjunto de outros elementos que não são corpo. Os noventa por cento de água que o compõe é corpo? Os milhões de bactérias benignas e malignas que convivem misturadamente no interior de uma carne fazem parte desse corpo? O cálcio aí presente é corpo? Seria aceitável e confortante dizer que a definição de corpo tem de ser uma mistura de água (e demais componentes químicos, sangue, cálcio etc.) com bactérias e excrementos internos? Enfim, liminarmente e, *na realidade*, não há corpo, a não ser como uma *categoria de linguagem* que o criou como *corpo*, como um conceito essencialmente imanente à linguagem (BEVIDAS, 2020, p. 211).

Essa definição linguageira sobre corpo faz jus à definição do que é um corpo dada por Fabião anteriormente neste texto. Desse modo, parece-me prudente dizer que a massa amorfa corpórea ganha acabamento plástico-discursivo ao passar – e usando a seguir o termo do autor – pela paleta da linguagem. Mas e se não passasse por tal paleta de visada antropocêntrica? O próprio pesquisador, no capítulo “Semiocepção e neurocepção”, vê que

[...] o conceito de semiocepção, desenvolvido neste estudo, possa ter chance a algum lugar de comando concorrente e rivalizante perante a neurocepção, evidentemente *não no âmbito do metabolismo biofísico*, mas no metabolismo mental, linguageiro por fundamento (BEVIDAS, 2020, p. 305).

Então, há uma materialidade não plasticamente acabada. Assim, a palavra semiocognitivo interage com a semiocepção. E *de gênero* porque, ao enunciar, estabelecemos uma forma de semiose entre os gêneros do discurso, gênero social (sexo generificado) e outras corporeidades. Por exemplo, o arquivo e o repertório de Diana Taylor (Diana denomina *arquivo* como documentos, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, disquetes e *repertório* como atos ao vivo [cf. *Estudios Avanzados de Performance*, 2011, p. 13]) são materialidades/corporeidades.

Para a renomada filósofa de gênero Judith Butler, a linguagem e a materialidade estão conectadas uma à outra, são interdependentes, mas não se reduzem uma à outra. Linguagem e materialidade não são inteiramente idênticas, nem inteiramente distintas. Uma vez que o gênero social é um ato de linguagem e está atrelado à ontologia do corpo, inferimos que o mesmo só pode ser uma materialidade.

Postular uma materialidade fora da linguagem é ainda postular essa materialidade, e a materialidade assim postulada reterá esse postulado como sua condição constitutiva. Postular uma materialidade fora da linguagem, em que a materialidade seja considerada ontologicamente distinta da linguagem, é minar a possibilidade de que a linguagem possa ser capaz de indicar ou fazer correspondências nesse domínio da alteridade radical. Por essa razão, a distinção absoluta entre linguagem e materialidade, em vez de assegurar a função referencial da linguagem, enfraquece radicalmente essa função. Isso não significa dizer que, por um lado, o corpo é uma coisa simplesmente linguística e, por outro, que não influencia a linguagem. Ele carrega a língua o tempo todo. A materialidade da linguagem, ou, mais precisamente, o próprio sinal que tenta denotar "materialidade", sugere que nem tudo, incluindo a materialidade, é desde sempre linguagem. Pelo contrário, a materialidade do significante (a "materialidade" que compreende os dois sinais e sua eficácia de significação) implica que não pode haver nenhuma referência a uma pura materialidade exceto via materialidade. Dessa forma, não é que não se possa obter fora da linguagem a compreensão da materialidade em si e de si mesma, mas que todo esforço para se referir à materialidade ocorre mediante um processo de significação que, em sua fenomenalidade, é desde sempre material. Nesse sentido, então, linguagem e materialidade não se opõem, pois a linguagem é e se refere ao que é material, assim como o que é material nunca escapa por completo ao processo pelo qual é significado. [...] Essa diferença radical entre *referente* e *significado* é o local onde a materialidade da linguagem e a materialidade do mundo a que procura significar são perpetuamente negociadas. Isso pode ser utilmente comparado com a noção de carne do mundo de Merleau-Ponty.

Linguagem e materialidade estão totalmente imersas uma na outra, profundamente conectadas em sua interdependência, mas nunca combinadas de todo entre si, ou seja, nunca reduzidas uma à outra e, no entanto, nem sempre uma excedendo inteiramente a outra. Desde sempre implicadas de forma mútua, desde sempre excedendo-se de forma recíproca, linguagem e materialidade nunca são de todo idênticas nem de todo distintas (BUTLER, 2019, p. 128-130).

Quando, a pedido de Janaina Leite, *performers*, em *Feminino abjeto 2: o vórtice do masculino*, criam seus museus autobiográficos (da masculinidade), sendo eles mesmos arquivos-orgânicos articulados a outros arquivos-inorgânicos, revela-se o corpo expandido. Corroborado pelas definições de Fabião e Beividas, bem como pela citação de Donna Haraway feita por Judith Butler (2019, p. 20), “por que nosso corpo deveria terminar na pele ou, na melhor das hipóteses, ser encapsulado por ele?”. A isso soma-se ainda as colocações do filósofo e escritor feminista transgênero Paul B. Preciado (2014, p. 26, grifo nosso) que ratifica a noção de corpo como texto e arquivo orgânico da história:

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. *O corpo é um texto* socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual. Na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados.

Fica evidente que a ideia de um corpo natural e puro está fora de questão. Desse modo: 1. o corpo já é híbrido em sua fundação; 2. grotesco quando se distancia do poder vigente da norma (heteronormatividade); e 3. inacabado, pois é representativo do próprio movimento do tempo que se decanta em materiais (sendo o corpo um deles).

Isso posto, o *queer* se contrapõe à uma estética clássica de perfeição e acabamento e ruma em direção à uma estética grotesca. A *performance*, o grotesco e o *queer* são materialidades compatíveis que desestruturam a fixidez da regra do poder no mundo. São materialidades porque, segundo Butler, “todo esforço para se referir à materialidade ocorre mediante um processo de significação que, em sua fenomenalidade, é desde sempre material.”. Isso quer dizer que fazemos corpo com o mundo. A própria Butler chama à baila a noção de carne do mundo de Merleau-Ponty e reitera ainda que “linguagem e materialidade estão totalmente imersas uma na outra”, não reduzidas uma à outra, mas imbricadas, são híbridas, linguagem-corpo-matéria.

O que diferencia um atleta que tem uma prótese como perna e uma travesti que tem uma prótese de silicone como seios? É simplesmente a incorporação de matéria não biológica ao corpo um problema? Por que o atleta é mais aceito do que uma travesti? Do ponto de vista linguageiro, não parece haver distinções desses corpos, senão o tabu e o mito do sexo. O biológico está no social, e vice-versa. A hibridez é um fato do mundo. Cabe desfazer certa política excludente e regulatória das sexualidades dissidentes por meio dos diversos tipos de matérias da significação que compõem a mentalidade de um tempo-social. Assim, o corpo é uma semiose em ato. Nas palavras de Beividas (2016, p. 3, tradução nossa), “A função semiótica deixou de só ser o resultado da junção de dois planos (cf. Hjelmslev) para se ver religada ao conjunto dos atos efetuados pelo sujeito na sua práxis enunciativa”.<sup>6</sup>

Desse modo, sujeito e o conjunto de seus atos efetuados são corpo. Corpo que faz surgir heterotopias: teatros, cinemas, cemitérios, jardins, *ek-stases*. Foucault (2013, p. 25) “[...] pode-se dizer que há heterotopias que são heterotopias do tempo quando ele se acumula ao infinito: os museus e as bibliotecas, por exemplo”. Imaginem se nós mesmos não somos o infinito? Somos um arquivo ambulante, vivo, repleto de imagens psíquicas que saltam, por vezes, à superfície do mar. Imagens que evocam o movimento do corpo, alma linguageira, e que com elas revelam formas de vida consideradas abjetas como as LGBTQIA+:

O Corpo  
vive entre o sangue<sup>7</sup> e a semântica  
é fluido semiocognitivo  
abissal energia  
transborda  
é lei e fora da linha  
nele tudo funda-se  
come o mundo  
e regurgita  
poesia  
poemas

6 No original: “*la fonction sémiotique a cessé de n’être que le résultat de la jonction des deux plans (cf. Hjelmslev) pour se voir rattachée à l’ensemble des actes effectués par le sujet dans sa praxis énonciative*”.

7 Sangue aqui é uma metonímia da biologia, de todo o processo fisiológico do corpo.

peças  
pinturas  
textos  
alma-  
le-  
tra-  
alve-  
naria

Com isso, é evidente que a semiose na vida-arte é uma heterogeneidade constitutiva, indo de conversas a debates (gênero/textos-enunciados) postos em rede, que vão fluindo de um gênero a outro, e nós navegamos nisso com a maior espontaneidade.

Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso *primário* (simples) e o gênero de discurso *secundário* (complexo). Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. – aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmitem os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea (BAKHTIN, 1997, p. 282).

O filósofo russo continua definindo que os “[...] gêneros primários (os tipos do diálogo oral: linguagem das reuniões sociais, dos círculos, linguagem familiar, cotidiana, linguagem sociopolítica, filosófica, etc.)” (BAKHTIN, 1997, p. 286) são matérias-primas para os gêneros secundários. Ora, uma dramaturgia performativa pertence ao escopo complexo, pois, em maior ou menor grau, ela reestrutura e renova os gêneros do discurso. A professora e crítica Sílvia Fernandes (2013), retomando Richard Schechner, no artigo “Performatividade e gênese da cena”, reitera que a *performance* nunca é uma obra acabada, mas um processo, fazer, ação.

Fernandes também sublinha a filósofa Maryvonne Saison, ao dizer que escritos testemunhais, depoimentos, cartas, entrevistas se proliferam no teatro contemporâneo como tensão entre realidade e ficção. Está aí um “atestado da cena” de como os gêneros do discurso são inerentes a trabalhos performativos,

uma vez que eles se alimentam não apenas dos gêneros primários, mas dos secundários também. E isso não difere em nada do processo de estudo do *Feminino abjeto 2: o vórtice do masculino* com suas práticas. Desde nosso primeiro encontro até a dramaturgia final, estávamos trabalhando por meio de uma fluidez de gêneros e com *destacabilidades*. Segundo Maingueneau (2014, p. 38, grifo nosso), “De maneira performativa, o ato mesmo de conferir a um indivíduo o *estatuto de aforizador destaca-o da multidão* e converte-o em autoridade, ainda que efêmera”. E, segundo Tatit (2020, p. 189),

É pelo destaque dado à noção de acento ou de alta intensidade que Zilberberg vislumbra um ponto comum crucial entre Valéry e Cassirer. [...] Nesse universo [apreensão mítica], o conteúdo da experiência expressiva é avaliado de acordo com o “acento valorativo” que lhe atribui a comunidade e o sentimento mítico-religioso vivenciado pelos indivíduos. Desse ponto de vista, portanto, o que vale é a existência acentuada, talvez a melhor definição que podemos dar à noção de presença em semiótica (Zilberberg, 2001, p. 55). Nas palavras de Cassirer: “Cada conteúdo míticamente significativo, cada relação de vida destacada da esfera do indiferente e do cotidiano, constitui, por assim dizer, um círculo próprio na existência [...]” (CASSIRER, 2004, p. 185).

Essa destacabilidade equivale ao *punctum* barthesiano (destaque para o que punge, fere, abala, o satori), abrindo espaço para a *detextualização*, que leva a uma nova textualização não orgânica. Desse modo, *discurso-performer* revela-se como texto traduzível em outros textos, desde uma simples realocação até uma metamorfose.

Tal detextualização é possível pelos dramaturgismos que se relacionam à exotopia; pois, conforme a professora e crítica Sílvia Fernandes (2011, p. 17) diz, ao retomar Josette Féral,<sup>8</sup> a teatralidade é “uma operação cognitiva ou ato performativo daquele que olha (o espectador) e/ou daquele que faz (o ator). Tanto ópsis quanto práxis, é um vir a ser que resulta dessa dupla polaridade”. Nisso vemos a alteridade (exotopia). Disso nascem os materiais na cena performativa por práticas abissais. Foi desse modo que se deu o processo *tradutológico* em *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino*, por meio de dramaturgismos: um *performer* englobava o outro e dava-lhe um acabamento plástico-discursivo, o que é uma relação de acabamento/inacabamento bakhtiniano. Somente o outro pode lhe dar um acabamento.

8 Cf. também “Parte II Para uma Definição da Teatralidade” (FÉRAL, 2015, p. 79-99).

Georges Bataille (1987, p. 11, grifo nosso) diz que “entre um ser e outro, há um *abismo*, há uma descontinuidade”. É essa distância sobre a experiência do outro que postulo como um abismo estético e, quando sou eu mesmo que vejo minha própria consciência, alusão já à transcendência, o *ek-stase*, postulo como abismo mítico. Então, esse olhar afastado, de fora, é fundamental para o gênero biográfico. Tanto para Mikhail Bakhtin quanto para Jean-Jacques Rousseau (cf. LEITE, 2017). Para Janaina Leite (2018, p. 219),<sup>9</sup> o depoimento tem mais a função de vasculhar tema.

Quando a artista-pesquisadora enuncia esse postulado, ela pontua, para nós da semiótica discursiva, o nível discursivo, pois é neste nível que temas e figuras se apresentam: na semântica discursiva, na qual as formações conscientes e também inconscientes despontam. Assim, quando da apresentação de um museu autobiográfico, destacamos um trecho, uma frase ou mesmo uma palavra, estamos acentuando a importância daquele destacamento. Esse destacamento sofre uma operação de metamorfose e é incorporado em outro texto. O trabalho e a costura com os vários destacamentos levam-nos a um hipertexto: um hiperbiografema,<sup>10</sup> que passa a ter uma função arquetípica, arcaica, porque todos os enunciados nele dessingularizados remetem a um inconsciente coletivo. Inconsciente coletivo esse que, como observamos, resulta de museus autobiográficos (processo de prática abissal) donde o trauma como performance advém de repetições, falhas, crises pelas quais as semioses do gênero fluido desvelam tanto autorreflexividade em processos de auto-identidade e luta política quanto a configuração do discurso do espetáculo. Pois a organização hiperbiografemática (disseminação de destacamentos-*punctum* de traços biográficos por distintas enunciações com mistura de outras literaturas) deste advém daquelas. Portanto, processos identitários estão imbricados e respaldados na dramaturgia performativa: um gênero do discurso. Isso confirma o psicanalítico, pesquisa de si, como poética. Esta, como a língua da morte, do medo e da angústia. Repetir. Reviver o que vivi para renascer para Derrida, o ressuscitar nos signos para Kristeva, a própria morte-renascimento no grotesco, eterno inacabamento da vida, para Bakhtin. Todos como uma arquitetura abissal discursiva oriunda das abjeções: crise (movimento) do coletivo de *performers* em *Feminino abjeto 2: o vórtice do masculino*.

9 Cf. “Feminino abjeto: caderno de processo” (LEITE, 2018).

10 Biografema é um conceito criado por Roland Barthes para tratar de traços de biografia.

# Abyssal practices

## Abstract

This paper-essay is a theoretical reflection on the notion of abyssal practices in autobiographical museums as discursive architecture from the scenic-poetic and performative investigation process of the *Abject Feminine 2 – The Vortex of the Masculine* (2018) guided by the artist-researcher Janaina Leite. It aims to understand the unfinishedness (Bakhtin) and semioception (Beividas) in the dramaturgisms of performers that led to a gender poetics. For this reason, French line discursive semiotics, Jacques Fontanille’s plan of expression as an experience, as well as contributions by Dominique Maingueneau and Luiz Tatit, surround this process.

## Keywords

Abyss. Semiosis. Hypertext.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Brasília: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Prefácio. Tradução Mário Laranjeira. Revisão da tradução André Stahel M. da Silva. São Paulo. Martins Fontes, 2005.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BEIVIDAS, W. *Epistemologia discursiva [recurso eletrônico]: a semiologia de Saussure e a semiótica de Greimas como terceira via do conhecimento*. São Paulo: FFLCH/USP, 2020.
- BEIVIDAS, W. La sémiocception et le pulsionnel en sémiotique Pour l’homogénéisation de l’univers thymique. *Actes Sémiotique*, Limoges, n. 119, p. 1-17, 2016. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5613>. Acesso em: 16 maio 2020.
- BUTLER, J. Os limites discursivos do “sexo”. In: BUTLER, J. *Corpos que importam*. Tradução Veronica e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 Edições: Crocodilo, 2019.

COHEN, R. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FABIÃO, E. Corpo cênico, Estado cênico. *Revista Contrapontos*, v. 10, n. 3, p. 321-326, set./dez. 2010. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>. Acesso em: 2 mar. 2021.

FÉRAL, J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, S. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertório*, Salvador, n. 16, p. 11-23. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391/3860>. Acesso em: 1º ago. 2020.

FERNANDES, S. Performatividade e gênese da cena. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 3, n. 2, p. 404-419, maio/ago. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbep/v3n2/2237-2660-rbep-3-02-00404.pdf>. Acesso em: 11 maio 2020.

FIORIN, J. L. O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa. *Galáxia*, n. 5, p. 19-52, abr. 2003. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/50361475\\_O\\_projeto\\_hjelmsleviano\\_e\\_a\\_semiotica\\_francesa](https://www.researchgate.net/publication/50361475_O_projeto_hjelmsleviano_e_a_semiotica_francesa). Acesso em: 2 jun. 2020.

FOUCAULT, M. *O corpo utópico: as heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

HILDEBRANDO, A. *et al. O corpo em performance: imagem, texto e palavra*. Organização Antonio Hildebrando, Lyslei Nascimento, Sara Rojo. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFGM, 2003.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KRISTEVA, J. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

LEITE, J. F. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LEITE, J. F. Feminino abjeto: caderno de processo. *Revista Aspas*, São Paulo, v. 8, n. 01, p. 210-240, 2018.

LEITE, J. F. *Feminino abjeto 2: o vórtice do masculino*. (2018). Sinopse, Ficha técnica e Galeria de fotos. Disponível em: <https://www.janainaleite.com.br/c%C3%B3pia-stabat-4>. Acesso em: 14 abr. 2021.

MAINGUENEAU, D. *Frases sem texto*. Tradução Sírio Possenti *et al.* 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

PRECIADO, P. B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

TATIT, L. O acento mítico na semiótica. *Estudos Semióticos – Dossiê temático: “Semiótica e Epistemologia”*, São Paulo, v. 16, n. 3, p. 185-204, dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/issue/view/11722>. Acesso em: 17 dez. 2020.

TAYLOR, D. O trauma como performance de longa duração. Tradução Giselle Ruiz. *O Percevejo online – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO*, v. 1, n. 1, p. 1-12, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/512>. Acesso em: 15 mar. 2021.

TAYLOR, D.; FUENTES, M. A. (ed.). *Estudios avanzados de performance*. Edição e introdução Diana Taylor; edição e introdução de cada capítulo Marcela A. Fuentes; tradução Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Maria Antonieta Cancino, Silvia Peláez. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.