

OBRA-CORPO, OBRA-ENIGMA:

Pulsão e Corporeidade em Antonin Artaud e Marina Abramović

Denise Pedron¹

<https://orcid.org/0000-0003-1173-6550>

RESUMO

O artigo parte do conceito freudiano de pulsão, abordando o trânsito entre o somático e o psíquico e o borrar da fronteira entre esses dois lugares de percepção para pensar as propostas de Artaud e as performances de Marina Abramović e também o que chama de obra-corpo e obra-enigma, fenômenos característicos da arte contemporânea, que colocam o espectador-participante num lugar de renúncia à produção significativa frente a obra, que não é mais objeto a ser contemplado e sim acontecimento a ser vivido.

Palavras-chaves: Pulsão; Corporeidade; Arte; Acontecimento; Artaud, Marina Abramović.

BODY-WORK, ENIGMA-WORK:

Drive and Corporeality in Antonin Artaud and Marina Abramović

The article starts from the Freudian concept of drive, addressing the transit between the somatic and the psychic, and the blurred border between these two places of perception to think about Artaud's proposals and Marina Abramović's performances and also what is called body-work and enigma-work, characteristic phenomena of contemporary art, that place the spectator-participant in a place of renouncing significant production in face of the work of art, which is no longer an object to be contemplated but an event to be lived.

Keywords: Drive; Corporeality; Art; Event; Artaud, Marina Abramović.

¹ **Denise Pedron** é doutora em Literatura Comparada pela UFMG, com a tese *A performatividade na cultura contemporânea*. Atua como professora do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde ministra as disciplinas de História do Teatro, Literatura Dramática e História do Teatro Brasileiro. É também performer, diretora e dramaturga. E-mail: denisepedron@gmail.com.



Pulsão: um modo de afirmação do corpo?

Meu corpo é como a Cidade de Deus, não tem lugar, mas é de lá que se irradia todos os lugares possíveis, reais ou utópicos. (Michel Foucault, 1966, s/p)

Freud define pulsão como um conceito situado na fronteira entre o somático e o psíquico, como a representação psíquica dos estímulos que se originam no corpo e chegam à mente, como uma força da mente que se põe a trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo.

Por pulsão, podemos entender, a princípio, apenas o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente, para diferenciá-lo do estímulo, que é produzido por excitações isoladas vindas de fora. Pulsão, portanto, é um dos conceitos da delimitação entre o anímico e o físico. (FREUD, 1905/1996, vol VII, p.159).

Pulsão se diferencia de instinto já que, tanto o objeto como a forma de satisfação da pulsão são variáveis (no instinto o objeto é fixo), considerando-se ainda que sua satisfação é sempre parcial e limitada (no instinto a satisfação pode ser plena). Para Joel Birman: “A pulsão é tanto a excitação, enquanto oriunda do campo somático, como seu representante psíquico.” (BIRMAN, 2009, p.96).

Nessa fase do pensamento Freudiano, a chamada primeira tópica, impera a distinção entre as Pulsões do Eu e as Pulsões Sexuais. Freud baseia-se no Complexo de Édipo para tratar das Pulsões Sexuais, fundamentando-se na neurose (de transferência) e na perversão. O conflito psíquico se daria através da oposição entre as pulsões do eu (relacionadas à autopreservação) e as sexuais (vinculadas à libido e ao princípio do prazer).

Na fase seguinte de abordagem do conceito, o eu é também libidinizado e o conflito passa a se dar entre a libido do eu e a libido do objeto, de maneira que, na concepção freudiana, a sexualidade permeia todo o aparelho psíquico. Freud, no texto *As pulsões e seus destinos* (FREUD, 1915/2013), aborda a diferença de comportamento entre as pulsões, não considerando a hipótese de que os comportamentos qualitativamente diversos se devem ao fato de as pulsões serem efetivamente de qualidades diferentes, mas adotando a hipótese de que todas as pulsões são



qualitativamente da mesma espécie, ou seja, de natureza libidinal, e que as diferenças de seus efeitos são devidas às magnitudes de excitação que cada uma veicula.

Neste segundo momento, Freud relativiza a classificação anteriormente proposta para as pulsões originais: Pulsões do Eu X Pulsões Sexuais, observando, a partir da esquizofrenia, a necessidade de outro modo de agrupamento das pulsões originais, que ele até então não havia encontrado. Mesmo assim, notamos que permanece a noção da pulsão como:

um conceito-limite entre o somático e o psíquico, como o representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo e que atingem a alma, como uma medida do trabalho imposto à psique por sua ligação com o corpo. (FREUD, 1915/2013, p.57)

É esse trânsito entre o somático e o psíquico e o borrar da fronteira entre esses dois lugares de percepção que nos interessa para pensar as propostas de Artaud e as performances de Marina Abramović e, também, boa parte da arte contemporânea.

Na lógica significativa de Lacan, por sua vez, a pulsão pode ser entendida como uma força que parte do corpo, contorna o objeto e volta para o corpo, transformada em traço significativo. De modo a criar um circuito (um ritornelo), esse movimento faz com que a pulsão se transforme sempre, porém nunca se esgote. (No pensamento de Deleuze, essa imagem nos aproxima do que ele e Guatarri chamam devir). No intervalo entre os significantes que vão sendo criados reside uma espécie de resto inapreensível, irrepresentável (Nesse ponto, Deleuze e Guatarri estão certamente em desacordo com boa parte da psicanálise lacaniana, ou o que muitos afirmam ainda ser sua base, a saber: a falta. Essa paixão pelo negativo parece estar ausente na filosofia deleuziana). Evidente que Lacan desenvolve um aparato conceitual bem mais vasto. Mas curioso é que essa noção de falta, marca a leitura do psicanalista, ao menos no Brasil.

Enquanto na concepção freudiana do psiquismo, como um sistema de domínio de excitações, a pulsão tem um caráter anárquico, transbordante, subversivo, para Lacan, a pulsão cria um circuito. Nesse caso, a pulsão pode ser entendida, como já mencionado, como uma força que parte do corpo, contorna o objeto e volta para o corpo transformada em traço significativo. Na ótica lacaniana, o objeto funciona como a causa do desejo, que o sujeito mira sem atingir, uma espécie de dínamo, que alimenta



o dispositivo de um circuito singular, que se rearranja sem se extinguir; modificando-se incessantemente.

Talvez por influência de Deleuze, trato aqui esse gesto irrepresentável, esse resto inapreensível não como falta, mas como algo que se dá, como acontecimento. O acontecimento, tal como abordado por Deleuze, comporta a processualidade, a transformação, a criação, a experimentação e a abertura às multiplicidades.

Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz: pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. (DELEUZE In ZOURABICHVILI, 2004, p.15)

Podemos pensar no acontecimento como evento que acontece uma única vez no espaço-tempo, cuja estruturação, baseada em variáveis abertas, se dá fora dos parâmetros organizacionais da repetição. A ausência de determinação, a inter-relação entre artista e o público permitem a construção imediata da arte na realidade do momento. O recriar de um presente, assume estatuto de realidade, pois se faz sem premeditação, na construção do agora, assim como o cotidiano. Dessa maneira, as fronteiras entre ação artística e ação cotidiana querem se desfazer, se deixar permear mutuamente por elementos do jogo da arte e da construção da realidade.

A partir dessas reflexões, entendo que a pulsão é ao mesmo tempo corpo e “acontecimento-linguagem” (GARCIA-ROZA, 1985). A pulsão é, portanto, um modo particular de articulação do corpo com a linguagem. Modo que afirma afetação e prescinde de significação. Para Noga Wine, “o que permanece imerso no acaso, o que não se configura como forma, como sentido, é o que pode ser considerado como rigorosamente pulsional.” (WINE, 1992, p.57). Essa porção ou qualidade não domesticada, não quantificável, da pulsão é que aparece nas propostas de Artaud, nas performances de Marina Abramović (e em boa parte das obras-corpo que habitam nosso tempo). Criações intensivas que propõem vivências.



Pulsão e corporeidade em teatro: Artaud

Em seu jogo de duplos, Artaud quer fazer viver a força pulsional do teatro que é peste, crueldade e alquimia; do teatro que contamina, afeta, transforma e cria realidades a serem vivenciadas, ao invés de ilusões miméticas do real. É a essa espécie de resto irrepresentável, presente no intervalo entre os significantes do circuito pulsional, pensada por Lacan, que nos remete a impossível busca de Artaud. Nesse teatro pulsional que quer atravessar o somático e o psíquico, o domínio do logos e da palavra esvanece. “A origem do teatro, tal como a devemos restaurar, é a mão levantada contra o detentor abusivo do logos, contra o pai, contra o Deus de um palco submetido ao poder da palavra e do texto.” (DERRIDA, 1995, p.154)

Não a palavra. Não ao texto. Não ao teatro como lugar da razão. As propostas de Antonin Artaud rompem a estrutura hierárquica entre texto e encenação, palco e platéia, destacando-se pela radicalidade, em seu jogo de duplos. Ao considerar a palavra como uma “*representação sonora de uma excitação nervosa*”, (apud LINS, 1999, p.12) Artaud busca uma linguagem encantatória, que envolva o espectador de uma maneira que fuja ao intelecto, apresentando o corpo como caminho para se chegar a percepções mais instintivas e menos racionais no teatro. Em sua obra, Artaud reclama a existência pelo corpo, principalmente pela dor, que o acompanha durante toda sua trajetória de vida. Através da potencialização do corpo, percebe-se nas propostas de Artaud a tentativa de construção de uma nova maneira de se criar e vivenciar a cena – de um estar presente num corpo – trespassado por fluxos e impulsos. Como aponta Derrida, ao ler Artaud, “A intenção lógica e discursiva será reduzida ou subordinada, essa intenção pela qual a palavra vulgarmente assegura a sua transparência racional e sutaliza o seu próprio corpo em direção ao sentido.” (DERRIDA, 1995, p.155). Ao contrário da sutalização do corpo acontece a exacerbação do corpo como lugar sensível. “A sensação aparece pelo que é: vibração, onda das forças ou dobra cósmica, ritmo escansão de uma potência vital que dissolve as formas, mergulha no caos, abre para o cosmos” (ALLIEZ, 1995, p.60).

Para Cassiano Quilici (2004), o Teatro da Crueldade, age sobre a sensibilidade e o intelecto, e “pretende assim ampliar nossa experiência do real” e nos levar a uma “apreensão da realidade que se confunde com o próprio drama da criação.”



A corporeidade que Artaud propõe implica no rompimento com a representação, em sua forma mais ingênua, a *mimesis*. “Não mais será uma representação, se representação quer dizer superfície exposta de um espetáculo oferecido a curiosos.” (DERRIDA, 1995, p.157) Ao negar a representação mimética, Artaud faz uma espécie de denúncia da precariedade do simbólico frente às forças pulsionais em jogo na dinâmica da criação artística e afirma: “a representação cruel deve investir-me”. Nesse teatro quase xamânico, (vale lembrar a influência dos tahaumara mexicanos no pensamento de Artaud) teatro de conjuração de forças, a representação, como no ritual, torna-se “auto-apresentação do visível e mesmo do sensível puros” (DERRIDA, 1995, p. 158).

Assim, pode-se dizer que a obra surge na ação, no acontecimento, se dá em processo, na relação que se estabelece entre ator/performer e espectador/participante; relação calcada nas trocas sensoriais e corporais, possibilitada pelo vivenciar de uma experiência que, para Artaud, encontraria lugar no teatro.

Pulsão e corporeidade em performance – Marina Abramović

A performance é bem isso, ação, acontecimento, relação entre sujeitos possibilitada pelo vivenciar uma experiência. A relação corpórea, na performance, ocorre através de trocas perceptivas entre os sujeitos participantes da ação e o corpo é posto em evidência, como que numa tentativa insistente de lembrar o sujeito da matéria de que é feito. A performance, ao colocar em evidência a materialidade do corpo evoca o real esse real irrepresentável, esse “real indomável”, que se estabelece no "corpo a corpo", entre performer e espectador.

A relação direta do performer com o participante provoca no sujeito a percepção de si como um corpo dotado de sentidos, como indivíduo capaz de reações e interações. A “presença” é a comunicação corporal direta com o espectador, “se o performer está presente e irradia sua energia sentimos sua presença” (RYNGAERT, 1985 p.29). O contato entre performer e participantes se faz através de seus corpos no espaço, corpos dotados de história e, portanto, de sentido, corpos aptos a receber e trocar sensações que lhes advém no acontecimento.



A presença dos corpos aproxima os participantes dos performers, colocando o sujeito num lugar de negociação e questionamento no esforço de inter-relação com a obra-corpo-vivo. Isso acontece, por exemplo, na obra de Marina Abramović, mais exatamente em relação à performance *A artista está presente*.

Nessa performance, de longa duração, em sua jornada de 736 horas, cumpridas do dia 14 de março a 31 de maio de 2010, durante seis dias na semana, sete horas por dia, no Museu de Arte Moderna de Nova York, Marina Abramović, num espaço previamente delimitado e iluminado, sentou-se e, em silêncio, encarou os participantes que alternadamente ocuparam a cadeira em frente a sua. Essa ação, que remete ao espelhamento, sustenta-se na presença, no encontro do olhar, e parece ser também um convite ao contato.

A performance é, aqui, um fenômeno pluri-sensorial, um acontecimento a ser vivenciado corporalmente pelo sujeito. O corpo na performance é uma imagem (com a qual me identifico – ou não) e ainda um instrumento de percepção do mundo. Para Merleau-Ponty (2001), o sentir, como primeiro aspecto da percepção, é anterior a nós, como sujeitos reflexivos, falantes e ouvintes. Por meio de nossa percepção habitamos lugares inacessíveis e inconscientes. O sujeito ao colocar-se em frente ao outro, coloca-se também frente ao mistério do mundo e de sua própria existência. Quem é esse outro que se me oferece, indecifrável, como espelho? Esse outro que me remete a mim mesmo?

O espectador, nessa performance de Marina Abramović e também em muitas outras performances, se percebe numa relação de dupla diferença, numa relação que vai além do eu-outro e funda o próprio eu como outro. É essa relação de dupla alteridade - outro-outro - que permite ao eu perguntar-se como ele mesmo se coloca no (e não diante do) acontecimento.

Na medida em que a obra acontece na relação que se estabelece entre os corpos e não mais na apreciação ou na atribuição de sentidos a um objeto que se contempla, a arte contemporânea, especialmente a performance, parece se inscrever, numa relação peculiar com a corporeidade, já que se apresenta como um afecto que alcança o corpo, ou ainda com a angústia se “a angústia é a sensação de estarmos reduzidos ao corpo”, como sugeriu Lacan, ou mesmo a ausência de objeto, como pensou inicialmente Freud,



uma vez que o espectador depara-se na performance com a ausência de objeto-obra, e ainda com a presença insistente de uma falta de significação.

Obra-objeto // Obra-corpo // Obra-enigma

Uma experiência é sempre uma ficção; é algo que nós mesmos fabricamos, que não existe antes e não existirá depois. (FOUCAULT, 2010 p.293)

Em seu ensaio intitulado *Manifesto ao Espectador Contemporâneo*, Wellington Andrade (2016) parte da premissa que “a experiência do teatro pode conduzir o homem a uma viagem de exploração de outras regiões de si próprio, comumente soterradas sob o peso do excesso de convicções”, e nomeia as convenções que devem ser abaladas para que a experiência do teatro se aproxime dessa auto-exploração subjetiva. São elas: a noção de gênero; a noção de texto; a noção de espaço cênico; a noção de entretenimento; a noção de sentido; a noção de eu. Todas essas podem facilmente ser atreladas ao teatro da crueldade e a boa parte do teatro contemporâneo. Interessa-nos mais, no momento, as duas últimas.

Em relação a noção de sentido, tanto o teatro de Artaud, como as performances de Marina Abramović nos convidam a “*renunciar aos conluios semânticos e a violar as regras dos significados vigentes*” (ANDRADE, 2016), colocando o espectador-participante num lugar de renúncia à produção significativa frente a obra, que não é mais objeto a ser contemplado e sim acontecimento a ser vivido. Dessa maneira, aponta-se para um lugar de afirmação da relação eu-outro.

Ainda na perspectiva de Andrade, já em relação a noção de eu, a arte evidencia-se como fenômeno intersubjetivo, que pressupõe “*o desejo do espectador de se relacionar plenamente com o outro, à custa mesmo da perda de referências individuais, pessoais, psicológicas etc. a que tal envolvimento possa conduzi-lo*” (ANDRADE, 2016). E é exatamente nessa relação de envolvimento e implicação eu-outro, que se funda a obra-corpo.

Na obra-objeto, o sujeito que se coloca em contato com a arte; é convidado a olhar pra fora, ver a obra, apreciá-la. Na obra-corpo (ou mesmo em obras de caráter instalativo) o sujeito é convidado a ver e ao mesmo tempo vivenciar a obra, viver um



espaço-tempo compartilhado com o performer e/ ou demais testemunhas/ participantes. O sujeito ao se deparar com uma performance precisa olhar também para dentro e perceber as imagens e sensações que o ato-obra produzem em seu corpo vivido. Não o corpo isolado, mas impregnado pela presença do outro (NASIO, 2009) É claro que o sujeito pode ou não encontrar ressonâncias nas imagens corporais do obra-corpo, com a qual entra em contato, mas de todo modo existe uma espécie de convocação nesse sentido, um convite para o contato, que articula uma sensação de obra, com uma sensação de si.

Assim como nossa energia pulsional, que nos surpreende muitas vezes num súbito ‘aparecimento’, o qual não conseguimos controlar ou mesmo ao qual não atribuímos significação imediata, a obra-corpo surge para o espectador como enigma, que permanece possivelmente indecifrado, evidenciando-se como questão. Podemos dizer que a vida pulsional traz uma dimensão de unidade aos polos somático e psíquico do sujeito, mas, no entanto, o eu parece administrar precariamente essa “unidade”, da qual emerge o sintoma, que o acomete como um “corpo estranho”. Sendo assim, o corpo e suas manifestações pulsionais figuram-se como “pontos enigmáticos” que criam canções, disjunções, no pensamento. Lacan, ao afirmar “penso onde não sou e sou onde não penso” (LACAN, 1998, p.521), subverte a famosa máxima cartesiana (“penso, logo existo”), ancorando o ser no corpo, no inconsciente, e não no pensamento.

A experiência de um teatro imersivo, uma visita a uma exposição de arte contemporânea, ou a vivência de uma performance, coloca-nos frente ao desconhecido, e nos remete a nós mesmos como desconhecidos, outros, e aos inúmeros outros não desvendáveis, com os quais convivemos ao longo da vida.

A obra-corpo, a obra enigma, não opera na reificação do objeto, mas se mostra como uma espécie de fundo das relações que se figuram no acontecimento.

De acordo com Derrida (1995, p.152) “*O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável.*” Assim como o teatro de Artaud, a obra de Marina Abramović aponta para o ‘irrepresentável do presente vivido’.

Refletindo sobre esses artistas, penso que em suas obras esse ‘resto inapreensível’, esse real que emerge indomável, se dá a ver numa espécie de negação



da significação, ou rompimento com a representação como aponta Derrida ao ler Artaud.

Na *Desmontagem da Pulsão*, Lacan afirma:

Fracassaremos ao sustentarmos a questão enquanto não nos libertarmos da ilusão de que o significante responde à função de representar o significado, ou melhor: que o significante tenha que responder por sua existência a título de uma significação qualquer. (LACAN, 1998, p.228)

Aqui, o significante, como que numa liberdade de suas amarras sígnicas, não responde à função de representar o significado.

O que chamamos obra-corpo ou obra-enigma, na medida em que abandona a representação mimética para assumir a tarefa de criar realidades (imersões, vivências) abre um espaço que favorece o abandono da decifração do sentido a partir do produto-obra e convoca, o sujeito/espectador/testemunha/participante/performer a implicar-se na produção da experiência e a conviver com sua (ausência de) significação. Significação que, se insiste em permanecer, se dá no esgarçamento da lógica racionalista e emerge na lógica inconsciente dos sentidos, fazendo-se no corpo vivido e nas imagens por ele criadas. A negação da significação deixa o sujeito acometido diante da obra ou da experiência artística, que ela encena. Não há o que entender já que não se trata de interpretar, mas de presenciar ou vivenciar uma obra que se faz corpo e que permanece, nesse sentido, indecifrável.

Referências

- ALLIEZ, Eric. **A Assinatura do Mundo**: o que é a filosofia de Deleuze e Guattari? Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- ANDRADE, Wellington. “Manifesto ao Espectador Contemporâneo.” In: **Revista Cult**, n. 191, 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/manifesto-ao-espectador-contemporaneo/> Acesso em 18/12/2019.
- BIRMAN, Joel. **As Pulsões e seus destinos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- DERRIDA, Jacques. **Escritura e diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.



- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**. Conferência, 1966. Tradução para o português realizada pelo CEPAT FINTE IHU (Instituto Humanitas Unisinos). Disponível em <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-o-corpo-utopico-texto-ineditode-michel-foucault>>.
- FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In **Repensar a política**. Col. Ditos & Escritos, vol. VI. Rio de Janeiro: Forense, 2010.
- FREUD, Sigmund. (1905). “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade.” In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. VII.
- FREUD, Sigmund. (1915). **As pulsões e seus destinos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o Inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. “Desmontagem da pulsão”. In: **Seminário, Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LACAN, Jacques. “A pulsão e seu circuito”. In: **Seminário, Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- NASIO, Juan-David. **Meu corpo e suas imagens**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- QUILICI, Cassiano. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume, 2004.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- WINE, Noga. **Pulsão e Inconsciente**. A sublimação e o advento do sujeito. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

*Recebido em 22 de janeiro de 2020
Aceito em 20 de março de 2020*

