

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

O CORPO NA PERFORMANCE E A DIALÉTICA SUJEITO- OBJETO: COM ADORNO E LACAN¹

Thiago Borges²,

Resumo:

Este artigo aborda a condição do corpo nas performances, partindo da filosofia de Theodor W. Adorno, especialmente de sua interpretação dialética para a relação sujeito-objeto, e da psicanálise de orientação lacaniana. O argumento passa pela defesa da centralidade do corpo e seu momento objetivo em boa parte da produção artística contemporânea, mesmo em um contexto de desmaterialização, emergência e centralidade subjetivas.

Palavras-chave: Corpo, performance, sujeito, objeto.

Abstract:

This paper approach the condition of body on performances, starting from Theodor W. Adorno's philosophy, especially from his dialectical interpretation to relation subject-object, and lacanian psychoanalysis. The argument goes through a defence of the centrality of the body and its objective moment in much of contemporary art, even in a context of dematerialization, emergency and subjective centrality.

Keywords: Body, Performance, Subject, Object.

¹ The Body in Performance and The Dialectic Subject-Object: With Adorno and Lacan.

² Doutor em Filosofia pela UFMG. Leciona no ensino superior desde 2006. Investiga temáticas relativas ao corpo, tendo como referências principais a Teoria crítica, especialmente a filosofia de Adorno e a psicanálise de orientação lacaniana.

*Nenhuma obra de arte, nem mesmo a mais subjetivista, esgota-se no sujeito que a constitui juntamente com o seu conteúdo*³

INTRODUÇÃO

Um interesse pelo corpo tem ocupado alguns espaços intelectuais e culturais nos últimos anos. Fato que se confirma pelo aparecimento de estudos e publicações, bem como encontros, congressos e produções diversas, nacionais e internacionais sobre esse tema⁴. Este artigo, bem como o evento que o motivou, faz parte e confirma, no campo da estética e filosofia da arte, o momento presente. Mais ainda, responde filosoficamente à participação das artes nessa centralidade do corpo, muito embora a produção artística contemporânea já apontasse para essa condição a bastante tempo.

Abordaremos, neste texto, a condição do corpo, partindo da dialética sujeito-objeto em Theodor W. Adorno e da psicanálise de orientação lacaniana. Dialética que apresentamos como um recurso possível para compreensão da experiência estética de performances, em que encontramos artistas totalmente implicados com os seus corpos. O corpo, no seu momento objetivo em uma performance, produz uma consistência indispensável à emergência do sujeito, do mesmo modo que o *primado do objeto*, em Adorno, é condição para a presença do sujeito.

Estabelecemos, portanto, um diálogo entre nossas reflexões sobre o corpo em Adorno e um livro, em especial, que aborda a arte contemporânea, a partir da teoria psicanalítica: “O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise”, de Tania Rivera⁵. O trabalho de Rivera alinha-se aos nossos interesses de estudo

³ ADORNO, Theodor W. A arte e as artes In: ADORNO, Theodor W. **A arte e as artes e primeira introdução à Teoria estética**. Trad. de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017, p.38.

⁴ Como exemplos, listamos alguns eventos: X Congresso da Associação Mundial de Psicanálise – AMP, Rio de Janeiro, abril de 2016, tema: O corpo falante; I Simpósio Internacional de subjetividade e cultura digital, Belo Horizonte/UFMG, organizado pelos Programas de Pós-Graduação em Psicologia da UFMG e da PUC-Minas, março de 2017, tema: O corpo e a virtualidade (este evento contou com a presença do sociólogo e estudioso do corpo, David Le Breton); O Programa Filosofia na Praça, organizado pelo Departamento de Filosofia da UFMG, Belo Horizonte, primeiro semestre de 2018, tema: O corpo como questão filosófica; Seminário da Escola Brasileira de Psicanálise – EBP – Seção Minas, primeiro semestre de 2019, tema: O corpo e suas incidências na clínica psicanalítica. Por fim, o evento que originou esta publicação, O Congresso Internacional de Estética, Ouro Preto/UFOP, outubro de 2019, tema: Artes do corpo, corpos na arte.

⁵ RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

não somente pela relação entre arte e psicanálise, mas sobretudo por testemunhar a indispensável atenção ao corpo quando se deseja pensar sobre boa parte das produções artísticas na atualidade.

I.

Podemos afirmar que existiram, provavelmente desde a tragédia grega, manifestações artísticas que encontraram no corpo sua estrutura e centralidade: o teatro, a dança e as acrobacias de circo são suas formas históricas sedimentadas⁶. São *artes corporais* por excelência. Em sua Teoria estética, Adorno reconhece e usa efetivamente a expressão *artes corporais* (*Körperliche Künste*), em um contexto de reflexão que faz referência ao dramaturgo Frank Wedekind.

A rebelião da arte contra a sua falsa espiritualização - intencional - por exemplo, a de Wedekind, no programa de uma arte corporal, é por sua vez uma rebelião do espírito que, embora nem sempre, no entanto, se nega a si mesmo.⁷

Em uma passagem um pouco mais longa:

As obras de arte possuem menos a idealidade do que prometem, em virtude da sua espiritualização, uma sensibilidade bloqueada ou denegada. Essa sensibilidade é perceptível nos fenômenos dos quais se emancipou a experiência estética, nos relictos de uma arte de certo modo afastada da arte, a bem ou mal chamada inferior, como no circo, para o qual se viraram em França, os pintores cubistas e os seus teóricos e, na Alemanha, Wedekind. A arte corporal, segundo a expressão de Wedekind, não ficou só para trás da arte espiritualizada, não permaneceu simplesmente como seu complemento: enquanto não-intencional, foi também o seu modelo.⁸

⁶ Não se incluiu aqui os estilos de luta orientais mais antigos, que comumente são designados por *artes marciais*, simplesmente porque talvez precisássemos recorrer, em termos de fundamentação teórica, a outras produções, como a estética de John Dewey. A teoria de Dewey parece possuir mais elementos para fazer essa aproximação estética entre vários tipos de atividades e produções culturais e o conceito de arte ou, ao menos, a alguns atributos relativos à experiência estética, o que não seria bem o caso no contexto deste trabalho. Cf. DEWEY, John. **Art as Experience**. Nova York: Perigee books, 1980.

⁷ ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. de Artur. Mourão. Lisboa: Edições 70, 1993, p.73. Cf. ADORNO, Theodor W. **Ästhetische Theorie**. In: *Gesammelte Schriften* 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p. 69.

⁸ ADORNO, 1993, p.129. Cf. ADORNO, 1997, p.126.

A partir dos trechos supracitados, nota-se, primeiramente, que *artes corporais* é uma expressão que reforça o caráter dialético, da presença constante da dualidade entre materialidade e imaterialidade na experiência humana. O campo das artes, de que se ocupou tradicionalmente boa parte das estéticas e da historiografia, foi especialmente composto pelas artes plásticas, pela literatura, pela poesia, pela música. Trata-se, nos termos de Adorno, da *arte espiritualizada* (*vergeistigt Kunst*).

Do mesmo modo que o espírito é, para Adorno, impulso corpóreo transfigurado historicamente, as artes corporais foram, de alguma maneira, segundo o filósofo, o modelo das *artes espiritualizadas*. Portanto, ao menos em parte das produções artísticas mais tradicionais, reproduziu-se a interpretação da estrutura dialética entre corpo e espírito que Adorno desenvolvera especialmente na Dialética negativa⁹.

Isto também se confirma pela clara indicação de *Körper*, que é uma palavra exclusivamente referente à materialidade orgânica do corpo. Ela é o oposto perfeito de *Geist*, pois acentua uma diferença qualitativa entre ambos. Sabe-se que boa parte da história do corpo (*Körper*) e suas paixões é aquela do julgamento de seu perigos, de sua inferioridade, ao mesmo tempo da constatação de seu fascínio e das atenções de toda ordem a ele despendidas.

O filósofo, nas passagens citadas, fez exatamente aquilo que, em outros momentos de seus trabalhos, realizou: a tentativa via postura dialética, de resgatar a dignidade e a verdade do elemento somático na filogênese e ontogênese do humano. Dignidade, lembremos, não é fundamento primeiro nem último, mas valor do que é vivo, existente e distinto, assim como verdade também não é primeira nem última, mas presença e constituição. Especificamente no campo artístico, isso se deu em boa parte das obras pelo seu elemento cifrado, por aquilo que as obras prometeram. “O que o espírito promete é o lugar do momento sensível na arte, não a satisfação do contemplador”.¹⁰

II.

Pois esse lugar para o sensível se faz cada vez mais evidente nas produções artísticas contemporâneas, não somente como elemento cifrado, quiçá como promessa de restituição de algo, mas como substrato material do “acontecimento” da obra, de sua ocorrência. Elas incorporaram, do teatro e da dança, não somente elementos textuais, coreográficos e musicais/sonoros, mas talvez e, sobretudo, a necessária presença corpórea viva, em um dado recorte temporal e espacial específicos.

⁹ ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Trad. de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

¹⁰ ADORNO, 1993, p. 131.

A palavra *performance*, da língua inglesa, refere-se a um ato, uma ação, uma representação, e pertence tanto ao vocabulário artístico quanto ao esportivo (de alto rendimento ou profissional). Seu uso recorrente no esporte, assim como suas traduções para o português, são inequívocos quanto à significação centrada na dimensão corpórea, pois *ato*, *ação*, *agir*, *atuar* são palavras preponderantemente, embora não exclusivamente, voltadas ao corpo.

Em uma comparação ao entendimento de Adorno na Dialética negativa, de que toda dor é essencialmente corpórea, poderíamos dizer que todo ato também é, ou em algum momento foi, fundamentalmente, corpóreo. Encontramos essa referência da noção de *ato* como preponderantemente corpóreo também no vocabulário da psicanálise de orientação lacaniana, no qual *passagem ao ato* e *acting out* são, na quase totalidade dos casos, atuações que envolvem o corpo, como um tapa, a compra de um objeto, um sair repentinamente etc.

Portanto, mesmo reconhecendo usos e ocorrências pertinentes na esfera da comunicação e da linguagem, como os “atos de fala” do filósofo estadunidense John L. Austin ou ainda os equívocos e tropeços na fala, que Freud identificou, interpretou e nomeou de atos falhos, ainda assim, parece seguro afirmar a raiz corporal de todo ato, de toda ação.

Tânia Rivera, ao refletir sobre a arte contemporânea, especialmente a partir do referencial psicanalítico, indica como uma das características das *performances* a condição de se colocarem ao olhar do outro, em um momento/posição de objeto. Este objeto é, em nosso entendimento, o corpo.

Considerando a situação comum e não circunscrita ao ambiente das artes, de que ao notarmos uma pessoa qualquer, a certa distância, o que percebemos primeiramente é um corpo que se move ou está parado, caindo ou levantando, dançando ou lutando, poderíamos pensar que, do ponto de vista dos sentidos, nesse primeiro contato, a visão é *para* os corpos, assim como o tato é *dos* corpos.

No teatro, de maneira geral, representa-se para um público que pouco ou nada participa diretamente com os atores e as atrizes. Pode-se dizer que uma peça considera, no seu processo de construção e na sua execução, esse outro que é o público como estando sempre ali, mas se trata de uma consideração que lembra a posição clássica do neurótico, em uma analogia psicanalítica, que age, no final das contas, sempre na consideração de um *outro* que, de alguma forma, orienta o seu desejo. O diálogo e as ações transcorrem entre as atrizes e atores no palco. Seus corpos são objetos dados ao olhar, simultaneamente, entre elas e eles, e também ao público que precisa, ao mesmo tempo, parecer *como se* não estivesse ali. Algo similar também encontramos na dança.

Enquanto, nas *artes espirituais*, temos um objeto/obra de arte em sua fixidez temporal e espacial, nas *artes corporais*, temos mais um objeto circunscrito à presença do corpo. A condição existencial dessas produções artísticas oscila entre a materialidade de um corpo que se apresenta enquanto objeto do olhar do outro e aquilo que é representado em uma ação de duração efêmera.

Reflexões como as de Rivera, mais centradas nessa duração, naquilo que efetivamente *acontece*, de caráter transitório, tendem a considerar que essa seria a característica principal das *performances* e, sendo assim, não faria muito sentido referir-se a tais produções a partir da lógica sujeito-objeto. Ao mesmo tempo, a autora parece reconhecer a importância do corpo na arte contemporânea, na medida em que situa esse corpo como objeto dado ao olhar e, também, no caso, à ação daqueles que estão presentes, como nos exemplos de Marina Abramovic e Yoko Ono¹¹. Concomitante ao entendimento da centralidade do *acontecimento*, ficam preservados os conceitos de sujeito e objeto.

Mais do que uma espetacular expressão na presença do corpo, a *performance* acentua um instante fugidio, na passagem do tempo. Sua definição essencial talvez resida nesse caráter temporal de ação passageira que a impede de ser fixada como objeto ou obra, mesmo que dela se façam eventuais registros em fotografias ou filmes.¹²

Essa leitura persiste um pouco à frente, partindo-se do entendimento de que, na dinâmica da *performance*, um “perde-se pós ato” seria o indício do equívoco da interpretação do objeto estável. Aparentemente, podemos comparar à perda de parte da ilusão da identidade fixa do sujeito com o *eu* como desdobramento de uma análise na revisão mesma do ideal do *eu*.

Resistente ao domínio da imagem, denunciadora da falácia do objeto *per se*, a *performance* não pode se definir pela presença do corpo, mas sim por uma realização que se inscreve em um momento temporal para, em seguida, se perder. Ela é, sobretudo, *ato*.¹³

Porém, um *ato* é, no contexto em questão, inevitavelmente corporal. Se é razoável assinalar que uma *performance* não se define pela presença do corpo, deve ser também que sem a presença do corpo, como um objeto peculiar, não haveria *performance*.

Se a *performance* não é um objeto *per se*, o corpo da(o) artista, por sua vez, se faz mais objeto do que nunca. Ele não só preserva o lugar de objeto para o olhar do outro, que tem raízes no teatro, na dança, nas apresentações circenses, como potencializa esse lugar ao encurtar, quando não eliminar totalmente, a distância entre a cena e o público: o corpo não é mais somente para o olhar, mas também é do tocar, do cheirar, do manipular. Nas artes, todo ato realça ao menos uma parte de sua condição inefável. O que ele carrega, seja o que for, respeitará, de qualquer forma, a lei de sua duração.

¹¹ Cf. RIVERA, 2014, p.24-29. Da primeira, trata-se de *Rhythm 0*, de 1974; a segunda, sua *Cut Piece*, de 1964.

¹² RIVERA, 2014, p.30.

¹³ RIVERA, 2014, p.31.

Uma consequência possível da ampliação desse lugar de objeto que o corpo pode assumir na *performance* é o aumento de estímulos e sensações tanto no/a artista que empresta seu corpo à cena, quanto naqueles que acompanham e eventualmente participam. Quanto maior a intensidade do que é experimentado, quanto maior a excitação, lembrando de Christoph Türcke¹⁴, provavelmente menor deverá ser o tempo de duração do ato, enquanto uma variável que sugeriria o volume na frequência de estímulos.

Em um dos exemplos do livro de Rivera, o *Rythm 0* (1974), de Marina Abramovic, o corpo da *performer*/artista é entregue à manipulação das mais variadas, com objetos diversos e mesmo perigosos. Como relata a autora, o desfecho da *performance* ocorreu com a intervenção de um dos participantes, preocupado com a integridade da artista. Neste caso, entendemos que um ápice de excitação emerge, mas circula de forma heterogênea, deflagrando variações entre os corpos ali presentes (ou seja, não somente estava em jogo o corpo da *performer*, apesar de sua centralidade). Corpos pulsionais, ou vivos (*Leib*), atuam e fazem surgir, ao mesmo tempo, momentos de um corpo também mortificado, pura matéria orgânica (*Körper*)¹⁵, que atende ao gozo de cada um na cena.

Para Rivera, em diálogo com a psicanálise, uma *performance* faz emergir o sujeito, como momento e transitoriedade e, segundo entendemos, advindo de uma posição de objeto em que se coloca o corpo e o seu ato. A dinâmica entre sujeito e objeto, em algumas produções, pode nos aproximar da dialética sujeito e objeto de Adorno: mobilidade e interdependência em oposição à fixidez e separação das identidades.

Com o exemplo de Lygia Clark, *Caminhando* (1963), a autora sugere que a referida *performance* colocaria em questão o estatuto do objeto e do sujeito na arte. “O objeto deixa, nessa proposição, de ser o complemento fixo, correlativo do sujeito, para com ele quase coincidir, em um deslocamento continuado”¹⁶.

Considerando a filosofia de Adorno, essa bem pode ser uma interpretação da experiência de superação (*Aufhebung*) da lógica de dominação, em prol da utopia de reconciliação. Diferente de posições imaginárias cada vez mais presentes na atualidade, e que versam sobre uma identidade completa entre o indivíduo e o seu corpo, concomitantemente ao reforço do domínio tecnológico sobre esse corpo, apareceria na arte, acompanhando Rivera, a possibilidade momentânea da dissolução das posições de sujeito e objeto, entendendo aqui as “posições” como indicativos de identidades fixas e não-contraditórias em si mesmas. O corpo pode ser, em um dado momento, aquele objeto no qual e a partir do qual algo próprio ao sujeito reluz.

¹⁴ Cf. TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Trad. de Antônio A. S. Zuin. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

¹⁵ Cf. BORGES, Thiago F. de. Dialética adorniana: entre Körper e Leib. In: **Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea**, Brasília, v.5, n.2, p.349-365, dez/2017.

¹⁶ RIVERA, 2014, p.33.

O que, em tese, deve se desfazer é a noção petrificada de identidade que sustenta uma separação completa entre sujeito e objeto. E essa possibilidade, da dissolução, advém justamente de tais posições, mas no extremo de suas mobilidades dialéticas. São experiências como as dos exemplos retomados que fazem emergir o sujeito como *efeito radical de linguagem na arte*. Pensando com Adorno, poderíamos dizer que o sujeito seria *um efeito radial do objeto*¹⁷.

Assim, dois aspectos no trabalho de Rivera parecem alinhar-se, ao menos parcialmente, a concepções adornianas; primeiro, o momento da emergência do sujeito nas artes, como efeito efêmero de uma arte igualmente efêmera, próximo à *apparition*, ou o caráter anti-aurático de *fogos de artifício*, que o filósofo de Frankfurt demarca na arte contemporânea a que teve acesso; segundo, o descentramento do sujeito enquanto ilusão de alinhamento ao *eu*, idêntico a si mesmo e persistente no tempo, criador de objetos e obras; descentramento que demarcará, *mutatis mutandis* como em uma análise, um sujeito dividido, por vezes indeterminado, submetido às errâncias do seu desejo¹⁸.

Mas, se as artes visam a esse aparecimento fugidio do sujeito, do mesmo modo que em uma análise dá-se voz ao sujeito do inconsciente, isso é inicialmente diferente, por outro lado, do que Adorno propõe a respeito do *quantum* de natureza não-idêntica que uma obra poderia sugerir. Em parte, podemos relacionar ao próprio declínio do *belo*, como uma das categorias ou referências constitutivas da interação com as artes, muito embora a perspectiva adorniana não seja totalmente submetida ao conceito de *belo*¹⁹.

Se o filósofo aproximou, também para as artes, a noção de não-identidade ao *quantum* de natureza mítica e opaca, perdida e ao mesmo tempo reprimida²⁰, Rivera, por sua vez, ressalta um aspecto não-idêntico na sua ideia de emergência fugaz de um sujeito fragmentado, não-idêntico, a partir da noção de sujeito em Lacan.

17 Cf. ADORNO, Theodor W. Sobre sujeito e objeto In: ADORNO, Theodor W. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Trad. de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995, p.181-201.

18 Sem perder vista a diferença conceitual mais substancial que o conceito de sujeito possui na comparação entre Adorno e Lacan, considerando o conceito de inconsciente dentre outros, tentamos colocar em relevo, no diálogo com Rivera, o movimento de revisão crítica da posição de sujeito. Para essa tarefa, o conceito de objeto, assim como as noções de *descentramento, momento e primado do objeto* (que não abordamos diretamente aqui), são essenciais.

19 Por uma questão de espaço e objetivos, não trataremos do conceito de belo na estética de Adorno.

20 “A natureza, indiretamente, o conteúdo de verdade da arte, elabora imediatamente o seu contrário. Se a linguagem da natureza é muda, a arte aspira a fazer falar o silêncio...” (ADORNO, 1993, p.125)

Vladimir Safatle, em um artigo sobre a dimensão estética da psicanálise lacaniana²¹ e uma aproximação com a estética de Adorno, perpassa, em certo momento, essa questão, porém, fazendo uso do conceito de *expressão* como índice dessa subjetividade reorientada, descentrada da ilusão do *eu*. Para o autor, a não-identidade, que sugerimos filosoficamente aparecer nas interpretações de Rivera, encontra-se claramente nas reflexões sobre a arte contemporânea em Adorno, assim como, digamos, obliquamente, em Lacan.

De fato, um *quantum* de natureza mítica, como indício nas obras, do elemento não-idêntico não contradiz, no interior do pensamento de Adorno, o fato de que isso venha acompanhado de uma desregulamentação da noção imperativa de sujeito idêntico a si mesmo. Assim, para o Safatle, a arte contemporânea

se sustenta na tensão dos que sabem que, se por um lado, a racionalidade da forma estética é impensável sem a expressão subjetiva, por outro, é imperioso desembaraçar-se do “elemento ideológico” (ADORNO, 2002, p.191) ligado ao caráter afirmativo da expressão (*Ausdruck*). (...) Uma expressão pensada nessa chave pulsional coloca-se no interior das obras como negação das identidades fixas submetidas a uma organização funcional, como incidência do negativo na obra.²²

Sobre as reflexões de Rivera, há ainda outra questão que merece atenção: a arte contemporânea seria crítica radical ao “modelo representacional”, aquele fortemente marcado por aspectos miméticos, especialmente desde a Renascença, na lógica do artista/sujeito/gênio produtor de uma obra-objeto que represente uma realidade, outros objetos, seres etc. Essa questão, deve-se pontuar, não se relaciona somente ao surgimento, a partir de um determinado período, de novas possibilidades técnicas, como a fotografia, mas também ao próprio questionamento da noção de sujeito e de subjetividade, tarefa cuja psicanálise fez-se um dos motores principais.

Dessa maneira, o sujeito-artista passaria do lugar mais externo, em relação a sua criação, para um lugar mais indeterminado e provisório, dentro de sua própria produção-apresentação. Lugar que é mais evidente nas *performances* onde a(o) artista dispõe de seu corpo para o acontecimento da obra como *objeto* primeiro, centro gravitacional, a partir do qual são concatenadas ideias, ações e objetos, bem como se delimita o espaço próprio da ação.

Se um dos sentidos mais tradicionais para a palavra *performance* ainda era o de *representação*, talvez algo desse sentido persista, mesmo que discretamente, nos casos de intervenções, onde a presença do corpo é o ponto de partida. O que é

²¹ SAFATLE, Vladimir. Estética do real: pulsão e sublimação na reflexão lacaniana sobre as artes In: IANNINI, Gilson; ROCHA, Guilherme M; PINTO, Jeferson M; SAFATLE, Vladimir. (orgs.). **O tempo, o objeto e o avesso**: ensaios de filosofia e psicanálise. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p.113-136.

²² SAFATLE, 2004, p.119-120.

presentificado, por exemplo, é um corpo (re) configurado ao mundo da arte, tornado um objeto coletivizado, que orienta espacialmente e materialmente o acontecimento chamado arte/*performance*. Da dinâmica sujeito-objeto inerente ao indivíduo, na sua relação com o mundo e consigo próprio, constroem-se uma abertura e um alargamento de sentidos e vivências questionadoras da mesma instância relacional (sujeito-objeto) da qual partira.

Ainda com Rivera, pode-se pensar sobre o trânsito e os limites de algumas produções, considerando um “mundo da arte” e outro distinto dele, cujas fronteiras poderíamos ainda demarcar, graças a uma produção teórica sobre a arte. O caso de Lygia Clark²³, por exemplo, seria, a partir de um dado momento, transformação, transmutação do trabalho da artista em outra coisa, em psicoterapia ou algo do gênero.

Mas a questão da representação de uma obra/*performance* também sugere outra aproximação conceitual com a psicanálise e que, podemos resumir, de início, com o título do artigo de Safatle, mencionado linhas acima: uma *estética do real*. O real, no caso, laciano, que opõe resistência à completa determinação simbólica, que aparece como não-idêntico, sem lei.

Também Gilson Iannini considera uma parte da produção artística contemporânea possível de ser interpretada dessa maneira.

Uma estética laciana seria uma estética que se pergunta por que certos objetos se prestam melhor a essa inadequação, a essa resistência não apenas à ordem simbólica, mas até mesmo à circulação da pulsão. A arte, principalmente certa vertente da arte contemporânea, seria, então, figura de um certo excesso do real – que desnuda a precariedade do simbólico – espécie de ruína, espécie de catástrofe das imagens de reconciliação.²⁴

Esse excesso, de uma *estética do real*, pode refletir o aspecto que buscamos ressaltar, ou seja, da centralidade do corpo em boa parte da produção contemporânea. Um excesso de real, em uma *performance*, não pode ser melhor exemplificado, no esteio de nossa empresa, senão no *real do corpo*. Expressão psicanalítica que desnuda, um momento de falência simbólica e algum transbordamento imaginário,²⁵ que faz

²³ Cf. RIVERA, 2014, p.129.

²⁴ IANNINI, Gilson. O olho negro das favas: exercício de estética laciana. In: IANNINI, Gilson; ROCHA, Guilherme M; PINTO, Jeferson M; SAFATLE, Vladimir. (orgs.). **O tempo, o objeto e o avesso**: ensaios de filosofia e psicanálise. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p.84.

²⁵ Cf. MILLER, Jacques-Alain. **Silet**: os paradoxos da pulsão, de Freud a Lacan. Trad. Celso Renó de Lima. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. “Cada vez que se produz uma falha na dimensão simbólica, alguma coisa da ordem do imaginário é convocada para remediá-la.”, p.306.

com que a possibilidade de *tratamento do gozo*, na torrente pulsional, incida diretamente no corpo, na maioria das vezes, de forma inusitada.²⁶

Mais uma vez, a *performance* de 1963 de Marina Abramovic, citada por Rivera, é um exemplo, agora, da centralidade de uma ou de várias intervenções no real do corpo da atriz, na sua carne. Não estava mais em jogo, ao menos em alguns momentos da *performance*, somente a unidade corpórea, imaginária, marcada ao mesmo tempo pela incidência significante, como campo sistemático das construções simbólicas, mas, além disso, certo recuo simbólico, como, nesse caso, uma instância reguladora, deixando um pouco mais à deriva a dimensão imaginária de cada pessoa que ali pudesse manipular aquele corpo que se oferecia. O resultado: tanto a possibilidade de ferimentos quanto a intervenção (no real) de um dos presentes como interrupção da ação dos outros.

Se essa observação, por um lado, partindo das três categorias determinantes para o entendimento lacaniano a respeito da subjetividade, pode psicologizar demais a reflexão sobre uma produção artística determinada, por outro, também pode servir para auxiliar e aprofundar o entendimento e as incidências concretas da ideia de declínio da representação, bem como o que Iannini chamou de *resistência de certos objetos à ordem simbólica*. O corpo foi, sem dúvida, no caso novamente citado, *objeto* de ação do outro, como instância real, materialidade opaca ao sentido²⁷.

Muito do centro de reflexão de Rivera, nos vários ensaios que compõem seu livro, reside na resignificação conceitual da noção de espaço²⁸, sempre a partir do escopo psicanalítico; um espaço pensado não somente como o lugar onde coisas e seres se encontram e se orientam, mas que, além disso, compõe organicamente as cenas das artes e é presentificado, juntamente com as produções que dele são inseparáveis; *locus* de uma emergência efêmera do sujeito.

Acompanhando Lacan, mas no contexto das artes, Rivera reflete sobre a utilização da fita de *Moebius*, pensando sobre como um *dentro e fora*, um *sujeito e*

²⁶ Pois o corpo é o lugar do gozo. A conexão entre gozo e imaginário faz-se mais necessária, mais obrigatória, porque o gozo é do corpo. Essa formulação, segundo a qual o gozo é do corpo, constitui um tipo de invariável no ensino de Lacan. Ora, o corpo lacaniano é imaginário. Só se introduz na experiência analítica, na metapsicologia, na teoria do significante, por meio da imagem. Esta é a lição do estádio do espelho. (MILLER, 2005, p.81).

²⁷ Vem à mente, observando por este ângulo, a controversa e perigosa *performance*, *Shoot*, do estadunidense Chris Burden, em 1971. O ato, como se sabe, consistiu em um disparo de rifle contra o artista, executado por um amigo, atingindo de raspão o braço daquele. Parece existirem relatos de que, após o episódio, o artista teria passado por um estado depressivo. Chris Burden, aliás, ficou conhecido por atentar contra o seu corpo em outros trabalhos.

²⁸ Sobre este ponto, ver também: RIVERA, Tania. O lugar, o sujeito e o objeto: transmissões entre psicanálise e arte. In: OLIVEIRA, Cláudio. (org.). **Filosofia, psicanálise e sociedade**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2011, p.169-178.

objeto, deslizariam vertiginosamente nas produções artísticas. Sobre a produção de 1963 de Lygia Clark, comenta a autora que “*Caminhando* é uma verdadeira revolução na obra da artista: ele lhe permite ultrapassar a distinção sujeito-objeto e, portanto, recusar radicalmente a noção de objeto de arte, em prol de uma primazia do ato”.²⁹

O desenvolvimento da reflexão irá em direção ao conceito de *fantasia*³⁰ em psicanálise e isso significa que, como se constata nas páginas seguintes, para autora, a “recusa” da noção de objeto artístico presente nessa produção de Lygia Clark talvez não signifique uma recusa realmente radical da noção de objeto: ao contrário, Rivera continua a operar com a noção de objeto na lógica lacaniana, falando de sujeito do inconsciente e objeto *a*. Assim, em outro contexto de análise, refletindo sobre as observações de Lacan a respeito do quadro *Las Meninas* de Velázquez, comenta a autora:

para Lacan, o essencial é a relação que o quadro agencia entre o sujeito e o objeto *a*, ocupado aí pela infanta Marguerita, no centro do quadro, brilhante e, no entanto, fenda, rasgo na tela, a uma só vez. É a presença deste objeto que constituirá um apelo ao sujeito, na medida em que ele engancha a divisão do sujeito.³¹

Seja em uma imagem que encarna a presença do objeto *a* lacaniano, seja no corpo/objeto da *performance*, à noção de sujeito é imprescindível essa inclinação por vezes vertiginosa ao objeto.

O problema específico do exemplo de *Caminhando* é justamente esse: se a autora interpreta essa produção como uma radical recusa ou dissolução da obra enquanto objeto, ela não poderia entrar no *hall* de análises de outras produções que possuiriam em comum, para Rivera, a momentânea e fragmentária aparição de um sujeito, a menos que ela desconsidere a histórica e estrutural relação entre os termos.

Se uma *performance* não guarda nenhum momento objetivo, para dizer como Adorno - mesmo a partir de um diagnóstico crítico e aplicável à arte, qual seja, dos excessos imaginários de domínio do objeto, por um sujeito historicamente identificado, com uma ideia de *Eu* autônomo e uníssono -, então, ela não pode fazer emergir um sujeito, pois uma ação no espaço-tempo não é uma espécie de *ato puro*, abstrato em seu reconhecimento, enquanto emergência subjetiva. Isso seria contra a própria perspectiva da fragmentação e inconstância que redefiniria os contornos do sujeito contemporâneo.

²⁹ RIVERA, 2014, p.142.

³⁰ A respeito de Fantasia/Fantasma, a título de compreensão inicial da complexidade dos termos nas teorias psicanalíticas, Cf. LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean B. **Vocabulário de Psicanálise**. Trad. de Pedro Tamen. São Paulo: Martins fontes, 1967, p.228-234.

³¹ RIVERA, 2011, p.176.

Retomamos aqui a referência que a autora faz à fita de *Moebius*, para ilustrar a dinâmica sujeito e objeto a partir de Adorno. Tão importante quanto um entendimento crítico da noção de *espaço* será o entendimento de que o jogo imagético realizado pela torção da banda possibilita refletir sobre os momentos de aparição, de presença de um e de outro conceito juntos, porém não idênticos. Um dentro-fora, no qual o que importa são as suas dinâmicas e alternâncias.

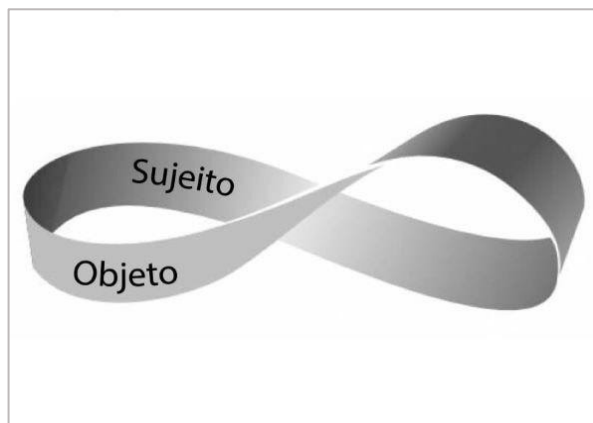


Figura 1: Fita *Moebius* sujeito e objeto³²

Os espaços-lugares se transmutam juntamente com aquilo que os preenche, justamente por seu aspecto dependente do movimento de torção: torção dialética, arriscamos dizer, pois revela subitamente que um círculo identitário seria falacioso, enquanto unidade e também enquanto divisão estática entre um dentro e um fora. A torção, neste último caso, também torce qualquer pretensão mais ontologicamente rígida.

III.

Um artista que está *sujeito* às vicissitudes do acontecimento que propõe, como parte integrante da concepção de sua *performance*, entrega seu corpo à cena, assim como encontrará sua condição de sujeito, a partir de um sujeitar-se à condição objetiva de seu corpo. Encontra-se aí algum ponto de contato com a dialética adorniana que não concebe o sujeito sem um momento objetivo, sem um algo que o determine. Em Adorno, um sujeito é sempre também *sujeito à*, submetido até certo ponto, e só idealmente abstraiu dessa “condição corporal” para poder se fazer dominante.

Para Rivera, a partir de suas leituras psicanalíticas, a arte contemporânea pode realizar a crítica à ideia de sujeito autocentrado e produtor de objetos ao seu dispor. É compreensível que, no diálogo com a psicanálise desde Freud, mas

³² Agradecemos ao designer Igor Farah Laranjo pela construção da imagem.

sobretudo com a orientação lacaniana, o foco da autora na errância subjetiva, como regime por excelência das produções artísticas contemporâneas, se incline ao *ato*, mais do que à presença de um corpo-objeto.

Também em psicanálise, um *acting out*, e mesmo uma *passagem ao ato* mais grave, são cada vez mais considerados e frequentes, mas justamente porque o corpo é cada vez mais central à clínica contemporânea. Simultaneamente, essa possibilidade de separação da figura do sujeito, como efeito também na arte, em um ato que deixaria em segundo plano a consideração da presença física de um corpo, sustenta-se, em parte, na própria separação entre o sujeito e o seu corpo. A situação que instiga a reflexão procede do fato de que, assim como Adorno dissera a respeito da cisão sujeito e objeto, a separação entre o sujeito e seu corpo³³ (que pode se apresentar como um objeto) é *real e aparente*.

Se a noção de objeto de arte perde força até quase desaparecer, especialmente nas *performances*, em função desse esforço crítico interno à produção artística, caracterizado por uma desmaterialização orientada por uma ideia de um sujeito descentrado e experiencial, essa condição, tal qual a interpretamos, ainda assim é dependente do corpo/objeto. O *acontecimento* não é somente marcado por uma renovada perspectiva da relação espaço-tempo, mas é, sobretudo, determinante uma relação outra: *espaço-corpo-tempo*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. W. **Dialética negativa**. Trad. de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor W. Sobre sujeito e objeto. In: ADORNO, Theodor, W. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Trad. de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995, p.181-201.

ADORNO, Theodor W. **Ästhetische Theorie**. In: *Gesammelte Schriften* 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1993.

ADORNO, Theodor, W. A arte e as artes. In: ADORNO, Theodor W. **A arte e as artes e primeira introdução à Teoria estética**. Trad. de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017, p.19-66.

³³ Temos estudado, há algum tempo, a questão entre *ter e ser* um corpo, a partir do diálogo entre filosofia e psicanálise. Apresentamos algumas questões e ideias, tanto em trabalhos junto à comunidade psicanalítica, quanto na própria tese de doutorado defendida recentemente. Um aprofundamento a respeito está em curso no momento.

- BORGES, Thiago F. de. Dialética adorniana: entre Körper e Leib. In: **Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea**, Brasília, v.5, n.2, p.349-365, dez/2017.
- DEWEY, John. **Art as Experience**. Nova York: Perigee books, 1980.
- IANNINI, Gilson. O olho negro das favas: exercício de estética lacaniana. In: IANNINI, Gilson; ROCHA, Guilherme. M; PINTO, Jeferson. M; SAFATLE, Vladimir. (orgs.). **O tempo, o objeto e o avesso: ensaios de filosofia e psicanálise**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 75-92.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. de Marie Christine L. Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 20: mais, ainda**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. de MD Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean B. **Vocabulário de Psicanálise**. Trad. de Pedro Tamen. São Paulo: Martins fontes, 1967.
- LAURENT, Éric. **O avesso da biopolítica: uma escrita para o gozo**. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Contracapa, 2016.
- MILLER, Jacques-Alain. **Silet: os paradoxos da pulsão, de Freud a Lacan**. Trad. Celso Renó de Lima. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- RIVERA, Tania. O lugar, o sujeito e o objeto: transmissões entre psicanálise e arte. In: OLIVEIRA, Cláudio. (org.). **Filosofia, psicanálise e sociedade**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2011, p.169-178.
- RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SAFATLE, Vladimir. Estética do real: pulsão e sublimação na reflexão lacaniana sobre as artes. In: IANNINI, G; ROCHA, G. M; PINTO, J. M; SAFATLE, V. (orgs.). **O tempo, o objeto e o avesso: ensaios de filosofia e psicanálise**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p.113-136.
- TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada: filosofia da sensação**. Trad. de Antônio A. S. Zuin. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

Artigo recebido em 17/06/2020

Aceito em 27/10/2020