

Breve apontamento ontológico da identidade na *arte da performance*

Ronaldo Eduardo Ferrito Mendes
Doutorando em Poética UFRJ/ CNPq

MOTIVAÇÃO PARA O MÉTODO

Ainda que seja necessário em toda investigação nas áreas das artes delimitar a sua observação do fenômeno em um objeto, esse mesmo objeto, ironicamente, costuma ter negligenciada a necessidade de ser enfrentado no que ele é, isto é, como fenômeno. Assim, por exemplo, a investigação literária de alguma antologia, cancionário que seja, admitiria ser a poesia a origem e talvez a própria matéria constante do seu objeto, mas estranhamente se mostraria inapta ou mesmo desinteressada em dizer, antes de iniciar seu estudo, ou mesmo após terminá-lo, o que é poesia. Essa necessidade do enfrentamento da pergunta “o que é *isto?*”, obviamente, não seria a de se chegar a uma resposta peremptória sobre o ‘objeto’, senão a simples tarefa de questioná-lo antes mesmo de sua objetivação. Na arte, enfrentar com uma indagação o que é isto que se coloca à investigação não implica, nem anela, encontrar um conceito universal como resposta, esse enfrentamento emerge da mera responsabilidade de não ignorarmos as evidentes condições transcendentais de uma pergunta (o *saber* temático e o *não saber* que se imbricam em um questionamento). Menos franqueza mostramos se ignoramos a pergunta “o que é *isto?*” por, simplesmente, considerarmos-la improdutiva. De fato, chegar a um conceito universal invencível para um fenômeno artístico (a referida poesia ou qualquer outra arte) seria o mesmo que esperar um logro de Tântalo. E isso, com razão, dever-nos-ia desanimar o trabalho se ainda, diferente do mito, pudermos optar pela sua isenção. É preciso, por isso, em toda investigação de arte, discernir a pergunta “o que é *isto?*” – dirigida ao fenômeno que nos arrosta – daquela outra que busca uma definição universal. A primeira não espera, na verdade, uma resposta – sua tarefa é apenas colher os frutos no percurso do pensar –, ao passo que a segunda tem sua utilidade justificada ao se paralisar no malogro definitivo (uma resposta definitiva que só abstratamente, nunca realmente, tem validade universal).

PROBLEMAS DE RECEPÇÃO ATUAIS DA PERGUNTA

Tencionamos iniciar, na *arte da ação*¹ (*arte da performance*), uma breve investigação, ainda inicial, tendo em vista o fenômeno da *ação*² e não a sua mera determinação objetiva. Afirmo seguramente que tal investigação da *ação* urge, já que, desde seu surgimento, raros foram os teóricos que se deram a este trabalho fundamental a partir do fenômeno. Em tais investigações teóricas, porém, essa pergunta sobre o que é *isto*, dirigida à arte da ação, em geral só é colocada se possui alguma rentabilidade terminológica, de modo que permita rapidamente submeter o então *objeto de estudo* a uma convenção arbitrária entre autor e leitor, a fim de que se estabeleça um conceito reduzido daquilo sobre o que ambos estariam refletindo. Neste caso, apenas se troca a pergunta ontológica ‘o que é *isto*?’ pela de inclinação semiológica ou comunicacional: ‘o que se quer significar com esse *termo*?’ . Aqui vemos que a pergunta original toma rumos novos, sendo reiteradamente mal interpretada e, portanto, mal conduzida em sua reflexão. Essa má interpretação retira sua importância na investigação, justificando inclusive ser menosprezada e comumente preterida. Encontramos majoritariamente duas interpretações desgastadas, aplicadas a tal pergunta nos estudos da Arte da Ação, que redundam diretamente em recepções e, consecutivamente, respostas equivocadas na sua condução:

- i) A interpretação semiótica/estruturalista acerca do “o que” da pergunta.

Bartolomé Ferrando³, em seu livro *El arte de la Performance: elementos de creación*, nos fala desta interpretação – usando-a para expor o caráter comunicativo de uma *ação* – pela tradicional oposição: *forma/estrutura (como é algo)* e *conteúdo (o que é algo)*, declarando assim:

“Assim, o sentido do que se diz ou faz, é entendido ou visto de modo deformado ou parcial. E se no discurso da fala é patente este fato, quando passamos para o terreno da arte, a evidência da existência de uma corte ou de uma fissura é muito maior. No entanto, além disso, tanto em um caso como em outro, seguindo os escritos da Escola de Praga, na troca comunicativa se produz uma comunicação mais da **estrutura** que dos próprios **conteúdos**. Por isso, habitualmente do outro lado do corte ou da fissura, entenderemos mais **o como** do que **o quê** do enunciado do outro e, provavelmente, também de modo deformado ou parcial.” (Ferrando, 2009, p. 70)

¹Nomeação também muito profícua entre os estudiosos da *performance*. Para nós a mais apropriada como se verá aqui. Vale dizer que o termo costuma ser usado, em sentido lato, englobando indiretamente movimentos e artes afins, como o *happening*, a poesia sonora, a *body art*, a *action painting* etc. No entanto, esta referência terminológica ampla e até difusa não será a nossa.

²Nome dado as obras de performance.

³Performer e poeta visual. Professor Titular de performance e arte intermídia da Faculdade de Belas Artes de Valencia.

⁴Grifos do próprio autor consultado. Tradução nossa de: “Así pues, el sentido de lo que se dice o se hace, se entiende o se ve de manera deformada o parcial. Y si en el discurso del habla es patente este hecho, cuando nos adentramos en el terreno del arte, la evidencia de la existencia de un corte o de una fisura es mucho mayor. Pero, además, tanto en un caso como en otro, siguiendo los escritos de la Escuela de Praga, en el intercambio comunicativo se produce una comunicación más de **la estructura** que de **los contenidos** mismos. Por eso habitualmente, desde el otro lado del corte o de la fisura, entenderemos más **el como** que **el qué**, del enunciado del otro y, presumiblemente, también de manera deformada o parcial.”

Não se pretende discordar aqui desta asseveração, nem sequer ameaçar sua exatidão descritiva, pois como descrição é perfeita e correta. Entre os teóricos da mencionada Escola, não se comete um erro descritivo, mas um esquecimento do fenômeno artístico. Nisso consiste o engano. Nossa intenção é apenas mostrar que neste paradigma investigativo o “*o quê*” da nossa pergunta original é interpretado como uma simplória interpelação pelo *conteúdo*, em oposição à privilegiada *estrutura*. Consequentemente, nessa concepção, nossa pergunta seria deslocada, quando muito, a um segundo plano e com pouca relevância na investigação formal, já que estabelecer um *conteúdo* seria, de fato, a cristalização e instrumentalização do sentido de uma obra (de uma *ação*, no caso da performance). Obviamente, nossa pergunta “o que é *isto*?”, no sentido e gravidade que acreditamos que ela tenha, também não se interessaria por encontrar qualquer conteúdo para a *ação*.

ii) A interpretação essencialista acerca do “*o que é*” da pergunta.

Arrostar a pergunta entendendo-a como uma tematização essencialista lhe conferiria uma responsabilidade indevida, que seria a tarefa de estabelecer uma verdade⁵ essencial, comum a todos os fenômenos, à qual nenhuma ação poderia subtrair-se. Chegaríamos a uma origem causal, universal e, por conseguinte, abstrata que responderia teoricamente pela totalidade da essência das *ações*. O essencialismo parte ainda do entendimento do *ser* (essência) como uma premissa investigativa, pressuposto *a priori*, uma verdade fundamental à prova de dúvidas, sem necessidade de uma justificativa para ser considerado. O *ser* não seria, portanto, uma “constatação” (ou mesmo intuição) *a posteriori* na experiência existencial, senão uma declaração precoce concludente e sem lastro.

Os teóricos da performance, sabendo da inviabilidade de se chegar à formulação essencialista da suposta “substância” da *ação*, evitam com razão a pergunta que lhes apresenta tal intenção e os constringe a tal responsabilidade. Na prática, entendem que seria como querer nomear um fundamento definitivo capaz de diferir a arte da ação de outras manifestações artísticas, o que não acreditam ser um método sequer minimamente confiável para tanto, além de completamente inútil para uma reflexão rigorosa sobre a ação. Nessa postulação, o “*o que é*” da pergunta evidencia uma óbvia razão para que esses teóricos a desdenhem. Este segundo erro, porém, consiste justamente em interpretar a pergunta “o que é *isto*?” como uma postulação de pendore e fundamento essencialista.

APONTAMENTO ONTOLÓGICO DA IDENTIDADE DA AÇÃO

Sem o propósito de encetar apenas uma revisão bibliográfica sobre essa questão entre os teóricos da performance, re colocamos a pergunta, sem deslizar para os

⁵Aqui a certeza metafísica sobre o que é definitivamente o ser do ente, ou seja, uma entificação do próprio ser. O esquecimento do devir.

enganos de recepção apontados, para aqui mesmo enfrentarmos-la com a gravidade devida. Pois, *o que é isto – a ação?*

Sabemos que “ação” é o nome dado por performers às obras que realizam, e que “arte da ação”, usado mais frequentemente e originalmente como “*action art*”, é o nome dado respectivamente à sua arte. No entanto, essa nomeação não pretende simplesmente satisfazer a necessidade terminológica de especificar as obras dessa arte em contraponto às de outra (às do teatro contemporâneo, por exemplo), uma vez que, além de cumprir com suficiência esse propósito de exclusividade vocabular, dizer que uma obra é uma “ação” corresponde, sobretudo, a uma outra necessidade da nomeação, mais comprometida com a própria arte, que é a de se anunciar com propriedade o que essa realiza. Não falamos, pois, outra coisa senão que a *ação* (obra de performance) é, como tal, ação. Essa proposição não pode ser entendida, porém, como uma redução da obra a algo ordinário e a princípio sem valor, ou como uma tautologia de identidade na qual dizemos apenas que *a* é igual a *a* ($a = a$), equiparando o primeiro elemento da equação com o segundo, sem nada nos revelar a mais do que sua própria igualdade. Ao contrário disso, a identidade da proposição (entendida agora como *a é a*) nos revela – reversamente à mera igualdade – que algo do segundo termo é manifesto no primeiro, que algo de extraordinário na ação, comumente preterido no ordinário da existência, identifica-a como realização artística. Essa proposição nos revela, portanto, uma dimensão poética, por assim dizer, da ação.

A ação, enquanto fenômeno, pode ser interpretada pelo menos destas duas maneiras, a princípio, opostas: ou se mostra como uma atividade de rotina do homem (seja o ativismo político ou mesmo um ato que ignoramos ter ocorrido), ou se revela fundadora, modificadora do mesmo. Mas o fenômeno que é a ação, enquanto tal, que se revela para além de uma concepção binária em que podemos dividi-lo, precede essa oposição. Para que entendamos o fenômeno da ação como tal, não podemos abandonar nunca a identidade apontada que permite todas as diferentes reflexões frente à ação. Há algo sempre verificável que jamais poderíamos expurgar do fenômeno da ação ou, pela própria identidade, da performance: ser um fenômeno que se mostra *pelo* homem *ao* homem. Uma ação, pois, não pode simplesmente ultrapassar o homem, não o deixa à revelia da realidade que ela implica. É um acontecimento atinente a todos, a qualquer um que a testemunhe.

Costuma-se falar do “acontecimento” para apenas o opor à ideia de “representação”, como apenas uma palavra chave da proposta contrária a *mimesis*, essa relação meramente emulativa é encontrada na bibliografia sobre performance de qualquer país. Em nossa reflexão⁶, porém, atentamos para que a ação, de modo especial por ser um acontecimento *pelo* homem *aos* homens, nos dá notícias, sobretudo, da nossa coparticipação concreta no acontecer e, por isso, isenta de uma concepção abstrata de homem. Neste sentido, diante de uma ação, nenhum homem pode ser um “*indivíduo* na

⁶ Fundada e inspirada na “fenomenologia da ação” de Maurice Blondel, especialmente em sua obra “*L’Action: Essai d’une critique de la vie et d’une science de la pratique*”.

plateia”; nem seu conjunto, um “*público geral*”. Todos são, atinentes à ação que os atravessa e se realiza, partícipes da mesma. A ação os reúne, sendo ponto de encontro de cada homem com cada homem e a realidade. Esse ponto de encontro é, outrossim, a identidade da ação. A respeito disso, lembremos-nos da radical experiência de Marina Abramovich em sua ação, dentro da instalação “*the artist is present*” (2010), no MoMA, sentada por três meses em sua cadeira, com apenas uma mesa à frente, a espera de um encontro concreto com cada presente. Um encontro concreto de Marina com cada um dos presentes, nunca com um público (que só existe em conceito geral, pois, abstrato), ou mesmo com um indivíduo⁷ impenetrável.

Pela identidade, a performance é o extraordinário da ação, sendo ambas o mesmo e um. A questão da identidade da ação nos remete ineludivelmente a essa dimensão extraordinária. Na fenomenologia da ação de M. Blondel (1983), a ação coloca algo diante da nossa existência e fora de nossa individualidade, abrindo-nos a outrem, enquanto este recebe o mesmo da ação, todavia, para dentro da sua existência, mas ainda fora da individualidade. Assim, pela ação estamos ligados, mas não como indivíduos (*individuum*), pois nos tornamos partícipes de algo maior que conduz o ordinário das nossas existências. Isso que conduziria o ordinário da vida é o que chamamos em nossa reflexão de extraordinário. Ambos não se opõem, nem se complementam, mas apenas se diferenciam e repousam na ação que ordena sua alternância. De alguma maneira exemplar, a arte da performance nos deixa claro esse movimento de diferenciação no que nos parece o mais comum da vida, que é agir.

Essa compreensão sobre a identidade é de grande relevância para a performance, posto que, no princípio das investigações feitas a ela, alguns teóricos – entusiasmados com movimentos estético-ideológicos antecedentes, desde o experimentalismo declaradamente iconoclasta surgido na década de 1920 com os futuristas, até o contexto do *happening*, envolvido nos movimentos de “contracultura” da década de 1960 – chegaram a interpretar a performance destituída de sua maior descoberta, a manifestação do extraordinário no ordinário das ações, para tomá-la como uma mera reação social e, portanto, olvidando sua tarefa inaugural na arte. Assim, esvaziava-se a experiência nova possibilitada pela performance, dando-lhe como missão ser um protesto contra a elitização da arte, restringindo-a a uma proposta contingencial de um meio social alternativo.

A identidade de que falamos e demonstramos por uma reflexão ontológica nada tem de abstrata, é antes a mesma expressa por inúmeros artistas e teóricos da performance que veem nesta a possibilidade do encontro, ou mais precisamente, a indistinção entre existência e arte. Não é novidade que muitos artistas justifiquem terem espontaneamente desembocado na ação, tornando-se performers, ao buscarem afastar da linguagem qualquer traço representativo. Na verdade, sabemos ainda que o próprio aparecimento da arte da ação se deve aos movimentos, iniciados no século xx, de busca

⁷ Como coloca Hummes (1963): “*individuum*, isto é: *indivisum inse et divisum a quolibet alio*”; em nossa tradução livre: “indivíduo, isto é: indivisível quando inserido e dividido de todo o resto”.

de uma arte antimimética. Bartolomé Ferrando, atualmente um dos mais renomados estudiosos da performance na Espanha, chega a ser comparativo, em um capítulo intitulado “*contra la representación*”, ao querer evidenciar esse caráter inerente à ação:

“O desejo de afastamento da representação faz da *performance* uma arte mais real... O que está acontecendo é o que ocorre no momento em que se realiza a *ação*. Por isso, poder-se-ia dizer que aproximação à experiência é muito mais palpável na performance que em qualquer outra arte. A própria vida aparece no espaço da *ação*.⁸” (Ferrando, 2009, p. 51)

Sobre essa identidade ontológica, diz-nos ainda outro renomado estudioso da performance, Renato Cohen (2002): “A *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; a *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva.”

⁸ Tradução nossa de: “El deseo de alejamiento de la representación hace que la performance sea un arte algo más real... Lo que está sucediendo es lo que ocurre en el momento en el que se lleva a cabo la acción... Por ello se podría decir que la aproximación a la experiencia es mucho más palpable en la performance que en cualquier otro arte. La misma vida asoma sus ojos en el espacio de la acción.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLODEL, Maurice. *L'Action: Essai d'une critique de la vie et d'une science de la pratique*. (1893). Edição digital. (Col. "Les classiques des sciences sociales"). Quebec: Biblioteca Paul-Émile-Boulet, 2010.

CASTRO, Manuel Antonio de. "Heidegger e as questões da arte". In: _____ (org.) *A arte em questão: as questões da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p.11-64.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FERRANDO, Bartolomé. *El arte de la Performance: elementos de creación*. Valência: Edições Mahali, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. 15ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

_____. "O princípio de identidade". In:_____. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Enildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda., 1999.

HUMMES, Cláudio. *A filosofia da Ação*. Mimeo, 1964.