

Estética do performativo: implicações filosóficas do fim da obra como objeto

Mariana Lage

Escritora, professora e pesquisadora de pós-doutorado no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (bolsista Capes/PNPD), doutora e mestre em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG.
marianalagem@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe pensar as implicações filosóficas do fim da arte como objeto material estável para a percepção e recepção estéticas. Nesse sentido, toma como referências propostas artísticas contraculturais de fins da década de 1950 aos anos 1970 que se realizam como ação de um corpo que compartilha o espaço e o tempo com seu público. Assim esse trabalho se apoia nas proposições de Paul Zumthor e Erika Fischer-Lichte a fim de pensar o que poderíamos chamar de Estética do performativo, vertente que aborda a arte como ação e acontecimento, além de compartilhar reflexos iniciais sobre as possibilidades da crítica de performance e a experiência estética como parte constitutiva das obras performáticas.

Palavras-Chave: performance, performativo, arte da ação, movência, forma artística.

Aesthetics of Performative: philosophical implications of the end of work as an object

Abstract: This article proposes to think the philosophical implications of the end of art as a stable material object for aesthetic perception and reception. Thus, it takes as its references countercultural artistic proposals, such as those from the late 1950s to the 1970s, that take place as an action that shares space, time and physical presence with the audience. Thus, based on the propositions of Paul Zumthor and Erika Fischer-Lichte this article thinks about what could call as performative aesthetic, which deals with art as action and event, as well as shares initial reflections on the possibilities of performance criticism and aesthetic experience as a constituent part of performance works.

Key-words: performance, performative, action art, movance, aesthetic form.

Muitas foram e são as ocasiões em que se disserta sobre a morte da arte ou o fim de um determinado tipo de produção artística. A grande discussão em torno do fim da arte entendida como objeto estável e/ou permanente, transformando-se em algo relacional, imaterial e evanescente, acontece com as poéticas contemporâneas em seus começos contraculturais em fins da década de 1950, com artistas como John Cage e Allan Kaprow. As proposições Fluxus, os happenings e as performances evidenciavam naquele período o advento de um fazer artístico entendido como determinantemente relacional – portanto, fadado a desaparecer, ou a permanecer apenas como registro e memória. As discussões e o impulso artístico da época muitas vezes eram reconhecidamente contra a possibilidade de a obra se tornar mais um bem material, uma commodity sobre a qual se especula no mercado financeiro. O impulso se concentrava, portanto, sobre a dissolução da obra como objeto, transformando-a num acontecimento, numa ação, numa experiência.

No presente artigo, me debruço sobre as implicações filosóficas da performance, me apoiando, em especial, em autores como Paul Zumthor (1993; 2007; 2009) e Erika Fischer-Lichte (2008), a fim de pensar o que se

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



denomina por Estética do performativo, vertente que aborda a arte como ação e acontecimento. Na perspectiva desses autores, a obra em performance existe no instante de sua presentificação, e sua forma artística e estética é constituída das circunstâncias específicas de sua realização. Se é próprio da performance destacar o caráter único de cada acontecimento como vivência participante, em sua efemeridade e transitoriedade, uma estética do performativo levanta perguntas sobre o modo habitual com que abordamos obras de arte, pensando com frequência, em suma, na sua permanência como objeto que pode ser percebido e analisado diversas vezes, no que elas significam, na mensagem que transmitem e nas características físicas artísticas particulares que as singularizam como obra material, diferente de objetos cotidianos banais que nos circundam.

A proposta aqui é pensar as implicações filosóficas de poéticas artísticas em que a materialidade da obra, se assim ainda é possível dizer, se constitui de um corpo em ação. Note-se que a obra não é o corpo, mas uma ação realizada por um corpo. Além disso, não se trata de uma ação qualquer num espaço qualquer, mas, sobretudo, algo concebido e apresentado para ser vivido em copresenças, num espaço e num instante pré-estabelecidos. Tal como acontece com a poesia oral, a performance não se apresenta como uma ação corriqueira que tende a desaparecer em meio ao fluxo cotidiano. Há condições em sua realização – tais como o tom de voz do poeta ou a postura corporal do performer (que Fischer-Lichte chama de presença radical), assim como suas vestimentas, o ritmo dos seus gestos, – que torna aquela fala ou aquela ação em uma realização performática.

Em última instância, a pergunta acaba sendo se, diante dessas obras não objetais e que se fazem como acontecimento e ação, em correlação e copresença, não estaríamos mais uma vez utilizando categorias relacionadas a uma estética da representação e da interpretação, categorias de uma mentalidade especificamente moderna. Portanto, é de suma importância, em primeiro lugar, questionar se há ainda a permanência, diante dessas obras efêmeras e imateriais, da pressuposição de que exista um sentido a ser interpretado e extraído da obra como texto, inserida num contexto específico de produção e emissão, ou ainda, a concepção de que a obra imita ou representa uma ideia, um personagem, uma história; ou que a obra transmite um sentido independente do seu contexto de recepção. Uma estética do performativo se colocaria, então, como um outro, distinto, do paradigma representacional; não com pretensões de substituição ou ultrapassamento, mas como alternativa, capaz de abarcar parte da produção contemporânea que não se adequa às categorias da representação. Nesse sentido, a seguir, além de pensar as implicações filosóficas do fim da arte como objeto estável, elencarei algumas características e elementos que se mostram distintos (e muitas vezes ausentes) da filosofia da arte representacional e que compõe, portanto, essa estética performativa.

Estética do performativo

O que seria uma estética performativa ou estética do performativo?

É típico do verbo “performar” referir à ideia de realizar uma ação ou de executar bem uma tarefa, semelhante a um bom desempenho. Para o filósofo da linguagem John L. Austin, no seu famoso *Quando dizer é fazer* (no original, *How to do things with words*; 1990), enunciados performativos são aqueles que executam uma ação. Na medida em que profiro um enunciado, esse realiza, concretiza, efetiva aquilo que digo. Os exemplos típicos do autor são o ato cerimonioso de batizar um barco ou a fala final do ministro, padre ou pastor durante um casamento, declarando casados os sujeitos esposos. “Quando digo, diante do juiz ou no altar, etc, ‘Aceito’, não estou relatando um casamento, estou me casando” (Austin, 1990, p. 25).

Austin proferiu essas conferências na Universidade de Harvard em 1955, posteriormente publicadas em 1962. Já então é possível notar uma mudança de foco: no lugar onde antes orbitava a preocupação com a representação da linguagem e a verdade dos enunciados, o filósofo propunha uma percepção filosófica



da linguagem como ação, a ser analisada de acordo com o contexto em que é usada. Na teoria que Austin propunha, atos de fala performativos não descrevem, não relatam, nem constata, e não estão sujeitos a julgamento ou verificação de verdade ou falsidade, mas a “condições de felicidade”, isto é, condições que certificam seu sucesso ou insucesso. O julgamento desses atos performativos varia com o contexto em que são realizados, se as circunstâncias estão apropriadas e se condizem com os cargos e as atribuições dos sujeitos envolvidos. Desta forma, esses enunciados tem caráter dêiticos, pois referem-se a atos de fala cujos contextos são determinantes para sua realização e para seu “sucesso”. “Frequentemente”, diz Austin, “é necessário que o próprio falante, ou outras pessoas, também realize determinadas ações de certo tipo, quer sejam ações ‘físicas’ ou ‘mentais’, ou mesmo o proferimento de algumas palavras adicionais” (Austin, 1990, p. 26). Dois exemplo que ele sugere é o batismo de um macaco ou o ato de um faxineiro declarar aberta uma seção de julgamento. Há tanto a condição da autoridade de quem enuncia a fala que pretende concretizar uma ação quanto a relação de plausibilidade dos demais envolvidos. Diz Austin: batizar um macaco não passaria de um faz de conta ou uma troca, visto que animais não são passíveis de serem batizados.

Chama atenção aqui o fato de que, se a fala é entendida como ação, a ação está enraizada numa dinâmica de comunicação que envolve não somente os ouvintes-participantes, mas as condições circunstanciais, espaciais e temporais em que a fala é proferida. “Além do proferimento das palavras chamadas performativas, muitas outras coisas em geral têm que ocorrer de modo adequado para podermos dizer que realizamos, com êxito, a nossa ação” (Austin, 1990, p. 30). Portanto, um primeiro elemento característico da performatividade é a relevância da circunstância e do contexto nas condições de sucesso ou insucesso, felicidade ou infelicidade do ato de fala e também, veremos a seguir, da performance artística e da poesia vocal.

Há ainda outro elemento interessante que Austin destaca em suas conferências sobre atos de fala. Ao analisar as condições e as circunstâncias de sucesso e insucesso, ele conclui que a felicidade dessas falas performativas depende de sua oposição à ficção, ao faz de conta e ao teatro. Atos de fala proferidos em circunstâncias ficcionais, como num palco ou numa historinha de criança, não possuem efetividade, não concretizam as ações que proferem, portanto, não são performativos. Essa característica de oposição à ficção e à teatralidade é um elemento recorrente nos estudos e nas diversas abordagens da teoria da performance artística. Se para Austin, a oposição à ficção garantia o caráter de realidade e a concretização dos atos performantivos, nas teorias e nos estudos da performance enfatiza-se o estabelecimento de uma relação tensão com a realidade e de oposição à ficção entendida no sentido representacional de um personagem. Não se trata de faz de conta e tampouco pretende-se que essas ações, de pretensão artística, desapareçam ao meio ao fluxo das ações cotidianas. Há um lugar de destaque para a relação de tensão entre a ficção e a realidade cotidianamente vivida, sem que se configure especificamente como uma ou outra. Um exemplo típico de Erika Fischer-Lichte, e que abre seu livro *The transformative power of performance* (2008), é constatar que as ações da performer Marina Abramovic, em *Lip of Thomas*, de 1975, não são representacionais, isto é, não se referem a uma personagem que ela estaria encarnando num palco (no caso, uma galeria). Suas ações tem uma realidade crua e viva sobre seu corpo, uma vez que, nessa performance, ela se autoflagela e leva seu corpo limites extremos: bebe um litro de mel e uma garrafa de vinho, corta-se, chicotea-se e deita-se sobre uma pedra de gelo de dois metros tendo um aquecedor direcionado para a ferida que acabara de abrir em seu abdómen (cf. Fischer-Lichte, 2008, p. 11-13).

Essas primeiras características elencadas por Austin para descrever o performativo permanecerão ao longo das décadas seguintes em autores que trabalham com o conceito de performance a partir de outras perspectivas, como são o caso de Paul Zumthor, teórico da literatura que estuda a performance da poesia oral e que apropria-se desse conceito a partir das pesquisas de etnógrafos, e Erika Fischer-Lichte, que aborda a performance como poética artística contemporânea, como arte do corpo e da ação.



Numa estética do performativo, como elaboram Fischer-Lichte e Zumthor, performances são ações que concretizam uma obra artística ou poética, num espaço e tempo determinados, condicionado à presença de participantes, espectadores ou ouvintes. A presença do público determina o êxito da ação realizada. É para um ouvinte que se profere uma poesia vocal como comunicação poética, na análise de Zumthor; é para um público participante que se realiza uma performance artística, no escopo de estudos de Fischer-Lichte. Nesses dois autores, a presença física dos artistas e dos recitantes é tão importante quanto a presença coetânea do seu público e ouvinte. Por isso, uma palavra recorrente em ambos e que desempenha papel de destaque em suas compreensões sobre a performance é copresença. Aqui, o termo presença tem a conotação específica de um corpo físico compartilhando o mesmo espaço e tempo com outros corpos físicos. Ainda que haja, em algumas performances artísticas, o uso de dispositivos eletrônicos em sua realização, esse compartilhamento de espaço e tempo é considerado, por Fischer-Lichte, como não mediado, pois a ênfase não recai sobre os aparatos tecnológicos, mas à dimensão corporal e espacial do acontecimento. Portanto, copresença não adquire conotação outra que não a mais corriqueira a que a palavra pode remeter: compartilhamento vivencial e físico entre participantes e agentes num mesmo tempo e espaço. “A presença não faz com que uma coisa extraordinária apareça. Ao contrário, ela marca a emergência de algo bem ordinário e o transforma em um evento: a natureza do ser humano como *embodied-mind*” (Fischer-Lichte, 2008, p. 99).

Em Fischer-Lichte e em Zumthor, permanece a referência de que é pela ação que se concretiza a obra, que ela toma lugar, acontece. Como em toda perspectiva em torno da performance, a realização de ação se mostra como característica basilar. Na perspectiva desses autores, não uma ação separada no tempo e no espaço do seu contexto de percepção. Portanto, um quarto elemento dessa estética performativa é a simultaneidade temporal entre a realização e a percepção. Tanto para Zumthor quanto para Fischer-Lichte, a ação que realiza e concretiza a obra é temporal e espacialmente coetânea com os atos de percepção e recepção, permanecendo, assim, seu caráter contextual e circunstancial. O “sentido” da obra, na verdade, a palavra mais adequada é sua *forma* – seu sucesso ou insucesso –, depende do engajamento dos corpos em copresença num determinado aqui-agora em que a ação artística e a percepção estética acontecem simultaneamente. Em outros termos, a temporalidade da obra é idêntica à temporalidade de sua recepção: o momento em que ela acontece como corpo e ação é o mesmo em que ela é percebida e fruída como obra de arte. Sua pós-vida, se assim podemos dizer, não existe, isto é, não se trata mais de performance. O registro da performance é outra coisa que não a obra: é memória ou documento. Uma vez que o que se dá à percepção é um corpo realizando uma ação diante de outros corpos, o registro, em filme ou fotografia, estabiliza essa forma e essa dinâmica no ponto de vista unidimensional da máquina, retirando, portanto, as dimensões corporais-sensoriais do momento de percepção, como engajamento sensorial, e sua dinamicidade. O registro dá a conhecer a obra num dos pontos de vistas possíveis de abordá-la, mas não reativa sua forma dinâmica, não é capaz de mostrá-la em sua riqueza de contingências, sensações e percepções. Por mais que o registro consiga retratar uma visão panorâmica, ele, devido às características próprias do formato, não é capaz de reativar a dimensão da copresença de um corpo físico e sensível. É a partir dessa perceptiva que Richard Schechner (2004) e Peggy Phelan (2005) defendem que a performance só pode estar viva enquanto acontecimento: sua reprodução ou registro é a outra coisa, subproduto ou resíduo, pois a forma estética se perde, enquanto dinâmica dos corpos e de copresença. Então, uma primeira implicação filosófica que gostaria de apontar nessa estética do performativo é que a forma da obra é a forma de sua percepção. Faz sentido, portanto, quando me refiro à forma, adicionar o qualitativo duplo artístico/estético, uma vez que a obra somente existe em ação para um outro numa circunstância específica: ela existe e se concretiza para uma percepção. Assim, as características artísticas da obra se formam no mesmo instante em que há uma percepção e/ou uma experiência estética por parte do público participante e presente.

É a partir dessas características de simultaneidade de presenças físicas e de temporalidade momentânea, não durável ou permanente, que na estética do performativo a ênfase recai sobre a ideia de processo e de



forma movente, mais do que nas ideias de produto e conteúdo resultantes de uma ação (pintar ou escrever, por exemplo) temporal e espacialmente distinta do contexto da recepção. Para Fischer-Lichte, a estética do performativo estaria fundamentada em três características da arte atual: a desmaterialização da obra enquanto objeto; a indistinção temporal entre produção e recepção; e o apagamento da noção de ficção em favor da de ação. Enquanto a estética da representação pressupõe a ideia de que aquilo que se apresenta, apesar de parecer realidade, não é a realidade – e isso determina correlativamente a postura distanciada do público de apreensão de um sentido totalizante –, a estética do performativo pressupõe uma ação sendo vivida e compartilhada, tanto pelo artista quanto pelo público, num recorte espaço-temporal específico (cf. Fischer-Lichte, 2008, p. 11-17). Se se verifica ao longo da metade do século XX uma forte transição da noção de obra para a de ação, há paralelamente uma transição na postura do público que, consciente da não ficção e porosidade do que se apresenta, está no centro da ação e nela se engaja corporalmente. O público é, assim, colocado na condição de ator participante e sua presença determina o desdobrar da ação, sua forma e seu resultado, destacando-se assim uma ideia basilar – porém pouco explorada numa abordagem estética ou filosófica da arte – de contingência¹ (esse seria, nesta listagem, o quinto elemento). Tudo pode acontecer, inclusive nada. A obra como ação pode não acontecer; pode ser interrompida, por exemplo, ou pode ser um insucesso a depender do tipo de interação com os participantes. O artista performer poderia não ser reconhecido como tal, sua ação poderia ser invisibilizada dependendo do espaço e das circunstâncias, ou poderia ser o caso também de sua presença não engajar atenção das pessoas presentes. Uma segunda implicação filosófica, portanto, é compreender que a obra em performance está sujeita ao amplo campo da contingência. Essa característica deveria ser vista e analisada como basilar na constituição dessas poéticas da ação, o que poderia contribuir para novas percepções em torno da coetaneidade entre forma artística e estética. O reconhecimento da contingência, como característica basilar, traria, por consequência, para as análises, críticas e teorias estéticas das artes da ação as noções de instabilidade, de não controle e não permanência da forma estética/artística.

Para Zumthor², a performance da poesia oral tem, por natureza própria, uma resistência à estabilização. Variando as circunstâncias espaciais e temporais da performance, a forma será sempre outra, nunca semelhante a qualquer proferimento vocal anterior. Neste aspecto, essa impermanência da forma, ou sua variabilidade circunstancial, é denominada por ele como *movência*: o fato de que a forma da poesia vocal não se fixa, nem se estabiliza; seria, antes, uma “forma-força”, um “dinamismo formalizado” (Zumthor, 2007, p. 29). Forma que aparece no instante da enunciação e da percepção para logo em seguida desaparecer. Na definição basilar de Zumthor, em que expõe a relação entre forma e performance: “Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, performance coloca a ‘forma’, improvável” (Zumthor, 2007, p. 33). Num outro momento, de forma passageira, qualifica “a própria ideia de ‘forma’” como “ao mesmo tempo síntese do disperso e negação do total” (Zumthor, 2009, p. 94). A *movência*, portanto, estaria ao lado da contingência como quinto elemento característico da estética do performativo.

É importante destacar três características da forma poética em performance para Zumthor: a) sua contingência, isto é, sua *movência* (i.e. variabilidade) de acordo com suas circunstâncias específicas e nunca inteiramente controláveis de realização; b) sua duração temporal extrema, isto é, o fato de que se realiza num determinado momento e desaparece; c) a circunstância, isto é, o aqui agora específico da enunciação e da percepção. Uma derivação dessas três características, e na nesta lista de implicações filosóficas seria a terceira, é o reconhecimento de que não seria adequado abordarmos a obra em busca do significado que ela deseja transmitir, de uma interpretação ou representação, nem tampouco em busca da intencionalidade do autor³. Se ela se apresenta numa dinamicidade de copresenças não é difícil perceber que ela não obedece às mesmas regras e às mesmas condições da leitura de um texto ou de uma obra de



arte que se configura como um objeto físico e disposto à apreciação do público por um tempo expandido e algumas vezes indeterminado (como são as coleções permanentes de museus e espaços expositivos). Essas condições divergentes se configuram, por exemplo, na incapacidade de o ouvinte ou público participante poder retomar o que foi dito, voltar atrás para refletir ou rever o que perdeu quando eventualmente se distraiu, atendeu ao telefone ou saiu da sala. Há também a impossibilidade de sua contemplação ou interpretação poder determinar a duração da sua relação de percepção com a obra, que, na leitura de um livro ou recepção de um quadro, poderia se expandir num tempo alargado independente da presença do autor⁴. Diante de uma performance, a opção que resta ao público, em relação à determinação da duração de sua percepção, é abandoná-la, como se faz, semelhantemente, com um livro desinteressante. Contudo, caso queira reativar a relação com a obra, a performance não estará lá disponível como um livro ou um objeto para ser retomado de onde se interrompeu a relação de percepção estética. Portanto, quando falamos em “sentido” da obra em performance, entendemos que ele é indissociável de sua forma, que, por sua vez, é contingente a um encontro, que não se fixa, é provisória e efêmera, dependente das circunstâncias de enunciação e percepção. Esse “sentido” não é entendido por Zumthor e Fischer-Lichte como atividade de interpretação ou reflexão (Cf. Fischer-Lichte, 2008, p. 151-160). O sentido poético e estético se configura na confluência das percepções sensíveis, emocionais, sensoriais, anteriores a qualquer interpretação⁵. A esse respeito, há uma citação elucidativa de Fischer-Lichte, que coaduna com a perspectiva de Zumthor: “a questão central da performance não é compreendê-la, mas ter uma experiência e lidar com essa experiência, a qual não poderia ser suplantada, antes ou depois, pela reflexão” (Fischer-Lichte, 2008, p. 16-17).

Zumthor expõe repetidas vezes que é impossível abordar e compreender a poesia oral sem trazer o corpo para os estudos das obras – poéticas ou estéticas. Para ele, o corpo se torna “o lugar em que se articula a poeticidade” (Zumthor, 2007, p. 80), destacando assim inseparabilidade entre corporeidade, poeticidade, sentido e significado. Ele evidencia, ainda, que a preocupação com a estabilização de um sentido autônomo às circunstância de sua transmissão e percepção, um sentido apartado do corpo, é típica da abordagem sobre a literatura como fenômeno surgido no século XVII, com a desenvolvimento da imprensa, no início da Idade Moderna. Zumthor, em suas pesquisas da poesia vocal, também enfatizou que estudar e analisar essas obras em busca do conteúdo (o “o que”), ao invés da forma (o “como”) é perder de vista toda a especificidade do acontecimento poético oral em sua dinamicidade e provisoriedade.

Josette Feral, assim como muitos outros autores da performance arte, entende que performer e públicos estão de forma tão corporalmente imersos na gestualidade, na ação e no tempo suspenso da performance que “todo significado desaparece” (Feral, 1982, p. 173). Não há narrativas ou personagens, mas a vivência coletiva, num determinado tempo e espaço, de uma ação realizada por um corpo. A performance, diz Feral, não busca representar, narrar ou transmitir uma história ou mensagem, ela, antes, provoca uma relação sinestésica entre os sujeitos corporalmente engajados no momento da performance. Como foco central da performance está o corpo do artista sendo explorado, contorcido, coberto, revelado, congelado, flagelado, isolado, pressionado – manipulado de múltiplas formas para expor condições vivenciais ainda não exploradas. É por isso que, como bem diagnosticou Arthur Danto no artigo “Arte e perturbação” (2014), muitas performance se situam no limite literal entre arte e vida, explorando na carne as barreiras vitais do corpo, até a exaustão e quase morte, tendo o público como testemunha ou voyeur. Por essa razão, diante dessas situações extremas, a postura do público não costuma ser (não se espera, ao menos) a de um distanciamento reflexivo e interpretativo. Mais do que interpretação, a performance convida a uma participação ritualística, como estar presente fisicamente, disponível e atento corporalmente e tomar parte no acontecimento. Danto, a esse respeito, defende que a performance é um tipo de poética artística que se dirige “aos nebulosos inícios da arte”, como vivência mágica, ritualística, encantatória, dionisiaca (Cf. Danto, 2014, pp. 155-170). Marvin Carlson, importante teórico da performance, descreve da seguinte forma:

●
●

“o ‘papel’ que se espera da audiência muda de um processo hermenêutico passivo, de decodificação da articulação, incorporação ou desafio do material cultural particular do performer, para se tornar algo muito mais ativo, entrando numa práxis, contexto no qual os sentidos não são comunicados mas criados, questionados ou negociados. A ‘audiência’ é convidada e se espera que opere como cocriadora de quaisquer sentidos e experiências que o evento gere” (Carlson, 2010, p. 223).

Se compreendemos então que a performance é dinâmica de ação indissociada do corpo e que a obra somente existe enquanto ação e enquanto percepção, podemos concluir, uma quarta implicação filosófica, que a temporalidade do ato de interpretação é dissonante da postura esperada do espectador. Na tradição da hermenêutica filosófica e literária, assim como para diversos autores que abordam a experiência estética como conceito, há uma diferença temporal entre a vivência e a experiência⁶. A vivência, referida no alemão como *Erlebnis*, nomeia relações com o mundo mais imediatas, sensoriais e algumas vezes até mais sentimentais. *Erlebnis* como vivência seria, por exemplo para Jauss (1982), a percepção sensorial da obra de arte. Para Dilthey (1985), *Erlebnis* significa primeiramente “estar vivo quando algo acontece” e remete à imediaticidade do momento da experiência. Experiência estética, entendida como *Erfahrung*, deriva-se de um momento posterior de reflexão sobre a percepção. Existe, portanto, a percepção primária – imediata – que é a *Erlebnis*, e que Walter Benjamin (1980) vai associar com a experiência de choque da vida moderna; e existe a experiência estética que inclui em si, a partir da percepção primária, um prazer reflexivo. Nas palavras de Jauss, esse prazer reflexivo dá à experiência estética o aspecto de uma “compreensão fruidora e uma fruição compreensiva” (Jauss, 1979, p. 46). De toda forma, na abordagem hermenêutica, a diferença temporal entre vivência e experiência coloca a *Erlebnis* mais próxima do conceito de *aisthesis* como percepção sensível, ou aos “efeitos de presença”⁷, isto é, à impressão material e física que as coisas têm sobre nossos corpos, enquanto a *Erfahrung* remete a um modo de apropriação do mundo pela compreensão, entendimento, reflexão. *Erlebnis* estaria, assim, mais próxima de efeitos de intensidade, traria uma conotação de individualidade e/ou particularidade e seria marcada por uma temporalidade breve, momentânea, um lapso, uma epifania; nos termos de Zumthor, uma duração temporal extrema. *Erfahrung*, por sua vez, transmite a ideia de aprendizado, com conotação social e comunitária.

Uma questão adicional trazida por esta quarta implicação filosófica é como realizar uma crítica⁸ de arte da performance que não seja, por um lado, interpretativa, mas que, por outro lado, não se resuma a uma exposição hedonista e autoindulgente das vivências particulares do crítico. Essa crítica, se reflexiva, pois produzida numa temporalidade distinta e distante daquela da percepção estética, poderia aliar um pensamento analítico a um pensamento poético – e fazer, como sugere Zumthor (2007; 2009), um exercício de imaginação crítica? Uma via possível para a crítica de arte de performance poderia, então, ser partir da *Erlebnis* para produzir uma dentre muitas perspectivas sobre um acontecimento performático, deixando as percepções sobre a obra também em aberto, sem pretensões de uma interpretação conclusiva. Como bem apontou Zumthor, a performance compartilha com a poesia “um traço definidor”: a impossibilidade de gerar uma definição totalizante e generalizadora. “Assim percebida a performance não é uma soma de propriedades de que se poderia fazer o inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas” (Zumthor, 2007, p. 42). Nesse sentido, penso que a performance, como objeto de análise da Estética, coloca questões sobre os começos dessa disciplina filosófica; um retorno às dimensões da experiência estética. Como partir da percepção e de gestos dêiticos para proferir análises e compor um campo de estudo? Como, enquanto abordagem filosófica, ultrapassar a dimensão singular do acontecimento da performance, estabelecer parâmetros de análise, sem trair a sua característica movente, contingente?⁹

Penso que há ainda uma quinta implicação filosófica concernente à duração da obra. Se uma obra possui materialidade, sua condição de percepção pode ser distinta das circunstâncias espaciais e temporais de sua criação. Exemplo óbvio é pensar em obras clássicas, que, apesar dos séculos que nos separam de momento



de produção, chegam até nós por meio de algum suporte. E aqui a escrita – independente se papiro, livro impresso ou tela de computador – poderia ser vista como parte do suporte material, diferentemente de quando um texto tem como suporte primário, principal e efêmero a voz. Uma peça de Shakespeare tem a escrita e o livro como suporte, e sua percepção é distante espacial e temporalmente da sua condição de produção. O que quero enfatizar é que por mais que o teatro seja também uma poética da ação, de um corpo executando ações, essa poética tem como principal suporte permanente um texto, uma história, uma narrativa, vertido para um suporte que o carrega. No caso de ações apresentadas e vividas em copresenças como são as performances, a ação desaparece no mesmo momento em que toma forma. Ela tem uma temporalidade específica, que, querendo ou não, marca sua percepção e sua aquisição de forma. A temporalidade da performance tem a característica de acontecimento irreprodutível. E nesses casos, por mais que haja registros – fotográficos ou videográficos – eles serão sempre algo além, ou aquém. Por esse motivo, a performance só adquire forma para uma percepção e por meio de uma percepção estética, isto é, somente se concretiza como acontecimento vivido em copresenças, que se disponibilizam para aquela circunstância da ação performática numa abertura estética.

Considerações finais

Como os textos de Paul Zumthor podem nos ajudar a enxergar, o caráter evanescente, extremamente singular, oscilante entre o sentido e a presença, entre o significado e o sensível, não é uma novidade – ou um feito de extrema originalidade – instaurada pela arte contemporânea contra a capacidade do mercado artístico e financeiro de cooptar qualquer coisa em produto rentável, como foi a intenção inicial dos artistas e movimentos contraculturais das décadas de 1960 e 1970. Ao se apropriar de um conceito trabalho por etnógrafos como Dell Hymes, Ben Amos e Marcel Jousse, Zumthor demonstra o caráter a-histórico da performance, no sentido de evidenciar sua presença e relevância em modos de vida à margem do que o ocidente e sua produção de sentido conformou (e normatizou) como a História. Ainda, dentro desse escala histórica, as pesquisas de Zumthor aplicam o conceito à poesia oral medieval, ainda que nos últimos anos de sua carreira seu escopo de pesquisa tenha se alargado para a diversidade de manifestações da poesia vocal. Desta forma, é preciso reconhecer que uma estética do performativo, uma alternativa ao tradicional paradigma da representação, não deve ser necessariamente vista como um avanço ou ultrapassagem, mas, mais adequadamente, como uma alternativa, que se destina a compreender aqueles fenômenos que a representação e suas categorias estéticas não conseguem abarcar. Ao final do seu livro, Fischer-Lichte reconhece esse mesmo potencial da estética do performativo em ultrapassar um entendido histórico-moderno da arte. “A estética do performativo focaliza poéticas que atravessam fronteiras. Ela tenta incansavelmente transcender fronteiras historicamente estabelecidas que se tornaram tão ossificadas que parecem naturais” (Fischer-Lichte, 2008, p. 203).

Portanto, para compor essa nova abordagem da estética do performativo, além de reconhecer, como faz Erika Fischer-Lichte e Josette Feral e tantos outros, que a performance ultrapassa a estética da representação, é preciso pensar numa constelação de conceitos e/ou elementos que poderia fundamentar essa virada para o performativo, tais como os inicialmente elencados aqui: a) circunstância e contexto (caráter dêitico); b) oposição à ficção ou uma relação tensão entre realidade e ficção; c) copresenças situacional (*hic et nunc*); d) simultaneidade temporal entre realização e percepção; e) contingência e movência; f) duração temporal extrema. Não se trata apenas de reconhecer as particularidades da performance como linguagem artística e a insuficiência da estética representacional para abordá-la, mas dar um passo adiante e pensar como um conjunto de conceitos como contingência, duração, movência, vivência e epifania, intensidade e efeitos de presença poderia contribuir para a constituição de um campo teórico, de análise e crítica. A partir da relação entre esses conceitos, seria possível pensar, com mais substrato e fôlego, quais mudanças a performance (e uma estética do performativo) poderia trazer para o pensamento filosófico sobre a arte contemporânea. Reconhecer a contingência da forma traz indubitavelmente uma instabilidade para o campo da crítica e



da análise de cada performance como obra efêmera. Epifania, duração, corporeidade, movência convocam o pesquisador e o crítico a abordarem a performance como aquilo que aconteceu, dentro de um amplo espectro do possível contingente, chegando à conclusão, então, que toda crítica em torno desse não objeto começa pelo particular e se coloca como algo provisório, mutável, sem caráter de verdade ou falsidade, mas almejando as condições de sucesso e insucesso, felicidade e infelicidade. Poderíamos assim, talvez, retornar ao ponto de como discutir a percepção sensível sem pretender alcançar uma universalidade; como apreender suas ocorrências sem conceitos estáveis, sem interpretação universais, atemporais e permanentes e, ao mesmo tempo, sem um elogio hedonista autoindigente.

NOTAS

1. David Wellbery se dedica à noção de contingência e Hans Ulrich Gumbrecht a relaciona à epifania estética em seu *Elogio da beleza atlética* (2007). Desenvolvo também a relação entre arte contemporânea, contingência, performance e efeitos de presença na tese *Tônus da Presença: experiência estética como jogo, quietude e contingência* (2015). Cf., em especial, WELLBERY, David E. "Contingency". In: FEHN, Ann; HOESTEREY, Ingeborg; TATAR, Maria. *Neverending stories: toward a critical narratology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992; pp. 237-257.
2. Zumthor se dedica ao conceito de performance, em sua constituição do acontecimento da poesia vocal, em especial, em *Introdução à poesia oral* (2010); *A letra e a voz* (1993) e *Performance, recepção, leitura* (2007).
3. No artigo "Patologias do Sistema da Literatura", presente em *Corpo e Forma* (1998a), Gumbrecht expõe que a preocupação com a correção da interpretação origina-se com o advento da imprensa e do surgimento da literatura (escrita) tal como a conhecemos hoje – daí o crescente uso de prefácios a partir do final do século XV. A fixação da forma sobre a página e a exclusão do corpo da dinamicidade do ato performativo (da emissão e recepção) fazem surgir a necessidade de clarificar o sentido, direcionar a interpretação, delimitar um contexto, expor uma intenção. Percebe-se que a preocupação com a intenção do texto e seu sentido é surge contemporaneamente à própria figura do autor.
4. Há um citação de Erika Fischer-Lichte que resume bem não só a concepção hermenêutica, mas o paradigma moderno de interpretação: "For hermeneutic and for semiotic aesthetics, a clear distinction between subject and object is fundamental. The artist, subject 1, creates a distinct, fixed, and transferable artifact that exists independently of its creator. This condition allows the beholder, subject 2, to make it the object of their perception and interpretation. The fixed and transferable artifact, i.e. the nature of the work of art as an object, ensures that the beholder can examine it repeatedly, continuously discover new structural elements, and attribute different meanings to it" (Fischer-Lichte, 2008, p. 17).
5. Um autor elucidativo a respeito da relação entre interpretação e percepção estética é Hans Ulrich Gumbrecht. Em obras como *Modernização dos sentidos* (1998b), *Produção de presença* (2010) e *Serenidade, presença e poesia* (2016), ele defende que toda experiência estética é uma oscilação entre efeitos de sentido e efeitos de presença. Contudo, efeitos de sentido não é a mesma coisa que atividade de interpretação. A esse respeito, outro autor que distingue essas matizes entre sentido, significado e interpretação é Wolfgang Iser, em especial, no artigo "O jogo do texto" (2002) e o primeiro capítulo do volume 1 de *O ato de leitura* (1996).
6. Dedico um capítulo da minha tese à essa distinção entre vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Erfahrung*), a partir principalmente de autores da hermenêutica filosófica. Cf. Miranda (2015).
7. Cf. Gumbrecht, *Produção de presença*, 2010.
8. "Talking about performance marks its absence, a loss. It only exists as an accessible object – to be referred to, discussed and evaluated – insofar as we recognize its disappearance, and this experience presumes the acknowledgment of inaccessible conditions ... Questions of artistic intent or the subjective experience of the artist's body are irrelevant to the art of performance. Instead, we need to ask about the distance between presentation and perception, articulated in the documents and memories of the spectators (Bormann and Brandstetter *apud* Fischer-Lichte, 2008, p. 75).



9. Essas perguntas em abertos são questões da presente pesquisa de pós-doutorado, financiada pelo Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD) da Capes, no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD-UFJF).

REFERÊNCIAS

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” e “O Narrador”. *Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas: Textos escolhidos*. Tradução José Lino Grünnewald. Coleção Os pensadores. Abril Cultural, 1980.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thais Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DANTO, Arthur C.. “Arte e perturbação”. *O descredenciamento filosófico da arte*. Tradução Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

DILTHEY, Wilhelm. *Poetry and Experience*. In: MAKKREEL, Rudolf; RODI, Frithjof (ed.) *Wilhelm Dilthey: Selected Works*. Volume V. Princeton: Princeton University Press, 1985.

FERAL, Josette. “Performance and Theatricality: the subject desmystified”. In: *Modern Drama*, Volume 25, Number 1, Mar/Apr/May1982, pp. 170-181.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. London; New York: Routledge, 2008.

GUMBRECHT, H. U.; ROCHA, J. C. C. (ed). *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998a.

GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence F. Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998b.

_____. *Elogio da beleza atlética*. Tradução de Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

_____. *Serenidade, presença e poesia*. Organização, apresentação e tradução de Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, c1996.

_____. “O jogo do texto”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. 2. ed. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, H. R. et al. “A estética da recepção: Colocações gerais”. In: COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.



JAUSS, H. R. *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. Translation by Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

MIRANDA, Mariana Lage. *Tônus da presença: experiência estética como jogo, quietude e contingência*. 2015. 224 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge: London and New York, 2005.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Routledge: London and New York, 2004.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Falando da Idade Média*. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WELLBERY, David E. "Contingency". In: FEHN, Ann; HOESTEREY, Ingeborg; TATAR, Maria. *Neverending stories: toward a critical narratology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992; pp. 237-257.