

Ação e representação nas artes performativas

por Cassiano Sydow Quilici⁵

Resumo: Neste artigo, discuto os conceitos de atuação e de representação associados ao teatro e a noção de “ação” utilizada por diversos artistas da *performance*. A partir daí, proponho uma abordagem crítica de discursos artísticos contemporâneos, refletindo sobre possibilidades das artes performativas na época atual.

Palavras-chave: ação, representação, *performance*, teatro contemporâneo.

Abstract: In this article I discuss the concept of acting and representation associated with the theatre, and the notion of action used by many artists in performance. From then I propose a critical approach to contemporary artistic discourses, reflecting on possibilities of performing arts at the present time.

Keywords: action, representation, performance, contemporary theatre.

A palavra “ação” tem ocupado um lugar central nos discursos de diversos artistas modernos e contemporâneos. Referências fundamentais na área da *performance* e do teatro, como Joseph Beuys e Jerzy Grotowski⁶, entre outros, denominavam suas atividades artísticas de “ações”. O termo é utilizado quase sempre em contraposição ao significado que a “ação” ganha num campo teatral mais tradicional. A ação performática não se apresenta como uma forma de atuação mimética, ligada a um cosmos ficcional, referenciada num texto dramático ou em outro tipo de matriz narrativa que “representa a vida”. Ela pretende, quase sempre, articular-se como um dispositivo de comunicação e de interferência direta

⁵ Professor livre-docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), na graduação e pós-graduação, e do curso de graduação em Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Autor dos livros *Antonin Artaud: teatro e ritual* (Annablume e Imprensa da Universidade de Coimbra) e *O ator/performer: poéticas para a transformação de si* (no prelo), além de vários ensaios e artigos publicados em revistas especializadas.

⁶ Refiro-me à última fase da trajetória de Grotowski, da “arte como veículo”, em que o artista assume os termos “performance” e “ação” em seu trabalho.

na realidade, um acontecimento que eclode da transgressão programada de convenções estéticas e sociais, apostando na eficácia transformadora (política, estética, existencial etc.) de suas estratégias. Nesse sentido, é frequente que *performers* elejam a atitude teatral convencional como uma espécie de inimigo, um obstáculo a ser superado⁷. A ação performática seria distinta e até oposta à atuação teatral porque não se construiria como representação: não simula, não “está no lugar de” outra coisa, mas é capaz de produzir um acontecimento singular, sem um referente preciso.

Certamente, é necessária uma reflexão mais cuidadosa sobre o pretense sentido não representacional da ação performática, se não quisermos nos manter num registro demasiado ingênuo. O conceito de “representação” é bastante complexo, ultrapassando o campo da arte teatral propriamente dita. Ele aparece em diferentes áreas de conhecimento – ciências sociais, psicologia, psicanálise, semiótica, filosofia etc. –, referindo-se a fenômenos sociais e mentais. Por exemplo, a vida coletiva em geral pode ser descrita em termos de “papéis”, “cenários”, “atores” que o ser humano “representa” segundo certas convenções e acordos tácitos, para que o “jogo social” se dê de determinadas formas. Vários estudos sociológicos e antropológicos se utilizam da metáfora da ação teatral para descrever e analisar a multiplicidade de estratégias utilizadas, mais ou menos conscientemente, nas interações cotidianas⁸. Tais correntes teóricas retomam a antiga metáfora do *theatrum mundi*, originária da Antiguidade e com forte presença no período barroco e mesmo no teatro de William Shakespeare, que sugere que entendamos o mundo como um grande palco no qual os homens representam seus papéis sem terem necessariamente os escolhido⁹. A sociologia moderna trabalha com uma versão secularizada dessa ideia, eliminando o criador divino que estaria por traz do grande espetáculo do mundo, para tentar desvendar a dinâmica das forças sociais que produzem os “cenários” em que vivemos.

Pode-se dizer também que boa parte do chamado teatro naturalista parte da recriação mimética de cenas representadas no cotidiano, para

⁷ A *performer* Marina Abramovic assim se refere ao teatro numa entrevista por ocasião da apresentação de seu trabalho *Seven easy peaces*: “Oh Yes. In the beginning, you have to hate theatre. That was a main thing, because you have to reject all the artificiality of the theatre, the rehearsal situation, in which everything is predictable, the time structure and the predetermined ending” (Abramovic: 2007: 18).

⁸ Autores como Goffman (1975) realizaram análises minuciosas das múltiplas formas de representação do eu na vida cotidiana.

⁹ Um interessante estudo sobre o declínio dessa metáfora no mundo moderno pode ser encontrado em Sennett (1989).

desenvolver uma abordagem dos conflitos e da condição humana. A *mimesis* teatral que recria o jogo social poderia nos conduzir à maior apreensão das representações que operam no nosso dia a dia de forma mais ou menos inconsciente. Nesse sentido, o ato teatral revela o teatro social em que estamos, na maior parte das vezes, submersos. Ao representar e recriar uma “fatia da vida no palco” (como diziam os naturalistas), o ator deveria, hipoteticamente, expressar uma consciência ampliada das situações cotidianas. Assim, na sociedade, somos “maus atores”, desempenhando nossos papéis de modo mais ou menos automático¹⁰.

Seguindo ainda a mesma linha de raciocínio, podemos dizer que o *performer*, quando diz “não representar”, está se opondo à representação teatral mais convencional, mas ainda assim tem de lidar, em alguma medida, com as referências e representações sociais em que está inserido. Quase sempre há uma percepção por parte dos participantes envolvidos num evento performático de que se está “diante de uma *performance*”, de que aquele artista é um *performer*, e assim por diante. A arte da *performance* já tem uma história e um lugar no imaginário social, mesmo que em grupos restritos, criando uma espécie de expectativa no público em relação ao que poderá encontrar num evento desse tipo.

Ao mesmo tempo, o *performer* sempre enfrenta os já mencionados *a priori* à sua ação: as representações sociais do que são a *performance* e o *performer*, construídas e reconstruídas pela própria atuação dos artistas e tudo o que gira em torno dela (discursos teóricos, informações midiáticas etc.). O *performer* não atua teatralmente; ele representa, em certa medida, o papel social do *performer*. Ele não se livra tão facilmente desse tipo de representação, mesmo que possa subvertê-la em certo grau, por meio de suas próprias ações artísticas.

É certo que a arte da *performance* tem se afirmado, desde o princípio, como estratégia de crítica e desestabilização dos lugares predefinidos da arte e do artista, e seu confinamento nos campos previstos de produção cultural. O questionamento dos gêneros artísticos e da própria fronteira que separa a arte da vida, tema recorrente já nas vanguardas históricas, parece apontar para o redirecionamento das potências criativas do homem e para a reinvenção das próprias relações intersubjetivas em certos contextos. No entanto, é inegável que a *performance* tem se tornado uma nova área,

¹⁰ A alta potência do naturalismo aparece em algumas obras de artistas como Anton Tchekhov ou August Strindberg, que conseguem colocar o “jogo social” contra um pano de fundo incerto e misterioso, que ultrapassa o próprio homem, evocando assim a fragilidade da nossa condição.

com seus circuitos próprios de circulação dos eventos, suas articulações com instituições (museus, universidades etc.), seus campos de produção teórica, pedagógica etc. Se a luta contra os processos de cristalização e de domesticação da arte parece estar no cerne das preocupações da *performance*, é inegável que um certo grau de estabilidade sempre se faz necessário para a própria continuidade da atividade. Os discursos artísticos e teóricos que tentam negar simplesmente esse tipo de inserção da *performance* no mercado artístico e no imaginário social contemporâneo correm o risco de mistificação.

Ainda desse ponto de vista, poder-se-ia levantar a hipótese de que o crescimento da *performance* como arte nas sociedades contemporâneas está relacionado também à própria fluidez das subjetividades na nossa época, que não se enquadram mais tão rigidamente em “papéis” e “funções”. As convenções do teatro dramático e seu cortejo de personagens, situações, conflitos, parecem, muitas vezes, inoperantes para apreender as dinâmicas do mundo atual. Nesse sentido, a *performance* estaria mais sintonizada com processos de subjetivação do capitalismo contemporâneo que não se ajustam a identidades e referências estáveis, celebrando as possibilidades de recriação de um sujeito que se quer sempre em fluxo. Tal sintonia pode se expressar no sentido de uma crítica aos novos modelos vigentes, mas pode traduzir-se também como mero sintoma de uma época volátil e “líquida”. O aprofundamento dessa hipótese exigiria a análise de situações específicas, o que não caberia aqui.

Desenvolvendo ainda a complexidade do conceito de representação, é necessário examiná-lo também sob a perspectiva da percepção, do pensamento e da linguagem. De modo genérico, digamos que boa parte da atividade mental dos seres humanos acontece como produção de representações. O processo começa mesmo antes da elaboração de pensamentos complexos que se desenvolvem por meio de uma linguagem elaborada. Mesmo na simples percepção de um fenômeno momentâneo como uma sensação, há o rapidíssimo processo de reconhecimento da experiência em relação a outras semelhantes registradas na memória, e a rotulação do fenômeno com um nome que o representa. Reconheço e nomeio mentalmente um fenômeno como “dor”, “azul”, e assim por diante. A operação de representação de uma sensação se apóia na nossa memória e em nosso repertório cultural. A experiência perceptiva é filtrada, recortada, formatada segundo as referências daquele que a nomeia. Nesse sentido, pode-se afirmar que a ação de representar os fenômenos é anterior à construção de estruturas narrativas e discursivas complexas, de

que se vale, por exemplo, a dramaturgia mais convencional do teatro. Há representação mesmo no simples ato de reconhecermos os objetos e as sensações que experimentamos todo o tempo.

Deve-se reconhecer também a importância dos processos primários de representação com vistas à criação de uma estabilidade mental mínima que permita a elaboração de leituras das situações em que estamos envolvidos, facilitando também a própria interação social. Mesmo diante de uma obra artística enigmática e hermética, sempre fazemos uma série de interpretações dos acontecimentos que nos situam minimamente nas circunstâncias. Sem isso, ficaríamos completamente perdidos e confusos. Mas, assim como as interpretações de um sonho nunca dão conta do seu centro enigmático (o “umbigo do sonho”, segundo Sigmund Freud), as leituras de uma obra não esgotam a experiência artística na sua totalidade, mas fazem parte dela e podem enriquecê-la.

Quando a intensidade da experiência ultrapassa completamente a capacidade de representá-la, vive-se uma situação muito desestabilizadora, que poderia ser chamada de “traumática”. Ao descrever a pequenez do indivíduo diante das circunstâncias avassaladoras de uma guerra, Walter Benjamin, em *O narrador* (1985), constatava o emudecimento daqueles que voltavam do campo de batalha e não conseguiam digerir os acontecimentos vividos. Diante da extrema violência – física, sensorial, emocional – o psiquismo não é capaz de representar o que viveu e transformar a experiência pela da linguagem. A ausência de alguma forma de representação, nesse caso, pode significar o enclausuramento do indivíduo na intensidade das memórias e sensações, que ganham expressões involuntárias no corpo, como tiques, sintomas etc. Parece-nos necessária uma linguagem especial para se estabelecer conexão com o intolerável dessas situações, uma linguagem que trabalhe justamente com os limites do dizível e que circunscreva, de algum modo, uma experiência próxima ao irrepresentável.

A arte da *performance*, muitas vezes, pretende se aproximar desse tipo de linguagem, trabalhando com situações que colocam o *performer* numa zona de risco, porém circunscrita como uma espécie de jogo ou ritual. Quando Joseph Beuys permanece fechado com um coioote numa jaula, na ação “I like América, América likes me”, convivendo com o animal durante um bom tempo, a tônica da ação não recai em seu sentido representativo. É certo que todos os elementos e gestos simbólicos mobilizados – a mitologia do coioote entre os índios americanos, o fato de o *performer* não pisar o solo da

América quando chega ao aeroporto, a leitura que faz dos jornais na jaula, os materiais de feltro e o cajado de que se utiliza – são aspectos fundamentais da construção da ação. No entanto, eles circunscrevem justamente o imponderável: o comportamento do coite, o risco, o tipo de comunicação que se estabelece entre o *performer* e o animal. O sentido estabilizador da representação é tensionado pela imprevisibilidade da situação.

Tal estratégia expressa uma postura crítica diante de nossa cultura, que tenderia a confundir conhecimento com a produção de um excesso de sistemas de representação. Quando Antonin Artaud, no texto introdutório de *O teatro e seu duplo* (1999), afirma que a cultura europeia está doente porque produziu uma infinidade de formas de pensamento que são impotentes para orientar a vida, para “nomear e dirigir as sombras”, intuiu ali, ao mesmo tempo, todo um programa de trabalho desenvolvido posteriormente por numerosos artistas performáticos. Trata-se, em primeiro lugar, de reconhecer os limites dos processos de produção de sentido, abrindo-se espaço para a relação com “presenças”, antes mesmo que elas possam ser nomeadas e representadas¹¹. Para tanto, é necessário desenvolver habilidades que nos permitem sondar e investigar experiências fugidias, de uma intensidade não apenas traumática ou terrível, como no caso da guerra, mas pertencentes também ao campo do sublime¹². Só a partir daí poder-se-ia começar a reconstruir uma “verdadeira cultura”, uma “cultura da ação” nas palavras de Artaud, que saberia “reger” a vida.

A palavra “ação” ganha um lugar privilegiado neste tipo de programa. Tanto é assim que diversos *performers* a elegem como designação mais precisa de suas atividades. Ela manifesta, em primeiro lugar, uma atitude diante da arte e do mundo, uma escolha por tentar interferir mais diretamente nas relações sociais, no campo político, nas dinâmicas existenciais dos envolvidos, recusando a segmentação em áreas (política, economia, estética, ciência, religião etc.) que caracteriza a cultura ocidental moderna, desde o processo de “desencantamento” e “racionalização” que a inaugura¹³. A *performance* não quer ser entretenimento, arte, militância política ou religião, pelo menos nos sentidos convencionais desses termos. Ela aspira convocar as próprias potências criativas do humano, antes

¹¹ Utilizo-me aqui da contraposição entre efeitos de presença e efeitos de sentido investigada por Gumbrecht (2010).

¹² O conceito de “sublime” aponta para as experiências que transcendem de algum modo (grandeza, intensidade) a ordem da forma e da representação.

¹³ Daí alguns teóricos da *performance*, como Fischer-Lichte (2008), vislumbrarem nessa arte um impulso de “reencantamento do mundo”.

mesmo da sua configuração em formas e gêneros, comprometida que está com a reinvenção da cultura e dos modos de vida.

Mas, por vezes, o que move os *performers* é uma espécie de ambição desmesurada, uma *hybris*, que parece responder às expectativas de uma cultura que tende a idealizar o poder humano de invenção, refletindo pouco sobre as fragilidades da nossa condição de criaturas. Quando não há o cultivo da interrogação em profundidade sobre a própria época e os papéis sociais que nela se representa, o artista corre o risco de mimetizar traços marcantes da nossa sociedade, como o culto da tecnologia e da capacidade “fáustica” do homem em reprogramar completamente a si mesmo e a natureza¹⁴. Nesses casos, a *performance*, que se quer ação criadora de novas realidades, pode tornar-se mera expressão sintomática de nosso tempo.

A meu ver, os artistas que não sucumbem a tais armadilhas são aqueles que se interessam por horizontes culturais distintos, se deixam atravessar por outras temporalidades (arcaicas, não históricas), mantendo-se, de certa forma, “extemporâneos” em relação à sua época¹⁵. Estes se abrem ao diálogo com outros modos de compreender e viver o humano, estrangeiros que são aos modismos hegemônicos de se pensar e agir, inclusive na arte.

Nesta direção, a ideia de “ação” pode ser redimensionada, por exemplo, a partir de um diálogo com o pensamento da Antiguidade. Como nos mostra Arendt (1993), *vita activa* e *vita contemplativa* formam o par indissociável que define as esferas de experiência humana e os tipos de vida no mundo antigo. A vida ativa compreendia não só a manutenção da vida biológica (o labor) e o trabalho, como também a participação na vida pública, a que se denominava propriamente de “ação”. A ação possuía um sentido bastante específico, distinguindo-se do mero comportamento. Comportar-se significa atuar de modo previsível, correspondendo a uma função e a um papel predeterminados. A ação expressaria outro tipo de potência, capaz de inaugurar ou fazer nascer algo novo no mundo. Agir, nesse sentido, identifica-se mais propriamente com o campo da política, em que os gestos e as palavras podem canalizar as energias coletivas em certas direções. A *performance* almeja justamente esse tipo de eficácia,

¹⁴ Sobre a tecnologia “prometeica” e a tecnologia “fáustica” ver o excelente trabalho de Sibilia (2002), *O homem pós-orgânico*. É discutido o impulso “gnóstico” subjacente a muitos empreendimentos científicos e tecnológicos recentes.

¹⁵ Para o desenvolvimento das noções de “contemporâneo” e “extemporâneo”, ver texto *O contemporâneo e as experiências do tempo*, Quilici (2010).

tentando recriar a relação entre os homens no espaço público, mesmo que em situações ritualizadas e circunscritas.

Ao mesmo tempo, a vida ativa na Antiguidade se encontrava de algum modo subordinada à vida contemplativa. O agir eficaz e “reto” só poderia estar apoiado na faculdade humana de “ver”, que não se confunde exatamente com o processo de pensar por meio de representações. O sentido da contemplação tornou-se, no entanto, estranho ao mundo contemporâneo. Na medida em que a vida do espírito passou a se identificar especialmente com o pensamento, o exercício do contemplar caiu no esquecimento e atrofiou-se. O interesse de alguns artistas performativos por tradições contemplativas parece-me extremamente relevante nesse sentido (Marina Abramovic, John Cage, Bill Viola, Meredith Monk). Eles irão procurar, geralmente no Oriente, a sabedoria prática que apóia o desenvolvimento de faculdades como a atenção, a concentração, a consciência silenciosa (não representacional), sem as quais o agir perderia a eficácia e a profundidade. Uma pesquisa e um diálogo que, a meu ver, estão apenas no começo, mas que podem ter importância vital no reposicionamento das artes em relação aos graves dilemas do mundo atual.

Referências bibliográficas

- ABRAMOVIC, Marina. *Seven easy pieces*. Milan: Charta, 2007.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 1993.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Vol. 1.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A produção de presença*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.
- QUILICI, Cassiano Sydow. O contemporâneo e as experiências do tempo. In: NAVAS, Cássia; ISSAC SSON, Marta; FERNANDES, Sílvia (Orgs.). *Ensaios em cena*. São Paulo: Cetera, 2010, p. 24-33.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico*. Rio de Janeiro: Relume/Dumara, 2002.



Foto de Bob Sousa do espetáculo *Recusa*, dirigido por Maria Tháís. Em cena Eduardo Okamoto e Antonio Salvador.