

ERIK A FISCHER

lugar, a relação entre a materialidade e a semioticidade dos elementos da performance, entre significante e significado.

Para a estética hermenêutica e semiótica, é fundamental uma separação clara entre sujeito e objecto. O artista, sujeito 1, produz um artefacto distinto, definível e transmissível, que existe independentemente do seu criador. Este é o pressuposto com base no qual um qualquer receptor, sujeito 2, pode transformar a obra em objecto da sua percepção e interpretação. O artefacto definível e transmissível, ou seja, a obra de arte enquanto objecto, garante que o receptor possa debruçar-se sobre ela repetidas vezes, descobrir nela continuamente novos elementos estruturais e atribuir-lhe permanentemente novos e diferentes significados.

A performance de Marina Abramović não abriu essa possibilidade. Como referido inicialmente, em vez de produzir um artefacto, a artista trabalhou no próprio corpo, alterando-o perante o olhar dos espectadores. Em vez de uma obra de arte com uma existência independente dela e dos receptores, Abramović criou um acontecimento que envolveu todos os presentes. Ou seja, aos espectadores também não foi apresentado um objecto distinto deles para interpretar e perceber, mas antes uma situação *hic et hunc*, que transformou todos os presentes em co-sujeitos. As suas acções desencadearam reacções fisiológicas, afectivas, volitivas, energéticas e motoras que, por seu lado, provocaram novas acções. Graças a este processo, a relação entre sujeito e objecto deixou de ser dicotómica e passou a ser oscilante; as posições do sujeito e do objecto deixaram de estar claramente definidas e de se distinguir entre elas. Terão os espectadores estabelecido com Abramović uma

relação como co-sujeitos ao retirarem a artista da cruz de gelo? Ou terá o seu acto, executado sem que ela o tivesse pedido ou explicitamente aprovado, transformado a performer em objecto? Ou, pelo contrário, terão os espectadores agido como marionetas, como objectos da artista? Não há, para estas perguntas, respostas claras e inequívocas.

A transformação da relação sujeito-objecto está intimamente associada à mudança ocorrida na relação entre materialidade e semiótica, entre significante e significado. Para a estética hermenêutica, como para a estética semiótica, todos os aspectos da obra de arte são vistos como signos. Não deve daí concluir-se que elas ignorem a sua materialidade; pelo contrário: todos os pormenores do material merecem grande atenção. No entanto, tudo o que é perceptível acerca do material é definido e interpretado como um signo: a espessura das camadas de tinta e a tonalidade específica da cor numa pintura, bem como a sonoridade, a rima e a métrica num poema. Daí que cada elemento se torne um significante ao qual se podem atribuir significados. Nada na obra de arte fica além da relação significante-significado, podendo atribuir-se os mais diversos significados a um mesmo significante.

Como mostram as interpretações de um hipotético espectador acima mencionadas, na performance de Abramović qualquer espectador podia efectuar os correspondentes processos de atribuição de sentidos a objectos e acções. Ao mesmo tempo, é evidente que as reacções físicas dos espectadores resultaram da percepção que tiveram das acções de Abramović, e não dos possíveis sentidos de que estas eram portadoras. Quando Abramović gravou a

estrela na pele, os espectadores não sustentaram a respiração nem sentiram náuseas por interpretarem tal acto como a inscrição da violência estatal no corpo, mas porque viram o sangue a jorrar e imaginaram a dor que sentiriam no próprio corpo – porque o percebido os afectou fisicamente de modo imediato. A materialidade das acções dominou largamente a sua semioticidade. Assim sendo, ela não deve ser entendida como um excesso corporal, no sentido de um excedente não reclamado – *ein Erdenrest zu tragen peinlich** – que não pôde ser incorporado nos sentidos atribuídos a tais acções. Pelo contrário, ela precede qualquer tentativa de interpretação para lá da auto-referencialidade da acção. O efeito corporal desencadeado pela acção parecer aqui prioridade. A materialidade do processo não se reduz a um estatuto de signo, nem se dissolve nele, antes suscita um efeito específico próprio, não resultante do seu *status* semiótico. É este efeito – a respiração suspensa ou o sentimento de náusea – que desencadeia o processo de reflexão do público. Mas este processo de reflexão incide não tanto nos sentidos possíveis que a acção encerra, quanto no porquê de uma tal reacção a ela. Como se relacionam, neste caso, efeito e significado?

Por um lado, na performance de Abramović *Lips of Thomas*, estas transferências no seio das relações entre sujeito/objecto e materialidade/semioticidade parecem instituir uma nova relação entre sentimento, pensamento

* «Temos da terra um resto/ Penoso aqui», passagem retirada de J. W. von Goethe, *Fausto*, II, V, 11054. trad. J. L. P. Lichoa, Relógio d'Água, 2001.

como objectivo descrever um estado de coisas ou expor um facto; eles também executam acções, pelo que, além de enunciados constatativos, existem igualmente enunciados performativos. Austin ilustra a peculiaridade deste segundo tipo de enunciados fazendo referência aos chamados performativos originários. Quando alguém parte uma garrafa contra o casco de um navio e pronuncia a frase: «Baptizo este navio com o nome de *Queen Elizabeth*», ou quando o funcionário do registo civil, depois de se ter assegurado de que é a vontade de ambas as partes unirem-se pelo matrimónio, diz: «Declaro-vos marido e mulher», nenhum destes enunciados descreve um estado de coisas preexistente – razão pela qual não é possível classificá-los como «verdadeiros/certos» ou «falsos». O que estes enunciados fazem é, isso sim, criar um novo estado de coisas: doravante, o navio chamar-se-á *Queen Elizabeth*, e o senhor X e a senhora Y passam a ser marido e mulher. A enunciação destas frases mudou, de facto, o mundo, porque elas não se limitam a afirmar algo, elas executam a acção de que falam. Neste sentido, são auto-referenciais, pois referem-se ao que fazem, e são constitutivas relativamente à realidade, porque produzem a realidade social a que se referem. São estes dois elementos que caracterizam os enunciados performativos. Austin formulava, assim, pela primeira vez no âmbito da filosofia da linguagem, aquilo que os falantes das línguas sabem e praticam intuitivamente desde sempre: o acto de falar contém em si uma força capaz de mudar o mundo e de produzir transformações.

Nos casos citados, é certo, trata-se de fórmulas convencionais, mas o uso da fórmula convencional certa ainda não

garante, por si só, o bom resultado do enunciado performativo. Para que tal aconteça, impõe-se que sejam preenchidas uma série de outras condições de carácter não linguístico, sob pena de a fórmula fracassar e redundar num discurso vazio. Se, por exemplo, a frase «declaro-vos marido e mulher» não for proferida por um funcionário do registo civil, por um padre ou por qualquer outra pessoa expressamente autorizada para o fazer – como o capitão de um navio em alto-mar –, ou, ainda, no seio de uma comunidade que preveja um procedimento diverso para a celebração do matrimónio, o casamento não se terá efectuado.

As condições que devem ser preenchidas para o bom resultado de um enunciado performativo são, pois, não apenas de natureza linguística, mas sobretudo de ordem institucional e social. O enunciado performativo dirige-se sempre a uma comunidade constituída pelas pessoas presentes numa dada situação – neste sentido, ele significa a representação de um acto social: não só valida o casamento, como, ao mesmo tempo, o executa.

Na sequência das suas conferências, todavia, Austin abandona a anterior distinção introdutória entre enunciados constataativos e performativos e, em vez dela, propõe uma divisão em três categorias: actos locutórios, actos ilocutórios e actos perlocutórios. Pretende com isto demonstrar que o acto de falar envolve sempre acção – razão pela qual as constatações podem ter êxito ou fracassar, e os enunciados performativos ser verdadeiros ou falsos.⁴ Austin deixa, pois, fracassar a distinção entre constataativo e performativo que adoptara inicialmente. Como Sibylle Krämer mostrou, pode entender-se a encenação deste fracasso

de coincidir com o status de *objeto*.
separa-se dele e reclama uma vida própria. Ou seja, o efeito imediato dos objectos e das acções deixa de depender dos sentidos que lhes possam ser atribuídos, sendo produzido, sim, de modo inteiramente independente deles, em parte antecedendo-os, mas, em qualquer caso, além da tentativa de lhes atribuir um significado. Enquanto acontecimentos que dispõem destas características específicas, os espectáculos das diferentes artes oferecem a todos os participantes – isto é, artistas e espectadores – a possibilidade de, no seu decurso, experienciarem transformações – metamorfosearem-se.

A viragem performativa nas artes resiste às teorias estéticas tradicionais, ainda que, sob certos aspectos, estas continuem a ser-lhes aplicadas. Contudo, elas são incapazes de captar o momento decisivo da viragem – a passagem da obra de arte, com as relações sujeito/objecto e o estatuto sógnico-material que ela implica, a acontecimento. Para poder compreender, analisar e explicar a especificidade desta passagem, impõe-se desenvolver uma nova estética: uma estética do performativo.

estável que eles poderiam exprimir não existe. Neste sentido, a expressividade representa o exacto oposto da performatividade. As acções do corpo que se podem caracterizar como performativas não exprimem uma dada identidade preexistente, antes criam a identidade como seu significado.

Também o termo «dramático» se refere a este processo de produção:

Com dramático quero dizer [...] que o corpo não é apenas matéria, mas uma contínua e incessante *materialização* de possibilidades. Não se é apenas corpo, mas, de modo por assim dizer crucial, faz-se o próprio corpo.¹²

Ou seja, também o corpo, na sua materialidade específica, é o resultado da repetição de determinados gestos e movimentos; são estas acções que, em primeiro lugar, produzem o corpo como algo individual, sexual, étnica e culturalmente caracterizado. A identidade – enquanto realidade corporal e social – é sempre constituída através do acto performativo. Nesta acepção, o termo «performativo» significa, como para Austin, «em condições de constituir a realidade» e «auto-referencial».

A transferência do foco da atenção dos actos da fala para as acções do corpo tem, todavia, consequências, que determinam uma diferença importante na definição do conceito dada por Austin e por Butler. Enquanto o primeiro põe a ênfase no resultado feliz e infeliz e, conseqüentemente, se interroga acerca das condições funcionais do êxito – o que nos levantou dificuldades insuperáveis no contexto da performance de Abramović –, a segunda