

Adrielle Druciak¹

A arte da *performance* e a estética em Merleau-ponty: rupturas, fronteiras e expressão

The *performance* art and the
aesthetics in merleau-ponty:
disruption, frontier and expression

L'art de la *performance* et de
l'esthétique en merleau-ponty:
rupture, frontières et expression

Resumo

O presente artigo objetiva discutir o fenômeno expressivo da Arte da Performance, a partir dos pressupostos de uma teoria da expressão estética presente na filosofia de Merleau-Ponty. Para tanto, em um primeiro momento reflete-se acerca das noções de ruptura e fronteira presentes na Arte da Performance, à luz do método fenomenológico utilizado por Merleau-Ponty, a *épokhe*; em seguida, intenta-se aproximar a análise dos textos estéticos de Merleau-Ponty, na perspectiva de uma teoria do estilo, e o fenômeno expressivo presente na Arte da Performance. Consta-se que é na análise da potência criativa de re-criar o mundo, identificada na pintura de Cézanne, na linguagem e no enigma da visão, que Merleau-Ponty desenvolve uma teoria estética do estilo. A noção de estilo emerge nos ensaios merleau-pontyanos como capacidade de entrelaçamento de uma dimensão pessoal com uma dimensão universal, ou ainda, como expressão do ser com o mundo. A Arte da Performance enquanto arte de fronteira, híbrida em linguagens e fundada no aqui e agora da corporeidade encarnada, realiza em sua atividade o fenômeno expressivo presente na teoria da expressão estética de Merleau-Ponty.

Palavras-chave: Arte da Performance. Merleau-Ponty. Expressão. Fronteira. Ruptura.

Abstract

This article aims to discuss the expressive phenomenon of *Performance Art*, based on the assumptions of a theory of aesthetic expression present in Merleau-Ponty's philosophy. At first the paper analyses the notions of rupture and frontier present in the *Performance Art*, in the light of the phenomenological method used by Merleau-Ponty, the *épokhe*; and then, it intends to approach the analysis of Merleau-Ponty's aesthetic texts, from the perspective of a theory of style, and the expressive phenomenon present in the *Performance Art*. It is found that it is in the analysis of the creative power of re-creating the world, identified in Cézanne's painting, language and enigma of vision, that Merleau-Ponty develops an aesthetic theory of style. The notion of style emerges in his essays as the capacity of intertwining a personal dimension with a universal dimension, or even as an expression of being with the world. *Performance Art* as a frontier art, hybrid in languages and founded on the here and now of embodied embodiment, conceives in its activity the expressive phenomenon present in Merleau-Ponty's theory of aesthetic expression.

Key-words: *Performance Art*. Merleau-Ponty. Expression. Frontier. Disruption.

¹ Possui Licenciatura e Mestrado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Atualmente trabalha na Diretoria de Identidade Institucional da PUCPR. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0091917162239563> Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8105-4099> Contato: adridruciak@gmail.com

Résumé

Cet article vise à discuter du phénomène expressif de l'Art de la Performance, basé sur les hypothèses d'une théorie de l'expression esthétique présente dans la philosophie de Merleau-Ponty. Ainsi, dans un premier temps, il se réfléchit sur les notions de rupture et de frontière présentes dans l'Art de la Performance, à la lumière de la méthode phénoménologique utilisée par Merleau-Ponty, a *épokhe*; ensuite, il s'agit d'aborder l'analyse des textes esthétiques de Merleau-Ponty, dans la perspective d'une théorie du style, et du phénomène expressif présent dans l'Art de la Performance. Il apparaît que c'est dans l'analyse du pouvoir créateur de recréer le monde, identifié dans la peinture de Cézanne, dans le langage et l'énigme de la vision, que Merleau-Ponty développe une théorie esthétique du style. La notion de style émerge dans les essais de Merleau-Ponty comme la capacité à entrelacer une dimension personnelle avec une dimension universelle, voire comme une expression de l'être au monde. L'art de la *performance* comme art frontière, hybridé dans les langages et fondé dans l'ici et maintenant de la corporéité incarnée, réalise dans son activité le phénomène expressif présent dans la théorie de l'expression esthétique de Merleau-Ponty.

Mot-clés: Art de la performance. Merleau-Ponty. Expression. Frontière. Rupture.

Introdução

Constantemente a literatura especializada identifica a Arte da *Performance* como uma arte de ruptura. Esta concepção remete-se ao caráter transgressor que a *performance* assume em seu fazer artístico, ao abandonar determinados pressupostos sociais e históricos que acompanham o desenvolvimento da arte, tais como: a noção de obra de arte, a separação entre público-artista, a concepção de autoria, a determinação da espacialidade e a fugacidade temporal, entre outros aspectos. Em seus textos estéticos, Merleau-Ponty ao analisar a arte pictórica, evidencia a dimensão evocativa da arte. Para o autor, o fenômeno expressivo é plural, pois manifesta-se nas diferentes linguagens presentes no mundo, do gesto performático à fala articulada, ou seja, é sempre um sentido de ser que reencontramos sem rupturas totais entre as diferentes formas de expressão. Dessa forma, a Arte da *Performance* vale-se de uma estrutura híbrida entre as linguagens artísticas, da temporalidade do aqui e agora, da espacialidade do cotidiano, da ritualidade das ações, para recolocar a questão acerca da natureza da atividade artística, que é o fenômeno expressivo por excelência. Segundo as teses merleau-pontyanas acerca da expressão artística abordadas neste estudo, não se trata de romper com as artes clássicas, mas de as reinvocar como potência criativa sob a perspectiva do fenômeno expressivo, tendo em vista a relação *quiasmática* do corpo próprio e do ser no mundo.

O presente artigo objetiva discutir o fenômeno expressivo da Arte da *Performance* a partir dos pressupostos de uma teoria da expressão estética presente nos textos *A Dúvida* de Cézanne (1942), *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio* (1952) e *O Olho e o Espírito* (1961) de Maurice Merleau-Ponty. Para tanto, articula-se uma relação entre os ensaios estéticos citados com as seguintes obras: *Performance como linguagem* de Cohen (2002) na qual o autor sustenta uma ontologia da *performance* em sua imediata realização; e *A arte da performance de Glusberge* (2005) que busca retomar a história da *performance* destacando sua formação híbrida dentre as linguagens artísticas e a busca expressiva que a prescinde. É possível adiantar que as reflexões estabelecidas pelos teóricos da *performance* aproximam-se das análises estéticas merleau-pontyanas, ainda que de maneiras distintas.

A arte da performance: uma arte de rupturas ou fronteiras?

No capítulo intitulado *Ontologia da Performance: Aproximação entre Vida e Arte*, Cohen (2002) questiona acerca do desígnio da arte e sua potência em representar, recriar ou criar o real ou a realidade. Em seguida, sinaliza que enquanto arte de fronteira e realizadora de um constante movimento de rupturas, a Arte da *Performance* assume questões, caminhos e situações até então não considerados pela arte clássica, evidenciando os tênues limites entre a arte e a vida. Em sua pretensão ontológica,

Cohen situa a *performance* no *live art*¹ que, segundo ele, trata-se de uma forma de ver a arte: “A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva” (COHEN, 2002, p. 38).

A ruptura presente na análise teórica da Arte da *Performance* aproxima-se da noção de *epokhé* própria da fenomenologia. Conforme apresentado por Merleau-Ponty, a *epokhé* – redução fenomenológica – proposta por Husserl, visa às essências e como tal, apresenta-se primeiramente como um estudo transcendental. Posteriormente, o próprio Husserl amplia tal noção concebendo-a como um método. Ao suspender a atitude natural diante do mundo, a fenomenologia realiza uma crítica à estrutura da razão enquanto propõe a descrição do fenômeno, ou seja, como este aparece originalmente à consciência. Merleau-Ponty afirma que a fenomenologia, “ao retornar ‘às coisas mesmas’ é antes de tudo a desaprovação da ciência” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 04). Para o autor, a fenomenologia apresenta-se como crítica ao dogmatismo da ciência e sua abordagem objetivista do ser humano e da realidade.

Ao tratar da origem da performance, Cohen associa seu advento à diferentes momentos da história: à modernidade, aos ritos tribais e as celebrações dionisíacas gregas e romanas. Em seguida, o autor discorre sobre suas influências, como o futurismo que radicaliza os conceitos vigentes na arte, o surrealismo que adota o escândalo como estratégia estética e ideológica e o *happening* como vanguarda catalisadora. Dessa forma, de maneira não linear, características como escândalo, espanto, distanciamento, estranhamento e ruptura, são associadas à Arte da Performance. Trata-se da intenção de despir a arte das estruturas que lhe foram convencionadas histórica e socialmente. Neste sentido, a Arte da Performance, à exemplo da *epokhé*, intenta um recuo ao envolvimento primeiro, prático e cotidiano do sujeito com mundo.

Da mesma maneira, Merleau-Ponty afirma que “A verdadeira filosofia consiste em reaprender a ver o mundo” (MERLEAU-PONTY: 2002). Para o filósofo, a suspensão do pensamento de sobrevoo, próprio das abordagens objetivistas, possibilita a análise do fenômeno manifesto na experiência da percepção. A redução fenomenológica utilizada por Merleau-Ponty como estratégia de retorno à experiência primeira da percepção, aproxima-se do movimento estético estabelecido pela Arte da *Performance* por meio de sua linguagem híbrida e de ruptura. Em ambos os casos, trata-se da busca pelo fenômeno do ser no mundo em sua realização originária: para Merleau-Ponty sob o viés da percepção do corpo encarnado no mundo, que é concomitantemente expressão; e para a Arte da *Performance* na perspectiva da busca incessante pela realização do fenômeno expressivo fundado no corpo, enquanto natureza primeira da atividade artística.

Destaca-se que a noção de ruptura na teoria da *performance* é associada por Cohen ao *live art* que, por sua vez, é marcado por um movimento caro à Merleau-Ponty: a ambiguidade. A Arte da *Performance* inspirada no *live art*, como aponta Cohen, busca dessacralizar a arte e, ao mesmo tempo, resgatar sua função ritualística. Ao tratar da ambiguidade na obra *Fenomenologia da Percepção*, Cardim (2007) cita Merleau-Ponty afirmando que o primado da percepção é o reconhecimento de

¹ Segundo Cohen: “A *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; a *live art*. (...) É uma forma de se ver a arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado” (COHEN, 2002, p. 38).

uma contradição e que a ambiguidade na obra do autor configura-se como uma contradição fecunda. O filósofo, ao criticar as teses objetivistas, intenta "(...) encontrar, sob o discurso da tradição, a percepção em seu sentido originário – nossa abertura e nossa iniciação ao mundo" (CARDIM, 2007, p. 09). Assim como Merleau-Ponty concebe a corporeidade como abertura do ser para o mundo, a partir do recuo à experiência originária, a Arte da *Performance* realiza um retorno ritualístico ao mundo vivido. Para Glusberg, o retorno da *performance* à ação ritualística é uma resposta contemporânea à ausência de transcendência:

Tudo se sucede como se, numa época privada de transcendência e despojada de formas e estruturas – festas, rituais, sacrifícios, orgias canibalísticas –, surgisse à necessidade de procurar, na imanência do gesto – posto no nível elementar do corpo – uma volta ao cerimonial (GLUBERG, 2005, p. 52).

De maneira ambígua, a *performance* recoloca a realização artística na esfera do mundo da vida, e concomitantemente, a dessacraliza. Neste sentido, dessacralizar a arte é entendido por Cohen como assumir um caráter transformador. Trata-se de compreender o humano em sua facticidade no mundo, assim como postulado pela fenomenologia merleau-pontyana, sendo que, perceber é reinvocar e recriar o universo percebido constantemente. É possível considerar que, a Arte da *Performance* realiza em seu fazer artístico o mesmo recuo fenomenológico de Merleau-Ponty: a busca pela experiência primeira do corpo encarnado no mundo vivido. A Arte da *Performance* ao voltar-se para a experiência realizada na relação artista, objeto artístico e público, e ao desenvolver uma linguagem híbrida que articula diversas linguagens artísticas, contrasta em sua prática diferentes contextos do humano e da sociedade, de maneira a colocar em suspenso a realidade determinada pela tradição e por fundamentos objetivistas.

A noção de ruptura presente na teoria da Arte da *Performance* aproxima-se do método fenomenológico da *épokhe*. Trata-se de suspender as estruturas e convencionalidades atribuídas à arte ao longo de sua história, para evidenciar sua natureza expressiva: a capacidade de manifestar o paradoxo entre o que há mais pessoal e o universal. Em contrapartida, ao analisar a linguagem, Merleau-Ponty constata que já nas antecipações fonêmicas da criança está presente o todo da língua. É neste sentido, que o filósofo destaca em seus ensaios estéticos a dimensão evocativa da arte, ou seja, os processos criativos próprios da atividade artística assumem constantemente um caráter de retomada, recriação, reinvenção. Para o filósofo não há rupturas totais, uma vez que, a arte encontra-se inserida na inesgotabilidade do fenômeno expressivo.

Para Cohen, o processo criativo da *performance* funda-se na livre-associação e na *collage*² como estrutura. A *collage* evoca a dimensão entrópica e lúdica da *performance*, ao mesmo tempo que centra na pessoa do artista a possibilidade de criar

² Segundo Cohen, a *collage* tem origem com o pintor alemão Max Ernest (1891-1976). Trata-se da justaposição e colagem de imagens selecionadas ao acaso em fontes diversas. Cohen ressalta que a *collage* é uma linguagem que não deve ser reduzida apenas a técnica da colagem, que caracteriza apenas uma parte de seu processo. Para o autor, a *collage* possibilita ao colador reler o mundo, sendo que, neste processo de recriação justapõem-se imagens de maneira a emergir possibilidade impensadas na realidade (COHEN, 2002, p. 60-61).

uma nova ordem para a harmonia posta no mundo. Novamente aproximando-se do método fenomenológico, trata-se de um processo de estranhamento, que remonta a Brecht, e objetiva destacar o objeto, fato ou situação em seu contexto de origem, e criar novas possibilidades de utilização e relação com os mesmos. Neste sentido, o artista configura-se como aquele que busca outra realidade: “O artista recriando imagens e objetos continua sendo aquele ser que não se conforma com a realidade. Nunca a toma como definitiva. Visa, [...] chegar a uma outra realidade – uma realidade que não pertence ao cotidiano” (COHEN, 2002, p. 61).

Para além de romper com os pressupostos das artes clássicas, a Arte da *Performance* emerge como expressão artística de fronteira, ou seja, capaz de conectar as diferentes linguagens artísticas e reinvocar o movimento expressivo originário que a suscitou. A valorização do processo artístico da Arte da *Performance* coloca em questão a noção tradicional de obra de arte. Os ensaios estéticos de Merleau-Ponty ressaltam a compreensão do filósofo de que a noção de obra de arte é atravessada pelo inacabamento próprio das tentativas do expressar. Tais tentativas, mesmo que inacabadas, expressam. Para Merleau-Ponty o expressar oriundo da experiência originária do mundo encontra na arte realização, uma vez que, permite a fluidez intrínseca à espontaneidade do mundo da vida. Glusberg, tratando dos movimentos que dão origem à Arte da Performance, cita o movimento *Fluxus* e sua busca por “qualidades não estruturais” que, a partir do pensamento de Merleau-Ponty, podemos considerar fenomênicas e oriundas da percepção originária:

A arte *Fluxus* não leva em consideração a distinção entre arte e não arte, não leva em consideração a indispensabilidade, a exclusividade, a individualidade, a ambição do artista; não considera toda pretensão de significação, variedade, inspiração, trabalho, complexidade, profundidade, grandeza e institucionalização. Lutamos, isto sim, por qualidades não estruturais, não teatrais e, por impressões de um evento simples e natural, de um objeto, de um jogo, de uma gag. Somos uma fusão de Spike Jones, vaudeville, Cage e Duchamp. (MACIUNAS *apud* GLUBERG, 2005, p. 38)

Enquanto arte de fronteira, a *performance* não delimita espaços, mas evoca o movimento primordial, à exemplo da relação entre o contorno e o desenho analisado por Merleau-Ponty na obra de Cézanne. Os diferentes matizes de cor e os diversos traços que marcam o desenho do artista evidenciam a relação *quiasmática* do fenômeno expressivo do ser no mundo: “Nesse circuito não há nenhuma ruptura, impossível dizer que aqui termina a natureza e começa o homem ou a expressão” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 44). O contorno nas obras de Cézanne evoca passagem e conduz o movimento do olhar, ao mesmo tempo em que, une diferentes olhares e perspectivas ao explicitar a fonte de onde irradiam.

Assim como uso dos matizes da cor por Cézanne, que não delimitam o objeto e o mundo mas, os envolvem mutuamente, a Arte da *Performance* configura-se como arte de fronteira, à medida em que, rompe, suspende, escandaliza, toma distância, causa estranhamento e admiração, mas sobretudo, evoca o mundo vivido em sua experiência primeira, aproxima vida e arte, expressa sem delimitar forma e conteúdo, evidencia os nuances que compõe o fenômeno perceptivo-expressivo. Trata-se da

noção de fronteira entendida como passagem, comunicação e encontro assim como na obra de Cézanne, sendo que, para o pintor o contorno não é estático, mas emerge no movimento do ser no mundo. Dessa maneira, retomando Cardim e a ideia de que a ambiguidade é fecunda, constata-se que a potência criativa própria da atividade artística, tem sua origem no movimento ambíguo entre ato de perceber e expressar, presente no pensamento merleau-pontyano e realizado de maneira ritualística na performance. É neste contexto que a noção de estilo emerge no pensamento de Merleau-Ponty como manifestação do entrelaçamento do particular com o universal, ou ainda, do ser com o mundo, conforme manifestado na Arte da Performance.

A teoria do estilo em Merleau-Ponty e na arte da performance

“Quando o homem quis imitar o ato de andar, ele criou a roda, que nem se parece com a perna” (APOLLINAIRE *apud* GLUSBERG, 2005, p. 15)³. Tratando sobre a renovação do teatro, Glusberg afirma que Apollinaire (1880-1918) propõe um retorno à natureza, não como representação ou reprodução, mas como reinvenção. Para Merleau-Ponty, a arte também se encontra na dimensão do re-criar. Estando o sentido em constante gênese, em meio às lacunas dos signos, compete a arte assumir a verdade para além das realidades pré-determinadas. O mundo vivido e fervilhante que atravessa a percepção em todos os sentidos é inabarcável, no entanto, a linguagem artística pautada na experiência e valorização dos sentidos dialoga com a percepção originária sem a pretensão de esgotá-la. A *práxis* de recriar o mundo, próprio da atividade artística, visa destacar a experiência da existência de sua realidade e torná-la “superexistência”. O processo criativo da arte volta-se à experiência originária, buscando acessar o mundo em vias de formar, é neste sentido que também Merleau-Ponty cita Apollinaire: “Apollinaire dizia que há num poema frases que não parecem ter sido *criadas*, que parecem ter-se *formado*.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 37). Trata-se de enfatizar o fenômeno do vivido em sua experiência originária que é, ao mesmo tempo, abertura às inúmeras possibilidades de existir que caracterizam, por exemplo, a passagem criativa da perna à roda.

É na análise da potência criativa de re-criar o mundo identificadas na pintura de Cézanne, na linguagem e no enigma da visão, que Merleau-Ponty desenvolve uma teoria estética do estilo. A noção de estilo emerge nos ensaios merleau-pontyanos como capacidade de entrelaçamento de uma dimensão pessoal com uma dimensão universal, ou ainda, do ser com o estilo do mundo. Trata-se de um sistema expressivo de equivalências que, de maneira alusiva, tateia constantemente um sentido. No ensaio *A Dúvida de Cézanne* (1945) o estilo emerge engendrado na relação entre a vida e o exercício árduo do pintor que busca pintar a materialidade viva do mundo. Em *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio* (1952), o estilo configura-se pelo inacabamento que enfatiza o sentido sempre em gênese. Já em *O olho e o espírito* (1961), a noção de estilo encontra-se atrelada ao poder de alcance do imbricamento entre os

³ Segundo o Glusberg em nota, a afirmação encontra-se do Prefácio da obra *Les Mamelles de Tirésis* de Guillaume Apollinaire.

movimentos da visão e do mundo, em uma só vibração.

O estilo, enquanto sistema de equivalências frente a experiência fervilhante e conflituosa do corpo encarnado no mundo, articula a ambiguidade e entrelaçamento presente entre o perceber e expressar. O corpo impõe seu monograma a tudo o que realiza, e esta é a origem da teoria do estilo de Merleau-Ponty e da atividade artística da performance. É na tentativa de situar-se no mundo que a percepção estiliza e configura-se, concomitantemente, como um fenômeno perceptivo-expressivo:

(...) a cabeça, os pés, as mãos ou um braço podem se apresentar como elementos contendo uma proposta artística. (...) Independentemente do fato da atenção estar focalizada sobre certos aspectos do corpo, existe uma infraestrutura totalizante que os origina e os articula; isso pode ser chamado de uma unidade biofisiológica corporal. (...) Nas performances ou no *body art* não há um elemento indicativo do que seja pertinente, como num jogo de luzes com focalizações cênicas. Interessa isso sim, uma observação do interno frente ao externo, do pequeno frente ao monumental, do velado frente ao desvelado. (GLUBERG, 2005, p. 56).

A estrutura totalizante presente na atividade artística performativa, evoca o sistema de equivalências identificado por Merleau-Ponty na relação corpo e mundo. Tratando acerca da pintura moderna, o filósofo considera que para além de um retorno ao indivíduo, a arte moderna expressa uma questão central ao fenômeno de ser no mundo: "(...) de que modo estamos entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal" (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 52). Para o filósofo, "(...) o mundo é feito do estofado mesmo do corpo" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17). Em consonância com o pensamento merleau-pontyano, Cohen ressalta a relação da *performance* com as artes plásticas, citando a arte moderna e a ação modificadora do objeto representado, uma vez que, a representação sob a perspectiva do *live art* diverge da pretensão de representar o real e trata-se da busca por aproximar vida e arte. Neste sentido, corpo e mundo estão imbricados por sistema de equivalências que permite à consciência do performer articular recursos oriundos das diversas linguagens artísticas que, em sua complexidade e movimento, compensam-se constantemente em uma engrenagem de diferenças para fazer emergir o sentido. Assim como a análise realizada por Merleau-Ponty acerca da linguagem, a Arte da *Performance* evoca a unidade perceptiva para evidenciar o sentido sempre em gênese:

A consciência do *performer* transcende a organização de uma performance, colocando de forma clara as condições em que o trabalho foi produzido. Toda *performance* se apoia numa certa auto ironia, numa certa autocrítica: o que se aplica à própria sujeição aos programas institucionalizados. Deste modo o *performer* cria sobre a arena da *performance* uma clara consciência de seus atos imprevistos e de seus fracassos. Porque o discurso do *performer* está cheio de buracos e de fissuras. Como o caminho a que alude o célebre poema de Antônio Machado, a *performance* se elabora ao desenvolver-se. (GLUSBERG, 2005, p.84).

Nas primeiras linhas de *A Dúvida de Cézanne* Merleau-Ponty questiona: "Porque tanta incerteza, tanto labor, tantos fracassos e, subitamente, o maior sucesso?" (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 113). Em seguida, ao apresentar o pintor, o filósofo en-

fatiza que "(...) sua obra para ele era apenas tentativa e a abordagem de sua pintura" (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 113). Ao mesmo tempo, afirma: "A pintura foi seu modo de existir" (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 113). Sua arte se confunde com a vida, à medida em que, sua obra se configura como tentativas do movimento expressivo próprio do existir. O inacabamento associado a noção de obra de arte evidencia a dimensão existencial da atividade artística abordada pelo filósofo. Merleau-Ponty afirma sobre Cézanne: "(...) esta obra por fazer exigia esta vida" (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 122), ou seja, arte e vida estão imbricadas.

Tratando da história da Arte da Performance, Glusberg cita Dennis Oppenheim (1938-2011) que afirma: "Minha arte não se constitui um sistema tangível, cristalizado. Por volta de 1969, comecei a ocupar-me da exploração da dimensão física do corpo: comecei a ocupar-me de meu cargo, de mim mesmo" (OPPENHEIN *apud* GLUSBERG, 2005, p. 53). Segundo o relato, o *performer* ao voltar-se à corporeidade ocupa-se de si mesmo. Para Glusberg é na superação de problemas artísticos materiais, próprios das formas clássicas da arte, que o artista encontra no corpo a possibilidade de reencontro consigo mesmo. Também neste sentido, a Arte da *Performance* aproxima-se da filosofia merleau-pontyana que considera que "antes de tudo um mundo se dispõe em torno de mim e começa a existir para mim" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 04).

É justamente porque o filósofo entende que vida e arte estão imbricados, que em *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio* o conceito de obra de arte perpassa a dimensão do inacabamento, não se trata de uma compreensão objetiva da obra enquanto um em si, mas de um movimento que interpela, provoca e dinamiza a percepção do espectador. Dessa forma, para o filósofo, configura-se como obra de arte:

(...) aquela que atinge seu espectador convida-o a recomenciar o gesto que a criou e, pulando os intermediários, sem outro guia além do movimento da linha inventada, do traçado quase incorpóreo, a reunir-se ao mundo silencioso do pintor, a partir daí proferido e acessível (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 52).

A Arte da *Performance* radicaliza a dimensão do inacabamento, associada por Merleau-Ponty à noção de obra de arte, ao dispor constantemente de signos abertos e ao tornar o ato performativo, na relação com público, uma construção conjunta. Neste mesmo sentido, Glusberg cita Antonin Artaud (1896-1948) ao tratar dos diversos movimentos que dão origem a Arte da Performance. No Manifesto do Teatro da Crueldade de 1932, Artaud ressalta o abandono da concepção de teatro restrito a espacialidade do palco. A relocação espacial do teatro resignifica seu próprio fazer em ato, reinserindo-o na imprevisibilidade do mundo da vida: "o teatro deixará de ser essa coisa fechada, aprisionada no espaço do palco, para converter-se num verdadeiro ato, submetido a todas as solicitações e distorções ditadas pelas circunstâncias, e na qual o acaso volta a ter importância" (ARTAUD *apud* GLUSBERG, 2005, p. 22). Este retorno ao acaso inerente ao mundo vivido "(...) traduz tudo o que a vida dissimula, esquece ou é incapaz de expressar" (ARTAUD *apud* GLUSBERG, 2005, p. 22).

A adesão ao inacabamento e ao acaso do fazer artístico possibilita a abertura à potência presente na relação intrínseca entre o fenômeno perceptivo e o fenômeno expressivo do ser no mundo. Este movimento recoloca a questão motriz da pesquisa em arte:

Já que a percepção nunca está acabada, já que as nossas perspectivas nos dão para exprimir e pensar um mundo que as engloba, as ultrapassa e anuncia-se por signos fulgurantes como uma palavra ou um arabesco, por que a expressão do mundo seria sujeito à prosa dos sentidos ou do conceito? É preciso que ela seja poesia, isto é, que desperte e reconvoque por inteiro o nosso puro poder de expressar, para além das coisas já ditas ou já vistas. A pintura moderna coloca um problema muito diferente daquele da volta ao indivíduo: o problema de saber de que modo é possível comunicar-se sem o amparo da Natureza preestabelecida e à qual se abríam os sentidos de todos nós, de que modo estamos entranhando no universal pelo que temos de mais pessoal. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 52).

A relação do entrelaçamento intrínseco do pessoal e universal é destacada pela análise da atividade do pintor que conquista, ao longo de seu processo artístico, através de diversas tentativas e diálogo com o mundo e com a tradição artística, o próprio sentir, um estilo. Para Merleau-Ponty, o estilo identificado em cada pintor é oriundo de um movimento pessoal de geminação que possibilita o encontro de um sentido, destacado pelo filósofo como operante, latente e manejável, tornando-se um emblema acessível aos observadores das obras. O estilo emerge atrelado a percepção, ou ainda, “a percepção já estiliza” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 55). Trata-se de um sistema de equivalências que impregna de sentido a ação do pintor:

O estilo é em cada pintor o sistema de equivalências que ele se constitui para essa obra de manifestação, o índice universal da “deformação coerente” pela qual concentra o sentido ainda esparso em sua percepção e o faz existir expressamente. (...) É verdade que, logo depois de extrair seu sistema de equivalências do espetáculo do mundo, o pintor o investe de novo em cores, num quase espaço, numa tela. É mais o sentido que impregna o quadro que o quadro o exprime (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 56).

Diante disso, ressalta-se o questionamento de Merleau-Ponty: “Como o pintor ou o poeta expressariam outra coisa que não o seu encontro com o mundo?” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 58). O encontro fecundo do ser com o mundo instaura o movimento expressivo no qual situa-se o estilo: “Queremos sempre significar, há sempre alguma coisa para dizer, e aproximamo-nos mais ou menos dela” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 58-59). A expressão, no entanto, acontece de maneira alusiva, como que tateando o sentido a pincelar. Assumindo a incerteza da significação que emerge dos silêncios e entre meios, Merleau-Ponty considera que a pintura moderna admite uma verdade para além das realidades pré-determinadas, ao mesmo tempo que, não se configura como ficção ou arbitrariedade: “Para que a obra de arte – que justamente se dirige em geral a apenas um dos nossos sentidos e nunca nos ataca por todos os lados, como o vivido – satisfaça-nos o espírito como faz, é mister que seja diferente da existência arrefecida, que seja, (...) ‘superexistência’” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 58).

Como paradigma dessa relação que não é de definição, mas de imbricamento, Merleau-Ponty aprofunda a utilização do contorno e da cor por Cézanne. Para o pintor, o contorno não visa definir o desenho, mas evidenciar a modulação, a vibração da coisa. Trata-se de linhas de força, sem divisão de tons, sendo que, por meio da

graduação das cores, visam expressar o todo indivisível da matéria sempre em vias de se formar por meio de uma organização espontânea. Nas origens da Arte da Performance, a *action painting* desenvolvida por Jackson Pollock (1912-1956), pauta-se na experiência da construção de um sentido por meio da modulação emergente na relação entre o corpo e o espaço. A *action painting* consiste em lonas como uma espécie de palco, onde o artista transita e espalha sua pintura: “o próprio pintor, e não tão-somente sua mão e seu braço, movem-se no espaço criado pela lona. Seu corpo entra no espaço artístico, embora esse corpo não seja a obra em si” (GLUSBERG, 2005, p. 27). A respeito disso, o próprio Pollock afirma:

Não me dou conta do que faço. É só depois de estar familiarizado que tomo consciência do que eu estava fazendo. Não tenho medo de fazer mudanças ou destruir imagens, porque a pintura tem vida própria. Eu tento deixá-la florescer. É somente quando perco o contato com a pintura que o resultado é caótico. De outro modo, há uma harmonia pura, um fácil dar e receber... (POLLOCK *apud* GLUSBERG, 2005, p. 27).

Também tratando da *action painting* Coen afirma: “Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico” (COHEN, 2002, p. 44). Em seguida, o *body art* sistematiza sob esta nova premissa a “(...) significação corporal e a inter-relação com o espaço e a plateia” (COHEN, 2002, p. 44). Trata-se do artista como sujeito de sua obra, pois é na corporeidade do artista que as linhas de força que constituem o espaço-tempo da *performance* manifestam, de forma fluida, a gênese do sentido. Em Merleau-Ponty o sentido originário emerge em meio à intensidade da vida fervilhante das coisas, que aparecem no horizonte perceptivo do corpo, ou seja, o corpo passa ser compreendido como instrumento da ação do artista e não apenas sob a perspectiva das artes cênicas, mas também, das demais artes.

Segundo Merleau-Ponty, o pintor oferece seu corpo ao mundo no ato de pintar. O verbo oferecer utilizado pelo autor evoca o retorno à prática ritualística, realizado pela Arte da Performance, e suas origens tribais e religiosas, bem como, a experiência primordial da percepção tratada por Merleau-Ponty. Trata-se de um movimento de entrega e sacrifício que visa uma experiência que radicaliza a comunhão do ser com o mundo. Glusberg afirma que o corpo como meio de expressão artística se insere na busca por recolocar a pesquisa em arte, em comunhão com as necessidades humanas básicas. Trata-se de um retorno ritualístico de “cerimônias sem deuses, rituais sem crenças (...)” (GLUBERG, 2005, p. 51). Uma pantomina que conduz a superação dos problemas artísticos materiais e encontra no corpo a possibilidade de reencontro consigo mesmo.

Para Merleau-Ponty, o corpo é fenomênico e diverge das concepções objetivistas: “Para compreender essas transsubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante e atual aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um traçado de visão e de movimento” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16). Neste sentido, assim como nas práticas rituais, visão e movimento constituem um mesmo ato. O corpo lança-se ao encontro do mundo que vê, sendo que, já o ato de ver pressupõe movimento: “Só se vê o que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos (...)?” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16). A visão é carregada por um certo poder

de alcance, um “eu posso”. Neste sentido, “o mundo visível e meus projetos motores são partes do mesmo ser.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16). Merleau-Ponty considera que a visão nasce em meio ao mundo e que a humanidade presente no corpo se encontra na ambiguidade inerente a sua existência e condição.

A centralidade do corpo na Arte da *Performance* é evidenciada pela dimensão ritualística. Na articulação das noções de tempo, espaço e movimento a *performance* realiza em seu fazer artístico a experiência originária do ser no mundo, assim como Merleau-Ponty identifica na prática do pintor. Neste sentido, na *performance* o movimento articula as noções de tempo e espaço associando às mesmas a potência do “eu posso” vivenciado pelo corpo em situação. A dinâmica de trabalho da ação performativa acrescenta a cada manifestação certa singularidade, uma vez que não é possível para o *performer* realizar a mesma *performance* mais de uma vez, bem como, não é possível ao público participar exatamente da mesma *performance* mais de uma vez, tendo em vista suas circunstâncias e variáveis. Trata-se de um acontecimento nascido do encontro singular entre as condições do *performer*, da *performance* e do público no aqui e agora do tempo real. A noção de tempo na Arte da *Performance* emancipa-se da mensuração cronológica configurando-se a partir de uma experiência existencial e ambígua, ora oriunda do exterior, ora oriunda do interior tanto por parte do artista quanto por parte do público:

É externo à medida que integra as temporalidades existenciais dos atores enquanto indivíduos e de seu público; é interno, desde que a *performance*, como um trabalho artístico, tem suas próprias leis de desenvolvimento que estão interligadas com a relação espaço-temporal. Fica claro que o fator temporal que nos interessa é o relativo à dinâmica estrutural das experiências tomadas como uma totalidade sistemática e não em seus aspectos aleatórios e circunstanciais. (GLUSBERG, 2005, p. 69).

De maneira similar, para Merleau-Ponty a pintura ilustra o enigma presente no fenômeno do corpo: o estilo fundado em um sistema de trocas. A visão gera ecos carnis e a pintura evoca a duplicidade do sentir: “Eles são o dentro e o fora e o fora e o dentro, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais jamais se compreenderá a quase-presença e a visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18-19). Da mesma forma, a Arte da *Performance* emerge como articulação que evidencia a busca pelo fenômeno expressivo latente nas diferentes manifestações artísticas. Assim como os pintores, segundo a análise merleau-pontyana, a *performance* domina a ciência silenciosa presente na relação visão-movimento para perceber e expressar de maneira ambígua um estilo que nasce e revela na realidade plural, fervilhante e simultânea que compõe a experiência ser no mundo.

Conclusão

A Arte da *Performance* reinvoca em sua realização artística a tradição artística e o constante movimento em busca pela linguagem que melhor expressa a relação do

ser com o mundo. Para além de realizadora de rupturas com as convencionalidades sociais atribuídas à arte, a *performance* configura-se como arte de fronteira, ou seja, espaço de diálogo, encontro, passagem, e ainda, abertura artística e conceitual em detrimento de determinações objetivistas. Para Merleau-Ponty, a noção de obra de arte é atravessada pelo inacabamento que, por sua vez, prescinde a capacidade de reinvoacar em cada ato a potência criativa que realiza o fenômeno expressivo, fundado na relação *quiasmática* do corpo próprio e do ser no mundo.

A concepção de ruptura abordada pelos teóricos da *performance* aproxima-se da *épokhe* fenomenológica, à medida em que, vale-se do distanciamento, espanto, estranhamento e escândalo como estratégias de superação das convencionalidades sociais, técnicas e artísticas para realizar o retorno à experiência originária do ser no mundo. Neste sentido, o *live art*, por meio da aproximação da arte e vida, visa destacar a ambiguidade inerente a atividade artística. Enquanto arte de fronteira, a *performance* realiza em movimentos, gestos e expressão o que Cézanne manifesta na relação traçado e cor, sendo que, o pintor não delimita os objetos, mas os envolve mutuamente. Trata-se da expressão em sua experiência originária na qual não há rupturas entre a forma e conteúdo, entre perceber e expressar.

A relação ambígua entre perceber e expressar possui como pano de fundo a potência criativa de re-criar o mundo segundo uma estética do estilo. Para Merleau-Ponty, o estilo manifesta o entrelaçamento do que o ser possui de mais pessoal com o universal do mundo. Configura-se como um sistema de equivalências alusivas, indiretas e que constantemente tateiam um sentido por expressar, sendo que, o ato de perceber já estiliza. Na ação performativa, o corpo do *performer* evidencia este sistema de equivalências ao articular diferentes linguagens artísticas, como uma engrenagem de diferenças e complexidades, que permite ao *performer* transitar, como que por nuances, entre um estilo que é próprio e o estilo do mundo.

Por fim, a filosofia merleau-pontyana, bem como, a atividade artística da *performance*, evocam a noção de obra de arte como inacabamento que evidencia a abertura e as múltiplas potencialidades da experiência do ser no mundo. Neste sentido, é possível compreender a teoria do estilo presente nos textos estéticos de Merleau-Ponty como um processo de experimentação artística que têm na dúvida, como em Cézanne, no tatear do sentido, como na linguagem, e na investigação, como no enigma do olhar, um método existencial de abertura à inesgotabilidade do mundo e suas ambiguidades. A Arte da Performance por sua vez, transita no terreno fértil das ambiguidades humanas, buscando expressá-las de maneira fenomênica e originária. Portanto, é possível afirmar que a Arte da *Performance* enquanto arte de fronteira, híbrida em linguagens e fundada no aqui e agora da corporeidade encarnada, realiza em sua atividade o fenômeno expressivo presente na teoria da expressão estética de Merleau-Ponty.

Referências

CARDIM, L. N. **A ambigüidade na Fenomenologia da Percepção de Maurice Merleau-**

Ponty. USP. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2007_docs/doc_leandroCardim_07.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2019.

COHEN, R. **Performance como linguagem.** Criação de um tempo-espaço de experimentação. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2002. 176 p.

GLUSBERG, J. **A arte da performance.** Tradução de Renato Cohen. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2005. 145 p.

MATTHEWS, E. **Compreender Merleau-Ponty.** 2ª Edição. Petrópolis: Vozes, 2011. 205 p.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____, **A Dúvida de Cézanne.** Tradução de Nelson Alfredo Aguillar. In. Merleau-Ponty. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____, **O olho e o espírito.** Tradução de Maria Ermantina Pereira. 1ª Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____, **A linguagem indireta e as vozes do silêncio.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. In. Signos. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

Submetido em: 11/10/2019

Aceito em: 12/11/2020