

BEUYS + VIEIRA: CONTRIBUIÇÃO DA CRÍTICA DA PERFORMANCE À AÇÃO COMO EXPLICAR QUADROS A UMA LEBRE MORTA E AO SERMÃO DE SANTO ANTÔNIO AOS PEIXES.

Marcelo dos SANTOS¹

- **RESUMO:** O presente artigo pretende pensar a contribuição do conceito de performance como categoria crítica. Como materiais analisados, elegemos a obra de dois artistas: António Vieira, e seu *Sermão de Santo Antônio aos peixes*, e Joseph Beuys, com a ação *Como explicar quadros à lebre morta*. Nosso esforço é de entender os caminhos que a idéia de performance pode desenhar de uma obra a outra, de um tempo a outro. Para isso, apresentamos, primeiramente, a presença histórica da performance e, a seguir, percorremos os traços performáticos nas obras citadas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Joseph Beuys. António Vieira. Performance. Oratória barroca. Arte contemporânea.

Distanciamentos

Ano zero – Com *Salto no vazio* (1962), o artista plástico Yves Klein definia para a história da arte um conceito: a performance. Tendo como matéria plástica

¹ UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Instituto de Letras – Área de Literatura Comparada – Rio de Janeiro – R.J. – CEP: 20559-900 – E-mail: pgletras@uerj.br.

somente o seu próprio corpo, Klein registrava, além de uma forma de arte, a construção de uma retórica que veio arregimentar a percepção e a leitura de um tipo de obra: a que tivesse como manancial semiótico o corpo do artista.

Evidentemente, a performance tem uma história, digamos mesmo que é um conceito pensado como longa duração, visto que, por vezes, ele vem sendo empregado numa abrangência que cobre tanto a *action painting* de Pollock quanto a postura dos oradores antigos. Além disso, o termo é aplicado às diversas formas artísticas: música, literatura, teatro etc. É evidente, porém, que a performance não se constitui da forma transistórica que aparenta. Temos de esclarecer, de saída, que chamaremos os anos 1960 de época zero da performance porque é neles que o performático se descolará tanto de seu sentido de prática inerente à subjetividade, quanto de prática vinculada a um conjunto de afinidades estéticas, caso em que se definiriam uma performance “de estética romântica, dadaísta, surrealista” etc. A nova acepção da performance, a partir da década de 1960, faz com que nosso caminho crítico assuma, aqui, o adjetivo “performático” precisamente como a mirada pós-1960 deixou à crítica contemporânea: as ênfases no corpo como signo, ampliadas pela possibilidade do registro cada vez mais vivo da performance com vídeos e fotografias, e suas finalidades conceituais — que se contrapõem a conceitos pré-determinados — e críticas. É com essa concepção que trabalharemos quando estivermos aplicando o termo performance. Desse ângulo, a performance tem, nesses momentos anteriores a 1962, uma “pré-história” – de acordo com a nomenclatura de Jorge Glusberg (1987) – e é com ela que os performers dos anos 1960 tiveram de lidar. A performance, no nosso caso, funciona como lente de leitura para todas essas manifestações e momentos culturais. A partir de seu ano zero, ou de sua época

zero, se consideramos os anos 1960 como seu tempo de nascimento, a performance se torna conceito, idéia, categoria crítica, adjetivo. O performativo se torna bastante difundido para se tratar da presença das marcas enunciativas, ou seja, do desempenho do autor nas artes.

Num primeiro momento, tudo afastava os dois autores em questão. De um lado, o século XVII e o Império ultramarino português do século XVII, de outro, a Alemanha do século XX. O fechado decoro da retórica dos jesuítas, em que se insere a fala de Vieira; a fala do artista do pós-guerra, no verdadeiro "século" que é a década de 1960. Com maior apuro, podíamos reconhecer certas aproximações que iam além da simples coincidência de práticas performáticas. As figuras de Beuys e de Vieira davam formulações próprias a questões compartilhadas por ambos: a incompreensão de suas mensagens, a preocupação com a fala, a visão missionária de suas práticas religiosa e artística, o significado da figura de Cristo para suas posturas, a arquitetura tão próxima, entre os dois, de uma performance com a "dupla destinação"² de seus pronunciamentos, um aos peixes, o outro à lebre morta.

Desse modo, fazemos mais do que justificar a aproximação de dois pares comparativos: o que será tentado aqui deve formular uma contribuição para que as ações de Vieira e de Beuys, tomando-se como vetor a própria distância entre os dois, possam ser lidas uma pela outra, assim como o próprio conceito de performance, a partir de seu momento zero, pôde ser um operador de leitura de tempos e manifestações tão diversos. Não se trata, portanto, de tornar anacrônicas as leituras, mas de as instrumentalizar. Nada nos garante que a ação de Vieira não possa ser lida produtivamente com o conhecimento da performance.

² Cf. OLIVEIRA [2006?].

Talvez mesmo essa leitura com conhecimento seja inevitável. Mas também o reverso pode ser tentado: a *actio* vieiriana não poderia lançar novos olhares sobre a *Aktion* beuysiana?

Século XVII – É no painel bem estruturado da retórica do século XVII³ que a sermonística vieiriana se apresenta. Não podemos esquecer que as marcas do aspecto performativo se manifestam na escrita, pois o que temos é uma escritura posterior de Vieira dos sermões proferidos: já uma distância aí se impõe. Por isso mesmo, a presença dessas marcas só ganha importância, para nós, ao destacar o inevitável aqui e agora do sermão, se levarmos em conta o projeto de escrita de Vieira que não se furta em deixar vivas, no texto que é corpo defunto, o momento em que a palavra foi pronunciada. Assim também pode ser compreendido o alegórico⁴ da palavra bíblica reinscrita no tempo do sermão. A partir do conceito predicável, a palavra bíblica se torna viva quando compartilhada no aqui e agora do sermão e referida ao futuro da conduta dos seus ouvintes. Como nos informa Margarida Vieira Mendes (1990), dizer é proferir, e o processo

³ Para entender a configuração desta retórica, indicamos a obra Oliveira (2003) especificamente seu cap. 2.

⁴ Seria preciso resgatar as muitas definições que o alegórico e a alegoria reservam quando discutidos por autores tão diversos como Walter Benjamin, Paul de Man, João Adolfo Hansen, Charles Sanders Peirce, Goethe etc. Por ora, apenas apresentaremos o funcionamento da alegoria, utilizando o termo em dois sentidos: na sua aproximação ao termo “figura”, debatido por Erich Auerbach (1997), e no mecanismo alegórico da presentificação do texto bíblico no ato da pregação, especificamente no desenvolvimento do conceito predicável, ou seja, nos momentos em que a retórica barroca se afasta da clássica, segundo João Adolfo Hansen (apud OLIVEIRA, 2003, p.104), ao erigir o “[...] essencialismo ou a crença nos dois livros escritos por Deus, o mundo e a Bíblia”. O alegórico, nesse sentido, se aproxima da tradução do mundo (presente), utilizando a prefiguração lingüística da Bíblia. As dificuldades de conceituação da alegoria podem ser acompanhadas em “A arquitetura da alegoria” (OLIVEIRA, 2003, p. 103-121).

de presentificação da palavra deve ser efetuado, para Vieira, com a *actio* do pregador.

Ainda como consequência da conjunção entre a formação jesuítica e as proposições aos oradores na situação contra-reformista, está a valorização dos componentes persuasivos na arte retórica. Lembremos, com Jacqueline Liechtenstein (1994), quão longa é a querela entre filosofia e retórica, o que significa dizer entre a presença e a ausência do sensível. Portanto, apesar de filiada a todo pensamento filosófico anterior, à retórica filosófica aristotélica, que regrava a participação dos elementos extratécnicos, a oratória barroca não abriu mão dos elementos visuais e epidícticos para fazer avançar todo seu projeto de persuasão. A antiga querela entre filósofos e pintores parece ter alimentado a ambição dos oradores barrocos de serem tão pintores de cenas vivas e visíveis, pela palavra proferida, quanto seus rivais de pincéis em punho. Não é sem razão que Jean Delumeau definiu a cerimônia da pregação como um *mass media* da época⁵. No século XVII, retórica e visualidade se reenviaram como práticas que se sustentavam mutuamente.

É dentro do rigor retórico que Vieira deu funções à surpresa, tão ao gosto do Barroco, à imagética e à autodesignação, que doravante chamaríamos de performance, a fim de destinar sua mensagem ao objetivo desejado. A engenhosidade do pregador devia servir à designação — ser *disegno* — de Deus, pois “tudo prega”. Com essas balizas, podemos nos aproximar de nosso objeto de análise, o *Sermão de S. Antônio aos peixes*⁶. Neste, ao destinar suas palavras e ações aos peixes, o pregador pôde criticar, construindo o quadro vivo do bestiário marinho, seu verdadeiro destinatário: o homem.

⁵ Citado em Oliveira (2003, p. 59).

⁶ Cf. VIEIRA, 2000.

Século XX – A incidência do performático na obra de Beuys deve ser compreendida como propagadora de suas concepções de “campo ampliado da arte” e de “escultura social”, bem como o faz a retórica que envolve seus projetos artísticos. Dessa forma, as ações de Beuys ligam-se ao “apelo aos sentidos” da performance — conforme descreveu George Maciunas (apud GLUSBERG, 1987, p.38) sobre a prática no âmbito do grupo Fluxus: “teatro neobarroco de *mixed-media*”– e à dimensão retórica da mesma, que nunca é perdida de vista:

[...] o ponto crítico e decisivo para a consideração desta prática artística é sua relação com a retórica que vai ser posta em jogo, na medida em que toda figura retórica, todo estilo, é uma transgressão dos códigos vigentes (GLUSBERG, 1987, p. 64).

Na obra de Beuys, a performance é inerente à escultura, aos seus pronunciamentos, às instalações. Quanto mais retoricamente pensada, sua *Aktion* não se esgota no aqui e agora da performance, mas se estende ao espectador em movimentos de ação contínuos. O que Beuys oferece aos olhos pode ser chamado, como aponta José Gil (1996), de “imagem-nua”: uma demanda de produções ativas de “contra-imagens”, ou seja, as imagens visíveis destinadas ao espectador enviam-no a imagens não presentes. Isso pode ser compreendido, portanto, na idéia de “campo ampliado da arte” beuysiano, porque a performance, a instalação, a escultura oferecida aos olhos deve remeter às demais percepções. O problema da comunicação está colocado. E é ele que aparecerá na ação “Como explicar quadros a uma lebre morta”, em que Joseph Beuys simula, assim como Vieira fez aos peixes, transmitir à lebre o que tem um só destino: o homem.

Aproximações

13 de junho de 1654/ São Luís do Maranhão – 26 de novembro de 1965/ Düsseldorf
– Para aquele dia de Santo Antônio de 1654, Antônio Vieira, ao escrever posteriormente seus sermões, quis deixar registrada a preocupação que o cercava na data. Segundo Margarida Vieira Mendes, Vieira não era original, mas seguidor do modelo discursivo vigente na oratória barroca. Contudo, era extremamente consciente do “teor político, cívico e apostólico de sua profissão” (MENDES, 1990, p.88), o que é transmitido pela tematização do pregador em seus sermões, destacadamente no *Sermão de S. Antônio aos peixes (SSAP)*, onde “Aplica, como é tradição cristã, toda a metaforização evangélica: semear a palavra, lavrar, dar fruto, lançar as redes e pescar” (MENDES, 1990, p.90).

Aqui, o ato da palavra, no momento da pregação, não deixa de carregar consigo a problemática da subserviência a Deus e ao governo, uma vez que essas instâncias se vinculam estritamente nos Setecentos. É aí, portanto, que deve se instalar o desafio da comunicação a um pregador como Vieira. Como pregador de seu século, Vieira não se distancia das idéias de seu tempo, pois

Se o pregador é um vassalo e conquistador ao serviço do monarca, fora da corte e em terras longínquas, ele é igualmente um lingüista ao serviço de Deus no Novo Mundo. Um *ethos* poliglota terá de ser o do missionário, segundo o modelo heróico de S. Francisco Xavier (MENDES, 1990, p.121).

A escolha de figuras modelares, por Vieira, que compõem a hagiografia a ser pintada por suas palavras, reverenciará “modelos” para quem a comunicação é o centro das atenções. Por um lado,

porque Vieira marcará uma posição contraposta a de um artífice da palavra, um prestidigitador, pois o uso da engenhosidade é um uso em nome da palavra divina. Por outro, a fala, para Vieira, deverá ser eficaz como teria sido para S. Francisco Xavier e para S. Antônio, por exemplo. Somente neste firme propósito, pode-se compreender a “tematização pessoal” da sermonística vieiriana, na construção da “antonomásia epidíctica”, como sendo menos uma questão de estilo do que de “passagem epidíctica do sujeito, do palco da pregação para o texto do sermo” (MENDES, 1990, p.244), vinculada estritamente à eficácia da disseminação da Palavra na performance do pregador. Esse epidíctico estará cerradamente atrelado às ações da hagiografia eleita por Vieira. Seu “ego” é o “ego” dos santos que só interessam na medida em que podem ser entendidos como “egos de Deus”. Por isso mesmo, o espetáculo de si no púlpito não se quer apenas mera ilustração, “com estilo engenhoso”, da Palavra, mas profecia e crítica, religião e política. É com todas essas preocupações que Vieira proferirá o seu sermão de 13 de junho de 1654.

A figura de Santo Antônio, com sua permanência no maravilhoso, ao pregar aos peixes, assume o lugar de quadro que o orador barroco animará na frente de seus espectadores. A ação de S. Antônio é performatizada por Vieira. E aí reside toda a diferença entre o simples apelo ao sensível e a transformação do sensível em *actio* político-religiosa: graças aos transbordamentos entre biografia e homonímia — assim como o santo, o pregador responde pelo nome de Antônio e é português — ambos, Vieira e Antônio, têm como destino a figura do semeador e do pescador de almas por excelência: Jesus Cristo. Decorre daí que a escolha pela pregação aos peixes não pode ser mais oportuna e eficaz: os peixes, a um só tempo, representam a figura de Cristo pescador de almas, além de ser o multiplicador de peixes, e remetem ao episódio da

pregação de S. Antônio. Senhor das circunstâncias, Vieira pôde pronunciar no sermão a funcionalidade do bestário marinho, dando significados às características dos peixes, adequando-as ao criticável nos homens, seu alvo a atingir. Assim, com a dupla destinação da mensagem, os peixes ganham ouvidos mais atenciosos que os homens quando virtuosos como os homens “deviam” ser e quando pecadores como os humanos “não deviam” ser. Eis alguns exemplos:

Quem haverá que não louve e admire muito a virtude tão celebrada da rêmora? [...] Oh que bem informaram estes quatro olhos [espécie de peixe] uma alma racional e que bem empregada fora neles, melhor que em muitos homens! (VIEIRA, 2000, p.323).

A dupla destinação da mensagem se coaduna ao pouco limite entre biografia e exemplo. Quando Vieira, no seu exórdio de *SSAP*, anuncia ser preferível pregar “como” os santos do que “deles”, este limite torna-se mais tênue à medida que o pregador mescla a dupla destinação da mensagem — aos peixes, aos espectadores — às dobras do tempo — o tempo de Santo Antônio quando, no rio Marecchia, pregou aos peixes, porque os moradores de Rimini não o queriam ouvir, e o tempo de Vieira ali no Maranhão. Esses quadros não deixam de trocar de lugar a todo instante: “Isso suposto, quero hoje, à imitação de Santo Antônio, voltar-me da terra ao mar e, já que os homens se não aproveitam, pregar aos peixes”. E ainda: “Mas o fiel servo de Cristo, Antônio, tendo tanto saber, como já vos disse...” (VIEIRA, 2000, p.319 e p.333).

O que ainda queremos salientar é como no *SSAP*, Vieira, dentro das rígidas regras de sua arte, realizando tal “fingimento decoroso”⁷, pôde combater retoricamente a retórica vigente e ineficaz através do

⁷ Cf. OLIVEIRA [2006?].

desenvolvimento do conceito predicável: “Vos estis sal terrae” (VIEIRA, 2000, p.317).

Com ele, é a palavra como “retórica que serve ao divino” que está em questão. Isso é perceptível já no exórdio, e seu desenvolvimento sobre o “sal” (palavra) que deve “conservar” (despertar a fé) os peixes só visa exemplificar viva e visualmente a figura do pregador-semeador-pescador:

Vós, diz Cristo Senhor nosso, falando com os pregadores, sois o sal da terra: e chama-lhes sal da terra porque quer que façam na terra o que faz o sal. O efeito do sal é impedir a corrupção, mas quando a terra se vê tão corrupta como está a nossa, havendo tantos nela que têm ofício de sal, qual será, qual pode ser a causa desta corrupção? (VIEIRA, 2000, p.317).

Vieira dá sentido crítico ao motor da alegoria: transporta o texto bíblico para “ler” a situação dos pregadores à sua volta. Somente com a retórica que sustentou a performance deste sermão, Vieira poderia beirar a heresia de recusar dar a benção no final do sermão aos seus ouvintes: “Como não sois capazes de Glória, nem de Graça, não acaba o vosso sermão em Graça e Glória” (VIEIRA, 2000, p.340). Essa é atitude crítica perante àqueles que não compreendem a mensagem do pregador com o fingimento de não abençoar peixes.

O fortalecimento da conduta de Vieira dá-se ainda com a figuração de S. Antônio, quando este, frente à dificuldade de pregar diante de público inóspito, resolve pregar aos peixes. Fica bastante evidente, nessa passagem, a resolução de “agir” em S. Antônio, elogiada, porque também assumida pelo pregador Vieira. Ambos se entregam à ação:

Que faria nesse caso o ânimo generoso do grande Antônio? Sacudiria o pó dos sapatos, como Cristo aconselha em outro lugar? Mas Antônio com os pés descalços não podia fazer esta proeza; e uns pés, a que se não pegou nada da terra, não tinham que sacudir. Que faria logo? Retirar-se-ia? Calar-se-ia? Dissimularia? Daria tempo ao tempo? Isso ensinaria porventura a prudência, ou a covardia humana; mas o zelo da glória humana, que ardia naquele peito, não se rendeu a semelhantes partidos. Pois que fez? Mudou somente o púlpito, e o auditório, mas não desistiu da doutrina (VIEIRA, 2000, p.318).

A proximidade desta postura com a de Joseph Beuys nos permite ler uma ação pela outra. Como Vieira, Beuys dará extremado valor à retórica e ao papel do orador, contrapondo-se ao silêncio persuasivo de uma via bastante influente na arte da modernidade: a do silêncio de Marcel Duchamp. Beuys flagrou a “retórica do silêncio” e percebeu que ela deveria ter como opositora a combatividade da retórica do orador. Assim como Vieira, Beuys nutre a obra de sua fala: seus títulos podem funcionar como “conceitos predicáveis”. Eles não apenas batizam, mas fazem reverberar essas frases-títulos a um aqui e agora da apresentação. Esse é o caso de “O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado”, de 1964 [Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet], obra-frase de Beuys, e da ação “Como explicar quadros a uma lebre morta”, de 1965 [Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt]. Para Vieira, a palavra não bastava, era necessário não apenas recobri-la de recursos visuais, mas principalmente fazer com que estes trouxessem à tona a insuficiência e ineficácia da palavra: o problema da comunicação é latente em seu *SSAP*. Também para Beuys é a comunicação o principal problema de toda a sua concepção sobre arte, e ele está presente quando

o artista fala à lebre morta aquilo que os ouvidos dos humanos vivos não escutam suficientemente bem. Notemos que ao pregador e ao artista não é a palavra “em si” o problema, mas a palavra quando encontra seu obstáculo: o ouvido pouco fértil de seus ouvintes humanos.

A ação de Beuys pode ser simplesmente descrita: com o rosto coberto de mel e ouro em pó, sapatos com solas de feltro e cobre, carregando no colo uma lebre morta, Beuys passeia naquele novembro de 1965 na galeria Schmela entre instalações e quadros. Em alguns momentos, sentava-se em um banco e parecia, no seu murmúrio à lebre, transmitir-lhe o que queria dizer, finalmente, com a arte e com a sua arte.

De fato, a ação foi engenhosamente pensada. Os verdadeiros alvos e destinatários do orador podiam acompanhar a performance através de um vídeo em que o quadro vivo da transmissão de “algo” à lebre podia ganhar especulações de todo nível por parte dos espectadores. Some-se a isso a escolha dos componentes da ação: com o mel, Beuys já havia desenvolvido diversos trabalhos como os *Abelhas-rainhas*, entre 1952-1955. A fabricação do mel representa o fruto do esforço coletivo da comunidade, deixando-se ler como produto de uma arte social tal a escultura, para Beuys, deveria ser. Com o ouro e o dourado, Beuys trabalhou-os no sentido da transmutação dos materiais. Sua aproximação aos alquimistas, principalmente Paracelso, é narrada pelo seu biógrafo Heiner Stachelhaus (1994). O ouro anuncia a possibilidade de transformação, revolução por meio de um condutor material. Ainda com o cobre, Beuys reforça a idéia de condutividade que a arte deve estabelecer. Quanto à lebre, ela é um animal presente no bestiário de Beuys (que compreende também o veado, a abelha, o coiote e o cisne), destacadamente por pertencer ao telúrico do território alemão. Lendária, mitológica, fabular, a lebre é, do mesmo modo que o

peixe é um elemento político-religioso, para Vieira, no contexto português, representante do estético e do biográfico. No texto “Conversa entre Joseph Beuys e o Hagen Lieberknecht escrita por Joseph Beuys”, de 1965, Beuys (apud COTRIM; FERREIRA, 2006, p.121) explica a escolha pela lebre:

É disso que se tratava aqui de maneira alusiva, do que a lebre torna visível para nós todos quando ela faz a sua toca. Ela se enterra. Assim temos novamente o movimento de encarnação. É isso que faz a lebre: encarnar-se fortemente dentro da terra, coisa que o homem só pode realizar radicalmente por meio do seu pensamento [...] Nesse trabalho seu pensamento é aguçado e então transformado, tornando-se revolucionário.

Com isso, torna-se mais claro que o “aspecto revolucionário” da lebre deveria ser o mesmo do homem, ao entrar em contato com a obra. Acoplada à ação está a retórica do artista, pois é somente com ela que suas proposições podem ser eficientemente realizadas. Alguns críticos da obra de Beuys comentam que, a despeito de sua pregação em nome do postulado “todo homem é artista”, Beuys nunca foge ao papel de educador. Os comprometimentos pessoais entre sua arte e sua biografia estão tão relacionados que ambas podem ser chamadas de performáticas, na medida em que o artista se constrói com sua obra. Quem fala à lebre é Beuys, mas também é um personagem de *mise-en-scène* que fala à lebre morta. Biografia e arte se mesclam, pois

Na *performance* de Joseph Beuys quem está lá é o próprio artista e não alguma personagem. É importante distinguir, no entanto, que à medida que Beuys metaforicamente está representando

(simbolizando) algo com suas ações, quem está lá é um “Beuys ritual” e não o “Beuys do dia-a-dia” (COHEN, 1989, p. 58, grifo do autor).

Com isso, percebemos o quanto Beuys se aproxima de Vieira na “homonímia performativa” do SSAP. Como Vieira, Beuys repõe o artista no papel de “sal da terra”. Sua finalidade não deve se deter no fascínio da arte, mas avançar para que a arte seja tudo, como tudo é signo de Deus para o orador barroco. O conjunto dos materiais beuysianos visa mais a essa ação revolucionária do que ao deleite dos sentidos:

A lição de Beuys, tal como aquelas pinturas do século XVII que se esforçam por ilustrar “os cinco sentidos”, como *O tato*, de Pieter van Noort, procura despertar a sensibilidade e a consciência, mas em *substância*, sem transformar a “audição” ou o “olfato” em um tema (BORER, 2001, p.15, grifo do autor).

O “século XVII” de Vieira e de Beuys é o tempo da questão da imagem e não do espetáculo como fim em si mesmo. E ele acontece pelo encontro entre ação e fala.

A carreira de orador de Beuys pode ser acompanhada tanto na sua faceta de professor, na Academia de Düsseldorf, quanto nos numerosos pronunciamentos, alguns dos quais reunidos por Max Reithmann no volume *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*⁸. Em “Discours sur mon pays”, o problema da língua alemã é comentado por Beuys. Sua missão é despertar os ouvintes para a permanência do espírito de nação na língua: “A noção de povo está fundamentalmente ligada à sua língua”⁹ (BEUYS,

⁸ Cf. BEUYS, 1988.

⁹ Essa e as demais traduções dos discursos de Beuys, reunidos em *Par la présente...* (BEUYS, 1988), foram feitas pelo autor deste

1988, p.20). Toda a questão da língua como arte, como plástica, se destina à sua possibilidade, assim como os materiais plásticos, à transformação, à criação da “obra de arte social do futuro”. Mais uma vez, a profecia de Vieira, e sua preocupação com a palavra proferida, aproximam-se desta utopia lingüístico-plástica de Beuys, a fim de despertar a consciência no homem. Por isso, para os dois, é fundamental que o plástico tenha como função fazer pensar o papel da comunicação: a imagem não se resume às suas presenças, mas deve superar a presença e o presente: “[...] ela incide então sobre a vontade, e a vontade sobre a língua [...]. Mas isso vem como um futuro, como um futuro total, aquele do homem tornado em ser consciente” (BEUYS, 1988, p24 e 30).

Apesar de não destinados à publicação, os discursos de Beuys são indispensáveis à compreensão de sua obra e, principalmente, ao sentido de sua obra. As marcas pessoais fazem dos discursos de Beuys e de Vieira palavras distantes dos corpos, mas carregadas de seus indícios e vestígios. E é principalmente por conta deste campo de rastros que aproximamos suas obras. Nestes traços, flagramos o encontro entre arte e biografia que os une na incontestável fabricação das “figuras” de Joseph Beuys e de António Vieira.

Espelhamentos: o “trompe l’oeil” da performance

Notamos que o performativo visa construir a própria figura do performer. O que vale dizer que as ambigüidades geradas pela presença, pelo fingimento do artista no ato de sua obra, acabam levando a arte para a vida e vice-versa. As figuras de Vieira e Beuys são pródigas em espelhamentos entre pessoa e artista, entre pessoa do discurso e imagem mítica, bíblica,

ensaio, a partir da tradução francesa.

fabular. Nascido em Krefeld, Beuys assume a cidade de Clèves como cidade originária graças ao seu fascínio pela figura do barão von Cloots; tão grande a ponto de pretender mudar seu nome para “Joseph Anacharsis Clootsbeuys”. Mais tarde, a performance de vida de Beuys se manifestará na sua encarnação das figuras do professor, do orador, do missionário, do xamã¹⁰. Todas construídas pela documentação fotográfica e videográfica de suas obras. Quanto a Vieira, sabe-se que o esforço de registro de seus sermões se vinculou à manutenção da sua figura no texto nos “[...] momentos em que o orador se faz representar dramaticamente no texto” (MENDES, 1990, p.246). Estas marcas vêm no lastro da construção da personagem do orador nos púlpitos em passos devidamente bem tramados, os quais Margarida Mendes nos apresenta:

A necessidade de ação e intervenção contribui para incorporar o carácter ou *ethos* do orador, de modo patético, nas tramas e andanças dramáticas textuais, neles objectivando e plasmando os seus negócios, interiores e públicos [...] Note-se ainda que a construção da personagem do orador se processa publicamente. São necessários primeiro os textos bíblicos; em segundo lugar o exercício vieiriano de viver; e em terceiro um auditório que possa reflectir para o jesuíta a sua imagem, tal como a pintura exigiria em olhar exterior (MENDES, 1990, p. 298).

A partir da matriz bíblica, o pregador faz funcionar o motor da alegoria. A alegoria tem a finalidade de abrir o texto bíblico, realizando uma interpretação do passado que pode ser aplicada no presente. E o protagonista privilegiado é construído na frente de

¹⁰ Cf. *Joseph Beuys: une biographie*, de Heiner Stachelhaus (1994, p.13).

todos: o pregador no púlpito. O manancial bíblico, assim, se prestava mais enfaticamente a uma “alegoria factual” do que a uma “alegoria verbal”, como aponta Ana Lúcia Oliveira, pelo motivo de que aquela se aproxima de uma tipologia que incide diretamente na semântica prefigurada de Deus:

Dessas distinções, deve-se destacar que a alegoria factual afirma uma similitude essencial, escrita por Deus no livro do mundo, ao passo que a alegoria verbal é produto da imaginação humana, como ficção poética (OLIVEIRA, [2006?], p. 2).

Especificamente, esse processo alegórico constitui-se pelas figurações, cujo papel pôde ser acompanhado por Erich Auerbach. No clássico estudo sobre a figura, Auerbach esclarece que, para os padres da igreja — Santo Agostinho e seus herdeiros —, a alegoria e a figura, em certos momentos, caminhavam juntas até que a segunda ganha funcionamento mais pertinente ao “cunho profético” da pregação. Conforme Auerbach, a figura se prestava à interpretação cujo objetivo era “[...] mostrar que todas as pessoas e acontecimentos do Velho Testamento eram prefigurações do Novo Testamento e de sua história de redenção.” (AUERBACH, 1997, p.28). Além disso, a figuração envolvia também uma política:

A profecia figural fenomenal, no entanto, surgira de uma situação histórica definida: a ruptura com o judaísmo e a missão cristã entre os gentios. Cumprira uma função histórica. Sua visão firmemente integral e teológica da história e da ordem providencial do mundo dava-lhe o poder de apossar-se da imaginação e dos mais íntimos sentimentos das nações convertidas (AUERBACH, 1997, p.48).

Partindo das idéias de Auerbach, podemos compreender a escolha feita por Vieira frente aos colonos maranhenses, surdos às interpelações sobre suas condutas, apenas encantados pelo fascínio da performance, pouco interessados na ação que ela deve fomentar. O pregar *como* Antônio motiva o “*trompe l’oeil*” entre as figuras do pregador e do santo no fingimento decoroso do *como se*, por situações retórico-políticas como vimos. Mesmo espetacular, a prática da troca de identidade entre Vieira e Antônio está bastante vinculada ao gosto barroco pelo “*trompe l’oeil*” pictórico. Na performance, ela visa borrar as fronteiras entre o “[...] acto de dizer algo e a coisa da qual se diz” (MENDES, 1990, p.438). Mas essa prática, salientemos, está rigorosamente dentro da discursividade barroca, não sendo a erupção, *avant la lettre*, do estilo individual e da ascensão do biográfico do tipo presente apenas no século XIX¹¹. Se concordarmos com Costa Lima (1986, p.244), ao comentar que o biográfico é imagem, “[...] pois memórias e autobiografias são substitutos de espelhos”, devemos nos lembrar de que a face no espelho onde Vieira se olha é a de Deus. A sua performance está longe de ser uma preocupação de caráter individual¹². A prática de si, segundo os estudos de Foucault (2001) em *L’herméneutique du sujet*, para o pensamento cristão, visa à renúncia de si e à conversão, e nunca ao surgimento de um indivíduo desvinculado de sua meta divina.

¹¹ Segundo Costa Lima (1986), somente se poderia pensar na preocupação biográfica do autor a partir do século XIX, cf. “Júbilos e misérias do pequeno eu”, conforme citado nas referências bibliográficas ao final do artigo.

¹² Jacques Derrida (1987, p.14) se questiona também se o direito de autoria, que poderia ser especulado pela marca pessoal do escritor, não estaria impedido de surgir graças à vinculação da escrita a objetivos outros, no caso a religião, que não os da constituição de individualidade.

O “trompe l’oeil” das figuras alternantes atinge um público que espera surpreender-se com a complexidade dos discursos, que espera, sobretudo, maravilhar-se. Ao performer, a figura de Santo Antônio responde a este anseio. E, se encaramos esta ação como performance, não deixaríamos de compreendê-la nos pressupostos de toda performance, cujo espelhamento entre vida e arte constrói o “drama real” que “se desenvolve frente ao receptor” (GLUSBERG, 1987, p.66). Transformando seu corpo em signo, signo da escritura de Deus, o performer sacro ocupa o “duplo papel de protagonista e receptor do enunciado”, fazendo com que “[...] o mecanismo da *mimesis*, substituído ao nível da performance, é transportado assim, para o público” (GLUSBERG, 1987, p.76). Se a *mimesis* assim exposta coincide com o significado da performance, fica clara a exposição do problema da comunicação perante o público: é este o sentido tanto de falar aos peixes quanto de falar à lebre morta. Estas performances são veias expostas do corpo que prepara uma mensagem no momento exato em que se constrói como corpo através dela. Na performance, autoria e arte estão em construção diante de todos.

Segundo Alain Borer, Joseph Beuys foi provavelmente o artista que mais se dedicou à fala. E esta acabou constituindo uma figura ao longo de sua carreira. Ele se manteve sempre como conservador do “sal” da palavra, e talvez o sal tenha sido um dos seus materiais implícitos, como o foi para Vieira. Conforme Borer,

Poderia alguém ser mais pastor que Beuys? [...] vestindo a sua grande capa forrada de pele, apoiando-se no seu cajado enquanto caminhava, conduzindo uma procissão de manifestantes? (BORER, 2001, p.23).

A figura de Beuys se torna característica: sua vestimenta, a presença do chapéu, o tornam uma obra

viva que não deixa de ser evocada na presença de suas obras. Qual a melhor imagem de suas intervenções do que a própria imagem de Joseph Beuys? Sendo pastor, Beuys figura o caminhante, como acontecerá na performance "O bastão de Eurásia" (1963), ressaltando o papel dos pés. Segundo o próprio, ao comentar a performance numa entrevista, o pé "[...] tem um papel muito importante na minha ação." (BEUYS, 1988, p.74). Se lembrarmos da tematização dos pés na sermonística vieiriana, flagraremos a similitude entre as duas posturas, pois, para Vieira, os passos dados longe do paço, ou seja, longe da corte, afirmavam sua fé no messianismo como forma fundamental da semente da palavra cristã.

Desde o conceito predicável do *SSAP*, a figura de Cristo será evocada tanto pela figura de Vieira quanto pela de S. Antônio: ambas figurarão o orador máximo, Cristo. Modelo divino da oratória, a performance de Cristo no sermão à beira-mar é de uma pregação que se explica, quando Cristo anuncia por que prega por parábolas, já que o modo serve para que se cumpra a profecia: "Abrirei a boca para proferir parábolas, proclamarei coisas escondidas desde a fundação do mundo"¹³. Portanto, ao pregador que "imita" Cristo, dizer é proferir, pois tudo é signo oculto de Deus, e cabe ao orador ser hermeneuta. Seguindo à risca o "Quem tiver ouvidos, ouça" de Cristo, nos Evangelhos, o pregador terá como papel incitar o público a afinar seus ouvidos às revelações da Palavra, e para isso a oratória barroca não deixou de apelar à eloquência da visualidade. A figura do orador máximo presidirá o futuro profético de toda fala.

Quando perguntado sobre a presença da figura de Cristo na sua arte e seu significado, Beuys não titubeia: "Qual é, entre as suas obras, a contribuição mais importante à imagem de Cristo?/ Beuys: O

¹³ Cf. Mt. 13, 34-35 (BIBLIA, 1996).

conceito ampliado de arte" (BORER, 2001, p.32). Mas, como depois acrescenta Alain Borer, o cristianismo beuysiano é

[...] paleocristão: esse é o caminho que Beuys, como um xamã (com a auréola do chapéu), veio revelar, do indeterminado ao determinado, do caótico ao cristalino, que seria preciso chamar de crist (o) alino (BORER, 2001, p.32).

A figura de Cristo percorre toda a trajetória de Beuys, desde a presença das cruzes em diversas obras até aquelas em que a figura do sagrado coração de Cristo aparece com as inscrições "O inventor da eletricidade" e "O inventor da máquina à vapor (*Sacro cuore de Gesù*, 1971). A figura de Cristo fornece a Beuys o significado do messianismo, da fala e da sua própria concepção de arte quando as três se sustentam:

Eu me aposso assim de um conceito de Deus. Eu me aposso de um conceito de Deus e dou esse conceito ao homem, mas eu não tenho necessidade de fazê-lo: eu sou demasiadamente frágil para tal. Cristo já o fez. O **ato** que anuncia o homem liberto, o **ato** que representa Cristo dentro do ser humano e cria o soberano dentro dele, este **ato já foi** cumprido (BEUYS, 1998, p.27, grifo nosso).

Sobretudo, Cristo deve ser a figura exemplar a ser assumida pelo homem, mas de modo que o homem cumpra por si o vislumbre cristão, esse é seu caminho utópico. Se o mundo é enigma, para Beuys o homem é a única chave deste enigma. Por isso, é crucial que os homens sejam mais atentos que a lebre morta: a comunicação será o acesso privilegiado à revolução. E é aí que a figura do orador tem sua função e lei.

Assim como a retórica, a performance: as figuras retoricamente construídas por Vieira e Beuys têm como objetivo prefigurar seu público, inventando¹⁴, através dos peixes e da lebre, figuras que espelham os homens.

Joseph Beuys, do mesmo modo que Vieira, tinha plena consciência dos registros de suas performances. Eles constituem, para o futuro, suas figuras. A espontaneidade articulada pela escrita dos sermões e pelos registros das ações de Beuys os faz próximos como homens, de séculos tão distantes, ocupados em se figurarem, a fim de cumprirem seus propósitos. Proféticos, previram que o desaparecimento de seus corpos demandava que eles fossem transferidos, em nome das mensagens, ao corpo morto dos registros – escrito e imagético em qualquer de suas modalidades: o sermão, a fotografia, o vídeo, o filme. Permanecendo como traços, as suas ações não deixam de apelar aos sentidos, através destes vestígios. Como diz Didi-Huberman (1992, p.20, grifo do autor),

Vestigium, en latin, c'est le trace de pas dans le sable, à savoir ce qu'en sémiotique on nomme un processus de signe "indiciaire", un indice. Façon de dire ici que toute question posée aux "images-visages" serait également une question posée à des *processus de traces* plutôt qu'à des dispositifs de la représentation entendue au sens traditionnel.

Agradecimentos: Agradeço à Prof^a. Ana Lúcia Machado de Oliveira, pela mão firme estendida a mim na hora do encontro com Vieira.

¹⁴ Para observar a conjunção de retórica, alegoria e invenção do outro cf. Derrida (1987, p.11-61).

SANTOS, M. Beuys + Vieira: contribuição da crítica da performance à ação *Como explicar quadros a uma lebre morta* e ao *Sermão de Santo Antônio aos peixes*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.2, p. 13–37, jul./dez. 2007.

- **ABSTRACT:** *This article aims to analyze the contribution of the performance concept as a critical category. For that, we have chosen the work of two artists: Antônio Vieira, with his Sermão de Santo Antônio aos peixes, and Joseph Beuys, with his action How to explain pictures to a dead hare. We intend to follow the ways that the idea of performance assumes from a work to another, from a time to another. First, we have presented the historical presence of performance, then we have followed the performatic features in the mentioned works.*
- **KEYWORDS:** *Joseph Beuys. Antônio Vieira. Performance. Baroque oratory. Contemporary art*

Referências:

AUERBACH, E. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

BEUYS, J. **Par la présente, je n'appartiens plus à l'art**: textes et entretiens choisis par Max Reithmann. Paris: L'Arche, 1988. 158 p.

BÍBLIA. N.T. Evangelho segundo Mateus. Português. 1996. In: BÍBLIA. Português. **A Bíblia**. 1.ed. Santo Paulo: Edições Loyola, 1996, vers.34-35, p. 119-1232.

BORER, A. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

DERRIDA, J. **Psyché: inventions de l'autre**. Paris: Galilée, 1987.

DIDI-HUBERMAN, G. (Org.). **À visage découvert**. Paris: Fondation Cartier/Flammarion, 1992.

FOUCAULT, M. **L'herméneutique du sujet**. Paris: Gallimard/Flammarion, 2001.

GIL, José. O intervalo absoluto. Beuys. In: _____. **A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia**. Lisboa: Relógio d'água, 1996. p.197-218.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

LICHTENSTEIN, J. **A cor eloqüente**. Tradução de Maria Elisabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.

LIMA, L. C. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MENDES, M. V. **A oratória barroca de Vieira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

OLIVEIRA, A. L. M. **O sermonista é um fingidor?: alegoria e fingimento decoroso em António Vieira**. [S.l.: s.n., 2006?]. Não publicado..

_____. **Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

STACHELHAUS, H. **Joseph Beuys: une biographie**. Paris: Éditions Abbeville, 1994.

VIEIRA, A. **Santo Antonio (aos peixes)**. In: _____.
Sermões.. São Paulo: Hedra, 2000. t.1, p.315-340.