



# Dissonância

*revista de teoria crítica*

ISSN: 2594-5025

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Estadual de Campinas

[www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica](http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica)

<b>Título</b>	A violência de um gesto. Contribuições benjaminianas para a arte da performance
<b>Autor/a</b>	Renan Marcondes
<b>Fonte</b>	<i>Dissonância: Revista de Teoria Crítica</i> , Publicação Online Avançada, pp. 1-32
<b>Link</b>	<a href="https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica/workflow/index/4107">https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica/workflow/index/4107</a>

Formato de citação sugerido:

MARCONDES, Renan. “A violência de um gesto. Contribuições benjaminianas para a arte da performance”. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, Publicação Online Avançada, pp. 01-32, 2021.

# A VIOLÊNCIA DE UM GESTO

## Contribuições benjaminianas para a arte da performance

Renan Marcondes\*

### RESUMO

O artigo apresenta e discute os textos de Walter Benjamin “Crítica da violência - Crítica do poder” (1921) e “O caráter destrutivo” (1931) como possíveis contribuições para a arte da performance. Busca-se observar, através deles e das posteriores análises feitas por autores como Werner Hamacher e Irving Wohlfarth, uma relação entre violência e performance marcada pela interrupção da ação e por certa passividade do ato. Utiliza-se como exemplo principal a performance *La Bête*, do artista brasileiro Wagner Schwartz, além de outras peças clássicas da arte da performance.

### PALAVRAS-CHAVE

Arte da performance, Walter Benjamin, Violência, Destruição

---

\* Doutorando em Artes Cênicas na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail para contato: [renancevales@gmail.com](mailto:renancevales@gmail.com). Artigo produzido dentro da pesquisa “Outros corpos: presença e performatividade para além do humano”, financiada pela FAPESP no processo 2017/07311-2. Convênio FAPESP/CAPES.

## THE VIOLENCE OF A GESTURE

Walter Benjamin's contributions to performance art

### ABSTRACT

The article presents and discusses Walter Benjamin's texts "Critique of Power - Critique of Violence" (1921) and "The Destructive Character" (1931) as possible contributions to performance art. Through those texts and the subsequent analyzes made by authors such as Werner Hamacher and Irving Wohlfarth, the article aims to observe a relationship between violence and performance marked by the interruption of the action and a certain passivity of the act. The main example is *La Bête* performance, by Brazilian artist Wagner Schwartz, in addition to other classic performance art pieces.

### KEYWORDS

Performance Art, Walter Benjamin, Violence, Destruction

---

## **Embriaguez como política**

Autor de caráter ao mesmo tempo trágico e revolucionário, Walter Benjamin encontra atualidade significativa no Brasil ao passo que aumenta a sensação de fracasso em relação aos rumos do país. Bem antes do atual cenário de desmantelamento geral em que nos encontramos, Michael Löwy (2005: 11) afirmou que Benjamin "suscita um

interesse crescente nesse país” entre os “que observam com horror a mentalidade (*Geistesverfassung*) do mundo neocolonial em que vivemos”. Já em 2019, “a conjunção de fracasso socialdemocrata e ascensão da extrema direita” (assinalada pelo impeachment da presidenta Dilma Rousseff em 2016 e a vitória do candidato presidencial de extrema direita Jair Bolsonaro em 2018) é a “reviravolta histórica” (Gatti 2019: 225) que torna ainda mais urgente o reencontro com esse autor que sempre buscou escovar a história a contrapelo, uma vez que se faz “necessário pensar mais uma vez a conjunção de progresso e catástrofe” (*idem*).

No campo das artes, Benjamin foi um autor de grande contribuição através de textos que abordavam questões estéticas a partir das então recentes técnicas de reprodução: um texto como “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935) é ainda tão essencial quanto polêmico – e, por isso, amplamente debatido nos ambientes universitários. Ali, o autor discorre sobre a perda da aura da obra de arte a partir do cinema e da fotografia, “momento em que o desenvolvimento técnico torna obsoleta a singularidade da obra, reprodutível ao infinito” (Gagnebin 1982: 46-47). Também o menos debatido “Pequena história da fotografia” (1931) apresenta considerações iniciais do autor sobre o aparecimento do que ele nomearia por “aura”, tendo como foco sua presença na própria superfície fotográfica, dadas as condições de revelação durante o surgimento da técnica fotográfica.

Mas, numa intensa relação com o Surrealismo, Benjamin afirmou ser preciso “mobilizar para a revolução as energias da

embriaguez” (1995: 32), sugerindo que o compromisso político poderia ser desnorteado pela estética.

Nessa frase, ao considerar o gesto revolucionário como um embriagado, o autor parece reconhecer um potencial cambaleante, sem fim definido e potencialmente destrutivo que a arte poderia apresentar para a política. Esse olhar atento para a violência, apesar de recorrente na obra de Benjamin, ressurgiu especialmente em outros dois textos do autor, “Crítica da violência - Crítica do poder” (1921) e “O caráter destrutivo” (1931), nos quais o pensador reelabora de maneiras distintas o “estado de completa distração” (Breton 1964: 63) afirmado no “Manifesto do surrealismo” como o “poder de um anarquismo libertário e insurrecional capaz de abalar a ordem estabelecida das coisas” (Gatti 2009: 87).

Apesar de bem mais herméticos que as reflexões sobre arte acima citadas, creio que esses textos podem ser lidos como importantes contribuições benjaminianas para a discussão sobre a arte da performance (linguagem só estabelecida nos anos 1960, décadas depois de sua morte). A reflexão sobre as relações entre violência e performance<sup>1</sup> pode contribuir não apenas para essa linguagem, mas de modo mais geral para a atual produção em arte contemporânea (principalmente a que se afirma como politicamente engajada), que tende a entender o fazer político nos parâmetros de uma ação com objetivos determinados. Walter Benjamin, parece-me, nos levaria para outro caminho, no qual o fazer político mais radical seria da ordem do gesto, ou

---

<sup>1</sup> Cf. Marcondes 2018.

seja, do que o autor entende por “interrupção da ação” (Benjamin 1994: 80) enquanto maior violência possível.

Se a destruição benjaminiana nunca é facilmente legível, mantendo-se quase como enigma indecifrável ao longo dos textos, é justamente porque ela recusa de antemão um caráter utilitário. Noções como “violência divina” ou “caráter destrutivo” não podem ser aplicadas diretamente, e parecem existir apenas para serem citadas, forçosamente descontextualizadas ou brincadas (como os brinquedos que sempre fascinaram o autor por sua infinita possibilidade combinatória e imaginativa).<sup>2</sup> Tomo aqui a liberdade de pensar seus conceitos de maneira um tanto anacrônica nos termos da arte da performance e do performativo, acreditando que a arte, quando ainda compreendida como um espaço específico no qual se pode testar o fracasso e a violência não direcionada, se prova local privilegiado para discutir e a filosofia de Benjamin. Apesar do sufoco de nossos tempos, resta na arte um dos últimos espaços possíveis para que o gesto contínuo e excessivo do brincar, do jogo e do estudo – todos tão caros para o filósofo – siga em sua violenta operação.

## **Arte da performance como arte da ação**

A arte da performance, desde seu surgimento entre os anos 1950 e 1960, geralmente assume seu posicionamento em relação ao mundo por meio de um compromisso direto com ele.

---

<sup>2</sup> Cf. Benjamin 2002.

Recusando uma separação fundamental entre coisa e signo que seria característica da arte (mesmo as performativas, como o teatro e a dança), sua ação no mundo seria isenta de mediações, o que significa que o espaço entre o que é real e o que é representado estaria diminuído ou seria, idealmente, inexistente. Como é visível em seus múltiplos nomes, como *happening*, *body art*, arte da ação, entre outros, essa linguagem parece firmar seu compromisso não apenas com o tempo presente, mas com a realização de atos que produzam mudanças efetivas e diretas no mundo e nas relações entre corpos e coisas.

É recorrente encontrarmos afirmações sobre a arte da performance que reforcem a efetividade ou sucesso como critério do que é proposto. Se, como coloca Regina Melin (2008: 7), há a ideia geral de que a performance envolve o “artista em uma ação ao vivo, visto por um público, num tempo e espaço específicos”, essa ação carrega em si um pressuposto de eficácia que se encontra também fora do campo das artes: um performer, assim como um maratonista, precisa ter sua atividade publicamente vista e reconhecida por outras pessoas, que atestarão seu feito e comprovarão que a ação se deu. Como o termo performance inclui em si a noção de desempenho, Marvin Carlson (2010: 13) chega a afirmar que performances “requerem a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seja a performance”. Também a Associação Cultural Videobrasil (2005: 5) aproxima a função artística à de desempenho: “cumprir e dar forma a uma tarefa preestabelecida, e a de espetáculo, no sentido de algo temporário”.

Porém, tornou-se impossível pensar em performance e não considerar o caso mais polêmico dos últimos anos: *La Bête*, de Wagner Schwartz, alçada ao mesmo tempo a bastião da resistência artística e signo da violência de nossos tempos, ao participar, em 2017, do 35º Panorama de Arte Brasileira do MAM-SP, quando o artista foi acusado de pedofilia por conta de um vídeo divulgado na internet, no qual se via uma criança tocando seu corpo nu.

Se essa performance começa com uma calma ação do performer sobre uma réplica de um dos *Bichos* (estruturas metálicas articuláveis feitas em 1960 pela artista brasileira Lygia Clark), logo após o público se instalar o artista lança para todos a pergunta: “alguém quer tentar?”, referindo-se sutilmente ao seu próprio corpo. Como há uma diferença enorme entre a materialidade de um corpo humano e a réplica da obra de Clark, a própria tentativa de realizar o mesmo tipo de manipulação sobre o corpo do artista por parte do público é parcialmente fracassada. Schwartz – em estado de total entrega e passividade – e o público – em uma tentativa frustrada de lidar com um corpo como se fosse um objeto – não parecem desempenhar nada que se efetive ou que transforme o mundo diretamente, apenas testando a materialidade de um corpo que, apesar de totalmente entregue, tem no seu peso e estrutura a principal resistência a grande parte das violências a que pode ser submetido, resistindo mesmo na maior passividade (vale notar que é nesse contexto que vemos a criança tocar seu corpo, o que significa que o artista não responde a nenhum dos gestos dela).



Curiosamente, essa que foi ao mesmo tempo a performance mais violentada e mais acusada de violência é, na verdade, constituída por uma passividade quase absoluta do artista, assim como por uma recusa de qualquer tipo de técnica, o que suspende as noções recorrentes sobre o que seria uma performance. Nela, não se encontram posicionamentos políticos claros, não se executam gestos que transformem o contexto ou os corpos presentes, assim como há quase nenhum desenvolvimento dramaturgico. Como então, mesmo sem a realização de nenhuma transformação efetiva dentro de sua uma hora aproximada de duração, *La Bête* alcançou um nível tão intenso de debate público e discussão sobre os limites e espaços possíveis para a arte?

Isso parece ter ocorrido justamente porque a performance apenas expõe a violência que já está presente no nosso dia a dia, desarticulando sua função de uso a que estamos todos tão habituados. A criação de um espaço aberto no qual a ação humana é interrompida ou exposta, apesar de estar bastante distante de uma noção de performance enquanto eficácia e transformação no mundo, parece ser um ponto essencial para uma política das artes performativas e da arte contemporânea como um todo, pois reside no caráter *de pura exposição* dessa e de outras propostas um dos potenciais políticos da arte.

## **A recusa de um fim na violência**

A principal aproximação de Benjamin ao tema da violência ocorre cedo em sua obra, com *Zur Kritik der Gewalt* (traduzido

no Brasil por Willi Bolle como “Crítica da violência - Crítica do poder”), texto escrito e publicado em 1921 logo após a conclusão do doutorado do autor. Parte de um projeto maior dentro de sua produção inicial (cf. Moran, Salzani 2015: 2), inclui-se em

uma série de pequenos ensaios e pequenos textos, todos com uma marca muito esotérica, nos quais Benjamin articula tanto uma teoria política como desdobra sua filosofia da linguagem, ideias messiânicas, bem como uma reflexão sobre a percepção corpórea do mundo (Seligmann-Silva 1999: 27).

O termo *Gewalt*, que em alemão significa tanto “violência” quanto “poder”, já indica que está em discussão uma noção de violência diretamente ligada à instauração ou manutenção de determinado regime de Lei, o que faz do texto uma incursão sobre o campo do direito e sobre suas possíveis ou desejadas relações. Portanto, o texto não trata sobre qualquer tipo de violência, mas sim sobre seu pertencimento a um sistema legal.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> O ponto de partida e critério de sua crítica é a circunscrição da violência dentro de um sistema de meios e fins, independentemente de seu aparecimento dentro dele ser criticado posteriormente como justo ou injusto. Para justificar a inescapabilidade dessa circunscrição, o autor situa a violência dentro de dois fundamentos distintos do direito: o direito natural e o direito positivo. No caso do direito natural – ideia essencialista e fundamentalista dos direitos humanos – o entendimento da violência como dado da natureza humana a tornaria possível tendo em vista os fins justos, ou seja, a tomada de uma ação violenta seria passível de justificativa, caso seu fim mirasse o reestabelecimento de direitos naturais do homem (como o autor exemplifica ao citar o terrorismo na Revolução Francesa). Já no caso do direito positivo, a justificativa da violência estaria dada a partir de seu vínculo a uma determinada configuração histórica, tornando-a um meio justo ao entendê-la como “produto do devir histórico” (Benjamin 1986: 125) e exigindo de “qualquer violência um atestado de identidade quanto a sua origem histórica” (idem). Mesmo que haja nesse segundo caso a possibilidade de situar historicamente a violência e, portanto, fundamentar a hipótese que Benjamin investiga em seu texto, em ambos os casos – direito natural e direito positivo – o autor aponta um caráter cíclico que situa a violência ora como meio de

Nesse texto, Benjamin se pergunta sobre a aplicabilidade usual dessa violência a um sistema de meios e fins, propondo-se por fim a refletir se a violência poderia ser pura. Para isso, contrapõe seus dois tipos: a primeira, mítica, transitaria sempre entre violência revolucionária e estatal, formando um círculo de substituição mútua, seja instaurando o direito pela revolução ou conservando-o através da lei. Própria ao aparato legal, essa violência criaria um sistema cíclico de garantia do direito (cf. Benjamin 1986: 127).

Como contraponto, Benjamin propõe “uma teoria da contraviolência ‘divina’, capaz de deter a circularidade da violência ‘mítica’” (Wohlfarth 1997: 174) por meio das “intrusões brutais de uma justiça para além da lei” (Žižek 2014: 141). O caráter intencionalmente especulativo dos textos de Benjamin faz de “Crítica da violência - Crítica do poder” ainda hoje de difícil acesso e leitura, principalmente por conta da abstração do termo “violência divina” e de seus vínculos com o messianismo judaico.

É preciso pontuar como a referência ao messianismo não é determinante para sua leitura, e que a busca por um vínculo direto com a teologia parece não colaborar com as leituras

---

fins justos ora pela própria justificação dos meios: “Se o direito natural pode julgar cada direito existente apenas por meio da crítica aos seus fins, o direito positivo, por sua vez, pode avaliar qualquer direito nascente apenas pela crítica aos seus meios. [...] O direito natural almeja ‘justificar’ os meios pela justiça dos fins, o direito positivo ‘garantir’ a justiça dos fins pela ‘justificação’ dos meios. A antinomia se mostraria insolúvel se o pressuposto dogmático comum fosse falso; se, por um lado, meios justificados e, por outro, fins justos, se encontrassem num conflito inconciliável. Mas nenhuma luz poderia ser vislumbrada, a esse respeito, enquanto não se sair desse círculo e não se estabelecer critérios mutuamente independentes tanto para fins justos como para meios justificados”. (Benjamin 1986: 124)

possíveis do texto. Na bela imagem proposta por Benjamin (apud Wohlfarth 1997: 186), seu pensamento só opera como *mata borrão* em relação à teologia: consegue secá-la, mas não riscá-la totalmente das análises materialistas. É por isso que, como afirma James R. Martel (2013: 132, trad. nossa)

a teologia de Benjamin não é a mesma da teologia tradicional contra a qual grande parte da esquerda se coloca. É verdadeiramente [...] uma ‘teologia negativa’, uma visão do messianismo na qual o Messias virtualmente não faz nada exceto tornar possível que nós não sejamos determinados por seu próprio fetichismo.

Slavoj Žižek também afirma que “a violência divina é um signo da própria impotência de Deus” (2015: 154-156), assinalando que essa violência se exerce “em favor do vivente”. Podemos, portanto, ler essa relação entre violência e divindade antes de tudo como uma ausência: “Deus está ausente” e “não há um Messias enviado do céu” (Löwy 2005: 51-52), portanto, “somos nós o Messias, cada geração possui uma parcela do poder messiânico e deve se esforçar para exercê-la”. Nesse sentido, “a tarefa messiânica é inteiramente atribuída às gerações humanas”.

No texto original, alguns apontamentos sugerem as formas possíveis dessa violência, cuja máxima seria “uma greve geral proletária que teria por objetivo não a chantagem política e econômica de suas formas ‘parciais’” (Benjamin 1986: 144). Assim, “sob certas condições”, a greve teria de ser “considerada um meio puro” (ibidem: 141), gerando enfim a “demolição do Estado” (ibidem: 174). Além da greve, também a “educação [...]

que em sua forma plena está fora da alçada do direito, é uma de suas formas manifestas” (ibid.: 152). Greve e educação, temas recorrentes para autor (como em “A vida dos estudantes” (1914) ou em seus ensaios sobre Franz Kafka), enquanto gestos revolucionários,<sup>4</sup> aqui também surgem como possíveis indicadores dessa violência, sugerindo que ela talvez não corresponda a nenhum clichê de violência, caracterizando-se pela não-letalidade.

Se hoje esse texto encontra um “período de legibilidade, ao menos em comparação com as muitas décadas em que ficou relativamente dormente” (Moran, Salzani 2015: 1), é em grande parte devido a seu ressurgimento no debate acadêmico em 1965, junto a um pós-escrito de Herbert Marcuse, que o lê à luz das manifestações estudantis dos anos 1960. Dos diversos debates posteriores que “Crítica da violência - Crítica do poder” suscitou, dois parecem centrais na discussão sobre performance: publicadas nos anos 1990, as leituras de Jacques Derrida e Werner Hamacher se reportam diretamente às aproximações que Benjamin faz entre violência e lei. Apesar de se basearem no texto de 1921, ambas fazem também referência a uma das principais teorias para a arte da performance dos anos 1960: a dos atos de fala de John L. Austin,<sup>5</sup> na qual o filósofo afirma que há determinados verbos com força performativa, ou seja, nos quais o próprio ato de dizer corresponde ao fazer, efetivando-se no mundo no exato momento em que são ditos. Esses verbos, por criarem mudanças concretas no mundo, aproximam-se do

---

<sup>4</sup> Cf. Weber 2009.

<sup>5</sup> Cf. Austin 1990.

que Benjamin chamava de violência mítica, ou seja: possuem força de lei justamente pelo caráter ritualizado e repetitivo de suas enunciações, que sedimentados, tornam-se práticas culturais. Isso significa, por exemplo, que o caso mais citado por Austin (o marido que diz “*I do/eu aceito*” ao se casar) apenas transforma o mundo por respeitar e manter determinados acordos culturais que tornam sua enunciação efetiva.

Portanto se o performativo apenas é efetivo pelo seu potencial de repetição que o faz demonstrável, a violência divina teria, pelo contrário, um caráter específico ou inaugural. Para Žižek (2015: 158) ela depende inclusive de um “ato de amor do sujeito” para ser percebida:

o mesmo ato que, para um observador de fora, não passa de uma explosão de violência, pode ser divino para os que nele participam [...]. O risco de interpretar e assumi-la como divina cabe plenamente ao próprio sujeito: a violência divina é o trabalho do amor do sujeito.

Já Giorgio Agamben (2015: 68), autor que desenvolveu de forma sistemática uma leitura do texto de Benjamin na série *Homo Sacer*, afirma que

Benjamin não sugere, na verdade, nenhum critério positivo para sua identificação [da violência divina] e nega, aliás, que seja até mesmo possível reconhecê-la no caso concreto. O certo é que ela não põe nem conserva o direito, mas o de-põe (*entsetzt*).

A contribuição de Jacques Derrida é mais problemática, focando na relação entre Benjamin e o jurista Carl Schmidt (teórico vinculado ao nazismo) e propondo uma leitura “um

pouco arriscada” (cf. Agamben 2015: 61) do texto como “assombrado” pelo holocausto e pelo potencial fascista da violência divina. Agamben (2015: 69) se contrapõe à leitura de Derrida, usando-a como um exemplo “dos equívocos mais perigosos” possibilitados pelo caráter aberto do texto. Žižek (2015: 146) também busca argumentar que a violência divina não significa “a violenta explosão de ressentimento que encontra expressão nesse espectro que vai dos linchamentos de massa ao terror revolucionário organizado”, mas se propõe a superar o argumento conservador de que ela seria apenas “mais um sonho esquerdista de um acontecimento ‘puro’ que nunca tem de fato lugar” (ibidem: 153).

A violência divina toca em um ponto caro ao performativo: ela parece, por ser “subjetiva e irracional” (Žižek 2015: 24), sobrepor-se à violência/poder humanos, que possuem em geral fins determinados e objetivos definidos de transformação no mundo. Seja pelo já citado viés linguístico de Austin ao afirmar que os verbos performativos conferem aos humanos poder de criação de mundo a partir da linguagem, ou pelo viés antropológico/teatral de Victor Turner e Richard Schechner<sup>6</sup> (segundo o qual os ritos sociais produzem transformações efetivas nas comunidades através de rituais e jogos), a performance aparece como uma força de produção no mundo.

Portanto, se há uma relação entre violência e performance, a leitura de Werner Hamacher em 1991 buscou fazer da violência divina um conceito ligado diretamente ao

<sup>6</sup> Cf. Schechner 2017.

performativo. Para o autor, se há atos de força performativa, a violência divina seria sua negação: a “violência não instrumental pura, e portanto não violenta” (Hamacher 1997: 127) é chamada pelo autor de aformativa. Hamacher demonstra que

Se caracterizarmos agora a imposição da lei nos termos da teoria do ato de fala como um ato performativo – e especificamente como um ato performativo absoluto, pré-convencional, um ato que põe convenções e condições legais em primeiro lugar – e se ademais chamarmos a dialética da posição e desintegração de uma dialética da performance, parece razoável qualificar a “deposição” dos atos de posição e sua dialética, pelo menos provisoriamente, de um evento político não-performativo ou aformativo absoluto, como depositivo como a-tese (a-thesis) política. A violência pura não põe, ela depõe; não é performativa, mas aformativa. Se a violência pura da deposição existe mesmo fora da esfera da lei, essa violência não instrumental pura, e portanto não violenta, pode a qualquer momento – se não universalmente a qualquer momento – irromper no ciclo das leis e sua degradação. (idem)

Em nota de rodapé, Hamacher (1997: 140) afirma que “o fato de que as afirmações permitirem que algo aconteça sem fazer com que aconteça” significa que

elas não são o que aparece no reino das posições, de tal modo que o campo da fenomenologia, como o campo da manifestação positiva, pode apenas indicar os efeitos do aformativo como elipses, pausas, interrupções, deslocamentos etc.

Ou seja, há no aformativo uma possibilidade de transformação que se dá justamente pela recusa de um posicionamento determinado ou da afirmação de um fim. Essa



transformação que não objetiva um fim (ou seja, não coloca seus esforços no futuro) tem uma característica política muito peculiar, pois

não apenas versa tematicamente sobre uma revolução, mas efetua ela própria uma inversão da perspectiva da teoria política clássica: define a política não mais por referência à produção da vida social e sua representação no ‘organismo moral’ do Estado, mas por referência àquilo que subverte o imperativo da produção e da autoprodução. (ibidem: 137)

É nesse sentido, por exemplo, que Hans-Thies Lehmann, um dos principais teóricos do teatro contemporâneo irá se referir mais ao aformativo do que ao performativo para pensar a produção teatral. O autor afirma que, como “o termo performativo não pode ser completamente dissociado da ideia de um funcionamento bem sucedido, um ato positivo, a realização de um objetivo” ele acaba por suprimir um aspecto

de extrema importância: *uma certa passividade, uma não-realização no espírito do ‘eu preferiria não’, de Bartleby*. Para se dizer o mínimo, muito do teatro performático/pós-dramático constitui a articulação de uma dúvida profunda sobre o fazer, a obtenção, a realização e a performance. (Lehmann 2013: 876, grifo nosso)

Encontramos aqui um dos principais traços de como Benjamin pode ter informado certa teoria do teatro e da performance que não se vincula com um fazer direto ou efetivo no mundo, distanciando-a de seu próprio conceito de desempenho. Talvez esteja nesse viés um dos traços mais revolucionários das violências possíveis na arte da performance.

## O agora da destruição

Será em *Der destruktive Charakter* (“O caráter destrutivo”) que Benjamin dará maior foco ao presente como tempo privilegiado do gesto humano, aproximando-se melancolicamente de uma teoria da atividade humana que desconfia do progresso (questão reencontrada em suas teses “Sobre o conceito da história”). Esse texto curto e ainda mais enigmático do que “Crítica da violência - Crítica do poder” também versa sobre uma força que apenas “abre espaço” (1986: 187-188). Nesse breve texto, vemos que o caráter destruidor “tem poucas necessidades, e a menos importante delas seria: saber o que ocupará o lugar da coisa destruída. Primeiramente, pelo menos por um instante, o espaço vazio”. Interessado no espaço vazio, esse texto apresenta uma perspectiva da ação humana que não busca por efeitos. Ao invés disso, “por não ver nada de duradouro”, ele vê “caminhos por toda parte”.

“Mais radical até que os radicais, e mais bem ajustado também, o caráter destrutivo é um anarquista sob a aparência de um banqueiro”, eis como Irving Wohlfarth (1997: 177) descreve o caráter destrutivo segundo Benjamin. Justamente por não haver um sentido psicologizante nesse caráter, sua contradição interna o torna, assim como a “violência mítica”, uma imagem a ser completada por quem lê. E, de fato, essa contradição se sustenta, para Konder (1999: 59), na informação de que o texto fora supostamente dedicado a Gustav Glück, amigo banqueiro do autor e dono de notável irreverência. Porém, Wohlfarth (1997: 177) assinala também vários indícios de que Brecht foi outro modelo para o texto: se o caráter destrutivo “elimina até mesmo

os vestígios de sua destruição”, Brecht recomendava em um de seus mais conhecidos poemas da *Cartilha para os cidadãos*: “apague os rastros!”. Por considerar “a energia dialética sob o ângulo do bom humor e da infância” (Didi-Huberman 2017: 112), “O caráter destrutivo” evidencia o contraste quase absoluto entre as suas possíveis referências (artista-banqueiro), assim como a dificuldade de compreender suas ações.

Esse caráter destruidor que Benjamin aponta também não visa produzir nada ou colocar algo no lugar do que destruiu, operando uma forma de destruição que, por ser inapropriável, não contribui para o giro do capital (Cf. Wohlfarth 1997: 172). O caráter destruidor não produzirá nada, “ao contrário, é descritível somente numa relação negativa, tangencial, com modelos de destruição existentes” (idem). O potencial revolucionário desse caráter surge justamente na recusa de um projeto de futuro: se ele “executa seu trabalho” apesar de evitar “trabalhos criativos” é apenas porque seu compromisso com o presente é demasiado radical, o que faz o pessimismo característico de Benjamin dar espaço a uma espécie de “melancolia revolucionária” (Löwy 2005: 25), como fica claro na conclusão do texto, onde consta que “o caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale a pena ser vivida, mas sim de que o suicídio não compensa” (Benjamin 1986: 188). Seu gesto é sempre uma “jogada de risco histórica” (Wohlfarth 1997: 182) na qual, se não se confia no futuro, ao menos se *aposta* nele.

Assim, se a violência divina parece se situar como outra violência além daquelas necessárias para manter a Lei, o caráter destrutivo situa sua ação como uma que está, invariavelmente,

no presente. Justamente por isso, não vê um fim determinado para suas ações, mas sim “caminhos por toda parte” (Benjamin 1986: 188). Se o caráter destrutivo precisaria estar cercado de pessoas que seriam “testemunhas de sua eficácia” (ibidem: 187), ela apenas poderá ser uma que prova a si mesma como falsa, já que Benjamin (idem) afirma logo a seguir que o caráter destrutivo “não tem o mínimo interesse em ser compreendido”, aliás, “ele provoca mal entendidos”. Aquilo que será testemunhado parece ser justamente uma suspensão da eficácia, a contemplação de um espaço aberto de interrupção e suspensão.

Não seria essa uma relação com o tempo presente com a qual a arte da performance poderia se engajar? Ao invés de pensarmos que as ações executadas dentro dessa linguagem artística têm também potencial de mudança efetiva no mundo, submetendo-se ao “erro de permitir que o paradigma da produção seja ressuscitado no paradigma da performatividade” (Hamacher 1997: 137) e colocando a arte no mesmo imperativo de produção que rege todos os demais setores da sociedade, não poderíamos pensar a arte da performance justamente como interrupção da ação e exibição de uma violência cujo fim reside em si mesmo? A arte da performance poderia ser pensada – ainda em termos benjaminianos – como próxima do gesto, que para o autor seria também a “interrupção da ação”: já no teatro brechtiano do início do século XX, “quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação”, afirmava Benjamin (1994: 80), “mais gestos obtemos”. Ou seja, apenas no “efeito de retardamento” de quando um gesto interfere no fluxo da vida

seria possível interromper os “acontecimentos” e realizar “a descoberta das situações” (ibidem: 81).

Se pensarmos em alguns casos icônicos da história da performance, podemos reconhecer esse gesto de interromper o fluxo de ações da vida para revelar violências constitutivas do tecido social. Isso, é claro, só seria possível contrapondo-a com outra violência (uma que é inútil e que não tem propósito). *Ritmo 0* (1974), performance na qual a artista sérvia Marina Abramovic se colocava junto a 72 objetos que poderiam ser usados pelo público em seu corpo, fazia da própria negação da artista em realizar qualquer ação a exposição de um espaço de violência, revelando pela passividade uma violência social e direta – apesar de muitas vezes invisível – em relação ao corpo feminino. *Ritmo 0* não transforma, mas revela, tendo como base a própria objetivação à qual a figura da mulher foi sujeita historicamente (e que a artista assume constantemente em suas obras, tornando-se uma espécie de espelho a devolver para seu público a imagem que ele quer ver).<sup>7</sup>

Chris Burden, artista americano conhecido por performance violentas como levar um tiro no braço (*Atire*, 1971) ou ser crucificado em um carro (*Trans-fixado*, 1974), também tinha em sua produção um forte vetor de interrupção da ação. Mesmo nos exemplos citados acima, podemos ler o tiro recebido ou sua crucificação como tentativas de autoimposição da pausa e da imobilidade através da violência, mas em *Condenado* (1975) o artista se colocou deitado sob um vidro dentro de uma galeria por tempo indeterminado, sem se mover, comer ou beber. Sua

<sup>7</sup> Cf. Marcondes 2017b.

proposta apenas se finalizou após 45 horas, quando um funcionário, por desejo próprio, foi levar-lhe água. Se o tempo presente se faz essencial aqui, não é para o artista demonstrar ou provar nada, mas sim para abrir um espaço de suspensão temporal através da passividade (reforçado pelo artista na escolha de quebrar um relógio de parede com um martelo ao fim da ação, como se liberasse novamente o tempo com o fim da performance).

Os exemplos desse gesto que vai na contramão de uma ação são inúmeros: o brasileiro Flávio de Carvalho, ao andar no sentido contrário a uma procissão, ou o estadunidense Pope L., que rasteja pelas ruas de Nova Iorque vestido como um Super Homem negro, são também casos nos quais uma ação aparentemente simples torna-se gesto, aqui expondo as violências silenciosas que existem nesses espaços públicos. Não são diretamente letais, pelo contrário: são ações quase infantis, que podem ser lidas na chave da brincadeira (andar ao contrário, vestir-se de super-herói, brincar de morto). Mas em contraste com esse caráter de uma brincadeira quase inofensiva, pode-se também notar que são todos casos de performances que foram interrompidas de alguma forma brusca, com intuito de salvar o corpo dos performers (Burden, Abramovic, Carvalho) ou para restringir sua circulação (as constantes intervenções policiais que finalizam as performances de Pope L.).

Não seria importante essa força destruidora em um momento histórico como o nosso? Ao invés de tentar erradicar a violência através da arte, não seria preciso confiar que ela apresenta outra, sem direcionamento, que não aponte culpados

ou peça redenção, mas sim que exponha a violência que assola nosso país, provando-se cíclica?

## Abertura e política

Segundo Vladimir Safatle (2019: *online*), nos últimos anos

a esquerda criou um pânico de rua. Ela entra em pânico quando ela vê movimentos de rua, especialmente esses movimentos em que você não vê claramente para onde vai, o que pode acontecer, quem coordena, quem não coordena.

De fato, as jornadas de junho de 2013 demonstraram que, no calor do momento, as reivindicações progressistas podem rapidamente “ir tanto para um lado de transformação quanto para um lado de regressão” (idem). Daí um caráter “dirigista” que o filósofo detecta na esquerda brasileira, que tenta conter ou prever esses possíveis caminhos contrarrevolucionários da rebeldia.

Benjamin, pelos seus escritos, parecia pouco preocupado com esse futuro que poderia dar errado. Como um eterno desconfiado do rumo das coisas e da ideia de progresso que estava contida no pensamento marxista, o autor optou por olhar para o momento presente como o campo privilegiado das possibilidades. Por mais que, como afirma Konder (1999: 60) “a rebeldia, por si só, pode ser neutralizada pelo conservadorismo, pode ser desvirtuada, corrompida”, sendo enfim empregada “pela retórica da direita”, Benjamin parecia mais compromissado com o tempo presente da destruição do que com aquilo que o

substituirá. Assim, mais importante que os efeitos é “a compreensão que Benjamin tem da temporalidade do presente como o momento da destruição” (Benjamin, Osborne 1997: 13). Talvez por isso, quando neste ano de 2020 Schwartz opta por refazer sua performance no Brasil, afirma que “não há expectativa” em relação ao refazimento da ação, mas sim o desejo de se “reapropriar de um território” que lhe “foi retirado à força” (Schwartz: 2020).

De fato, a repercussão da performance de Schwartz em 2017 indica como a extrema direita brasileira vem operando nos últimos anos: encontrando espaços nos quais consegue se apropriar dos discursos e narrativas e subvertê-los, fazendo da arte um terreno fértil de distorções e *fake news*. Mas também parece que os espaços privilegiados para esse tipo de captação da extrema direita são justamente os de significação aberta como a arte e a educação – espaços de onde emana a possibilidade de destruição ou suspensão de um sistema prévio de relações. Os ataques parecem também querer justamente conter seu o potencial emancipatório, transformando-os em meras representações de um ataque a determinado valor, ou seja, supondo que existe um fim determinado e uma intenção por quem abriu aquele espaço de reflexão ou diálogo: o artista *só poderia querer* abusar de crianças, o folião *só poderia querer* atacar os valores familiares, o professor *só poderia querer* doutrinar com aquela informação. Tudo é óbvio porque submetido a um só fim utilitário. O que está sendo contido aqui é justamente o potencial que há nesses lugares de serem meios sem fim, de apenas abrirem a relação entre direito e violência,



podendo encaminhá-la para outras formas – e, quem sabe, desarticulá-la totalmente.

Deveriam os artistas, portanto, fechar esse espaço de abertura justamente por ele ser potencialmente apropriável ou subvertido? É possível, para além de se posicionar do lado oposto dessas forças reacionárias, fazer como Schwartz, colocando-se nessa situação passiva onde seu corpo e proposta estão submetidos a toda violência, mas também a todo afeto? É claro que, se o discurso artístico for diretamente contrário às atuais forças regressivas, tematizando uma política progressista a fim de demarcar posições, há maior reconhecimento de certa parcela de público. Mas isso também a deixa em um terreno seguro de concordância entre pares que veem na arte um mesmo fim, o que nos indica que talvez a arte mais afirmativamente politizada seja a própria “torre de Marfim” da qual os artistas engajados tanto buscam fugir.

Não se trata de se esses discursos artísticos são corretos ou equivocados no sentido político. O ponto é que eles retiram da arte justamente o que ela possui de mais violento: seu potencial de interrupção e suspensão dos sentidos utilitários das coisas, no qual a filósofa Juliane Rebentisch encontra uma forma possível de autonomia da arte nos dias de hoje. Para a autora, a arte “não produz conhecimento em nenhum sentido estrito e nem está fazendo política – ela interrompe a acumulação do conhecimento assim como as relações sociais” (2019: 65, trad. nossa). Não seria essa leitura semelhante a como Werner Hamacher (1997: 133) enxerga a greve benjaminiana, enquanto “evento social, econômico e político em que nada acontece,

nenhum trabalho é feito, nada é produzido, e nada é planejado ou projetado”, enfim, como interrupção das relações de exploração, menos preocupada com sua substituição do que com sua desarticulação total?

A teoria da abstenção da ação sugerida por Hamacher como revolucionária nos ajuda a lembrar que a violência possui uma dimensão fortemente passiva de que a arte da performance, quando se compromete a agir diretamente no mundo, por vezes se distancia. Nesse sentido, essa linguagem artística pode se contrapor a outros entendimentos da performance justamente porque nela pode haver uma desarticulação entre ação e eficácia, como já está sendo apontado por artistas e pesquisadores brasileiros como Artur Kon (2017) e Alexandre Ferreira dal Farra Martins (2017), que chegam a se valer do termo *aformativo*. É justamente no campo aberto na arte que se suspende, ao menos por um tempo, a violência repetitiva e constante que está totalmente incorporada no nosso cotidiano. Portanto, não seria possível ler a violência divina como a própria recusa a uma ação afirmativa (arrastando-se, ficando imóvel, objetificando-se, etc.)?

Como “no gesto das Danaides que jogam água em um recipiente furado”, na arte da performance pode ser “decisiva a ausência de qualquer finalidade efetiva” (Agamben: 2018). A performance em si não transformará nada e sua efetividade só pode ser uma de ordem “destrutiva” (independente de para onde essa destruição apontará): no caso de *La Bête*, por exemplo, ao invés de uma mudança que se prove dentro da obra, a recusa total em agir e a entrega passiva do corpo do artista para um grupo de pessoas insere no centro da obra o que Žižek (2015:

156) qualificará como violência divina: “simplesmente o signo da injustiça do mundo, de um mundo eticamente ‘desarticulado’”, no qual Schwartz é passível de receber, com igual imprevisibilidade, violência e afeto sobre seu corpo.

É nesse sentido que creio que a noção de experiência, central para os discursos da arte da performance como o que torna singular a relação entre público e obra, possa ser ainda trabalhada pela filosofia de Benjamin, na qual “coube um papel central à ideia de destruição (*Destruktion*) como condição de possibilidade da experiência (*Erfahrung*) no sentido forte, filosófico, de uma experiência da verdade” (Benjamin; Osborne, 1997: 12). Há, nessa leitura da destruição como constituinte da experiência, um movimento contrário ao usual entendimento da experiência em relação a uma obra de arte como diretamente transformadora, na qual se produz positivamente algo entre artista e público. Se, como aponta Bojana Kunst (2015: 124), cada vez mais entendemos o tempo investido em uma obra também como um tempo de consumo – ou seja, como um produto que precise corresponder às nossas expectativas e nos satisfazer – a perspectiva que esses dois textos de Benjamin nos abrem indica que a experiência com uma obra pode também ser destrutiva, o que a aproxima mais da interrupção do que do acúmulo de conhecimento ou da emancipação de seu público.

Essa experiência não emerge por uma aproximação direta entre arte e vida e que, apesar de essencialmente moderna, é afirmada até hoje como essencial na arte da performance. No caso de Benjamin, a experiência revolucionária apenas se dá a partir de um grau de separação, como afirma Gatti (2009: 93):

não se extrai uma interpretação das vanguardas a partir da dissolução das fronteiras entre arte e vida ou da destruição da arte. Ao contrário, *a eficácia da atividade artística ou literária depende dessa separação* [...] O paradoxo assim de uma vanguarda como a surrealista é que ela só rompe com a literatura e alcança objetivos que estão para além dessa esfera caso permaneça um movimento literário.

Assim, se há uma relação entre arte da performance e vida, ela se dá por tensão e suspensão, e não por aproximação. Como faz o caráter destrutivo de Walter Benjamin, os corpos dos artistas e dos envolvidos na performance tornam-se, no momento presente, “uma terra de ninguém” que mantém suas “fronteiras abertas” (Wohlfarth 1997: p. 167), o que indica que há um campo específico que se abre na arte e que a diferencia fundamentalmente da vida cotidiana. Deve-se ressaltar que, como Wohlfarth coloca, a abertura de novos caminhos não significa o estabelecimento de mediações pacíficas entre sujeitos, mas sim a proposição de espaços de caráter ambíguo, de abertura de sentido e de interrupção de eficácia que revelam uma violência geralmente naturalizada nas práticas cotidianas. Espaços em que a ideia de progresso que ainda sustenta nossa visão da sociedade humana se prove equivocado ou ao menos limitado. Talvez justamente por isso sejam espaços que precisam ser rapidamente contidos pelas forças reacionárias, dando-lhes um sentido claro e apaziguando seu potencial que é *ao mesmo tempo* o do banqueiro reacionário e do teatrólogo revolucionário. Assim, ao invés da reconfortante visão de que o ataque às artes performativas se daria porque ela é o epitome da resistência dentro de um campo já mais politizado ou questionador da arte,

é preciso levar mais a sério o potencial expositivo que há na produção artística, onde a violência se desarticula e seus possíveis fins se suspendem. Afinal, se Bartleby nos ensinou algo com sua constante recusa, sempre a *preferir não fazer*, é que ela própria é um gesto que possibilita abrir espaços e desarticular os funcionamentos usuais do trabalho produtivo, sendo violenta justamente por se abster da ação, sugerindo que a “não-ação pode ser revolucionária, inauguradora de uma nova história” (Palhares 1997: 117).

*Recebido em 15/05/2020*

*Aprovado em 15/01/2021*

*Publicado em 24/04/2021*

## **Referências**

- AGAMBEN, G. “Por uma Ontologia e uma Política do Gesto”. *Caderno de Leituras*, n. 76, 2018. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno76/> acesso em 16 de nov. 2020.
- \_\_\_\_\_. *Estado de exceção: [Homo Sacer, II, I]*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BENJAMIN, A.; OSBORNE, P. *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

- BENJAMIN, W. “O Caráter destrutivo”. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação Willi Bolle. Trad. C. H. M. R. de Sousa (et al.). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986, p.187-188.
- \_\_\_\_\_. “Crítica da violência - Crítica do poder”. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Trad. W. Bolle. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986, p.160-175.
- \_\_\_\_\_. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 83-96.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o brinquedo, a criança e a educação*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BRETON, A. “Manifesto do surrealismo”. In: \_\_\_\_\_. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1964.
- CARLSON, M; DINIZ, T. F. N.; PEREIRA, M. A. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição*. Trad. C. P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- GAGNEBIN, J. M. *Walter Benjamin: os cacos da história*. Trad. S. Salzstein. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GATTI, L. “Um intervalo histórico. Sobre ‘Walter Benjamin: os cacos da história’, de Jeanne Marie Gagnebin”. *Revista Limiar*, v. 6, n. 12, p. 219-226, 2019.

- \_\_\_\_\_. “Walter Benjamin e o surrealismo: escrita e iluminação profana”. *Artefilosofia*, n. 6, p. 74-94, 2009.
- HAMACHER, W. “Aformativo, greve: a ‘crítica da violência’ de Benjamin”. In: BENJAMIN, A.; OSBORNE, P. *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Jorge Zahar, 1997.
- KON, A. S. “Crônica de um fracasso anunciado: representação, ética e estética na (meta)crítica da razão branca”. *Sala Preta*, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 371-386, 2017.
- KONDER, L. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- KUNST, B. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Reino Unido: John Hunt Publishing, 2015.
- LEHMANN, H. “Teatro Pós-Dramático, doze anos depois”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 3, n. 3, p. 859-878, 2013.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARTEL, J. R. *Divine Violence: Walter Benjamin and the Eschatology of Sovereignty*. New York: Routledge, 2013.
- MARTINS, A. F. D. F. “Coletividade e destruição: relato de um processo”. *Sala Preta*, 17 (2), 318-332, 2017.
- MARCONDES, R. “Emocionam-me: o performativo em risco”. *Rapsódia*, n. 12, p. 185-202, 2018.
- MELIM, R. *Performance nas artes visuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MORAN, B.; SALZANI, C. (Ed.). *Towards the Critique of Violence*. London: Bloomsbury Publishing, 2015.

- PALHARES, T. H. P. “A filosofia de Walter Benjamin – destruição e experiência”. *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, n. 3, p. 113-120, 1997.
- REBENTISCH, J. “Theatricality, Autonomy, Negativity”. In: GARCIA, T.; NORMAND, V. *Theater, Garden, Bestiary: A Materialist History of Exhibitions*. Berlim: Sternberg Press, 2019.
- SAFATLE, V. “A redução da política a uma dinâmica de resistência é o fim da política, critica Safatle”. Entrevista para Laércio Portela, do site *Marco Zero Conteúdo*. Disponível em: <http://marcozero.org/a-reducao-da-politica-a-uma-dinamica-de-resistencia-e-o-fim-da-politica-critica-safatle/> Acesso em 16 de nov. 2020
- SCHECHNER, R. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2017.
- SELIGMANN-SILVA, M. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 1999.
- SCHWARTZ, W. “Performance *La Bête (O Bicho)* está de volta”. Entrevista para Pedro Alexandre Sanches, do site *Carta Capital*. Disponível em: <https://farofafa.cartacapital.com.br/2020/03/08/performance-la-bete-o-bicho-esta-de-volta/> Acesso em 16 de nov. 2020.
- VIDEOBRASIL, ASSOCIAÇÃO CULTURAL. *Caderno Video-brasil 01: Performance*. São Paulo: SESC SP, 2005.
- WEBER, S; BENJAMIN, W. *Benjamin's-abilities*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.



WOHLFARTH, I. “Terra de Ninguém: sobre o ‘caráter destrutivo’ de Walter Benjamin”. In: BENJAMIN, A.; OSBORNE, P. *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Jorge Zahar, 1997.

ŽIŽEK, S. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.