

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
FERNANDO CESAR RIBEIRO

AGINDO A FILOSOFIA

CURITIBA

2023

FERNANDO CESAR RIBEIRO

AGINDO A FILOSOFIA

Dissertação apresentada à banca do Programa de Pós-graduação Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes, da Universidade Estadual do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Amabilis de Jesus da Silva

CURITIBA

2023

Dados Internacionais para Catalogação na Publicação (CIP)
(Angela Giordani / CRB 9-1262 / Curitiba, PR, Brasil)

R484 Ribeiro, Fernando Cesar.
Agindo a filosofia / Fernando Cesar Ribeiro. – Curitiba, 2023.
159 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Paraná, Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes, Curitiba, 2023.
Orientação: Profa. Dra. Amabilis de Jesus da Silva.

1. Arte e filosofia. 2. Performance (Arte). 3. Ato (Filosofia). 4. Criação (Literária, artística, etc.). I. Silva, Amabilis de Jesus da. II. Universidade Estadual do Paraná. III. Título.

CDD 701

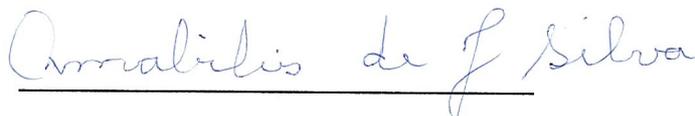
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ATA nº09 /2023 - PPGARTES
BANCA DE DEFESA

No dia 07 de agosto de 2023, às 14 horas, na sala de Mestrado do Campus Curitiba 2/ UNESPAR, realizou-se o Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado *Agindo a filosofia*, do mestrando Fernando Cesar Ribeiro, que contou com a presença das professores/as doutores/as Amabilis de Jesus da Silva, (orientador/a), Paulo Vieira Neto e Francisco de Assis Gaspar Neto, como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela **APROVAÇÃO** da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professora orientadora e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais. membros da banca de avaliação.

Recomendações -

A banca indica a publicação da pesquisa.



Profa. Dra. Amabilis de Jesus da Silva (UNESPAR-FAP) – orientadora



Prof. Dr. Paulo Vieira Neto (UFPR)



Prof. Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto (UNESPAR-FAP)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Gloria Eitelwein Ribeiro pelo seu amor, carinho e que, com a sua juvenil maturidade, entendeu a necessidade de minha ausência em alguns momentos de sua vida para que eu me dedicasse a esta escrita. À Bianca Petersen Dias, também por seu amor e incentivo essencial para o meu retorno à academia, por seu apoio constante, paciência e compreensão com minhas ausências.

Agradeço à house music por sua especial importância em minha vida, no enfrentamento de uma pandemia e por sua presença em todos os momentos desta escrita. À Tita Eitelwein, pelas conversas e parceria junto com a Gloria.

À Maíra Vaz Valente, grande amiga na vida e na performance, meu muito obrigado por todas as conversas e trocas que tivemos desde que nos conhecemos, em particular durante o período em que ambos nos encontramos em pesquisas. Nossas conversas foram essenciais para muitos dos caminhos que este texto percorreu. Ao Marco Paulo Rolla, outro grande amigo na vida e na arte, por sempre ser uma pessoa leve e parceira nos caminhos da performance. À Camila Kintzel, por sua amizade, leitura e revisão do presente texto, suas observações que sempre são um ensinamento para mim.

Agradeço aos professores doutores Paulo Vieira Neto e Francisco Gaspar Neto pela leitura de meus estudos e suas colocações na banca de qualificação, que foram imprescindíveis para vários dos caminhos na escrita desta pesquisa.

Agradeço imensamente à minha amiga de longa data e orientadora Amabilis de Jesus, uma pessoa incrível que acompanha minha produção desde o início e com quem tive o imenso prazer de trabalhar nesta aventura acadêmica. Muito obrigado por sua generosidade, por estar aberta às possibilidades de minha pesquisa independentemente de para onde elas apontassem. Agradeço muito por nossas conversas e pela orientação precisa que me ajudou a tirar a ferrugem da escrita e a direcionar o meu olhar para estudos e temas que estavam opacos devido ao tempo, ao demonstrar suas pertinências.

RESUMO

Na presente dissertação defendo que desempenho uma reflexão filosófica por meio de minhas ações em performance. Para tal, apresento uma estrutura composta por preâmbulo, dois estudos principais, um estudo intermediário, além de uma pequena conclusão. No preâmbulo defino o terreno artístico e filosófico desta pesquisa, sendo a performance arte e a filosofia da ação de Paul Ricœur, respectivamente. No primeiro estudo, direciono-me ao exame de *como* e *quando* o agir se torna um filosofar a partir de uma investigação no campo da criação, na qual abordo obras, discuto e proponho novos conceitos como *criação em processo*, *agir-filosofar* e *filosofar prático*. Após introduzir o conceito de *particulares básicos da performance arte* no estudo intermediário, investigo o *filosofar prático* em duas etapas: a primeira relacionada à ação e a segunda aos demais particulares. A pesquisa abrange um período de dez anos de minha produção artística, delimitada entre os anos de 2010 e de 2019. Em todo o seu corpo apresento e discuto conceitos e teorias de filósofos como Paul Ricœur, Santo Agostinho, G. E. Anscombe, Hannah Arendt, J. L. Austin, Arthur Danto, Donald Davidson, J. Searle, P. F. Strawson, Charles Taylor, Paul Valéry e G. L. von Wright.

Palavras-chave: performance arte, filosofar prático, particulares básicos, filosofia da ação, criação, ação

ABSTRACT

In this dissertation, I argue that I perform a philosophical reflection through my actions in art. To this end, I present a structure composed of a preamble, two main studies, an intermediate study, in addition to a small conclusion. In the preamble I define the artistic and philosophical ground of this research, being performance art and Paul Ricœur's philosophy of action, respectively. In the first study, I examine *how* and *when* acting becomes philosophizing based on an investigation in the field of creation, in which I approach works, discuss and propose new concepts such as *creation in process*, *acting-philosophizing* and *practical philosophizing*. After introducing the concept of *basic particulars of performance art* in the intermediate study, I investigate *practical philosophizing* in two stages: the first related to action and the second to other particulars. The research covers a period of ten years of my artistic production, delimited between the years 2010 and 2019. Throughout its body I present and discuss concepts and theories of philosophers such as Paul Ricœur, Saint Augustine, G. E. Anscombe, Hannah Arendt, J. L. Austin, Arthur Danto, Donald Davidson, J. Searle, P. F. Strawson, Charles Taylor, Paul Valéry, and G. L. von Wright.

Keywords: performance art, practical philosophizing, basic particulars, philosophy of action, creation, action

SUMÁRIO

Introdução	9
Preâmbulo	14
Primeiro estudo — Quando agir é filosofar	36
E1.1 Perspectiva Comentários	43
<i>E1.1.1 Atos de fala</i>	44
<i>E1.1.2 Tradicionalidade</i>	52
E1.2 Filosofar prático	60
E1.3 Perspectiva Pequenos Tratados	66
<i>E1.3.1 Teleologia da ação</i>	68
<i>E1.3.2 Símbolo</i>	77
E1.4 Algumas considerações	86
Interlúdio — Os particulares básicos da performance arte	88
I1. Via da identificação	90
I2. Particulares básicos e criação	98
Segundo estudo — Ação	104
E2.1 A rede conceitual da ação	106
E2.2 Ações simples, complexas e práticas	113
E2.3 Em vista do... público	134
E2.4 Em vista do... tempo	136
E2.5 Em vista do... espaço	144
E2.6 Em vista do... corpo	150
Em vista do... fim	155
Referências	159

INTRODUÇÃO

Entre os anos de 2008 e 2010, tive a minha passagem pelo departamento de Filosofia da Universidade Federal do Paraná — UFPR, por meio da especialização em Estética e Filosofia da Arte. Na ocasião, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Vieira Neto, desenvolvi uma pesquisa sobre a ação nas artes visuais com um recorte que abrangia a *action painting*, os *happenings* e a performance arte. Esse período produziu duas grandes marcas em minha biografia, sendo uma relacionada à teoria e outra à prática, embora ambas sendo marcas filosóficas.

Da parte da teoria, foi a presença constante o meu imenso interesse pela obra do filósofo francês Paul Ricœur. Com ele, encontrei um vasto campo de estudos e pesquisas referentes à ação, que é o conceito-chave com o qual abordo essa arte. Tendo em consideração que dois anos são insuficientes para um devido aprofundamento no pensamento desse filósofo, continuei meus estudos após aquele período acadêmico, sempre atento a novas obras, comentadores ou traduções publicadas. Quanto à prática, a marca deixada foi a de um certo protagonismo que a filosofia começa a assumir em minhas performances. Com o tempo, a filosofia se tornou tanto parte do processo de criação assim como da própria investigação prática. Essa marca não foi algo imediatamente identificada e sim se desenvolveu ao longo dos anos. O que por um bom tempo parecia apenas uma intuição, entretanto, após um período de dez anos e um olhar retrospectivo sobre este, agora se torna o objeto principal desta pesquisa.

Assumir o protagonismo da filosofia em meu fazer artístico é assumir que faço filosofia por meio de minhas ações e isto impõe a exigência de investigação que cubra ambos os campos, respeitando suas características. Coloco-me a tarefa de empreender um estudo que possua um rigor filosófico expressado na reflexão e na discussão conceitual, mas também com um rigor artístico na apresentação de processos e questões em torno da criação das obras de performance. Para dar conta de tal

empreendimento, a estrutura desta pesquisa é composta por dois estudos principais, além de um preâmbulo, um estudo intermediário e uma pequena seção final.

O preâmbulo possui a função de apresentar os terrenos conceituais nos quais se erige esta pesquisa, sendo de um lado a performance arte e do outro a filosofia da ação de Paul Ricœur. Início apresentando um contexto da discussão em volta da definição de performance, primeiro num sentido largo e depois, sendo mais preciso, relacionado à arte. Mais do que tomar parte na discussão em volta da sua definição, interessa-me demonstrar que esse terreno é uma arte que não possui uma definição conclusiva em si, o que não a impede de ser abordada, referenciada e estudada. Então proponho a abordagem e estudo dessa arte por meio do conceito-chave de ação. Em seguida, introduzo a filosofia de Paul Ricœur com o recorte específico de sua filosofia da ação, apresentando suas obras que possuem maior importância para pesquisa, assim como seus conceitos e diálogos com outros filósofos.

No *Primeiro estudo — Quando agir é filosofar*, dedico-me a investigar a imbricação entre arte e filosofia, tendo como guia as questões “quando” e “onde” o agir se torna um filosofar. Tendo identificado o campo da criação como o lugar e/ou momento em que essas questões se desenvolvem, entendo que é necessária uma reflexão sobre a criação em performance arte que passa pela apresentação, discussão e revisão do conceito de poética em Paul Valery. A partir da elaboração do conceito de *poiēsis* como *criação em processo*, identifico um *agir-filosofar* que aponta para duas perspectivas em minha produção: uma que é um agir que surge a partir de teorias e reflexões filosóficas de outros autores e a outra é a que se configura como um *filosofar prático* autoral.

Intitulo a primeira perspectiva como *Comentários* e abordo a obra *Eu Prometo!* (2011) com o foco em sua criação e estudo a sua relação com a Teoria dos Atos de Fala, de J. L. Austin e J. R. Searle, mas também com contribuições do diálogo de Ricœur com essa teoria. Apresento também *Tradição e inovação* (2011), outro exemplar dessa perspectiva e que é criada a partir de reflexões sobre o conceito de tradicionalidade em Paul Ricœur. Antes de me direcionar à próxima perspectiva, ocupo-me de uma elaboração mais precisa do conceito de *filosofar prático*, de modo que me possibilite falar em

termos de um *filosofar prático* autoral. Para tal, partindo dos conceitos de conhecimento sem observação e conhecimento prático em G. E. M. Anscombe, desenvolvo, em um primeiro momento, uma reflexão sobre uma *intenção de investigação artística* na performance arte. Em seguida, verifico como essa intenção se comporta em relação a um *agir-filosofar*, chegando a uma *intenção de investigação artística e filosófica* como componente definidor de um *filosofar prático*. A segunda perspectiva é intitulada de *Pequenos tratados* e direciono-me a apresentar um *filosofar prático* por meio das minhas ações *Distensão* (2010) e *Sobre o não-simbólico* (2016). Na primeira, exploro uma possível estrutura teleológica da ação, sobre um *télos* que impossibilita o alcance de seu próprio fim. Na segunda, investigo o sentido prático de certos materiais contra a sua carga simbólica na cultura e/ou no senso comum. Finalizo o estudo com algumas pequenas considerações.

No *Interlúdio*, elaboro um estudo intermediário direcionado à análise de obras afim de introduzir o conceito dos *particulares básicos* da performance arte. Em um primeiro momento, apresento o contexto em que esse conceito surge como uma via alternativa à aporia da definição desta arte para então discorrer sobre a teoria de P. F. Strawson sobre os particulares. Assumindo a sua teoria como base, direciono-me a uma averiguação sobre a identificação de particulares na performance para, então, propor um conceito de *particulares básicos da performance arte*. Para tal, distancio-me de Strawson, substituindo a primordialidade por um caráter comum e conceitual que os particulares apresentam, bem como a sua organização em trama. Identifico cinco particulares, sendo eles o corpo, a ação, o público, o tempo e o espaço e elaboro estudos analisando algumas performances primeiramente no sentido estrito da identificação e, em um segundo momento, na relação à criação.

Por fim, no último estudo, dedico-me à abordagem da ação, considerada como o particular protagonista em minha produção. O estudo está dividido em duas etapas: uma com foco exclusivo na ação e a outra dedicada aos outros particulares básicos. Na primeira parte faço uma primeira reflexão sobre a alteração de minha concepção de ação em anos anteriores e pela mudança de minha compreensão a partir da hermenêutica

fenomenológica de Paul Ricœur. Dedico-me a verificar como duas noções da polissemia da ação deste filósofo são abordadas pelo meu *filosofar prático*. Quanto à noção da *rede conceitual da ação*, relembro as performances *Distensão* (2010) e *Eu Prometo!* (2011), devidamente analisadas no primeiro estudo, e também apresento a obra *Sem título* (Berlim, 2019) como pontos de discussão. Para a noção de ações simples, complexas e práticas, dedico-me primeiro a desenvolver uma discussão sobre as suas conceituações para então verificar as suas elaborações a partir do *filosofar prático* de performances como *Articulação* (2013), *Contínuo* (2014) e *O Datilógrafo* (2015).

A etapa final desse último estudo se direciona a verificar quais são os conceitos dos demais particulares básicos operados em meu *filosofar prático*. Para tal, é assumida uma relação que Ricœur indica no encadeamento de ações parciais em uma ação complexa, a relação “em vista de...”. Os estudos se direcionam a verificar como a ação se comporta em vista de outros particulares e como auxilia na formulação de suas conceitualizações. No primeiro particular básico, o público, o estudo é direcionado a uma reflexão sobre como esse conceito perpassa toda a minha prática, sem necessariamente ser abordada, investigada ou tematizada por alguma obra específica. Três são as noções de público apresentadas: a inteligibilidade pública da ação, o seu caráter de interação e a pluralidade.

O segundo particular abordado é o tempo. A reflexão inicia-se com a concepção de um tempo atrelado ao desempenho da ação total de uma performance e apresento a *Saber-como* (2015) para o desenvolvimento da discussão. Apesar desse tempo ser um conceito constante na maioria de minhas obras, apresento duas performances em que trabalho outros conceitos de tempo: *O Datilógrafo* (2015) e a ação em vista do tempo e a *Trilogia do Tempo: Futuro* (2016) e um tempo delimitado. O particular básico espaço é abordado a partir da criação da *Embroidering the Landscape* (2018) — que foi desempenhada no deserto de Negev em Israel — e se desenvolve como um conceito de *horizonte possível*. Por fim, elaboro o conceito de corpo como *corpo agente* a partir das concepções de agente engajado de Charles Taylor e corpo próprio em Paul Ricœur. Retomo a obra *Saber-como* (2015) para enriquecer a discussão.

Finalizo a pesquisa com duas pequenas reflexões que coloco sob o título “Em vista do... fim”. Na primeira, lanço um olhar para essa pesquisa não mais como um texto, como afirmei no preâmbulo, mas como uma ação, indicando as similaridades com o meu *agir*, que é um dos objetos aqui. Na segunda reconheço alguns limites que encontrei no empreendimento desta pesquisa e que deixo em aberto para desempenhos futuros.

PREÂMBULO

O presente preâmbulo possui a função de delinear o terreno conceitual que serve de base para esta pesquisa. São pelo menos dois campos básicos: um artístico e outro filosófico. O campo artístico é o da performance arte, e só poderá ser determinado a partir de uma reflexão sobre os problemas referentes à definição de performance. Já o campo filosófico é o da hermenêutica fenomenológica de Paul Ricœur, em especial no que pode ser considerada sua filosofia da ação. A ação, como será visto, é o conceito-chave desta pesquisa, o qual será devidamente estudado no diálogo entre teoria e prática.

A “performance” levanta discussões não só por seu uso linguístico, mas também como conceito. O uso dessa palavra muitas vezes pode ser acusado de certo anglicismo, por já possuir tradução para o português, no entanto muitos de seus sentidos em inglês não encontram tradução fácil para a nossa língua nativa. A tradução comum para o português é a de desempenho ou de execução de uma ação, contudo em inglês o termo geralmente extrapola esse sentido inicial.

O verbo inglês “to perform”, em particular, mas também o substantivo “performance” ganham um novo sentido a partir de J. L. Austin (1990) e J. Searle (1984). Conhecida como teoria dos *Atos de Fala*, essa filosofia investiga e analisa quando a língua comum se torna um agir, e é nesses estudos que Austin cria o adjetivo “performativo”, que indica o caráter de ação de certos verbos usados em situações específicas. O novo sentido que o “to perform” ganha é o de emprestar características da ação à fala e, para além de Austin, a outros elementos como o corpo e o texto. Dessa forma, o “performing the text” diverge do falar ou do ler um texto e caracteriza-se por colocar o texto em ação ou “agir” o texto. Nas palavras de Austin (1990, p. 25):

Evidentemente que este nome [performativo] é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo “ação”, e indica que ao se emitir o

proferimento está — [sic] se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo.¹

Outra questão é a amplitude que a palavra “performance” assume em estudos atuais que ultrapassam o campo das artes e encontram desenvolvimentos em diversas áreas das ciências sociais e humanas, como sociologia, antropologia, política, comunicação etc. Um bom panorama da discussão sobre o uso desse termo para além das artes é desenvolvido por Amaral, Poliavanov e Soares (2018) em *Disputas sobre performance nos estudos de comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas*. Nesse artigo os(as) pesquisadores(as) indicam as origens e sentidos que a palavra possui a partir do contexto francês e anglo-saxão, debatem seu sentido no contexto latino-americano para então estudar a performance como método no campo da comunicação. Conforme os(as) autores(as):

Um primeiro movimento necessário para o reconhecimento da complexidade do termo vem dos diferentes usos da palavra “performance”. Muitos desses usos apontam para complexas camadas de referencialidades, muitas vezes contraditórias, outras vezes complementares, acarretando um jogo sustentado por fragmentos dispersos dos usos e suas ressignificações. (AMARAL; POLIAVANOV; SOARES, p. 66, 2018).

Direcionando a uma acepção mais ampla, há também os estudos desenvolvidos pelo departamento *Performances Studies*, da Universidade de Nova York, assim como os estudos sobre “performances culturais”. Segundo Diana Taylor (2013, p. 27), professora e pesquisadora dos *Performances Studies* e fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política, um primeiro nível de estudo da performance

[...] constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos — dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais — que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/ apropriados para a ocasião. Essas práticas são geralmente separadas de outras à sua volta para constituir focos de análise distintos.

1 Na edição em português há um erro na aplicação do travessão. O texto original é o seguinte: “The name is derived, of course, from ‘perform’, the usual verb with the noun ‘action’: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action — it is not normally thought of as just saying something.” (AUSTIN, 1962, p. 6-7).

Não muito distante, os estudos em “performances culturais” tendem a uma maior amplitude. Segundo o professor e pesquisador Robson Corrêa de Camargo (2013), esse termo foi cunhado pelo antropólogo polonês-estadunidense, Milton Borah Singer em diálogo com o antropólogo e etnolinguista Robert Redfield. Para Camargo (2013, não paginado), o conceito de “performances culturais”

[...] está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também o estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações.

Ainda segundo o professor brasileiro, é necessário entender o significado plural do conceito assim como sua abordagem metodológica distinta para evitar o entendimento “[...] como o estudo de uma determinada performance ou uma forma específica de estudo de um fenômeno, ou mesmo como etapa evolutiva de um determinado ramo ou área de saber” (*idem*).

Se nos direcionarmos ao campo da arte, não somente a sua definição está atrelada à sua ontologia mas também à história. Para Roselee Goldberg (2006), por exemplo, a performance já aparece durante as vanguardas no início do século XX. Jorge Glusberg (1987), por sua vez, propõe um recorte na história escrita por Goldberg, inferindo que parte dela seria uma pré-história da performance.

Estamos usando o termo “pré-história” pelo fato dos movimentos relacionados [Dadaísmo, Surrealismo e Bauhaus] terem somente alguns pontos de contato com a arte da performance, que emerge como um gênero artístico independente a partir do início dos anos setenta. (GLUSBERG, 1987, p. 12).

Quanto à discussão ontológica, o debate gravita em torno do papel que o tempo presente assume em sua constituição, tal como defende Peggy Phelan (2006). Na introdução do livro *Performance Ritual Document*, a historiadora da arte Anne March (2014, p. 9, tradução nossa) resume esse debate que transpassa a sua pesquisa:

A questão da documentação da *live art* foi inicialmente levantada por Amelia Jones, que contestou a insistência de Peggy Phelan de que a performance precisava ser vivenciada ao vivo pelo espectador/participante. O debate entre

Jones, Philip Auslander e Phelan permanece como o olho de uma tempestade em torno da qual um discurso multifacetado se desenvolveu.²

Somando a essas discussões, também é possível agregar as contribuições de Kristine Stiles (2013), a partir da perspectiva da história da arte, ou de Marvin Carlson (2009), que propõe uma introdução crítica ao assunto apresentando as principais abordagens teóricas sobre a performance relacionando-a a temas como arte, ciências sociais, pós-modernismo, identidade etc. O debate é longo e, talvez, inconclusivo.

Para encerrar essa breve ponderação sobre a definição da performance, gostaria de trazer três reflexões sobre definições de conceitos, sendo dois diretamente relacionados a performance arte. Ao dizer que algo é uma performance, Diana Taylor (2013) indica que essa afirmação ontológica é localizada, isto é, que o seu conceito não é universalizante e pode variar conforme a sociedade. Por sua vez, Marvin Carlson (2009) apresenta um debate sobre performance ser um “conceito essencialmente contestado”. Segundo o autor, os debatedores baseiam-se na sugestão do filósofo W. B. Gallie de que alguns conceitos, como Democracia e Arte, possuem um desacordo essencial na construção dos próprios. Segundo Gallie (1964 *apud* CARLSON, 2009):

Reconhecer um dado conceito como essencialmente questionado implica reconhecer usos rivais desse conceito (como os que ele mesmo repudia) não apenas como algo logicamente possível e humanamente provável, mas também como sendo algo de valor crítico potencial permanente, para o próprio uso ou a interpretação do conceito em questão.

Por fim, Donald Davidson apresenta um argumento sobre a conceitualização da verdade que pretendo emprestar para pensar o da performance. No artigo *A tolice de tentar definir a verdade*, o filósofo faz uma explanação sobre um modelo de definição que surge com a filosofia grega e sobre o método e esforço de Platão para definir o conhecimento, tido como verdadeiro. Davidson afirma que esse foi um caminho tomado

² Texto original: The issue of live art's documentation was initially prompted by Amelia Jones who contested Peggy Phelan's insistence that performance needed to be experienced live by the viewer/participant. The debate between Jones, Philip Auslander and Phelan sits as the eye in a storm around which a multifarious discourse has developed.

por muitos filósofos por diversas épocas para então indicar a falha nesse modelo. Para ele, há uma lição a ser aprendida:

[...] embora débil ou deficiente, nossas tentativas de relacionar estes vários conceitos básicos uns com os outros, estas tentativas se saem melhor, e nos ensinam mais, do que nossos esforços para produzir definições corretas e reveladoras sobre os conceitos básicos, em termos de conceitos mais claros e ainda mais fundamentais. (BENDASSOLLI; FILHO; GHIRALDELLI, 2002, p. 111)

Então, alinhando-se aos filósofos Bertrand Russell, Gottlob Frege, G. E. Moore e Alfred Tarski, Davidson afirma que o conceito de verdade é indefinível, o que não quer dizer que não seja possível dizer algo de revelador sobre ele. Segundo o filósofo:

[...] podemos, e fazemos isso relacionando-o a outros conceitos como crença, desejo, causa e ação. Tampouco a indefinibilidade da verdade implica que os conceitos sejam misteriosos, ambíguos ou duvidosos. (*idem*).

Não seria o “conceito essencialmente contestado” — conforme Gallie e apresentado por Carlson — da performance resultado dos esforços de definir um conceito que, assim como o de verdade, é indefinível? Ou estaria essa indefinição calcada exatamente em um recorte que a isola de outros conceitos? A diferença contextual (cultural e sociológica) da definição de performance, conforme Taylor, estaria também relacionada a mesma diferença de conceitos adjacentes? Se aprendemos mais tentando definir o que é performance do que chegando a uma definição final, estaremos sempre tentando alcançar uma nova definição?

Definir o que é performance arte não é o meu objetivo na presente pesquisa. Entretanto, preciso deixar claro qual é o terreno, o território, o campo artístico em que ela se desenvolve. Pode aparentar que uma aporia aqui se apresenta, no entanto, ela é falsa. Para definir claramente este campo sem me alongar e me aprofundar mais na larga discussão de conceituação da “performance”, sigo a constatação de Davidson: para dizer algo sobre um conceito indefinível é necessário relacioná-lo a outros. Especificamente no caso desta pesquisa, o conceito-chave no qual amparo o de performance arte é o de ação e é a partir desse que se desenvolve o presente estudo.

Assim, o terreno artístico aqui se define como uma arte que surge em meados do século XX, em que artistas desenvolvem ações não miméticas, não representadas, não metafóricas, ou seja, ações que são exatamente as mesmas que são executadas no mundo. Essas ações abarcam todo o espectro do agir humano, tanto ações que são identificadas como *praxis*, assim como *poiein*. No caso de ações produtoras, o agir é considerado a *coisa artística* e não o que se produziu a partir dele. Geralmente as ações são desenvolvidas perante a um público e a “obra” encontra-se no momento presente da ação, sendo seus registros — memória, descrições, narrativas, fotografias, vídeos, desenhos etc. — vestígios do seu acontecimento. Agir nessa arte e agir no mundo coincidem. Por fim, é essa arte que se concentra no agir humano que compreendo como performance arte. A partir deste momento, todo uso da palavra performance — sem aspas e sem itálico — refere-se tão somente a essa performance arte.

Os demais usos da palavra “performance” ou estudos desenvolvidos por outras áreas ou artes não faz parte do escopo da presente pesquisa. Aqui a performance é considerada como uma arte autônoma, e busco desenvolver um saber a partir de si própria. De certo modo, aproximo-me de Diana Taylor que, pensando em seu sentido mais amplo, afirma que a performance “funciona como uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente como um objeto de análise”. (TAYLOR, 2013, p. 17). Contudo, sendo a performance arte aqui compreendida como um campo mais específico, prefiro o uso da palavra *saber* ao da palavra *episteme*, de modo que posso futuramente relacioná-la ao conceito de sabedoria prática advindo da ação.

Tendo definido o campo artístico, convém agora explicitar o campo filosófico no qual esta pesquisa desenvolve-se. Como o conceito de ação é protagonista nesta investigação, os estudos aqui elaborados possuem como base a hermenêutica fenomenológica de Paul Ricoeur. A ação é um tema presente em seu pensamento e que não se limita ou se condensa a somente uma obra, encontrando-se dispersa por toda sua produção de mais de 50 anos, se considerarmos o percurso de *Le*

*volontaire et l'involontaire*³ — publicado originalmente em 1950 — e sua última obra *Percurso do reconhecimento* (2006), escrita em 2004. A sua filosofia não é sistemática e é erigida sempre em diálogo com diversos autores, campos teóricos e filosóficos diversos. Jeanne Marrie Gagnebin (2009) constata que ele foi um dos poucos filósofos franceses de sua época que lia e traduzia do inglês e do alemão, dialogando com correntes de pensamento diversas, como a fenomenologia de Husserl, a hermenêutica de Gadamer e a filosofia analítica inglesa e americana. Ainda conforme a autora:

Tal confrontação com pensamentos alheios levou à crítica muito frequente de que Ricœur não teria um pensamento próprio. Só saberia, como um bom professor [...], expor as ideias dos outros e corrigir-lhes os excessos. (GAGNEBIN, 2009, p 163).

Gagnebin posiciona-se contrariamente a esses detratores e propõe como questão central da obra do filósofo “a tentativa de uma *hermenêutica do si pelo desvio necessário dos signos da cultura*” (*idem*). Sobre essa pluralidade do diálogo com diversos autores, Hélio Salles Gentil aborda a questão em seu artigo *Paul Ricœur: A presença do outro* (2004b) sob a perspectiva da alteridade. Ao se considerar que o convívio com outros dá-se tanto em relação ao tempo quanto ao espaço, sejam antecessores, sucessores, contemporâneos próximos ou distantes, o filósofo brasileiro nota que esse diálogo está relacionado a um respeito ao outro.

Atravessar as fronteiras entre os diferentes tipos de saber sem embaralhar suas especificidades, estabelecer pontes preservando as distâncias, construir diálogos fecundos de uma perspectiva ou posição claramente filosófica que reconhece e preserva a perspectiva e a posição de seus interlocutores — eis um modo de presença do outro, um modo de dar presença ao outro bastante característico do trabalho de pensamento do filósofo francês. (GENTIL, 2004b, p. 9)

Por outro lado, Marcelino Agis Villaverde nota que vivemos em uma era pós-hegeliana em que duas atitudes são possíveis: aspirar a um novo sistema sem síntese ou escolher um pensamento fragmentário. O espanhol afirma que Ricœur está mais alinhado ao segundo tipo, mas sem perder de vista a utopia do primeiro. Segundo ele:

³ Esta obra não possui tradução para o português e a referência aqui indicada é a edição original em francês de 1967, publicada pela editora Aubier.

Não estamos perante a obra de um filósofo sistemático, entre outras coisas porque a época dos grandes sistemas já passou. Não obstante, o seu trabalho constrói-se sobre uma sistematicidade exigida pelo rigor intelectual inerente à actividade filosófica, para além de que, em certas ocasiões, as necessidades didácticas para as quais nasceram os seus ensaios obrigam a uma inevitável sistematicidade. (VILLAVERDE, 2003, p. 14).

Os comentários aqui apresentados reforçam a impossibilidade de querer entender ou esperar que a filosofia de Paul Ricœur seja sistemática ou dogmática. Mas assim como Villaverde reitera, a não-sistematização não anula a sistematicidade que o autor assume ao abordar cada assunto em sua filosofia ou mesmo em cada obra, algo que é claramente perceptível em *Tempo e Narrativa* (2010a) e *O si-mesmo como outro* (2014b). Por sua vez, é no campo extenso de sua hermenêutica fenomenológica que podemos encontrar diluído os seus estudos sobre a ação. O agir humano é um dos grandes temas que interessava ao filósofo e que permeia todo seu percurso, assumindo em cada época novas abordagens e mantendo-se sempre com um pensamento atualizado.

Em seu artigo *La filosofía de la acción de Paul Ricœur*, o espanhol Alfredo Martínez Sánchez (2000) elabora um primoroso estudo sobre a filosofia da ação do filósofo francês. O autor divide o artigo em duas partes, a primeira dedica-se a mapear e indicar o caminho que o tema da ação desenvolveu dentro da obra do filósofo francês, e a segunda é dedicada a refletir sobre a identificação e configuração de uma filosofia da ação desse autor. Assim como os comentadores anteriores citados, ele reforça que a noção de filosofia da ação também não pode ser atribuída ao filósofo francês de uma forma sistemática. No início do seu artigo, Sánchez (2000, p. 207, tradução nossa) indica os traços fundamentais que identificam a filosofia da ação de Paul Ricœur:

- (1) Autonomia em relação a um discurso ético/político (mantendo vínculos valiosos com a ética e com as ciências sociais)
- (2) Evolução que leva a uma fórmula caracterizada pela conjugação de três tradições filosóficas: fenomenologia, análise da linguagem e hermenêutica.

(3) Persistência em seu conteúdo de certos núcleos dinâmicos, como a estrutura ação/paixão, a conexão agente/ação e *A paixão pelo possível*⁴⁵

Pretende-se aqui elaborar alguns comentários referentes a esses três pontos, todavia, sem seguir a ordem apresentada. Iniciando pela persistência em certos núcleos dinâmicos (3), Sánchez indica que determinados temas que surgem em *Le volontaire et l'involontaire* (1967) são retomados em abordagens posteriores, mas com novos desenvolvimentos. Essa primeira obra e as seguintes, *O homem falível* e *A simbólica do mal*, faziam parte de um projeto do filósofo francês de desenvolver uma filosofia da vontade — projeto que ele próprio considerou como um ato imprudente de um jovem filósofo (RICŒUR, 2007, p. 27-28). É no desenvolvimento desse projeto que Ricœur parte da fenomenologia para se dirigir à hermenêutica filosófica.

Sánchez aponta que *Le volontaire et l'involontaire* (1967) possui duas importantes contribuições para a filosofia da ação de Ricœur, primeiro por se desenvolver dentro do modelo da descrição fenomenológica e, segundo, por abstrair da dimensão ética da ação. É a partir da abordagem fenomenológica que surgem alguns elementos essenciais como:

[...] a estrutura ação/paixão (não há atividade sem passividade), a noção de poder (e sua ligação com o possível), a dupla valência do corpo como corpo próprio ou corpo-objeto, a fidelidade (progressivamente matizada) à perspectiva de primeira pessoa, ou seja, do agente etc. (SANCHEZ, 2000, p. 214, tradução nossa).⁶

4 Texto original: (1) Autonomía com respecto a um discurso ético/político (manteniendo valiosos lazos con la ética y con las ciencias sociales)

(2) Evolución que desemboca en una fórmula caracterizada por la conugación de tres tradiciones filosóficas: fenomenología, análisis del lenguaje, y hermenéutica.

(3) Persistência em su contenido de determinados núcleos dinámicos, como son la estructura acción/pasión, la conexión agente/acción, y *La pasión por lo posible*.

5 *La pasión por lo posible* é o título da tese de doutorado de Alfredo Martínez Sánchez defendida na Universidade de Cádiz e publicada em 1998 por sua editora. O título completo é *La pasión por lo posible* (La polisemia de la acción en Paul Ricœur) [A paixão pelo possível (A polissemia da ação em Paul Ricœur)]. O artigo de 2000 é uma versão sintética que aborda os principais pontos dos estudos desenvolvidos em sua tese de doutorado.

6 Texto original: la estructura acción/pasión (no hay actividad sin pasividad), la noción de poder (y su vinculación a lo posible), la doble valencia del cuerpo como cuerpo propio o cuerpo-objeto, la fidelidade (progresivamente matizada) a la perspectiva de la primera persona, es decir, del agente, etc.

É necessário frisar que nessa obra os desenvolvimentos referentes à ação são elaborados sob outro campo de investigação do filósofo: a vontade. Posteriormente e de modo retrospectivo, Ricœur definirá a diferença da vontade para a ação, afirmando que a vontade define-se primeiro por sua intenção e a ação por sua realização, isto é, por sua inserção no curso das coisas. Se por um lado a vontade pode ser solitária, “não a ação, que implica interação e inserção em instituições e relações de cooperação ou competência. Nesse sentido, a ação diz mais do que a vontade”⁷ (RICŒUR, 2007, p. 54, tradução nossa).

Quanto ao primeiro traço que identifica a filosofia da ação, Sánchez destaca certa autonomia da abordagem da ação do discurso da ética e política, sendo esse um ponto de grande importância para a presente pesquisa. De fato, a autonomia não se refere somente a esses dois campos, mas também à moral e ao campo jurídico. Interessa a Ricœur desenvolver um estudo da ação prévio a esses campos, para posteriormente relacionar esses estudos a eles. *O si-mesmo como outro* (2014b) talvez seja a obra na qual esse procedimento conceitual fique mais claro, ao organizar os estudos sobre o agir humano em função de etapas como: o descrever, narrar e prescrever da ação. A ética, por exemplo, só é abordada na etapa relacionada ao prescrever.

Qual é a relevância do procedimento conceitual de se estudar a ação previamente à ética e às ciências sociais? Exatamente a possibilidade de desenvolvermos um estudo sobre a ação previamente à estética. Desse modo, nossa atenção não se direcionará sobre os efeitos estéticos que uma ação pode produzir em uma obra de performance arte, mas exatamente em como ela se articula como ação no mundo. Como já comentamos anteriormente, a ação na performance coincide com a ação no mundo, portanto, podemos estender as reflexões da filosofia da ação de Ricœur a essa arte no nível da ação⁸. Além disso, o fato de essa coincidência existir indica que ela

7 Texto original: no la acción, que implica interacción e inserción en instituciones y relaciones de cooperación o de competencias. En este sentido, acción dice más que voluntad.

8 Digo no nível do ação, pois Ricœur se direciona a um campo poético quando desenvolve estudos sobre a metáfora e a narrativa. Em *Tempo e Narrativa – Tomo I* (2010a), o filósofo francês propõe o conceito da tripla mimesis para mediar a relação entre tempo e narrativa, sendo a mimesis 1, a pré-configuração da ação, a mimesis 2 a configuração da ação e a mimesis 3 a refiguração. Os estudos aqui dedicados

também se expande por outros campos relativos à ação, como os moral, ético, social e jurídico, não estando presa somente a um caráter ou campo estético.

Assim, chegamos ao último traço (2) que Sánchez indica na filosofia da ação de Paul Ricœur: a fenomenologia, filosofia analítica da linguagem e hermenêutica. A conjugação dessas três tradições filosóficas não se encontra logo no início da produção intelectual do filósofo francês e é um traço que se desenvolve principalmente no que considera a sua segunda hermenêutica, a do texto, em contraposição com a hermenêutica dos símbolos, a que ele intitula a do “o símbolo dá o que pensar” (RICŒUR, 2007, p. 56).

A filosofia da ação de Ricœur está diretamente relacionada ao que ele considera um “traço característico do meu estilo filosófico de proceder por ‘aproximações’ entre teorias opostas dando, deste modo, origem a novos aspectos da relevância no plano especulativo.” (RICŒUR, 1999, p. 82). É a partir da década de 1970 que seu diálogo com a filosofia analítica da linguagem começa a fazer parte de seus estudos e a ser incorporada em sua hermenêutica. A linguagem é extremamente importante em sua filosofia por considerar como o principal meio de mediação do sujeito. Soma-se a isso o embate que teve com o estruturalismo na década anterior, principalmente com Lévi-Strauss. Apesar disso, ele não era totalmente oposto a essa corrente de pensamento, sendo a sua crítica relacionada ao limites da análise estrutural.

Ricœur afirma que “sob o título globalizante de estruturalismo, [encontra-se] a vasta corrente linguística que emergiu de Ferdinand de Saussure.”⁹ (RICŒUR, 2007, p. 41, tradução nossa). O seu confronto com a linguística de Saussure é uma das marcas da sua segunda hermenêutica: a do texto. Para se opor a uma virtualidade sistêmica da língua que ignora a intencionalidade do autor do texto, irá propor — baseado principalmente em Émile Benveniste, mas também em Roman Jakobson — o conceito do texto como discurso. Deste modo, se opunha a semiótica de Saussure, que tem o

estão relacionados principalmente a mimesis 1, que é o campo da ação. Colocar a performance arte à prova da tripla mimesis, por mais interessante que indica ser, foge do escopo da atual pesquisa.

9 Texto original: [...] bajo el título globalizador de estructuralismo, la vasta corriente lingüística surgida de Ferdinand de Saussure.

signo como unidade básica, com uma semântica, que possui a frase como unidade básica, sendo que um não é irreduzível a outro.

No decorrer dessa discussão sobre o texto, entre a semiótica da língua e a semântica do discurso, que Ricœur irá trazer um tema antigo da hermenêutica: a oposição entre explicar e compreender. Segundo Gentil (2004a, p. 21):

É sabido que [Wilhelm] Dilthey, em seu esforço para reconhecer a diferença entre as ciência da Natureza e as ciências do espírito e, ao mesmo tempo, fundamentar essas últimas como ciências legítimas, atribuiu às primeiras a tarefa de “explicar”, no sentido de encontrar as leis gerais de funcionamento da Natureza, e às segundas a tarefa de “compreender”, no sentido de apreender o significado das ações humanas, principalmente tais como cristalizados nas obras de cultura.

Ainda segundo ele, essa dicotomia será reatualizada pelo filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, o mais próximo interlocutor do filósofo francês no campo da hermenêutica contemporânea. Na introdução do seu artigo *O que é um texto?*, Ricœur indica que a partir de escolas contemporâneas da filosofia os conceitos de explicação e compreensão se deslocaram. A noção de explicação não seria mais obtida por meio das ciências da natureza, mas por modelos linguísticos. Por sua vez, a noção se afasta do modelo psicológico que Dilthey propunha para se direcionar a uma interpretação do próprio texto. Nesse sentido, ele acompanha Gadamer ao defender uma autonomia da obra, separada do seu autor.

A posição de Ricœur nesse debate é a de considerar explicação e compreensão como uma relação dialética, de modo que as ciências do texto colocavam uma fase explicativa na compreensão. Segundo ele:

[...] já não me parecia possível, na era da semiótica textual, considerar que a abordagem objetiva era uma transferência abusiva dos procedimentos das ciências naturais no campo do espírito. A textualização, amplamente coextensiva ao fenômeno da escrita, exigia uma relação dialética entre o momento da explicação e o da compreensão.¹⁰ (RICŒUR, 2007, p. 53, tradução nossa).

10 Texto original: [...] ya no me parecía posible, en la era de la semiótica textual, considerar que el enfoque objetivo era una transferencia abusiva de los procedimientos de las ciencias naturales en el campo del espíritu. La textualización, ampliamente coextensiva al fenómeno de la escritura, pedía una relación dialéctica entre el momento de la explicación y el de la comprensión

É a partir dessa dialética que Ricœur propõe o modelo que se tornou como um traço característico — um “lema”, segundo o filósofo — de sua hermenêutica: *explicar mais para compreender melhor*. No desenvolver de sua contribuição para esse debate que o interesse pela ação ressurgiu, sendo sua intenção de fazer com que o campo prático — e o agir humano em geral — ocupe um lugar privilegiado da dialética do explicar e compreender. Desse modo, além do texto escrito, a ação se transformou no problema central dessa dialética.

Nesse período, podemos considerar que há pelo menos duas abordagens da ação em sua relação com o texto e com a dialética do explicar e compreender. Uma delas está diretamente relacionada às reflexões referentes à consideração do texto como discurso, se opondo a abordagem virtual da língua. Em *Do Texto a ação: ensaio de hermenêutica II* ([1989]), Ricœur apresenta diversos artigos que desenvolvem essa reflexão sobre o texto, para então pensá-lo como um modelo para ação sensata. A segunda abordagem é aquela que se tornou vindoura em sua obra, a que se constrói em diálogo com a filosofia analítica.

O filósofo nos conta que foram cursos regulares que proferiu no Canadá e logo em seguida na Universidade de Chicago, a partir dos anos 1970, que o levaram a entrar em contato direto com a filosofia analítica, tida como uma tradição filosófica rival a fenomenologia e a hermenêutica. Em vez de tratar essa filosofia como inimiga, ele encontrou “[...] nela o complemento de uma semântica lógica como suporte para a semântica linguística da qual dependia minha concepção de discurso”¹¹ (RICŒUR, 2007, p. 55, tradução nossa). Ricœur nota que no vasto campo da filosofia analítica, uma área de discurso se tornara autônoma, a semântica e pragmática das orações sobre a ação, que ficou conhecido como teoria da ação.

A adição da teoria da ação em sua reflexão se dá a partir do seminário *A semântica da ação*, que teve uma publicação em francês em 1977, em coletânea homônima editada pelo próprio Ricœur e por Dorian Tiffeneau. Segundo Gonçalo Marcelo

11 Texto original: [...] en ella el complemento de una semántica lógica como apoyo de la semántica lingüística de la que era tributaria mi concepción del discurso

(RICŒUR, 2014a, p. 26), a publicação contou com nove autores e a contribuição de Ricœur foi revisada e publicada posteriormente como *O Discurso da Ação* (2014a). Para Sánchez (2000, p. 214-215), é nesse livro que tematiza o seu conceito de filosofia da ação.

A sua primeira preocupação é marcar a diferença da filosofia da ação para uma ciência da ação, indicando-a como um estudo prévio e não limitado a uma ciência do comportamento ou das tensões sociais, relacionando-as a psicologia e sociologia respectivamente. Ao se questionar se uma filosofia da ação deveria se ater apenas à ética — considerando o peso da tradição filosófica que relaciona o prático ao ético —, ele propõe uma investigação linguística prévia à ética, em que “uma descrição e uma análise dos discursos nos quais o homem *diz* o seu *fazer*, abstraindo do louvor e da censura pelos quais qualifica o seu fazer em termos de moralidade.” (RICŒUR, 2014a, p. 43).

Esse ponto de partida por meio de uma abordagem linguística marca, por um lado, uma distância da primeira abordagem fenomenológica desenvolvida anteriormente em sua filosofia da vontade e, por outro, a linguagem sendo assumida como campo de excelência da mediação e reflexão sobre a ação. Marcelo resume essa operação da seguinte forma:

[...] embora *metodologicamente* a análise linguística seja utilizada em primeiro — e seja extremamente útil — digamos que *na ordem das coisas* a fenomenologia é que é primordial, uma vez que funda, em última instância, aquilo que será depois analisado. Numa palavra, fenomenologia e análise linguística constituem o *discurso descritivo-analítico* da ação. (RICŒUR, 2014a, p. 30).

Ricœur propõe três níveis de análise da ação: conceitual, proposicional e discursivo. No primeiro nível, ele elabora as primeiras noções sem as quais não é possível dar sentido a uma ação. Nesse nível ele desenvolverá o que futuramente chamará mais apropriadamente de semântica da ação e que se dedica ao estudo da descrição da ação. Será também nesse momento — e baseado nos estudos da teoria da ação — que formulará um conceito importante: a *rede conceitual da ação*. A ação é considerada como uma rede que envolve os mais diversos conceitos, tais como agente, a ação propriamente dita, intenção, motivo etc, de modo que eles estejam conectados

entre si e se intersignifiquem. Em suas palavras “compreender um desses termos é compreendê-los a todos, ao compreendê-los uns pelos outros” (*Ibidem*, p. 61).

Também nesse nível ele trará uma discussão dos filósofos da teoria da ação relacionada à dicotomia entre acontecimento e ação e que se desdobra em outra dicotomia: a da causa e motivo. Como nota o filósofo, na linguagem comum a ação não é algo que acontece, mas que se faz e, entre fazer e acontecer, há a diferença de dois jogos de linguagem. Nesse mesmo sentido se opõe ação a movimento e, por sua vez, o motivo (da ação) e a causa (do movimento) e eles são irreduzíveis entre si. Ricœur apresenta toda argumentação mas não assume totalmente essa dicotomia para si. Ele chega a afirmar que do ponto de vista fenomenológico causa e motivos podem coincidir. No entanto, é nessa discussão que ele encontra um paralelo da dicotomia hermenêutica entre explicar e compreender.

[...] a oposição, no campo da ação, entre explicar e compreender reproduz as mesmas aporias e as mesmas antinomias que, por um lado, na teoria do texto (assim chamado, como sabemos, desde Schleiermacher e Dilthey) e, por outro lado, na teoria da história. (*Ibidem*, p. 139).

No segundo nível de análise, o proposital, são desenvolvidos estudos baseados nos *Atos de Fala* de Austin e, principalmente, de Searle, abordando a força ilocucionária da ação. Por sua vez, o terceiro nível, o discursivo, se dedica a um estudo que define propriamente a discursividade da ação a partir do estudo de motivo e causa, de modo que se revele o encadeamento entre meios e fins e o caráter propriamente da ação. E, ao fim do livro, Ricœur aborda o confronto entre a análise linguística e fenomenologia. *O Discurso da Ação*, conforme afirma Gonçalo Marcelo na introdução (*Ibidem*, p. 25), não possui o estatuto de uma obra acabada; todavia, lança a base de sua filosofia da ação que será retomada principalmente na obra *O si-mesmo como outro* (2014b).

A exploração dos recursos da filosofia analítica para uma teoria da ação humana e o esforço empreendido nos anos 1970 para integrar a semântica e a pragmática do discurso da ação na compreensão de si [...] só encontraram uma

conclusão provisória quinze anos depois, nos capítulos dedicados ao sujeito agente em *O si-mesmo como outro*.¹² (RICŒUR, 2007, p. 55, tradução nossa).

Apesar de tentador o salto de *O discurso da ação* para *O si-mesmo como outro* por conta de sua relação de continuidade no estudo da semântica da ação, é essencial a compreensão do papel da ação na sua obra *Tempo e Narrativa*. Segundo o filósofo, sua tese nessa obra é que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (RICŒUR, 2010a, p 93). Ou seja, organizamos nossa experiência do tempo narrativamente. Para desenvolver sua tese, ele parte da análise do tempo em Santo Agostinho e da análise da intriga em Aristóteles para propor uma mediação entre tempo e narrativa por meio de sua tripla *mimesis*.

Ricœur considera a *mimesis* como um processo complexo dividido em três momentos:

1. *mimesis* I: o momento da pré-configuração da ação, ou seja, da ação mesma;
2. *mimesis* II: o momento da configuração do tempo pela narrativa, momento que media o antes e o depois do texto; e
3. *mimesis* III: a refiguração do texto pelo leitor, a mediação entre narrativa e o tempo do leitor. Segundo o filósofo “a narrativa alcança seu sentido pleno quando é restituída ao tempo do agir e do padecer na *mimesis* III” (*Ibidem*, p. 123).

Na primeira parte de sua investigação desenvolve um estudo da mediação entre tempo e narrativa sem considerar a separação entre narrativa histórica e narrativa de ficção, que serão devidamente abordadas nas partes dois e três. Entretanto, não irei me ater a isso, uma vez que o que interesse da pesquisa é o primeiro momento da *mimesis*. Conforme já comentei anteriormente, um possível estudo da performance arte

12 Texto original: La exploración de los recursos de la filosofía analítica para una teoría de la acción humana, y el esfuerzo emprendido en los años setenta para integrar a la comprensión de sí [...] la semántica y la pragmática del discurso de la acción, sólo encontraron una conclusión provisional quince años más tarde, en los capítulos dedicados al sujeto actuante en *Sí mismo como otro*.

que passe pela configuração da intriga e direcione a refiguração do público, considerado mais testemunha de um acontecimento do que um simples espectador, estende-se para além do escopo da presente pesquisa. Seria necessário colocar a performance à prova das análises, tanto das narrativas históricas quanto ficcionais, e verificar como que se estruturaria uma possível *mimesis* tendo em conta que a ação na performance acontece simultânea no mundo. Assim, seria possível afirmar que uma arte é apresentação e representação ao mesmo tempo, conforme os termos de Kristine Stiles (2003).

Não pretendo me direcionar a *mimesis* II e III, contudo considero que os estudos aqui em desenvolvimento apontam para essa possibilidade em um futuro. Ao me ater no estudo da *mimesis* I, estou definindo que a investigação filosófica continua dedicada à ação em seu estado prévio aos campos ético, moral, jurídico, político, social, estético e, agora, narrativo. O que não quer dizer que essa ação aqui estudada não mire esses campos.

Retornando a *mimesis* I, Ricœur afirma que a composição da intriga possui uma primeira compreensão no mundo da ação a partir de três aspectos, sendo eles, estruturais, simbólicos e temporais. O aspecto estrutural aponta para a capacidade de identificar a ação por sua estrutura, conforme desenvolvido em *O discurso da ação* (2014a). O aspecto simbólico está relacionado ao que ele chama de *mediação simbólica da ação*, a competência de elaborar uma significação articulada da ação. E, por último, o aspecto temporal da ação que possibilita com que ela seja narrada, ou não. Em suas palavras:

O que importa é a maneira como a práxis cotidiana ordena um com relação ao outro o presente do futuro, o presente do passado, o presente do presente. Pois é essa articulação prática que constitui o mais elementar indutor de narrativa. (RICŒUR, 2010a, p. 106).

Sob a *mimesis* I, o filósofo reuniu duas de suas investigações sobre a ação, aquela desenvolvida a partir do diálogo entre fenomenologia e a filosofia analítica e que denominou como a semântica da ação, mas também a estrutura simbólica da ação, que possui um diálogo mais próximo das ciências sociais. Não há muito mais o que avançar sobre a ação que não tenha de passar pela composição da intriga da narrativa. Mas

vale lembrar que é ao fim dessa obra que Ricoeur irá encontrar o conceito da identidade narrativa que será devidamente desenvolvido em sua próxima obra.

Chegamos, então, à última obra que pretendo abordar neste preâmbulo com a finalidade de delinear o terreno filosófico em que se desenvolve a presente pesquisa. O *si-mesmo como outro* (2010b) foi publicado em 1990 e é uma obra complexa, dividida em dez estudos em que se propõe a desenvolver uma hermenêutica de si. Vários temas abordados em seu percurso filosófico de mais de quarenta anos vão convergir nessa obra. Por exemplo, o retorno do tema da pessoa, que desenvolve nessa obra a partir da metafísica descritiva de P. F. Strawson; a reflexão do si contra o sujeito imediato do *cogito* cartesiano; a identidade narrativa; a formulação de sua pequena ética relacionando a perspectiva teleológica da vida boa da ética com a perspectiva deontológica do dever da moral etc. Certo caráter fragmentário é assumido pelo autor, que ele relaciona à estrutura analítico-reflexiva de sua tarefa hermenêutica. No entanto, apesar de tal fragmentação, há uma unidade temática que relaciona todos os estudos.

Em certo sentido, pode-se dizer que o conjunto desses estudos tem como unidade temática o *agir humano*, e que, ao longo deles, a noção de ação adquire extensão e concretude crescentes. (RICOEUR, 2014b, p. XXXIV).

A polissemia da ação se desenvolve seguindo o que ele chama de ritmo ternário dos estudos do agir, sendo eles o *descrever*, o *narrar* e o *prescrever*. A narrativa, conforme desenvolvida em *Tempo e Narrativa*, encontra aqui outra função mediadora, entre a descrição própria do agir e a prescrição de uma ética e de uma moral. Há também uma pergunta que possui função importante no desenvolvimento dos estudos: *Quem?* De modo que eles se desenvolvem para responder as perguntas: *Quem fala? Quem age? Quem narra? Quem é moralmente responsável?*

Assim como em *Tempo e Narrativa*, aqui também se faz necessário um recorte relacionado à ação e ao processo de narrar. Como já anunciado anteriormente e relembrado no desenvolver deste texto, o interesse aqui está no estudo da ação prévia à ética, mantendo-se no campo descritivo-analítico. Nos estudos da semântica da ação

desenvolvidos anteriormente e retomados agora, Ricœur já indica o que considerava uma limitação na teoria da ação: a supressão da questão do agente. Segundo ele a

[...] dissociação entre o *o quê?* e o *quem?*, graças à qual a problemática da ação oscila para o lado de uma ontologia do acontecimento anônimo, foi, por sua vez, possibilitada por uma coalizão em sentido contrário entre a pergunta *o quê?* e a pergunta *por quê?*: a fim de determinar o que vale como ação (pergunta *o quê?*), procurou-se no modo de explicação da ação (pergunta *por quê?*) o critério daquilo que merece ser descrito como ação. (RICŒUR, 2014b, p. 45).

Assim, seu diálogo com a teoria da ação iniciado na década de 1970 será atualizado com novas discussões e o foco no agente. Contudo, a organização de seus estudos diverge da abordagem anterior, apresentando agora dois estudos que se desenvolvem no campo da filosofia da linguagem (relacionados à questão do *quem fala?*) e que considera que “desempenha um papel de *órganon* relativamente à teoria da ação” (*Ibidem*, p. 36). Nessa nova forma, os *Atos de Fala*, por exemplo, ocupam o segundo estudo, sendo desenvolvido como um estudo pragmático da linguagem, e não da ação. E assim como a sua abordagem no nível da linguagem, desenvolvendo um estudo dedicado a semântica e outro a pragmática, fará o mesmo relacionado à ação.

Com esse recorte de semântica e pragmática da ação pretendo concluir o caminho pela filosofia da ação de Paul Ricœur, que se encontra na base desta pesquisa, sendo necessárias algumas observações. Primeiro, como é possível perceber, apresento sua filosofia da ação sem entrar profundamente em seus conceitos e debates. Isso se deve pela preocupação de apresentá-los no momento propício, conforme a presente investigação da performance arte se desenvolve.

Segundo, também é necessário deixar claro o recorte em sua filosofia da ação para o presente estudo. O terreno que aqui se delimita é aquele que abrange o movimento que o filósofo indica da hermenêutica do texto para a hermenêutica da ação. Desse modo, a presente pesquisa gravita entre *O discurso da ação* (2014a), desenvolvido na década de 1970 e sua grande obra dedicada à ação, *O si-mesmo como outro* (2014b). Com isso, afirmo que não nos direcionaremos para uma relação em ação e narrativa, nem na relação ação e ética/moral/política na performance. O motivo principal para tal

é manter-se no campo primeiro da ação para abordagem dessa arte, mas deixando o estudo em aberto para desenvolvimentos posteriores.

Penso esta pesquisa como um texto. Não intenta ser uma performance ou algo além. Entretanto, considero que ele segue uma lógica que empreendo em meu fazer prático: a de dar o devido tempo e esforço para o desenvolvimento de uma ação, até considerar que ela está devidamente efetuada. O mesmo acontece aqui com as conceitualizações e reflexões que se desenvolvem por essas linhas escritas. A diferença talvez esteja naquilo que Paul Ricœur intitula como a função hermenêutica da distanciação (ou distanciamento, em português brasileiro). Em artigo homônimo (RICŒUR, [1989], p. 109-124), o filósofo desenvolve um estudo sobre o texto considerado como discurso e as funções que o distanciamento assume nele. Digo as funções, pois indica diversos níveis que assume na hermenêutica. Por exemplo, para ele “o texto é, para mim, muito mais que um caso particular de comunicação inter-humana, ele é o paradigma da distanciação na comunicação” (*Ibidem*, p. 109).

Ricœur chama a atenção para uma função primitiva que está relacionada à dialética do acontecimento e da significação. Baseado em particular em Benveniste, ele afere que o discurso é um acontecimento em quatro sentidos: (1) se realiza temporalmente e no presente; (2) remete ao seu locutor por meio de um conjunto complexo de indicadores, tais como pronomes pessoais; (3) refere-se a um mundo que pretende exprimir, descrever ou representar e; (4) possui um interlocutor a quem se dirige, a um outro. Considerando que o acontecimento é um dos polos da dialética, também afirma que é na tensão entre acontecimento e significação que nasce a produção do discurso como obra e a dialética entre a fala e a escrita. Ainda segundo o filósofo, “se todo o discurso é efectuado como acontecimento, todo o discurso é compreendido como significação” (*Ibidem*, p. 112).

Desse modo, a dialética primária do acontecimento e da significação estaria antes mesmo da inscrição do discurso pela escrita, mas na distância entre o *dizer* o *dito*. O *dizer*, como acontecimento, é fugidio; já o *dito* é o significado que compreendemos e o que é fixado pela escrita¹³. Com a inscrição do dito, o distanciamento primordial possibilita a autonomia do texto em relação ao autor. É isso que possibilita falar em termos da “coisa” do texto, com Gadamer, ou em “mundo” do texto, com Ricœur, ambos desagregados do campo intencional do autor.

O discurso que aqui se apresenta é construído a partir da concatenação entre três tipos distintos: o texto filosófico, a descrição da ação e o texto biográfico/autobiográfico de caráter histórico das performances. Em vez de assumir uma forma unificante de escrita, assumo que o texto se desenvolve conforme tema ou argumento abordado, seguindo a lógica interna do seu discurso. Desse modo, a alteração do sujeito das orações pode ser constante, conforme o tema abordado. Para reflexões que abordam a filosofia e outros pensadores, o uso mais constante é o da terceira pessoa do singular. A primeira pessoa do singular é aquela usada quando acredito ser necessário exprimir um pensamento ou posição minha, e também nos textos dedicados a reconstruções biográficas/autobiográficas de performances abordadas. O uso da primeira pessoa do plural é usado para expressar tanto reflexões pessoais — com ênfase menor que a primeira pessoa do singular — quanto aquelas que convidam o leitor a pensar junto. A diferenciação de ambas dependerá da semântica de cada frase.

Em suma, ao considerar esta pesquisa como texto estou levando em conta todos os distanciamentos que se encadeiam a partir da escrita desse discurso, composto por análises, pensamentos, reflexões e que se afastam do meu campo intencional.

13 Apesar de ultrapassar o escopo da presente pesquisa, gostaria de fazer um comentário sobre a dialética do acontecimento e significação direcionada ao estudo da performance arte. Assim como é possível pensar a distância entre o acontecimento do dizer e a significação do dito, podemos traçar um movimento parecido com a ação no tempo presente da performance. O que se fixa não é o acontecimento, mas a sua significação por meio de seus vestígios. A obra de performance só encontrará a sua realização a partir da refiguração no outro. Assim, o acontecimento pode ser vivido por um público que, como testemunha, produzirá uma interpretação dos significados ali experienciados. Por isso, não se pode considerar o público simplesmente como um espectador passivo, pois a performance arte exige dele uma atitude perante o seu testemunho, mesmo que essa atitude seja a de ignorá-la.

Ao mesmo tempo, levo em consideração o caráter público que tais desenvolvimentos assumem ao serem inscritos nessas linhas, abrindo-se para a leitura, o tempo e a refiguração do leitor.

PRIMEIRO ESTUDO — QUANDO AGIR É FILOSOFAR

O título do presente estudo é uma referência ao título do livro *Quando dizer é fazer: palavras e ação* (1990), do filósofo J. L. Austin. O título original em inglês é *How to do things with words* (1962) e sua tradução literal seria algo do tipo “Como fazer coisas com palavras”, que, convenhamos, não é um título muito convidativo à leitura em português. O tradutor — professor Danilo Marcos de Souza Filho — optou não pela tradução da edição inglesa, mas pela tradução da edição francesa, que de certa maneira sintetiza o que a obra de Austin inaugura: os atos de fala. Na apresentação da versão brasileira, o tradutor contextualiza a obra de Austin dentro do que ficou conhecido como a “virada linguística”¹ e se desenvolve na tradição britânica da filosofia analítica — e, mais precisamente, da filosofia da linguagem.

Nessa obra, Austin propõe um estudo que distingue enunciados constataivos de enunciados performativos. Há enunciados em que constatamos coisas no mundo, enquanto há outros enunciados em que fazemos, ou seja, nos quais *dizer é fazer*. Em sua obra, o filósofo indica haver critérios específicos para que um enunciado seja performativo — como ser uma locução em primeira pessoa no presente indicativo (RICŒUR, 2014) — assim como há verbos que são performativos, como “‘Batizo’, ‘Aposto’, ‘Prometo’, ‘Dou’” (AUSTIN, 1990, p. 55). É, também, a partir dessa obra que surge o conceito de performatividade que, posteriormente, será atualizado e ampliado para além da teoria da ação e da filosofia da linguagem por diversos teóricos e filósofos².

Quando referencio o título do atual estudo com a da obra de Austin em português, não pretendo atualizar ou ampliar sua teoria, mas indicar que me direciono a um sentido

1 Do inglês *linguistic turn*.

2 A filósofa Judith Butler (LABO LAPS, 2014) talvez seja, hoje, um dos principais teóricos a ampliar o conceito de performatividade. Em sua conferência *When gesture becomes event*, ela explica a teoria de Atos de fala de Austin, contudo, indicando suas limitações pela ausência da consideração de um corpo ou de diferentes corpos, abrindo um caminho para uma atualização desse conceito. Disponível em: <<https://m.youtube.com/watch?v=iuAMRxSH--s>>. Acesso em: 3 jul. 2023.

inverso ao desse filósofo. Em outras palavras, sua teoria dirige-se a pensar a palavra falada como uma ação para além de seu ato locucionário, isto é, o ato de falar que se realiza como uma ação que interage com o mundo e com os outros. Direciono-me a refletir sobre quando a ação torna-se um filosofar em minha prática artística e como assume também o papel de uma reflexão específica, que sempre encontrou a sua expressão por palavras.

Se faço um jogo entre “Quando dizer é fazer” e “Quando agir é filosofar”, proponho o mesmo para o título original “How to do things with words”, tendo como resultado a sentença “Como filosofar com ações”. O “quando” do título traduzido, assim como o “como” de uma tradução literal são excelentes guias para o presente desenvolvimento, produzindo duas questões que permeiam o presente estudo: “Quando o agir é um filosofar?” E “como o é?”

“Quando?” se desdobra, na verdade, em dois sentidos. Primeiro quanto à natureza da ação que faz de si um *filosofar prático* e o segundo quanto ao momento em que essa ação assim se configura. A princípio, o advérbio parece indicar, também, dois campos em que esses sentidos se desenvolvem: o da criação e o da obra. Ou seja, “quando o agir é um filosofar?” permeia tanto a criação quanto a obra de performance. É tentador pensar a criação e a obra como dois momentos distintos, divididos, quem sabe, pela concepção da obra em si. Para tal, é necessário imaginar que a obra de arte surge como um ente no mundo a partir do instante em que a criação se encerra. Será, contudo, que a última pincelada de um quadro ou a última palavra de um verso serão os definidores do instante da criação? Ou mesmo: há esse instante único e balizador? Como isso se relaciona mais especificadamente com a performance? Para continuarmos, sugiro algumas reflexões sobre a poética.

Segundo a artista e pesquisadora Sandra Rey (1996), o filósofo francês Paul Valéry foi o primeiro a empregar a palavra *poiética* para definir um campo dedicado ao estudo da criação artística, sendo seu principal interesse o poema. Ainda segundo a pesquisadora, é partir de Valéry que anos mais tarde René Passeron proporá a ampliação do campo estudo da *poiética* para as demais artes, em um primeiro

momento, mas também como uma filosofia e ciência de estudo da conduta criadora geral (PASSERON, 1997, p. 108).

Em *Discurso sobre a Estética*, Valéry propõe pela primeira vez o conceito de poética como um campo de estudo da criação artística. O discurso foi proferido no Segundo Congresso Internacional de Estética e Ciência da Arte, em 1937, e o filósofo faz uma abordagem de diversas correntes de estudos da estética até aquele momento. Ele não se colocou como um esteta, mas um filósofo que olhava para a estética em busca de sua definição. Após refletir sobre diversas correntes de pensamento, assume a impossibilidade de chegar a uma definição. Em suas palavras:

[...] não julgo ser necessário acrescentar que não encontrei a definição que procurava. Não repudio este resultado negativo. Se tivesse encontrado essa boa definição, poderia ter acontecido ser tentado a negar a existência de um objecto que lhe corresponde, e pretender que a Estética não existe. Mas aquilo que é indefinível não é necessariamente negável (VALÉRY, 1995, p. 46).

Encerrada sua empresa relacionada à definição, Valéry propõe ideias para esse campo. Partindo da revisão de livros, tratados e memórias de outros tempos, sugere a divisão dos estudos da estética em dois grupos: *Estésica* e *Poiética*. O primeiro dedica-se ao estudo amplo das sensações, enquanto o segundo das obras de arte. Quanto ao segundo grupo — que aqui nos interessa — ele o define assim no seguinte parágrafo:

Um outro grupo reuniria tudo o que diz respeito à produção de obras; e uma ideia geral da *acção humana completa*, desde as suas raízes psíquicas e fisiológicas, até aos seus empreendimentos sobre a matéria ou sobre os indivíduos, permitiria subdividir este segundo grupo, que eu denominaria *Poética*, ou melhor *Poiética*. Por um lado, o estudo da invenção e da composição, o papel do acaso, o da reflexão, o da imitação, o da cultura e o do meio; por outro lado, o exame e a análise das técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e auxiliares da acção (*Ibidem*, p. 47).

Nesse momento, a *Poiética* ainda não está definida como um campo de estudo exclusivo da criação artística, mas como de um estudo abrangente da obra de arte. A proposta de dividir o campo estético em dois grupos talvez seja uma resposta à discussão sobre a estética como domínio da natureza ou da obra de arte, ou mesmo um possível contraste com a filosofia da arte. O que nos é relevante aqui, e que difere

Paul Valéry dessa discussão, é a ênfase que ele dá a ação humana como componente matriz desse grupo. Isso é perceptível quando propõe a divisão em dois subgrupos, sendo um relacionado à criação e outro à obra de arte. Contudo, há de se frisar a prioridade dada à criação ao se colocar o segundo subgrupo como auxiliar da ação.

Será em textos posteriores que o filósofo precisará o conceito de poética não mais como um estudo abrangente da obra de arte, mas da criação. Paul Valéry retoma o assunto em *O ensino da poética no Collège de France* e *Primeira lição do curso de poética*, ambos publicados em 1944. Ele precisa no primeiro texto um primeiro conceito de Poética:

[...] entendendo-se essa palavra segundo sua etimologia, isto é, como nome de tudo o que se relaciona com a criação ou com a composição de obras em que a linguagem é ao mesmo tempo substância e meio — e não com o sentido restrito de recolha de regras ou de preceitos estéticos relacionados à poesia (VALÉRY, 2020, p. 10).

É necessário lembrar que a arte de seu principal interesse é a literatura, e mais precisamente a poesia, portanto, a poética possuía uso corrente e relacionado diretamente a tal arte. Assim sendo, foi necessário a Valéry um duplo empreendimento para a construção de seu conceito: primeiro distanciar-se do uso comum relacionado à poesia, para então construir um novo conceito de poética. No *Discurso sobre a Estética* ele havia indicado essa preocupação ao denominar, em um primeiro momento, como uma melhor terminologia a *poiética* em vez da poética. No entanto, será em *Primeira lição do curso de poética* que dará precisão à definição, afastando-a do sentido referente à poesia ao propor um conceito mais primitivo, relacionado ao verbo grego *poiein*:

Creio portanto poder retomá-la num sentido que diz respeito à etimologia, sem no entanto ousar pronunciá-la *poiética*, como faz a fisiologia quando fala de funções hematopoiéticas ou galactopoiéticas. A noção que quero exprimir, enfim, é a pura e simples noção de fazer. O fazer, o *poien*, de que desejo ocupar-me, é aquele que se realiza em alguma obra e que logo restringirei ao gênero de obras que concordamos em chamar de obras do intelecto (*Ibidem*, p. 16).

Novamente Paul Valéry se baseia na etimologia da palavra poética para buscar o seu sentido mais primitivo, referenciado ao verbo grego *poiein* (ποιέω), enquanto

afasta-se da terminologia que dera preferência anteriormente. Deste modo, seu interesse direciona-se ao fazer mais do que ao feito. Ele não abandona totalmente a pretensão anterior de abranger toda a obra de arte, contudo, propõe o conceito de obra do intelecto como um ato que se desenvolve da criação ao encontro com o público.

[...] ao observar que as obras do intelecto, quaisquer que sejam [...], têm para nós o seguinte caráter: há o objeto material de que falei, o ato de que falava (e é preciso entendê-lo de modo particular, pois coloco o ato sob certa forma do lado do produtor e sob outra forma do lado do consumidor); entre esses dois mundos, não há nenhuma comunicação direta: de um lado a produção, e, de outro, o consumo da obra e a produção de valor (*Ibidem*, p. 38).

Para o filósofo, as obras do intelecto não se restringiam somente à arte, abrangendo também outros campos, como ciência e técnica. No entanto, sua teoria desenvolve-se a partir da literatura, mais precisamente da poesia, área que considera familiar. Mais do que me debruçar sobre a conceituação das obras do intelecto, o que nos interessa aqui é ênfase que ele dá à ação, seja como uma *ação humana completa* em sua primeira formulação, seja a ênfase no fazer como base primária da poética, seja como obra do intelecto caracterizado como ato.

Ao considerar que não há comunicação, cinde o ato da obra de intelecto em duas partes a serem estudadas separadamente. Reencontramos, assim, aqueles dois momentos da obra e da criação conforme comentado anteriormente. Contudo, acredito que essa cisão não é arbitrária e se faz necessária por conta da natureza da ação em cada lado da obra. Quando Valéry ancora a poética com o verbo *poiein* (ποιέω) ele está relacionando-a a uma ação produtora, que produz algo (no caso, a obra do intelecto). Como o ato se encontra também do lado do consumidor, a ação já não é mais um fazer (*poiein* | ποιέω) — já que o consumidor não produz nada —, mas um agir. Em outras palavras, a ação do consumidor configura-se como executar (*prassō* | πράσσω). No caso, uma ação não produtora, mas que, por outro lado, dá o valor à obra do intelecto. Conforme Nicola Abbagnano (2007, p. 899) nos lembra, “segundo Aristóteles, a arte é produtiva, enquanto a ação não é”.

A distinção entre criação e obra que anteriormente questionamos não está no instante final da produção da obra, mas na mudança da natureza da ação e na legitimação do intelecto. Sem esse, a obra se configura simplesmente como um “fato material” (*Ibidem*, p. 40). De qualquer modo, para Valéry era impossível pensar uma obra de arte sem objeto, seja por questões de ordem conceituais ou históricas. O ponto que se desenha aqui é: como podemos abordar a criação em performance, visto que é uma arte que não tem, necessariamente, um objeto? Ou mesmo como podemos definir o estudo de um campo poético em que a ação não se retém a um *poiein* (ποιέω)?

Diante dessas questões, gostaria de sugerir uma nova terminologia para abordar o campo de criação na performance, de modo que possua uma consonância com a natureza dessa arte, mas também esteja amparado nos estudos e reflexões aqui desenvolvidos sobre a poética de Paul Valéry. Proponho o termo *poiēsis* (ποίησις) para me referir a esse campo específico de criação. Algumas considerações são necessárias: 1. assim como a poética, a *poiēsis* também deriva do verbo grego *poiein* (ποιέω), contudo, o sentido no qual anoro o verbo não é o de uma ação produtiva, mas o do criar; 2. o sufixo grego *-sis* (-σις) indica o caráter de processo do verbo, ou seja, de ação. Portanto, o significado de *poiēsis*, que se relaciona diretamente com a performance arte e que vamos adotar aqui, é o de *criação em processo*. Em certo sentido, distancio-me do uso do termo poética em artes visuais — também chamado de processo de criação —, que ainda mantém o entendimento da separação entre os momentos de criação e de obra. A *poiēsis* entendida como *criação em processo* busca exatamente compreender a criação em performance como um processo que se extingue junto com a sua obra.

Vale aqui um prolegômeno antes de darmos continuidade à investigação. É considerada aqui como obra de performance a ação em um sentido forte e complexo que abrange das ações básicas às práticas. Não há uma ação específica, dado que essa arte pode abranger todas as ações possíveis no mundo. Um artista pode até desenvolver uma ação produtora (*poiein* | ποιέω), mas a obra será considerada a sua ação, ou seja, o seu fazer e não o que foi feito, o objeto produzido.

“São, portanto, as ações, num sentido forte e complexo — tomadas como um conjunto que agregue causalidade física e segmentos intencionais e que, encadeadas a partir do artista, configuram algo como uma obra de performance art” (RIBEIRO, p. 132, 2010).

Por seu caráter processual, o campo da *poiēsis* não se limita a um momento prévio à concepção da obra, mas se estende com a obra. Por ser uma arte que herda a efemeridade da ação — seja o tempo presente, o espaço dado, jogo com o acaso etc. — ela exige do artista um estado de criação constante até se encerrar a obra, a ação pretendida. A criação de uma obra de performance se inicia com um projeto no mundo, mas não se encerra como tal, se encerra como ação executada, efetuada. Exatamente devido a isso que a criação está sempre em processo.



Black Market International em performance.

O coletivo Black Market International talvez seja um dos exemplos mais claros sobre a *criação em processo* da performance. O coletivo fundado em 1985 é composto por diversos artistas do mundo todo, e suas ações são duracionais e só ocorrem quando

todos os membros se encontram. Todos os artistas se apresentam simultaneamente no mesmo espaço, geralmente cada um traz o seu material e não há acordo prévio sobre o que cada um fará ou como irá agir. Ou seja, a criação não se inicia a partir de um projeto, e sim a partir do encontro dos artistas. A *poiēsis* é simultânea à obra.

Chegou o momento de retomar as perguntas mencionadas anteriormente. Após os recentes desenvolvimentos, posso afirmar que “Quando o agir é um filosofar?” e “Como o é?” são questões diretamente relacionadas ao campo da *poiēsis*. Ambas apontam para essa relação intrínseca entre criação e obra, ora simultâneas, ora não. Logo, é na *criação em processo* que encontramos o *agir-filosofar*.

Pretendo realçar que na minha produção artística há ações que — sejam elas básicas, complexas e/ou práticas — se configuram como um *agir-filosofar* pela intenção filosófica. Na *poiēsis* o *agir-filosofar* assume uma posição primária e configura-se a partir de duas perspectivas distintas: a primeira pelo movimento *da teoria para a prática*, de uma reflexão filosófica prévia à sua efetivação como ação. A segunda perspectiva caracteriza-se pelo que podemos intitular de *teoria como prática*. Diferente da anterior, a teoria não possui uma relação prévia à prática, mas se realiza como prática. Exemplificando melhor, a primeira perspectiva aborda obras em que teorias e reflexões filosóficas já desenvolvidas por outros autores se encontram no cerne de suas criações, enquanto a segunda perspectiva aborda outro grupo de obras em que se desenvolve um filosofar autoral.

E1.1 PERSPECTIVA COMENTÁRIOS

As obras de performance que se alinham a essa perspectiva apresentam uma característica específica da relação entre ação e filosofia referente ao estado de criação das mesmas. Em outras palavras, estudos, teorias e reflexões filosóficas já desenvolvidos se tornam um dos motores para as suas criações. Intitulo essa perspectiva assim aludindo a ideia de que os comentários assumem na filosofia e mesmo o papel da figura do comentador.

Assim como afirmado anteriormente, é no campo da *poiēsis* que essa perspectiva se desenvolve e não no da obra. É importante reforçar isso, pois não é como obra que elas se configuram como comentários, mas em como ação e filosofia articulam-se na criação. Logo, conseguimos abordar essa relação entre teoria e prática sem necessariamente fechar o sentido ou significado da obra em uma direção única.

Nessa perspectiva, a filosofia assume um protagonismo na *criação em processo* de modo que suas reflexões ultrapassam a barreira da teoria para se refletir como prática, mas sempre mantendo esse movimento teórico-prático. O advérbio “como”, ao qual nos referimos anteriormente, pode ser novamente uma ferramenta para ilustrar a questão aqui. A partir dele elencamos algumas perguntas: como a filosofia transpassa da teoria para a prática? Como a filosofia torna-se motor de criação? Como se realiza um pensamento ou reflexão como prática?

A quantidade de perguntas poderia se tornar ilimitada e, ainda assim, não encontrarmos respostas satisfatórias. O motivo disso está na natureza que o “como?” assume nesta etapa. Se anteriormente ele possuía uma característica geral — relembando: “como o agir se torna um filosofar?” — aqui assume um sentido mais específico: como esse pensamento filosófico se exprime nessa obra? Assim sendo, é na singularidade da criação de obras de performance e na sua relação com cada teoria filosófica específica que conseguiremos direcionar nossa investigação.

E1.1.1 ATOS DE FALA

A criação da obra *Eu Prometo!* (2011) foi o resultado de, pelo menos, 3 fatores: meus estudos do diálogo de Paul Ricœur com a teoria dos Atos de Fala, reflexões referentes à radicalidade na performance e, por fim, a participação prevista no festival Trampolim em fevereiro de 2011, em Vitória, Espírito Santo. Pretendo primeiro fazer uma passagem rápida pelos dois últimos fatores para depois ater-se ao fator diretamente relacionado à filosofia.



Performance *Eu Prometo!* realizada no Memorial Minas Vale em Belo Horizonte, 2014.
Foto por Guto Muniz.

Em meados do segundo semestre de 2010 recebi a informação de que poderia apresentar mais de um trabalho no festival Trampolim. Estava prevista a execução da obra *Eu e o Público* em espaço público, mas a organização avisou da possibilidade de eu apresentar um trabalho em ambiente fechado, já que conseguiram o espaço da Galeria da UFES para o evento. Dessa maneira, a oportunidade para um novo trabalho se abria.

No mesmo período, a radicalidade da ação na performance era uma reflexão constante em minha pesquisa. Reconhecia em minha produção que algumas obras e ações apresentavam essa característica, mas não estava certo se isso era uma especificidade dessa arte ou se era da minha arte. Se era “radical”, a era em que

sentido? Quais eram os parâmetros para indicar a “radicalidade”? Apesar de essas questões serem presentes, direcionava-me a pensar o contrário: poderia fazer uma performance que não fosse “radical”? O que seria o inverso do radical na ação? Seria possível fazer uma performance “bela”?

Tais questões indicavam a necessidade de um caminho experimental, para além do que considerava sedimentado na minha produção. Não seria a primeira vez que me colocaria nesse caminho. Em 2009 já tinha passado por uma experiência de explorar novos horizontes quando criei a primeira versão da obra *O Datilógrafo* com o intuito de estudar e experimentar o desenvolvimento e vivência de uma performance relacional, prática que se encontrava em franco crescimento e possuía uma certa distância do meu fazer artístico até então. Em 2010 o relacional foi substituído pelo “menos-radical”.

Paralelo a esses fatores mencionados, no mesmo período estudava sobre a teoria dos atos de fala e, em particular, sobre a promessa a partir das obras de Paul Ricœur. Essa teoria é formulada primeiramente pelo filósofo inglês J. L. Austin em suas conferências compiladas no livro *How to do things with words* (1962), publicado em português com o título *Quando dizer é fazer: palavras e ação* (1990). Os estudos de Austin se enquadram no que ficou conhecido como filosofia da linguagem comum e em suas primeiras conferências propõem um estudo que distingue enunciados constataivos de enunciados performativos. Na primeira categoria de enunciados, o sentido da proposição não muda conforme o sujeito da oração e o dizer é distinto do fazer. No segundo tipo, por outro lado, somente a primeira pessoa do singular possibilita ao verbo ser considerado performativo e, por fim, o dizer também é fazer. Segundo o Ricœur (2014a, p. 106), é o filósofo estadunidense J. R. Searle que dá continuidade a teoria dos atos de fala:

[...] tenta superar o impressionismo de Austin através de um construtivismo mais decidido; em vez de se limitar a classificações empíricas ao nível da linguagem comum, toma as suas distâncias e constrói ‘modelos ideais’ [...].

O ato ilocucionário do prometer é um dos mais fortes e ilustrativos exemplos, tanto que Searle (1984) dedica um capítulo inteiro ao seu estudo. Parte dele é abordado por Paul

Ricœur em *O Discurso da Ação* (2014a) e me serviu de base para desenvolver a obra *Eu Prometo!*. Inicialmente a performance seria um livre filosofar sobre o ato de prometer. Minha intenção inicial era fazer uma ação em que simplesmente me colocasse numa situação experimental de um livre divagar. Inclusive o fato de utilizar a fala na performance já era um traço de inovação e experimentação em meu trabalho que até então tinha sua base no desenvolvimento de ações.

Entretanto, não podia desenvolver uma ação baseada somente na minha divagação sobre o prometer. Uma ação era necessária para acompanhar, algo precisava ser feito. Eis que no espectro de uma ação “menos-radical”, direciono-me à produção de uma água de rosas. Assim, a ideia matriz da performance ficou formatada: enquanto produzo água de rosas, divago sobre o prometer e, por fim, ofereço o perfume ao público.

Algumas questões técnicas surgiram durante a pesquisa e acabaram por definir a sequência de ações. Para fazer a água de rosas era necessário submergir as pétalas em água quente, e como não era minha intenção descobrir durante a performance, necessitei preparar testes para aprender a produzi-la. No primeiro teste, ao despertalar uma rosa em um balde de água fervida, descobri que as pétalas boiavam e não produziam



Performance *Eu Prometo!* realizada no Memorial Minas Vale em Belo Horizonte, 2014. Foto por Guto Muniz.

o perfume. Não era minha intenção desenvolver uma obra duracional; deste modo, precisava agilizar o tempo de produção do perfume.

Minha solução foi a utilização das próprias mãos, com elas poderia mergulhar as pétalas na água recém-fervida e acelerar o processo. No entanto, outro problema surgia, como fazer isso sem queimar as mãos na água quente ou, pelo menos, como suportar o calor. Para esse problema, a solução foi adicionar um balde com gelo, de modo que pudesse resfriar minhas mãos primeiro no gelo para conseguir submergir as pétalas na água fervente. Tendo definido essa linha de ação, outra questão preocupava: a temperatura da água de rosas. Como a intenção era oferecer algo e não queimar o público, adicionei um vaso de vidro transparente em que poderia misturar a água de rosas de um balde com o gelo para poder chegar a uma temperatura adequada.

Outro elemento que surgiu nesse momento da criação foi o uso de uma roupa específica em dado momento da performance. Para a oferta do perfume ao público, decidi usar uma roupa de proteção contra fogo feita de couro cinza e usada principalmente para trabalhos com solda. O vestir e despir essa roupa de proteção se tornaram ações constituintes da obra. Após esse último detalhe, cheguei ao projeto ideal do que seria o seu desenvolvimento:

1. Em um dado espaço, um balde com água recém-fervida, outro com gelo, um vaso transparente entre eles, algumas rosas de cor branca, roupas para solda em um monte.
2. Enquanto divago sobre o prometer:
 - 2.1. produzo a água de rosas jogando as pétalas na água quente;
 - 2.2. resfrio meus braços no gelo;
 - 2.3. afundo as pétalas na água;
 - 2.4. misturo ambos no vaso de vidro.
3. Produzo a água de rosas.
4. Visto a roupa de proteção.
5. Transfiro a água de rosas para o borrifador.
6. Espalho a água de rosas pelo ar, na direção e em volta do público.

Esse projeto se manteve até o momento em que cheguei ao festival em Vitória. Ao desembarcar do aeroporto fui diretamente para primeira noite de performances na Galeria da UFES e então percebi que metade dos participantes eram estrangeiros. Um novo problema surgiu: o divagar sobre o prometer precisaria ser bilíngue, dado a importância da ação para o trabalho. Considerando que não possuía domínio da língua inglesa, não teria condição de desenvolver o livre divagar pretendido em português e inglês.

Tal situação exigiu de minha parte uma revisão do que pretendia divagar sobre o prometer. Foi preciso depurar toda reflexão de modo a sistematizar o pensamento para poder me comunicar tanto em português quanto em inglês. Nesse sentido, uma revisão dos estudos a partir de Paul Ricœur foi imprescindível, passando pelas contribuições de Austin e Searle, para então desenvolver o meu pensamento estruturado sobre o prometer. Todas as reflexões sobre o tema foram sintetizadas em uma sentença, de modo que a ação de filosofar foi mantida, entretanto com a forma alterada: de um livre divagar, o filosofar foi direcionado a uma análise da sentença que me possibilitava elaborar as reflexões nas duas línguas pretendidas.

A partir da sentença “Quando eu falo ‘eu prometo’, eu prometo uma ação a alguém”, a análise se estruturou da seguinte maneira:

1. O caráter da primeira pessoa do singular, do locutor.
2. Configuração performativa do “eu prometo”, a ação *versus* constatação.
3. A promessa de uma ação e não de um objeto.
4. A orientação ao futuro do ato de prometer.
5. A característica da interlocução do prometer: o direcionamento a alguém.

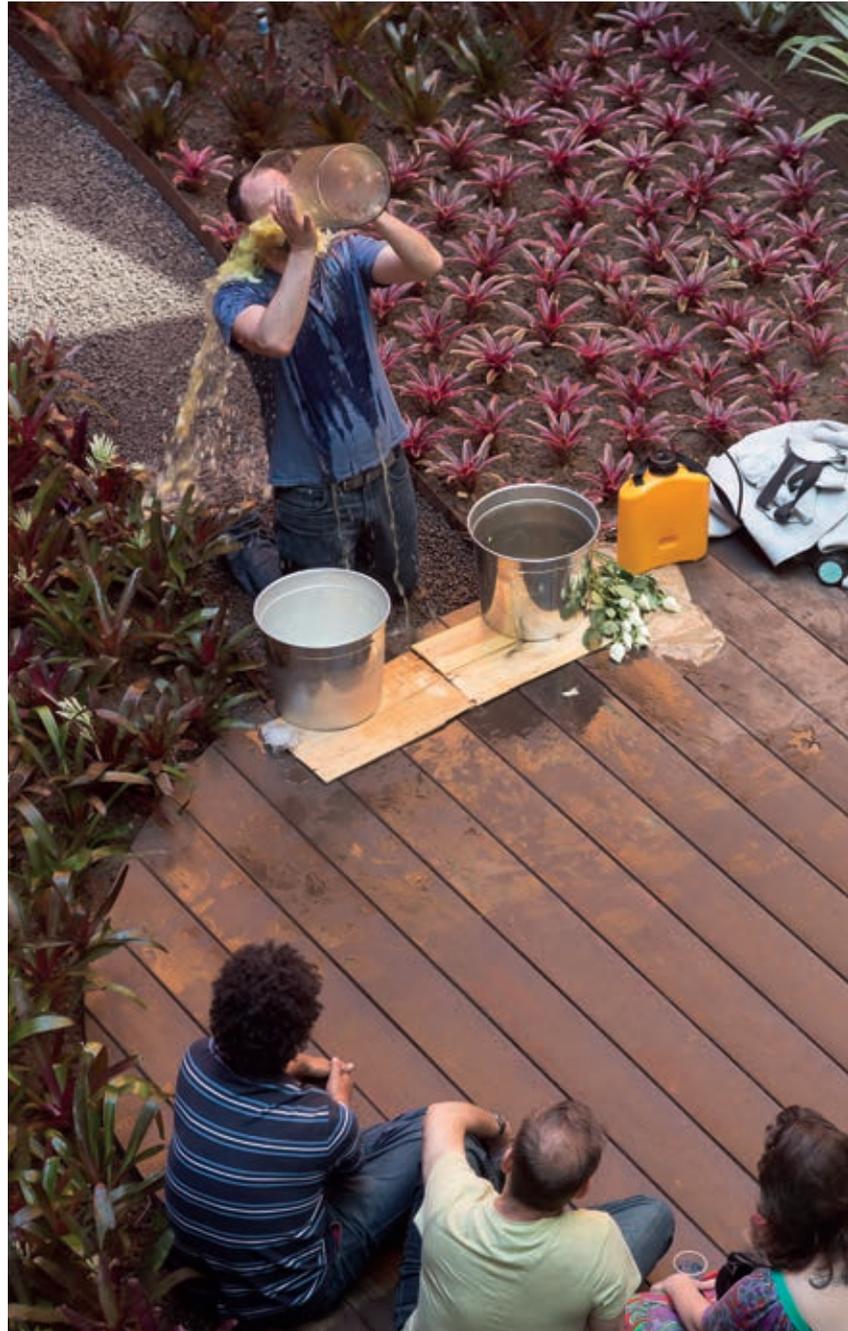
Tendo definido essa estrutura de reflexão sobre o ato de prometer, tive condições de desenvolver a ação com a intenção de abranger um público que compreendesse, também, a língua inglesa. Durante a performance, desenvolvi essa análise enquanto despetalei as rosas e durante a produção da água de rosas retomava reflexão. Ao fim da produção do perfume e antes de me direcionar à próxima ação, direciono-me ao público e falo: “eu prometo”.



Performance *Eu Prometo!* realizada no Memorial Minas Vale em Belo Horizonte, 2014.
Foto por Guto Muniz.

Até o momento um detalhe talvez tenha passado despercebido. Se formos checar a estrutura da performance conforme descrita anteriormente, não há a menção ao encerramento. Assim foi em sua primeira execução, a finalização surgiu próxima ao encerramento da obra. Após borrifar o perfume no ar e tirar a roupa, ajoelhei-me perante o vaso de vidro transparente ainda com parte da água de rosas produzida e defini a última ação da obra: peguei o vaso, levantando-o e colocando-o junto a minha boca e virando toda a água de rosas de modo que eu pudesse bebê-la, mas também me banhar com ela. Em outras palavras, o campo da *poiēsis* se estendeu por todas as ações e se encerrou com a obra.

A performance *Eu Prometo!* é um exemplar em que a filosofia se distende na *poiēsis* e na obra. A teoria dos Atos de Fala está presente em toda *criação em processo*, mas também na ação de analisar o ato de prometer; em outras palavras, a filosofia é força motora de criação, assim como o filosofar torna-se ação significativa na obra. Entretanto, esse não é o único modo como ação e filosofia se articulam na perspectiva Comentários.



Performance *Eu Prometo!* realizada no Memorial Minas Vale em Belo Horizonte, 2014. Foto por Guto Muniz.

E1.1.2 TRADICIONALIDADE

A filosofia também opera na criação de performances na perspectiva Comentários como uma reflexão prática. Reflexão aqui assume dois sentidos: o primeiro é o do pensamento mesmo e o segundo é o refletir do campo teórico no prático. Ou seja, a filosofia é força motora da criação, no sentido de se realizar por meio da ação ao refletir uma investigação filosófica, sem necessariamente recorrer a recursos linguísticos. Esse modo se aproxima do *filosofar prático autoral* da perspectiva Pequenos Tratados, no entanto, mantendo o movimento que parte de uma teoria já desenvolvida para se espelhar na prática.

Um dos melhores exemplares que se alinha a esse modo de criação é a performance *Tradição e Inovação*, que foi elaborada a partir da noção de *tradicionalidade*. Esta faz parte do estudo Ricœur que intitula como hermenêutica da tradição e que, segundo Bruno Souza Leal e Igor Sacramento (2019, p. 28), “envolve os modos interpretativos do mundo postos em cena pelos operadores de uma leitura do passado (e do presente e do futuro) que se veste de autoridade e legitimidade e cuja verdade é apresentada menos como pretensão e mais como fato”. Sob esta hermenêutica, o filósofo francês apresenta três noções de tradição: a *tradicionalidade*, as *tradições* e a *tradição*. Segundo ele:

[1] a *tradicionalidade* designa um estilo formal de encadeamento que garante continuidade da recepção do passado; [...] 2) as *tradições* consistem nos conteúdos transmitidos na qualidade de portadores de sentido; [...] 3) a *tradição*, enquanto instância de legitimidade, designa a pretensão à verdade (o ter-por-verdadeiro) oferecida à argumentação no espaço público da discussão. (RICŒUR, 2010c, p. 386-387).

É na formulação da *mimesis* II, em *Tempo e Narrativa Tomo I* (2010a) que o autor apresenta a noção de tradicionalidade caracterizada pelo jogo entre inovação e sedimentação. Essa noção é um aspecto complementar que possibilita a continuidade que relaciona a sua *mimesis* III à II. Ricœur alerta que no sentido de tradicionalidade, a tradição não é entendida como a transmissão de um arquivo morto, mas como uma

transmissão viva, passível de ser reativada exatamente por esse jogo dialético.

A sedimentação é onde se encontra o paradigma da tipologia da composição da intriga. Aqui o filósofo refere-se em especial à narrativa de ficção, sendo que o paradigma agrega três características: a forma, o gênero e os tipos. Dessa maneira, a sedimentação possui diversos níveis em que se definem as condições formais para a criação de um paradigma, sendo que o primeiro possibilita identificar um gênero, mas também a formulação dos tipos a partir de obras singulares, pelos decalques formados a partir desses. São esses paradigmas herdados de inovações anteriores que fornecem as regras para experimentações posteriores, podendo elas serem alteradas dentro do próprio processo de sedimentação.

Quanto à inovação, ela é o polo oposto e relacionado à sedimentação. Se é sedimentado, há sempre lugar para o inovar. Segundo o filósofo, os paradigmas tornam-se:

[...] a gramática que rege a composição de obras novas — novas antes de se tornarem típicas. Da mesma maneira que a gramática de uma língua rege a produção de frases bem formadas, cuja quantidade de conteúdo são imprevisíveis, uma obra de arte — poema, drama, romance — é uma produção original, uma existência nova no reino linguageiro. (RICŒUR, 2010a, p. 121).



Performance *Tradição e Inovação*,
Parque Tingui, 2011.
Foto: Flávio Ribeiro

E assim como os paradigmas, a inovação também é governada por regras, uma vez que a “imaginação não surge do nada” (*idem*). Ainda segundo o filósofo, as regras da inovação se relacionam aos paradigmas da tradição sedimentada, sendo esta uma relação variável que pode ir da aplicação servil ao desvio calculado. Por exemplo, no campo da literatura, a narrativa tradicional estaria mais próxima da aplicação servil, enquanto o romance contemporâneo do desvio calculado.

Para além da literatura e em uma reflexão no campo histórico, Ricœur aponta que a dialética da sedimentação e inovação está no interior da “experiência, entre a eficiência do passado, que sofremos, e a recepção do passado, que operamos” (RICŒUR, 2010c, p. 374). A transmissão é considerada como a expressão dessa dialética, sendo caracterizada por um tempo atravessado. A distância temporal de uma tradição transmitida não é um intervalo de separação, mas um meio de mediação de interpretações e reinterpretações das heranças do passado. Para refletir melhor sobre essa dialética, o filósofo apresenta duas noções fenomenológicas complementares, a situação e o horizonte, e leva a sua investigação em direção a uma fusão entre horizontes, distanciando-se tanto de Hegel quanto de Nietzsche. Por fim, resume que a tradição considerada como *tradicionalidade*:



Performance *Tradição e Inovação*,
Parque Tingui, 2011.
Foto: Flávio Ribeiro

[...] significa que a distância temporal que nos separa do passado não é um intervalo morto, mas uma transmissão geradora de sentido. Antes de ser um depósito inerte, a tradição é uma operação que só pode ser entendida dialeticamente na troca entre o passado interpretado e o presente interpretante. (RICŒUR, 2010c, P. 377).

A criação da performance Tradição e Inovação surge diretamente do estudo da dialética entre sedimentação e inovação, com a intenção de se verter a teoria em prática. Ao desenvolver meus estudos sobre a tradicionalidade, uma questão era emergente: seria possível realizar essa dialética por meio da ação? Se sim, como ou mesmo onde poderia ser possível essa realização? O tema me indicava que não era possível desenvolvê-lo em qualquer espaço ou situação, a sedimentação e inovação conforme apresentadas por Ricœur exigiam um certo rigor em ações com os seus conceitos. Dessa maneira, em vez de partir da preocupação com a realização prática da dialética, um primeiro passo seria partir exatamente da procura no campo prático do que poderia ser identificado como esses dois conceitos. Foi no Parque Tingui, localizado na região norte da cidade de Curitiba, que encontrei referências relacionadas a tais conceitos da dialética, sendo a árvore araucária um exemplar da sedimentação e a árvore de bordo da inovação.

O critério para escolha de ambas foi a relação que elas possuem com a geografia local. A araucária é uma árvore nativa da região, tendo sua origem estimada em 200 milhões de ano³. Por sua vez, o bordo, nome coloquial para o gênero botânico acer pertencente a família *aceraceae*, é uma árvore exótica para a região, nativa do hemisfério norte⁴. O fato de encontrar esses dois exemplares em um mesmo ambiente definido — um parque construído por um dos governos da cidade de Curitiba — fornecia um terreno fértil para pensar em como colocar a relação dialética em ação. Apesar de ambas árvores serem parte do mesmo ambiente, há uma distância de mais ou menos 200 metros entre as áreas onde predominam uma espécie e outra, conforme indicado no croqui abaixo. De uma região a outra, o acesso é possível caminhando ou por bicicleta

3 Cf. ARAUCÁRIA, 2022, não paginado.

4 Cf. ACER, 2022, não paginado.

por meio da ciclovia compartilhada do parque. Dividindo ambas áreas também se encontra o Rio Barigui, que corta todo o parque. A área das araucárias fica à margem do rio e próxima das zonas habitacionais, enquanto a área dos bordos está em uma região central do parque.



Croqui sobre mapa do Parque Tingui. Fonte: o autor.

Tendo escolhido os exemplares de cada polo da tradicionalidade, o desafio que se colocava era o de transpor para a ação. De certa maneira, daria para se considerar que a relação entre inovação e sedimentação já estava em curso, uma vez que as árvores de bordo não eram recém-plantadas e também foram durante anos introduzidas nas paisagens dos parques da cidade; ou seja, já estavam no movimento da inovação para a sedimentação. Por outro lado, se considerarmos a origem da araucária ou mesmo a sua presença na iconografia simbólica da região, ainda assim o bordo manteria seu estatuto

de novidade. Apesar de poder vislumbrar na relação entre essas duas árvores como uma relação de sedimentação e inovação, era identificável o movimento da inovação para a sedimentação, mas não o movimento contrário: a atualização do sedimentado no presente. Era, portanto, necessário desenvolver uma ação que conectasse ambos os polos, respeitando ambos os movimentos: do presente ao passado, assim como do passado ao presente.



Performance *Tradição e Inovação*, Parque Tingui, 2011. Foto: Flávio Ribeiro

Uma vez que a distância e a vegetação entre as áreas impunham um entrave na possibilidade de se criar uma relação direta entre as árvores, era necessário elaborar uma ação que as conectasse e se direcionasse aos dois sentidos. Essa performance foi criada e executada no outono de 2011, período em que as grimpas das araucárias e as folhas do bordo estavam caídas no chão. Portanto, não sendo possível mover ou transplantar uma árvore de um lado a outro, encontrei em suas folhas a possibilidade



Performance *Tradição e Inovação*, Parque Tingui, 2011. Foto: Flávio Ribeiro

de fazer um diálogo entre a sedimentação e inovação. Inicialmente, a proposta era simples: coletaria as grimpas das araucárias e as transportaria para a área das árvores de bordo, misturando com suas folhas no chão. E como um movimento duplo, faria o mesmo coletando folhas de bordo e carregando-as até a área das araucárias. Encontrava assim a possibilidade de desenvolver a relação dialética entre sedimentação e inovação por meio da performance. Mas uma questão ainda estava em aberto: como fazer?



Performance *Tradição e Inovação*, Parque Tingui, 2011. Foto: Flávio Ribeiro

Sendo a proposta de teoria como prática, a ação deveria assumir o campo semântico de desenvolvimento da reflexão sobre a dialética da sedimentação e inovação. Conseqüentemente, como reflexão, precisava ser mais profunda do que um simples carregar. Para tal, optei por carregar as grimpas e folhas junto ao meu corpo, entre minhas roupas e pele. Deste modo, assumia a responsabilidade como agente condutor de uma troca entre um “passado interpretado” com o “presente interpretante”. Colocar as

grimpas dentro da minha roupa, arranhando minha pele e limitando meus movimentos, caminhar lentamente para chegar a área do bordo, retirar as grimpas uma a uma e espalhá-las pelas folhas, preparar meu corpo e roupa para receber as folhas de bordo, preencher com as folhas e voltar calmamente à área das Araucárias para então espalhá-las entre as grimpas. A composição dessas ações simples se equipara à reflexão teórica, sendo cada pequena parte uma soma a uma investigação prática sobre a dialética de sedimentação e inovação.

E1.2 FILOSOFAR PRÁTICO

Tanto as obras que se agrupam na perspectiva Comentários quanto as dos *Pequenos Tratados* enquadram-se no que considero um *filosofar prático*. Esse conceito possui um primeiro apoio no *conhecimento sem observação* e no *raciocínio prático*, conforme teorizado por G. E. Anscombe em *Intention* (2000). Segundo a filósofa, uma gama de coisas podem ser conhecidas sem observação, entre elas as ações intencionais.

Agora, se há duas *maneiras* de saber aqui, uma das quais eu chamo de conhecimento da ação intencional de alguém e a outra que chamo de conhecimento pela observação do que acontece, então não deve haver dois *objetos* de conhecimento? (ANSCOMBE, 2000, p. 51, tradução nossa)⁵.

Com essa questão a filósofa britânica reforça a diferenciação de duas categorias de conhecimentos, uma do lado de um acontecimento observável, e outra do lado de uma ação intencional que só poderá ser considerada um conhecimento com o raciocínio prático. Conforme Paul Ricoeur (2014a, p. 63) comenta:

“O conhecimento sem observação e o raciocínio prático, um sob forma obscura, o outro à luz do cálculo, apontam ambos para essa espécie de saber que não é um *saber que*, mas um *saber como*”.

⁵ Texto original: Now if there are two ways of knowing here, one of which I call knowledge of one's intentional action and the other which I call knowledge by observation of what takes place, then must there not be two *objects* of knowledge?

Os conceitos de sabedoria prática — o *saber como* indicado por Ricœur — e de ação intencional são de extrema importância aqui, e é a partir deles que podemos aprimorar o *agir-filosofar* em direção a um sentido mais forte do termo, a um *filosofar prático*. Essa força do *agir-filosofar* está no fato de que ele não se resume a uma imbricação entre ação e filosofia exatamente por se apropriar da sabedoria prática para desenvolver o filosofar. Isso o diferencia, por exemplo, de outras ações em que a filosofia pode ser praticada, sejam em conversas, aulas, exposições, escritas etc. Em outros termos, o *agir-filosofar* diferencia-se das demais ações por abranger, também, o conhecimento e a sabedoria prática no desenvolvimento de sua investigação.

Se a sabedoria prática dá força a um *filosofar prático*, é a ação intencional que lhe dá sentido. Ainda com Anscombe, ação intencional e ação voluntária são sinônimos e se diferenciam, por exemplo, de uma ação involuntária — que também é uma subclasse do *conhecimento sem observação*. A ênfase da filósofa está na intenção — objeto principal de estudo da sua obra — e propõe as “razões de agir” como premissas do raciocínio prático em vez de se direcionar a um “querer”, por exemplo.

Todavia, algumas reflexões sobre ação intencional na performance arte são necessárias. A artista Marilyn Arsem (2010, não paginado, tradução nossa) no artigo *Algumas reflexões sobre o ensino da performance arte em cinco partes* resume muito bem as questões aqui envolvidas: “o que distingue uma ação como arte? É diferente de uma ação do dia a dia? Em caso afirmativo, o que sinaliza a diferença?”⁶. Tais questões não são somente de ordem artística, mas também filosófica. Se considerarmos que a ação é a mesma ação ordinária mundana, como podemos afirmar que a performance é arte? Se considerarmos que a ação na performance difere da ação ordinária mundana, não estamos assumindo haver uma ação especial na performance?

Esses questionamentos apontam para duas direções opostas, sugerindo certa aporia. De um lado a ação idêntica à do mundo, colocando em dúvida o seu estado artístico, e de outro a ação que difere daquela do mundo, sugerindo uma representação da

6 Texto original: what distinguishes an action as art? Is it different from an every day action? If so, what signals the difference? How does one know when the art begins and ends?.

ação ou mesmo um tipo de *mimēsis* (μίμησις). Entretanto, se pensarmos na performance *Shoot* (1971) do artista estadunidense Chris Burden, em que ele recebe um tiro de uma espingarda em seu braço, ambas questões parecem não se aplicar. A ação do tiro foi real como as ações no mundo e também está situada no âmbito artístico. É para resolver esse problema que a teórica e historiadora da arte Kristine Stiles propõe o conceito de *comissura* para unir esses dois âmbitos díspares. Segundo a autora “A performance arte é a — e é uma representação da — vida em si mesma”⁷. A *mimēsis* (μίμησις) não é, portanto, da ação, mas da vida.

O presente desenvolvimento se assemelha ao de Stiles, entretanto, o ponto de partida não é o da história da arte, mas o da ação. É olhando para a sua natureza que podemos encontrar uma solução da aporia. A chave não está na ação em si, mas em sua rede conceitual. A ação tida como rede abarca noções como ação, agente, intenções, motivos, impulso voluntário ou involuntário etc. Para Paul Ricœur, o modo de identificar os conceitos-chave dessa é a partir das respostas a perguntas como: o quê? por quê? como? quem? com? contra quem? Retomando a pergunta principal de Arsem — o que distingue uma ação como arte? —, podemos afirmar que a resposta não está na ação em si, mas em sua rede conceitual. Se a pergunta “O quê?” nos empurra à aporia, é necessário portanto contorná-la. Dessa maneira, podemos nos direcionar a outro termo da rede para procurar a solução. Segundo Ricœur (2014b, p.41):

O que importa ao teor de sentido de cada um desses termos é o fato de pertencerem à mesma rede de outros; relações de intersignificação regem, assim, seus respectivos sentidos, de tal modo que saber usar um deles é saber usar de maneira significativa e apropriada a rede inteira.

Assim, em vez de concentrar os esforços na pergunta “O quê?”, direciono-me a pergunta “Por quê?”, que encaminha para o conceito de intenção. A partir dela, é possível inferir que não existe uma ação especial — como *mimēsis* (μίμησις) — que difere a ação da performance de uma ordinária. A ação-em-si é a mesma, no entanto,

7 Texto original: Performance art both is, and is a representation of, life itself.

é na sua intenção que encontramos a mudança. Assim, as ações na performance possuem uma intenção adicional a que chamamos *investigação artística*.

Se digo *intenção de investigação artística* em vez de intenção artística, é para demarcar a *inexistência* de uma sobreposição do campo artístico para com o prático — como o segundo termo pode sugerir —, e sim uma investigação artística interna ao campo prático, a qual permite aos(as) artistas explorarem as mais diversas ações ordinárias do mundo, explorando seus sentidos correntes, assim como alterando, manipulando ou mesmo erigindo novos sentidos.

Para ilustrar melhor essa reflexão, proponho o que considero um bom exemplo de uma ação mundana: escovar os dentes. É uma ação cotidiana e que possui um motivo prático, manter uma boa higiene bucal. Acordo de manhã, vou ao banheiro, pego uma escova de dentes, passo pasta, molho com um pouco de água, levo a escova à minha boca e começo a escovar os dentes. Depois enxáguo a boca para tirar o excesso. Posso fazer essa mesma ação após cada uma das refeições durante o dia, assim como antes de dormir.

Agora, se em uma performance começo a escovar os dentes, a ação continua sendo a mesma ação. A sua intenção ordinária pode se manter — limpar os dentes —, mas ainda assim haverá uma intenção prévia, a da investigação artística. Essa intenção investigativa pode alterar a intenção comum dessa ação. Se em vez de escovar os dentes com pasta o fizer com tinta, por exemplo, a intenção já não será mais limpar os dentes, mas sujá-los.

Dessa maneira, é possível afirmar que a *intenção de investigação artística* assume uma posição primária em relação às demais possíveis intenções na rede conceitual da ação. Essa dupla intenção não altera a natureza da ação, que continua a mesma. É exatamente por isso que artistas conseguem explorar as ações não somente nos mais diversos sentidos como também em suas diversas funções e configurações no e do mundo. Assim, as ações mantêm suas características práticas, políticas, psicológicas, sociais, jurídicas e se expandem por esses campos, além do estético. Agir na performance é sempre agir no mundo.

Em 2013, a artista japonesa Sakiko Yamaoka executou a performance *Targeting High Five* em um cruzamento da cidade de Tóquio. Nessa performance, ela e alguns convidados pintavam o braço direito fazendo desenhos coloridos com tinta guache e se direcionavam a pessoas na rua para fazer o cumprimento “high five”⁸. A intenção dessa sua ação era fazer o cumprimento na rua com pessoas desconhecidas. No entanto, sua *intenção de investigação artística* era, a partir desse cumprimento, abordar o problema da relação entre os japoneses no espaço público pela ausência de contato físico. Ao propor esse cumprimento nas ruas de Tóquio, ela alterou o sentido comum da ação, potencializando-a a se tornar uma reflexão sobre a sociedade japonesa.



Frame de registro em vídeo da performance *Targeting High Five* da artista Sakiko Yamaoka nas ruas de Tóquio

Com a ação intencional na performance devidamente apresentada, é possível questionar seu papel no *agir-filosofar*. Como abordado anteriormente, são a sabedoria prática e a ação intencional que nos direcionam a um *filosofar prático*, sendo a primeira a sua força e a segunda o seu sentido. Entretanto, a ação já se direciona à exploração

⁸ Esse cumprimento ocorre quando duas pessoas, uma andando na direção da outra, esticam os braços ao alto e batem as palmas de suas mãos quando seus corpos se cruzam no espaço

de novos e outros sentidos a partir da *intenção de investigação artística*. Qual seria, então, a especificidade de uma intenção em um *agir-filosofar* que já não é a da ação na performance? Haveria uma nova intenção, como a de investigação artística, que se relacionaria a esta e às demais intenções de agir?

Proponho aqui nos direcionarmos ao próprio conceito de *agir-filosofar*. Primeiramente ele se refere a ação, às ações no mundo, a todas as ações. Logo, podemos afirmar que *agir-filosofar* possui a sua base na ação. Um segundo nível básico desse conceito está na *intenção de investigação artística* da performance. Poderíamos supor que o “-*filosofar*” indicaria um terceiro nível que se assenta nos dois anteriores. Para isso teríamos de considerar que uma possível *intenção filosófica* ou *intenção de investigação filosófica* dependeria da investigação artística. O problema é que uma intenção filosófica não é exclusiva do *agir-filosofar* e independe da arte. Se podemos pensar em uma intenção filosófica aqui, não está nem acima ou em outro nível ao da *intenção de investigação artística*, mas junto dela.

Assim, a ação intencional do *agir-filosofar* configura-se como uma *intenção de investigação artística e filosófica*. Em vez de termos duas intenções diversas que se sobrepõem, encontramos uma intenção que surge a partir da combinação dessas duas naturezas de investigação. No *agir-filosofar*, as ações continuam sendo as mesmas do mundo, no entanto, a alteração em sua rede conceitual permite explorar os demais sentidos tanto pelo seu caráter artístico quanto pelo filosófico. Tendo agora configurado essa intenção, algumas considerações são necessárias sobre a contribuição do caráter filosófico para a investigação da ação.

Para tal, gostaria de me apoiar em uma afirmação de Searle sobre o seu método de análise da promessa no terceiro capítulo de *Os Actos de Fala*. Ao explicar que trabalhará com um caso simples e idealizado, ele afirma que é um método análogo ao de muitas ciências, como a de construção de modelos econômicos ou mesmo como os planetas são considerados pontos na descrição do sistema solar. Em seguida afirma “Sem abstracção e idealização não há sistematização” (SEARLE, 1984, p. 76).

Não que pretenda que o caráter filosófico dessa investigação tenda para uma sistematização ou mesmo que queira usar o método de Searle como modelo para esse estudo específico. Todavia, essa frase revela o que pode ser considerado as duas operações desta investigação: a abstração e a idealização. De um lado, a intenção de investigação precisa abstrair a própria ação, suspendê-la de suas funções e sentidos práticos; de outro ela precisa idealizar novas possibilidades de concretização. Relembrando que é uma *intenção de investigação artística e filosófica* da ação, a abstração e idealização da parte filosófica se relacionam a outro par, do lado artístico, o da criação e imaginação. É este *agir-filosofar* que se desenvolve a partir de um a *intenção de investigação artística e filosófica* que possibilita o desenvolvimento de uma obra de performance que também é um filosofar por meio de ações, um *filosofar prático*.

E1.3 PERSPECTIVA PEQUENOS TRATADOS

A perspectiva Pequenos Tratados agrega um conjunto de performances em que o *agir-filosofar* se realiza como um *filosofar prático* autoral. Como sugeri anteriormente, o *filosofar prático* não é uma especificidade da presente perspectiva, e também ele abarca obras criadas a partir de estudos filosóficos. Em ambas encontra-se uma *intenção de investigação artística e filosófica* no campo prático, e se na perspectiva anterior a filosofia caracterizava-se como um movimento da teoria para a prática, na atual ela se realiza na ação. A diferença para a perspectiva Comentários está no papel que a filosofia assume na *criação em processo*. Em vez de partirem de teorias já construídas, as obras da atual perspectiva se afirmam como investigações filosóficas práticas no mundo.

Com o título da presente perspectiva intento esclarecer que a filosofia desenvolvida por meio das performances não é sistemática; isto é, as obras que se desenvolvem como um *filosofar prático* autoral não possuem a pretensão de criar ou fazer parte um grande sistema filosófico. Modos de abordagem, elementos conceituais e/ou materiais comuns a um trabalho ou outro são o resultado da elaboração de uma investigação centrada em temas específicos que surgem durante a minha produção. O adjetivo do

título *Pequenos Tratados* pretende marcar a especificidade de cada obra de performance, ou seja, que cada uma é um pequeno tratado sobre um tema específico. Assim sendo, o estudo de alguns exemplares dessa perspectiva pode clarificar como se desenvolve o *filosofar prático* autoral.



Performance *Distensão*, Ato performático, Sesc da Esquina. Curitiba, 2010.
Foto: Flávio Ribeiro

A performance *Distensão* (2010) é um pequeno tratado sobre uma possível estrutura teleológica da ação. Ou seja, há a *intenção de investigação artística e filosófica* de estudar esse tema e que dentro do campo da *criação em processo* possibilitou a criação dessa performance como um *filosofar prático*. Outro exemplar é a obra *Sobre o não-simbólico* (2016) que se configura como um pequeno tratado sobre o símbolo, tendo como intenção de investigação o desvelamento da compreensão simbólica por meio da ação. Vejamos com maior atenção cada um desses exemplos.

E1.3.1 TELEOLOGIA DA AÇÃO

Criada em 2010, a performance *Distensão* foi elaborada para apresentação na mostra Ato Performático que ocorreu no Sesc da Esquina, em Curitiba. Como dito anteriormente, o tema de sua investigação era uma possível estrutura teleológica da ação. Digo “possível” pois não há como afirmar que a ação, ou todas as ações, desenvolvem-se por meio de uma estrutura teleológica. Segundo Paul Ricœur (2014a), sobre a discussão referente a motivo e causa desenvolvido pelos filósofos analíticos da teoria da ação, o filósofo Charles Taylor propõe uma explicação teleológica da ação. Essa explicação busca unir o fim (*télos*) às suas causas a partir da noção de disposição. Segundo o filósofo francês:

É uma explicação na qual a ordem (ou a configuração) é por sua vez um fator da sua própria produção [...], é uma ordem “self-imposed” [autoimposta]; não são as condições antecedentes que explicam, mas a própria ordem que essas condições produzem. (RICŒUR, 2014a, p.83)

E conforme Charles Taylor (1980, p. 6):

A explicação que invoca o objetivo para o qual a explicação ocorre é geralmente chamada explicação teleológica, e assim, pelo menos parte do que queremos dizer ao dizer que o comportamento humano ou animal é intencional, é que deve ser contabilizado por uma forma teleológica de explicação.⁹

A explicação teleológica seria, de certa maneira, um modo de revelar intenções e motivos do agente orientados a fim em vez de indicar uma relação causal anterior à ação. Na perspectiva de uma *intenção de investigação artística e filosófica*, o traço teleológico da ação não é explorado somente no seu sentido relacionado à explicação — e, portanto, posterior ao agir — mas também no âmbito da própria intencionalidade, entre intentar, entrever e agir em si disposto a um fim.

9 Texto original: Explanation which invokes the goal for the sake of which the explicandum occurs is generally called teleological explanation, and thus at least part of what we mean by saying that human or animal behaviour is purposive is that it is to be accounted for by a teleological form of explanation.

Gostaria de lembrar as quatro operações relacionadas à *intenção de investigação artística e filosófica*, sendo a *criação* e *imaginação* da primeira e a *abstração* e *idealização* da segunda. De fato, somente os apresentei ao final das reflexões sobre o *filosofar prático*¹⁰ e não cheguei a desenvolver um estudo aprofundado sobre eles. Há dois motivos para isso: o primeiro é por entender que o estudo sobre os operadores exige um espaço e um direcionamento que ultrapassa a presente pesquisa. O segundo motivo está relacionado também a esse limite: em vez de ultrapassar a pesquisa, talvez seja mais rico desenvolver os estudos das operações abordando as intenções de investigação em cada performance ou, no mínimo, indicando suas relações internas em cada obra. Dito isso, a performance *Distensão* — e mais precisamente sua possível estrutura teleológica da ação — oferece um campo rico para essa reflexão.

Retornando à performance, o caráter teleológico da ação será abordado primeiramente sob o traço filosófico da investigação. Desse modo, direciono-me à primeira operação, que é a abstração. A função dessa operação está em suspender o tema ou assunto sobre o qual a investigação se debruça, de modo que seja possível refletir sobre os mais diversos contextos. Abstrair uma ação é, ao mesmo tempo, levantar as diversas possibilidades e direcionamentos que ela pode ter no mundo, assim como abstrair sua própria rede conceitual. Ou seja, pensar a ação podendo suspender outros conceitos da rede, como motivo, consequências etc. Assim, para pensar a possibilidade de uma estrutura teleológica da ação é necessário não só sondar a ação e o seu fim, como também aquelas ações que não se organizam por um *télos*. São várias as questões que surgem a partir disso, como: se agimos orientados a um fim, o quanto ele define as ações que tomamos? Ou até que ponto o fato de agirmos dispostos a um fim define as ações? Seria possível considerar a estrutura teleológica da ação como um sistema parcialmente fechado, conforme propõe Von Wright (1971)¹¹?

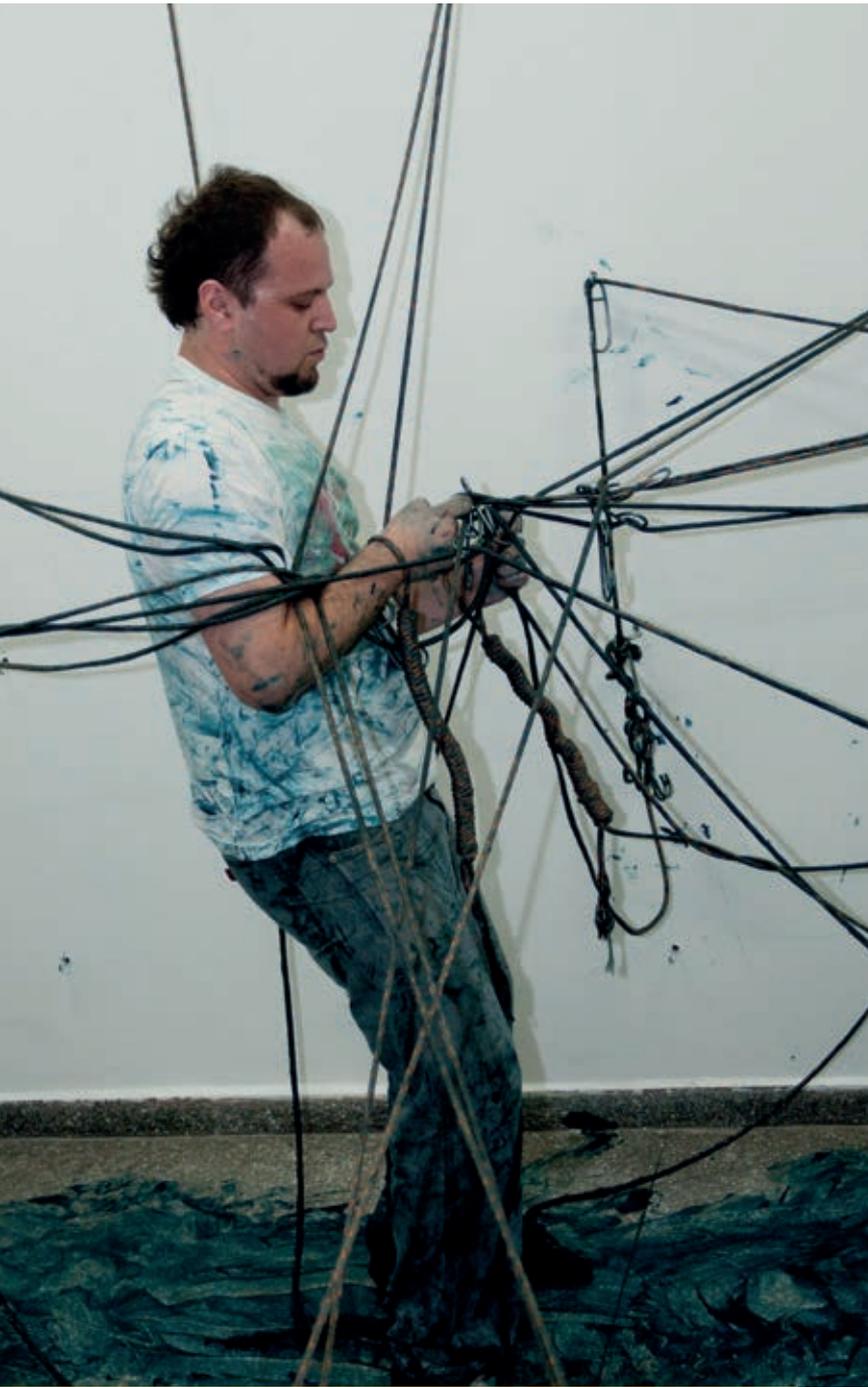
10 Cf. p. 64 Quanto à inovação, .

11 No prefácio de sua obra *Explanation and Understanding*, Von Wright afirma que seu interesse pela teoria da ação desenvolveu-se a partir de seu interesse por normas e valores, sendo atraído primeiramente para um estudo de aspectos lógico-formais dos conceitos de ação. No entanto, seu interesse migrou para a explicação da ação a partir do contato com a obra *The Explanation of Behaviour* de Charles Taylor (1980).

Essas são algumas questões que a abstração possibilitou formular, no entanto, não são necessariamente as principais, ou as que estão diretamente ligadas à criação da performance. A quantidade pode ser infinita, dependendo do termo ou mesmo do potencial de abstração, de modo que para se direcionar às outras operações é necessária uma delimitação ou mesmo escolha de questões abstraídas. No caso da performance *Distensão*, a abstração levou à reflexão da ação compreendida em sua estrutura teleológica em dois sentidos: primeiro, como desenvolver uma ação pensando em sua estrutura teleológica sem ter necessariamente um fim e/ou um objetivo que a estruture. Em outras palavras, como elaborar uma ação que possa ser explicitada a partir de uma explicação teleológica sem ter necessariamente um *télos*. Segundo, como a desenvolver possibilitando que ela seja o seu próprio *télos*, que se desenvolva em uma estrutura teleológica de modo que, conforme sua execução, a própria ação torne-se seu fim.

Partindo dessas duas abstrações, a reflexão direciona-se à *idealização*, do lado filosófico, e à *imaginação*, do lado artístico. Trago-as juntas, pois as considero operações próximas e inter-relacionadas dentro de uma *intenção de investigação artística e filosófica*. Não são paralelas ou espelhadas, como se idealização e imaginação cumprissem papéis equivalentes, cada uma em seu campo de atuação, mas são operações diretamente relacionadas dentro dessa intenção. Portanto, são ambas que constroem o elo entre uma reflexão de ordem filosófica com uma artística. O idealizar ainda mantém certo caráter abstrato, herdado da operação anterior, que só será substituído por uma imaginação ancorada na concretude do mundo. Em outros termos, a passagem da idealização à imaginação é um movimento do abstrato ao concreto.

Das duas abstrações relacionadas à *Distensão* (2010), ambas foram possíveis de idealizar, porém somente a segunda tornou-se possível de ser imaginada como uma ação no mundo. Apesar da estrutura teleológica sem *télos* ser plausível em um campo ideal, não era possível de imaginá-la como algo efetivo no mundo, uma vez que é exatamente o objetivo da ação que acaba provendo seu sentido. A ação se tornar o seu próprio fim, por outro lado, foi possível de ser imaginada como algo executável no mundo.



Performance *Distensão*. Ato performático, Sesc da Esquina. Curitiba, 2011.
Foto: Flávio Ribeiro

Dentro ainda do campo ideal, duas possibilidades se desenhavam: uma considerada circular e outra espiral. A primeira direcionava-se a pensar uma ação que, ao ser desenvolvida, encontrasse o seu fim no seu começo. Seu *télos* seria, portanto, recomeçar sempre a mesma ação, configurando um movimento circular e uma estrutura de repetição. A segunda possibilidade é em espiral, de tal maneira que na idealização o *télos* não coincide com o início da ação, mas passa por ele. Não há uma repetição da ação, como na possibilidade anterior, o que há é uma progressão que a levaria ao seu próprio fim. Assim, o progredir da ação torna-se seu *télos*. Essa foi a idealização que possibilitou a criação da performance.

Algumas palavras sobre o movimento da idealização à imaginação: como afirmei anteriormente, agir na performance é agir no mundo, e a mesma regra vale para a imaginação

nessa arte; ou seja, ela também está ancorada no mundo. Imaginar uma ação é imaginar a possibilidade real de execução da mesma. O mundo não é só a referência para a imaginação, mas é seu terreno de realização e horizonte de possibilidades. Se o que foi imaginado não se efetuar ou mesmo não ocorrer conforme planejado, não é um problema e faz parte da obra da performance. Entretanto, é necessário que ela tenha

sido imaginada como possível dentro desse horizonte. É nesse sentido que a segunda abstração foi capaz de se imaginar como uma investigação de uma possível estrutura teleológica da ação, pois a primeira, dentro do horizonte de possibilidades do mundo, não se sustenta como teleologia. A circularidade não permite que se identifique o *télos* que organiza a estrutura. Já no segundo caso, foi possível imaginar a progressão da ação como seu próprio fim, sendo o objetivo principal seu desempenho para alguma direção que não seja o seu próprio começo. Surge, agora, uma próxima questão: como essa ação passa da imaginação para a realização? Eis o papel da última operação: a criação.

A próxima operação configura-se pela passagem desse imaginado possível a um possível realizável. Refiro-me a essa criação em específico como operação para marcar tanto o seu traço dentro da *intenção de investigação artística e filosófica* quanto para indicar que ela é uma parte da *criação em processo* e não o seu todo ou mesmo o seu fim. Isso posto, a criação é uma operação que possibilita certa formalização e organização do imaginável dentro das possibilidades reais do mundo. Nessa operação encontra-se o “como” da alteração ou manutenção do sentido comum da mesma, de como essa ação irá interagir com o mundo.

No caso da performance *Distensão*, a ação idealizada e imaginada de modo que sua progressão fosse seu objetivo exigia considerar uma forma em que a progressão da ação pudesse ser perceptível. Era necessário que a partir da ação inicial, da iniciativa, a concatenação de ações subsequentes pudesse ser perceptível a mim, o agente, assim como para o público presente. A ação também não poderia ser simplesmente linear, pois a estrutura teleológica da investigação exigia um direcionamento a seu fim, que era a sua própria progressão; com isso, precisava retornar frequentemente a si mesma, mas não necessariamente ao seu início. Para dar conta da minha intenção de investigar a estrutura teleológica, era necessário criar uma estrutura que fosse prática e espacial, que possibilitasse deixar os rastros do que já se fez e mesmo deixar claro quais seriam as ações subsequentes.

Tais reflexões e a passagem da operação imaginação para a criação levaram-me ao primeiro projeto da *Distensão*. Para realizar uma ação que possui o *télos* em

sua própria progressão, de modo que pudesse expor a sua própria estrutura prática, escolhi trabalhar com duas longas cordas, sendo a ponta de uma das cordas fixada a meu braço direito e a outra ponta a minha perna direita. A outra corda seria fixada de forma especular do lado esquerdo. Para a performance acontecer seria necessário no mínimo 2 paredes, sendo suas disposições paralelas ou em formato de L. Outros materiais que fariam parte da performance eram: diversos pregos em formato U, um martelo, uma bacia e graxa azul. A disposição dos materiais imaginados seria a bacia com a graxa azul dentro dela ao centro do espaço, de cada lado uma corda e em cada ponta delas um nó de força. Próximo à bacia, os pregos em formato de U e o martelo. A sequência de ações previstas seria:

1. Entro no espaço e me disponho próximo a bacia com graxa;
2. Prendo as pontas da corda do lado direito, em minha perna e braços direitos;
3. Faço o mesmo com a corda e membros do lado esquerdo;
4. Com os pés descalços, entro na bacia, mergulhando-os na graxa;
5. Pego o martelo e um prego em formato U, um pedaço de uma das cordas que está presa entre um de meus braços e pernas e direciono-me para uma das paredes, saindo da bacia;
6. Fixo o prego em formato de U na parede, com o pedaço da corda no meio, de modo que o prego prenda a corda na parede mas permitindo-a correr no espaço entre eles;
7. Volto à bacia, inundo meus pés na graxa, pego mais um prego e um pedaço da corda do outro lado;
8. Repito as ações 5 a 7;
9. Finalizo a performance quando não conseguir mais agir.

Já no projeto, um jogo com a finalização da performance relacionada ao seu próprio *télos* ficava aparente. Exatamente a progressão da ação, ou seja, a fixação das cordas nas paredes, mesmo possibilitando seu movimento, aos poucos limitaria o poder de ação. Nesse sentido, duas hipóteses surgiam: 1. o *télos* poderia coincidir com o fim da performance; 2. o *télos* — relembrando, a progressão da ação — seria



Performance *Distensão*. Ato performático, Sesc da Esquina. Curitiba, 2010.
Foto: Flávio Ribeiro

parcialmente alcançado, uma vez que ao se progredir também se limitava. Apesar dessa especulação surgir a partir do par imaginação-criação, somente na efetivação da performance ela poderia ser verificada.

A sequência das ações aqui descritas foram as apresentadas no projeto para a organização do evento Ato Performático. Uma semana antes do evento fiz a visita técnica, tanto para selecionar o local específico da performance quanto para acertar detalhes com a produção. Nessa ocasião, foram apresentados os dois únicos espaços onde poderia executar minha obra: a galeria de arte e a escada do prédio do Sesc da Esquina. Em ambos os espaços era impossível executar a performance como eu a havia imaginado. O primeiro — a galeria de arte — possuía paredes de gesso (*dry wall*) que

eram fracas demais para fixar os pregos em formato U. Se ela fosse executada ali, assim que puxasse as cordas eles se soltariam. Já no segundo espaço — as escadas — todas as paredes eram feitas de concreto, não sendo possível fixar os pregos em U com um martelo. Os dois espaços acabavam impossibilitando o desenvolvimento da performance como havia sido imaginada, exigindo uma revisão do projeto criado.

Pela limitação do espaço, a criação assumiu uma posição mediadora entre a idealização-imaginação e o possível-realizável do mundo. Dois movimentos eram necessários: 1. revisar a estrutura e materiais do projeto desenvolvido para verificar o que era essencial e deveria ser mantido e o que poderia ser alterado, seja em termos materiais, seja em termos de ação; 2. verificar com a equipe técnica as possibilidades de cada espaço que poderiam ser aproveitadas na recriação do projeto. Independentemente do espaço ou da adaptação que pudesse ser aplicada ao projeto, a única coisa certa era que a ação de martelar e os pregos-U teria de ser abandonada.

De fato, a ação de pregar não era essencial ou de grande peso para a investigação. A função dos pregos em U, contudo, era. Necessitava, portanto, encontrar uma solução alternativa que possibilitasse fixar cordas junto às paredes permitindo a mobilidade.



Performance *Distensão*, Ato performático, Sesc da Esquina. Curitiba, 2010. Foto: Flávio Ribeiro

A solução surgiu em conversa com a equipe técnica: era viável furar as paredes de concreto com uma furadeira específica. Dessa maneira, os pregos em formato de U foram substituídos por ganchos fixados previamente nas paredes e outros ganchos de ferro conectados às cordas, mantendo assim a possibilidade de a corda correr pelo gancho. A ação de pregar foi substituída por pegar o gancho junto às cordas e acoplá-los junto aos ganchos previamente fixados nas paredes de concreto. Com essa solução foi possível realizar o projeto imaginado, desenvolvendo um filosofar por meio da prática e investigando a possibilidade de uma estrutura teleológica em que sua progressão fosse também o seu *télos*, o seu fim.



Performance *Distensão*, Ato performático, Sesc da Esquina. Curitiba, 2010.
Foto: Flávio Ribeiro

Antes de dar continuidade aos estudos, um comentário é necessário sobre a abordagem da *intenção de investigação artística e filosófica* na performance *Distensão*. Ali encontrei um bom exemplar para me aprofundar nas operações abstração, idealização, imaginação e criação, que configuram essa intenção investigativa específica. Por isso, pode parecer que essas operações funcionam como etapas sequenciais da *criação em processo*, todavia, elas não são. No *filosofar prático*, as quatro operações nem sempre se organizam em uma sequência lógica como foram apresentadas e podem assumir as mais diversas configurações conforme tema ou investigação empreendida. Podendo ser ativadas a qualquer momento, até a finalização da obra de performance. Dito isso, não pretendo desenvolver a mesma abordagem analítica no estudo da próxima performance, concentrando-me no tema investigado pelo seu *filosofar prático*.

E1.3.2 SÍMBOLO

A performance *Sobre o não-simbólico*, criada e executada pela primeira vez em 2016, é um pequeno tratado sobre o símbolo. Pode parecer que o título indique um sentido contrário tendo em vista o “não-simbólico”, entretanto, esse aponta mais para a sua abordagem do que o tema em si. A preocupação com o símbolo ou com certa estrutura simbólica apareceu inicialmente na performance *Eu Prometo!* (2011), diretamente relacionada ao uso de rosas. Como referido na perspectiva Comentários, minha intenção era produzir um perfume e para tal precisava fazer um chá de rosas em água fervida com minhas mãos. Durante sua criação, precisei me atentar ao caráter do símbolo na escolha das rosas, em especial no que se referias suas cores.



Performance *Sobre o não-simbólico*, Festival La Plataformance. São Paulo, 2016. Foto: Rodrigo Munhoz

Se escolhesse rosas vermelhas, por exemplo, poderia direcionar a performance para um sentido herdado diretamente de sua simbologia, o que não era intentado. Levando em consideração o traço simbólico dos materiais, procurei escolher os que acreditava serem mais neutros a fim de que não interferissem na inteligibilidade da ação proposta.

Mas o que surgira como preocupação na composição de uma obra, acabou por se tornar objeto de investigação. O símbolo é um tema extremamente amplo e que abre diversas possibilidades de investigação, seja por meios reflexivos textuais ou por ações. Paul Ricœur dedicou-se, em um primeiro momento, a uma hermenêutica do símbolo. Em seu artigo *O Símbolo dá o que pensar* (RICŒUR, 2016, p. 133-150), o filósofo aborda a complexidade desse tema apresentando o que chama de as “três zonas de emergência dos símbolos”: a dos ritos e mitos, a do noturno e onírico e a da imaginação poética. Direciona-se então para o estudo da estrutura do símbolo, distinguindo-o do signo, da alegoria, da lógica simbólica e do mito, para então desenvolver uma filosofia do símbolo dividido em duas etapas: a fenomenológica e a hermenêutica. Não pretendo adentrar mais a fundo nesse seu estudo, apenas gostaria de sublinhar um traço do símbolo que o filósofo estuda e reforça:

Tomarei *símbolo* sempre no sentido mais radical de [Mircea] Eliade: são significações analógicas espontaneamente formadas e dadas; é o caso do sentido da água como ameaça, no dilúvio, e como purificação, no batismo; é o caso de todas as hierofanias primitivas. (*Ibidem*, p. 140)

Diretamente relacionado a essas significações dadas do símbolo, em *A estrutura simbólica da ação* (*Ibidem*, p. 207-226) — artigo apresentado na 14ª Conferência Internacional de Sociologia das Religiões, em 1977 — Ricœur apresenta outro traço do símbolo que nos interessa aqui: seu caráter público. O filósofo apresenta um recorte do símbolo que é mais preciso do que no artigo anterior aqui comentado e que também está relacionado à ação. Da polissemia do símbolo, ele se afasta da sua identificação mais pobre, que se refere a uma simples notação, assim como também se afasta de uma identificação demasiada rica, relativa a expressões de duplo sentido ou a “sua redução a significações ocultas acessíveis apenas a um saber esotérico” (*Ibidem*, p. 208).

Quanto à ação, reforça o seu sentido de ação social, da ação que se realiza na relação entre os homens. Contudo, afirma que essa abordagem não o proibirá de elaborar análises e critérios do agir — referindo-se ao seu estudo da semântica da ação desenvolvida em diálogo com os filósofos analíticos que estudam o tema. Segundo ele:

Será precisamente a tarefa de análise que parte do pólo oposto [análise dos critérios de ação] compreender como a mediação simbólica é, de saída, mediação social, na medida em que os símbolos são eles próprios estruturas de significação estabelecidas no nível social, significações públicas. (*idem*).

O seu sentido dado e a sua significação pública é que me interessam para investigar o símbolo por meio da ação e da performance arte. Desse modo, em vez de direcionar a investigação para um sentido específico ou para uma “zona de emergência” do símbolo, o surgimento da preocupação específica com a cor da rosa na performance *Eu Prometo* guiou minha atenção para a estrutura simbólica dos materiais e não da ação. Assim, o entendimento de símbolo que me interessou, e que levou à criação da performance *Sobre o não-simbólico*, foi o do duplo sentido, aqui considerados como “literal” e “figurativo”. Então, a primeira questão que se apresentava à investigação era a de como seria possível migrar para a ação essa reflexão que se desenvolve, a princípio, no campo textual. Para tal, foi necessário um caminho contrário da performance já comentada, ou seja, a escolha de um material não somente pelos qualidades práticas mas — e em particular— por sua carga simbólica.

Para desenvolver essa investigação foram selecionados dois materiais: a vela e o fogo. Eles estão



Performance *Sobre o não-simbólico*, Festival La Plataformance. São Paulo, 2016.
Foto: Rodrigo Munhoz

diretamente relacionados, tendo ambos a função de iluminar. A vela é um material versátil e com uma rica possibilidade de manipulação pelo fogo. Quanto ao seu potencial simbólico, tanto vela quanto fogo são materiais fartamente utilizados em rituais de diversas religiões e crenças, de onde herdamos diversos de seus significados públicos, para além da função prática. Se tais características já indicavam que ambos os materiais eram excelentes exemplares para o desenvolvimento do estudo, uma característica em particular se oferecia como desafiadora: seus significados simbólicos estarem conectados diretamente à sua função prática. Ou seja, a luz, o iluminar, a lentidão da queima da vela já indicavam outros sentidos, de tal forma que somente acender a vela já poderia direcionar diretamente ao seu sentido simbólico, suprimindo o prático.

Assim, um desafio se colocava: como abordar uma estrutura simbólica de um material ou ação sem que seja suprimido pelo significado do símbolo? Abordar a estrutura



Performance *Sobre o não-simbólico*, Festival La Plataformance. São Paulo, 2016.
Foto: Rodrigo Munhoz



Performance *Sobre o não simbólico*,
Festival La Plataformance. São Paulo,
2016. Foto: Rodrigo Munhoz

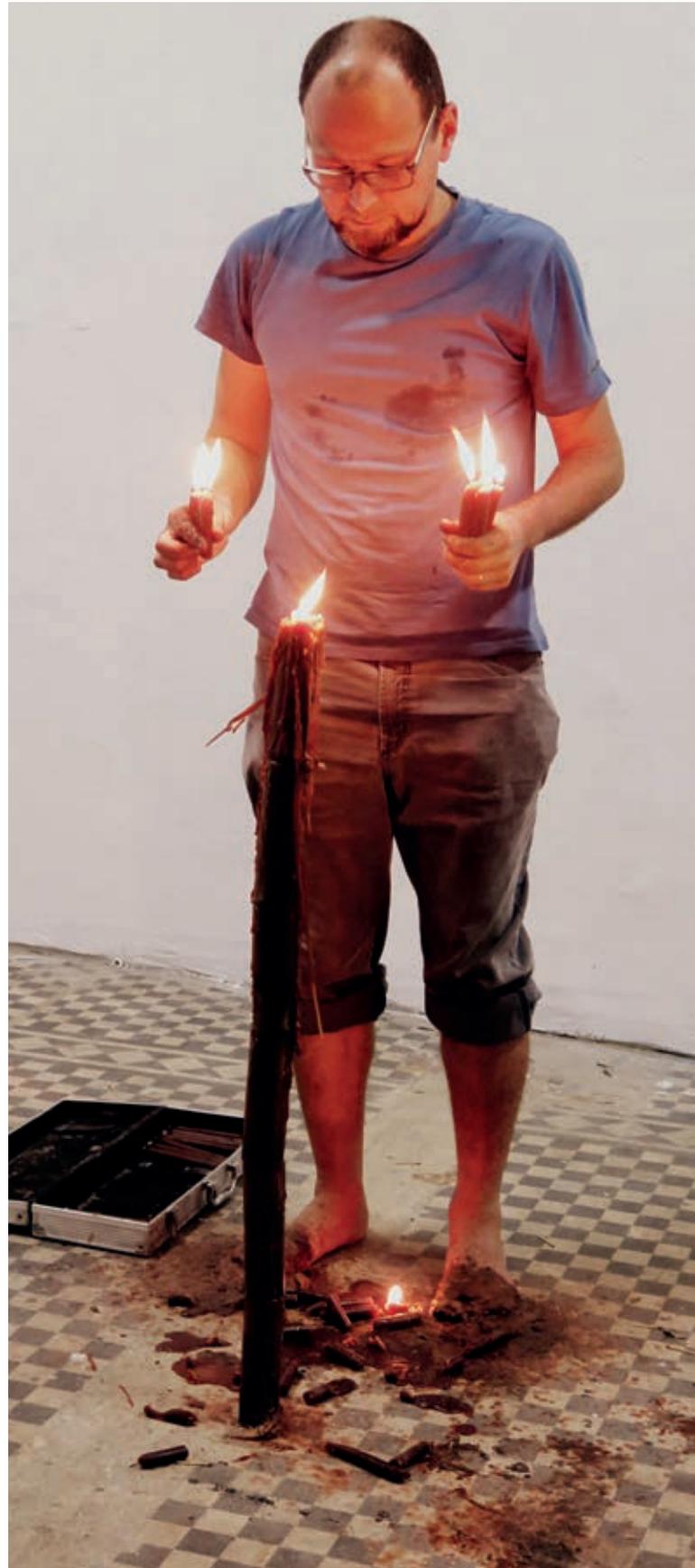
simbólica partindo diretamente do símbolo parecia uma estratégia fadada ao fracasso, uma vez que o símbolo com seu sentido dado e público pode ser extremamente forte e suprimir qualquer empreendimento que pretenda desmantelá-lo. Em outras palavras, a desconstrução do símbolo a partir de sua abordagem direta não era uma opção. Sendo assim, outra estratégia se apresentava: a de buscar outros sentidos que não se direcionassem ao uso de seus significados públicos dados. Criar uma investigação que se direcionasse a aplicações práticas que se desviassem do conteúdo simbólico comum e, por meio do seu uso prático, apresentem novas configurações.

O *não-simbólico* do título refere-se à estratégia de abordar outros significados simbólicos pela prática, e não necessariamente nega a possibilidade de criar novos símbolos conforme a ação na performance se desenvolve. É necessário sublinhar que esse possível novo sentido simbólico se constrói a partir da relação da obra de performance com os outros, suas testemunhas, reforçando o caráter público do símbolo. Posto isso, a investigação precisava se desenvolver de tal modo que a ação não se reduzisse somente acender

e iluminar, mas que explorasse outras possibilidades práticas desses materiais. A vela e o fogo precisavam, então, de novas funções e usos práticos. Para tal, as ações precisavam se direcionar ao uso do fogo e à exploração da materialidade da vela, a sua queima, assim como a metamorfose do material de sólido a líquido, o seu derretimento e a sua possibilidade de junção e cola, assim como seu retorno a solidificação pelo resfriamento.

Os materiais selecionados para a performance foram 6 velas grossas, 40 velas de formato padrão, uma caixa de fósforos e uma maleta de alumínio para carregar os demais materiais. Todas as velas eram da cor marrom, o que possibilitava evitar uma relação direta com sua simbologia mais comum, geralmente identificada com a vela de cor branca. A sequência das ações dessa investigação foi a seguinte:

1. Entro no espaço carregando a maleta de alumínio;
2. Tiro meus tênis e coloco-os em um canto do espaço;



Performance *Sobre o não-simbólico*, Festival La Plataformance. São Paulo, 2016. Foto: Rodrigo Munhoz

3. Posiciono-me no espaço, coloco a maleta no chão e a abro, revelando as velas;
4. Pego as 6 velas grossas e as posiciono em um fila uma ao lado da outra;
5. Deito-me perante as velas, pego a caixa de fósforos e começo a acender cada uma das velas;
6. Pego a primeira vela acesa e começo a derrubar sua cera derretida no chão, de modo que me possibilite fixá-la no mesmo;
7. Tendo fixado a primeira vela grossa no chão, pego a segunda e começo a derreter a sua cera sobre a vela fixa, de tal forma que me possibilite fixar uma vela sobre a outra;
8. Faço o mesmo com as demais velas grossas, construindo, assim, uma torre com as velas grossas que fique na altura mais ou menos do meu peito;



Performance *Sobre o não-simbólico*,
Festival La Plataformance. São Paulo,
2016. Foto: Rodrigo Munhoz

9. Pego algumas velas finas, acendo-as na vela da torre e derreto sua cera, fixando-as no topo da torre, sendo fixadas de 3 a 5 velas;
10. Pego duas velas com a mão direita e mais duas com a mão esquerda, acendo-as com o fogo da torre e começo a derretê-las sobre os meus pés;
11. Tendo derretido quase completamente as velas, ou até o momento em que não as conseguia mais segurar, jogava-as ao chão ainda acesas, pegava novas velas, acendia-as na torre e voltava a derretê-las sobre meus pés;
12. Derreto cada vez mais velas sobre os meus pés, cobrindo-os quase inteiramente;
13. Repito a ação 11 até sobrar as últimas velas dentro da maleta de alumínio;
14. Com as últimas velas retiradas da maleta, acendo-as na torre e começo a derreter as velas finas até conseguir apagar o fogo, seja por conta fim do pavio da vela, seja derretendo cera sobre ela;
15. Jogo as últimas velas que estavam em minhas mãos no chão;
16. Movimento levemente meus pés de modo que consigo retirá-los da cera derretida, mantendo-a fixa ao chão como uma forma escultórica dos meus pés, e assim finalizando a performance.

Para investigar o *não-simbólico* direcionei-me para a exploração prática da relação entre a vela, sua materialidade, e fogo. A vela não entrava como um ícone ou um símbolo, e sim como um material que possuía a função prática da construção, seja a da torre ou da escultura moldada nos meus pés, seja de uma imagem que conectava a minha ação, meu corpo, ao corpo versátil do material a ser utilizado. O agir apontava não para o símbolo, mas para possibilidades que já estavam comumente ligadas ao uso da vela e que eram obliteradas por suas funções práticas básicas, como a de iluminar, e ou esotéricas.

Outro fator importante para o desenvolvimento dessa investigação era o tempo. A performance durou mais ou menos 2 horas, e o tempo não era medido pela queima ou não de uma vela. Cada formato de vela possui um tempo de queima. Em condições



Performance *Sobre o não-simbólico*, Festival La Plataformance. São Paulo, 2016.
Foto: Rodrigo Munhoz

de uso normais, a vela fina duraria 3 horas para acabar; a vela grossa levaria dias. A simbologia dada e pública do material também está relacionada a esse tempo, sendo que a produção de diversos tamanhos e formatos possui relação com usos simbólicos e rituais dentro de algumas crenças e religiões. Dessa maneira, o tempo da manipulação para a construção e alteração da matéria unia-se à averiguação de novos sentidos que não os comuns, ou seja, o tempo já não era mais o da vela ou do fogo, mas o tempo da ação.

Portanto, a performance *Sobre o não-simbólico* se erige como uma investigação da estrutura simbólica a partir de certos materiais. Não abordando diretamente o símbolo, e sim o que se encontra além dele, o que há de não simbólico e que é muitas vezes suprimido pelo significado comum e corrente do símbolo, assim como a potencialidade de novas simbologias a partir da exploração de outras possibilidades da ação. O símbolo é algo público e dá o que pensar, mas também é algo que se pode construir a partir de novas perspectivas no mundo.

E1.4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O presente estudo possui um movimento da criação em direção à obra de performance arte, iniciando com a reflexão sobre “quando” e “como” o agir é um filosofar. Após a ponderação sobre o conceito de poética a partir de Paul Valéry e a proposição do conceito de *poiésis* no sentido de *criação em processo* — para marcar a extensão que o campo da criação assume nessa arte até coincidir com a finalização da obra —, dedicamo-nos à elaboração dos Comentários e Pequenos Tratados e abordagem de exemplares em cada uma dessas perspectivas, apresentando os diversos matizes da relação entre a filosofia e a criação das obras, assim como na relação com o agir.

Se a pergunta “quando o agir é um filosofar?” acaba por direcionar a uma reflexão que necessita, primeiro, questionar sobre a natureza da ação na performance para que seja possível vislumbrar a relação entre a ação e filosofia, ela também acaba por se inverter dentro dessa investigação. A indagação não se resume ao “quando” ou “como” o agir se torna um filosofar, mas também a “quando o filosofar se realiza como um agir”. Na passagem do *agir-filosofar* para o *filosofar prático*, a conceituação da *intenção de investigação artística e filosófica* acaba sendo a ponte que permite que a presente reflexão não se atenha a um sentido apenas — quando o agir é um filosofar — e abarque a relação contínua e de diversos sentidos entre o agir e o filosofar.

Os exemplares aqui abordados permitem verificar com maior atenção como se configura essa relação entre ação e filosofia nas performances, assim como o filosofar com o criar de diferentes maneiras. A defesa de uma filosofia não sistemática nas performances pode ser estendida à criação, pois ela também não é sistemática. Não há uma única forma ou processo de criação, ou um sistema que a guie. A criação de cada obra de performance desenvolve-se conforme cada questão envolvida, seja tema, materiais, ações, reflexões e/ou estudos filosóficos. Dessa maneira, se nos direcionássemos ao estudo de outros exemplares dentro desse movimento da criação para a obra, independentemente da perspectiva, outros modos da relação entre o agir e o filosofar.

Acredito que as abordagens das performances neste estudo são suficientes, e que a de outros exemplos poderiam pesar no texto ou mesmo deixá-lo mais cansativo. Isto não quer dizer, no entanto, que não se possa discuti-las futuramente, em um contexto para além desta pesquisa. Com essas quatro obras creio ter abordado as principais questões que se relacionam ao agir e filosofar necessárias dentro do campo da criação.

INTERLÚDIO — OS PARTICULARES BÁSICOS DA PERFORMANCE ARTE

Em 2008, quando iniciei meus estudos na especialização em estética e filosofia da arte no Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Paraná, tinha como intenção abordar filosoficamente a performance arte. Uma das questões que rondavam os debates¹ da época no Brasil era a da sua definição, considerada por mim como uma aporia. Conforme um melhor entendimento sobre esse assunto se formava, interessava-me procurar caminhos alternativos. Um fato que me ancorava era que, independentemente de sua definição, artistas estavam criando e fazendo performances no mundo, isto é, havia uma prática que era reconhecida como tal arte e que já estava sedimentada na história.

A reflexão referente à busca de uma alternativa à aporia rondava meus pensamentos quando iniciei meus estudos sobre a hermenêutica fenomenológica de Paul Ricœur. Por possuir uma obra complexa e construída em diálogo com diversos outros filósofos e teóricos, meu primeiro contato com sua filosofia exigiu de mim um grande esforço para compreender não somente o seu pensamento como também o de seus interlocutores. Foi nesse movimento que entrei em contato com a teoria do filósofo britânico P. F. Strawson.

Em *Individuos* (1989), Strawson elabora o conceito de particulares básicos. Grosso modo, dentro de uma relação de diálogo entre pelo menos duas pessoas, referimo-nos e identificamos coisas particulares. Sob essa perspectiva comunicativa, ele argumenta que dentro de um enquadramento espaço temporal há particulares primordiais, fundamentais, que servem de base para os demais. Para o filósofo, o corpo e as pessoas são desse tipo específico de particulares. Enquanto o particular corpo recebe predicados físicos, o particular pessoa recebe predicados físicos e psíquicos.

1 É importante frisar que esses debates aqui relatados não eram acadêmicos.

No primeiro estudo de *O si-mesmo como outro* (2014b), Paul Ricœur apresenta a teoria dos particulares básicos. Dentro do escopo geral dessa obra, a teoria de Strawson enquadra-se em uma abordagem semântica do conceito pessoa. Interessa ao filósofo francês a noção de identificação e a referência identificadora, que leva a um primeiro sentido de pessoa como uma das coisas no mundo. Segundo Ricœur (2014b, p. 1): “identificar alguma coisa é poder levar outrem a conhecer a coisa *de que* temos a intenção de falar, dentro de uma gama de coisas particulares do mesmo tipo”. Para ele, esse conceito de pessoa alinhado a coisas indica um sentido de identificação considerado como simples, por tratar a pessoa como algo que se fala no mundo e não possibilitando a autodesignação do locutor. Apesar disso, a identificação de particulares em geral torna-se o caminho possível para alcançar os particulares básicos, considerados primordiais. Conforme Ricœur (*ibidem*, p. 6.) observa:

Os corpos físicos e as pessoas que somos [...] são tais particulares básicos, no sentido de que não se pode identificar seja lá o que for sem remeter em caráter último a um ou outro desses dois tipos de particulares. Nesse sentido, o conceito de pessoa, assim como o de corpo físico, seria um conceito primitivo, uma vez que não seria possível remontar acima dele, sem o pressupor no argumento que pretendesse derivá-lo de outra coisa.

Conforme me aprofundei nos estudos de P. F. Strawson e Paul Ricœur, a identificação de particulares destacou-se como um possível meio para o estudo da performance como uma via alternativa à da definição. Desse modo, algumas questões se colocavam: poderíamos aplicar as considerações de ambos filósofos a essa arte? Como seria a identificação de particulares da performance? Seria possível falar em termos de particulares básicos? Diante dessas indagações, gostaria de assumir duas posições para dar continuidade a essa reflexão: primeiro, não pretendo responder estritamente essas perguntas, mas usá-las como guia; segundo, mais do que relembrar como essa reflexão desenvolveu-se em 2008, assumo reelaborar os argumentos com noção da distância do tempo.

11. VIA DA IDENTIFICAÇÃO

O primeiro passo para elaborar uma reflexão sobre os particulares básicos da performance arte é assumir o caminho da identificação. Sendo assim, é necessário frisar que os particulares não são pressupostos ou criados, e sim identificados. É necessário que o objeto de estudo exista para que seja possível identificar seus particulares. Por isso, a base para a sua elaboração é fenomenológica, isto é, partimos do estudo de certos fenômenos artísticos para identificar seus particulares. Dessa maneira, assumimos a possibilidade de nos depararmos com os mais diversos particulares identificados, conforme os(as) mais diversos(as) artistas e obras.

Seguindo a teoria de Strawson, outro traço importante é o papel da fala. A identificação está relacionada não só à possibilidade de se identificar, mas também de comunicar esse particular a outrem. Isso denota que os particulares estão diretamente relacionados a uma esfera pública e não privada. Em outras palavras, particulares demasiadamente privados propostos por um(a) artista podem escapar da alçada da identificação pela ausência de dados públicos identificáveis. Por exemplo, na minha performance *Distensão*² é possível identificar alguns particulares como corpo, graxa, cordas, ganchos de ferro, ação etc, mas não é possível identificar a intenção de minhas ações. Assim, a intenção não se configura como um particular por sua natureza privada. Um ótimo modo para se exercitar a identificação é a via da descrição. Ao olhar para uma performance (ou o seu registro) com o intuito de descrever o que aconteceu, como aconteceu, os particulares tornam-se facilmente identificáveis por serem parte dessa descrição. Vejamos um exemplo a partir da ação do artista estadunidense Myk Henry, apresentada na 20ª edição da p.ARTE³ em Curitiba.

O artista inicia sua performance em uma das salas da Bicletaria Cultural, tirando a sua camiseta e andando pelo espaço. Ele começa a olhar para o público à

2 Obra abordada no estudo anterior.

3 p.ARTE é uma plataforma e mostra de performance arte criada por mim e pela artista Tissa Valverde e que desde 2012 ocorre em Curitiba com um espaço dedicado à performance arte. Para mais informações, conferir o website <https://www.p-arte.org/>.



Myk Henry na 20ª edição da p.ARTE, Curitiba, 2015.
Fotografia por Lauro Borges

sua volta e fica de frente para algumas pessoas, encarando-as olho no olho. Passa calmamente de uma pessoa a outra até o momento em que ele se aproxima mais do corpo do outro e começa a cheirá-lo. Continua a desempenhar essa ação, cheirando cada pessoa do público presente, do ombro aos braços e ainda encarando nos olhos. Para uma das pessoas, com altura equivalente à do artista, como se oferecesse para ser cheirado. Após repetir essas ações por um tempo, seleciona uma mulher com estatura menor que a dele, coloca-a deitada em seus ombros e começa a andar pelo espaço. Em seguida, coloca-a no chão e dirige-se a um homem com uma estatura maior, pegando-o no colo e caminhando pelo no espaço.

Apenas nesse pequeno trecho podemos identificar alguns particulares, como o seu corpo, cada uma das pessoas do público com que ele se relaciona, o espaço em que age, as ações de olhar, cheirar e carregar, o tempo de cada ação etc. Ou seja, são todos elementos de caráter público e passíveis de serem identificados, sejam coisas materiais — corpos, roupas, espaço, objetos etc. —, sejam imateriais — ações, tempo

empreendido etc. Se continuássemos com a descrição, diversos outros particulares seriam identificados, como outras ações e materiais.

Se cada exemplo estudado oferece os mais diversos particulares para se identificar e relatar a outrem. Então, faz-se necessário levantar as seguintes questões: podemos pensar em termos de particulares básicos dessa arte? Se sim, quais seriam e como se configurariam? Assumindo essas indagações como guia para formular um conceito de particulares básicos da performance arte, me distanciarei um pouco de Strawson. Para o filósofo, uma das principais configurações era o caráter primário de cada particular, definindo-o como base para os demais. É essa primordialidade como configuração central que pretendo abandonar e propor em seu lugar o caráter comum dos particulares como guia para a formulação do conceito. Ao olhar para as mais diversas performances, em vez de procurarmos o que é primordial nelas, procuramos o que é comum, ou seja, os particulares que são comuns, independentemente de suas configurações individuais.

Entretanto, somente o caráter comum de um particular não basta para alçá-lo ao status de básico. Há outra configuração essencial: o seu caráter conceitual. Por mais que identifiquemos os elementos comuns entre diversos exemplares, é como conceito que eles se tornam particulares básicos. Nesse sentido que os particulares básicos da performance arte são considerados conceitos comuns às mais diversas obras, não importando as configurações artísticas individuais. Um particular pode possuir uma configuração *X* em um exemplar e *Y* em outra ou ser investigado de uma forma por um(a) artista *A* e de outra por um(a) artista *B*; contudo, é como conceito que ele se torna básico.

Vejamos um exemplo: o particular corpo, é um particular comum aos mais diversos trabalhos, mas que também possui as mais diversas configurações. Muitos(as) artistas utilizam seus próprios corpos nas performances, enquanto outros propõem trabalhos em que outras pessoas irão desempenhar por meio de seus corpos. É o caso da artista brasileira Laura Lima, que nunca participa corporalmente em suas obras, atribuindo a outras pessoas essas funções. Em 2003, na primeira edição da

Manifestação Internacional de Performance (MIP) em Belo Horizonte, ela apresentou a ação *O passeador*, em que uma pessoa vestia uma estrutura composta de hastes flexíveis sobre o seu corpo, tendo uma extensão a ser acoplada ao corpo de um cão e saíam caminhando pelas ruas do centro de Belo Horizonte.



O passeador de Laura Lima no MIP, 2003.
Foto por Marcelo Terça-Nada em *Still* de vídeo.

Também nesta edição da MIP, a artista Márcia X executou uma performance em uma sala grande, vestida com um vestido branco cobrindo o seu corpo inteiro, dispunha de terços brancos empilhados em um formato circular. Retirava os terços das pilhas e com eles desenhava diversos pênis eretos no chão, de modo que eles o cobrissem inteiro. Era uma sala grande e durante horas fez essa ação silenciosa, cobrindo todo o chão do espaço com esses desenhos.



Márcia X, performance Sem título na MIP em 2003.
Foto por Marcelo Terça-Nada

Em 2013, o artista Marco Paulo Rolla apresenta a ação *Esmagamento Sensível* dentro da programação da Bienal Internacional de Curitiba. Em um espaço público, na Praça Rui Barbosa, no centro de Curitiba, há um tapete de frutas instaladas em um local específico da praça. O artista aparece vestindo uma roupa preta, uma blusa com capuz e com uma impressão de uma caveira em branco e, munido de um acordeão, adentra ao tapete e começa a tocar o instrumento musical ao mesmo tempo em que pisa nas frutas. As frutas possuem um material vermelho e, enquanto ele pisa, o material se mistura com o líquido das frutas, escorrendo pela rua. O público está à sua volta, alguns mais distantes, outros mais próximos, alguns podendo ser identificados como público do evento, enquanto outros são transeuntes do local. A performance tem a duração

de mais ou menos uma hora. Assim como na obra de Márcia X, Marco é o artista que executa a ação. O acordeão, mais do que um objeto, torna-se um corpo ativo junto na ação. O instrumento musical opera como uma extensão dele na performance de tal modo que cada ação, cada movimento, esteja conectado com o corpo do artista.



Esmagamento Sensível de Marco Paulo Rolla, Curitiba, 2013.
Foto por Guilherme Artigas.

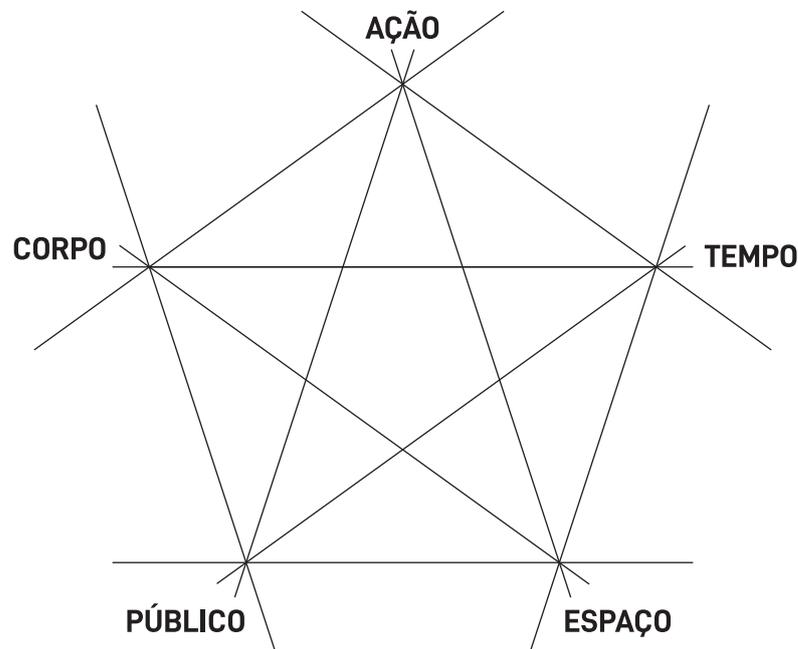
Nesses três exemplos citados, os corpos diferem entre si tanto física quanto conceitualmente. Cada artista está a agir um corpo que pode diferir entre si, mas também se alça como conceito. Há sempre um corpo sendo pensado e proposto pelos(as) artistas que pode possuir infinitas configurações singulares, contudo, há sempre um conceito por trás: o corpo. Podemos afirmar que os particulares básicos da performance arte são particulares comuns, presentes e passíveis de ser identificados prática e conceitualmente. Conforme o exemplo, acredito que tenha ficado claro que considero o corpo como um particular básico. Além dele, cheguei a identificar mais quatro outros particulares que acredito possuírem o caráter de presença comum e conceitual. São eles: a *ação*, o *tempo*, o *espaço* e o *público*. Não tenho como garantir se esses são os únicos particulares básicos da performance arte, entretanto, posso afirmar que são os que consegui identificar com as características para assim serem reconhecidos.

Proponho como exercício olhar para a obra de Laura Lima a fim de sondar esses particulares básicos. Começando com a ação, ela se desenvolve no caminhar da pessoa a carregar a sua estrutura montada. A ação depende do caminhar e também do cão fixo na estrutura, em como eles se desenvolvem entre o trânsito da cidade. No nível conceitual, a ação se constrói entre o agir e reagir do agente perante o seu relacionamento com a cidade, em uma relação entre o agir e a passividade construída e instaurada na performance no nível social. Conectamos a isso o particular espaço, que se configura por meio das ruas, calçadas, vias de tráfego de pessoas etc. O espaço também é público, no sentido do espaço da cidade, seja naquele relacionado a pessoas, seja de poder público. O tempo, que dura algo entre trinta minutos e uma hora, ocorre no horário de pico do trânsito de carros, entre 18 e 19 horas. Ele também é o tempo humano do deslocamento, e o tempo da cidade que se move nesse momento. Por fim, temos o público, que são as pessoas que se deparam com a ação no espaço público. O conceito de público aponta para o de testemunhas da ação ao mesmo tempo para o de espaço público em que a ação se desempenha.

Como na performance anterior, a de Marco Paulo Rolla também acontece em espaço público, mas difere completamente, não somente pela alteração de cidade e locais (Belo Horizonte e ruas em uma e Curitiba e praça em outra), como também pela proposta de uso e reflexão sobre esses espaços pelos artistas. Enquanto na obra de Laura Lima havia uma deriva pelas ruas da cidade, na de Marco há um local físico e demarcado por um tapete de frutas em uma praça de Curitiba. Sua ação se despende dentro desse espaço e a relação com o público se constrói a partir dela. O tempo é o do agir do artista, assim como o da música que ele produz com o seu acordeão. Os tempos humano e musical contrastam com o cosmológico, marcado pelo sol do horário próximo do meio-dia.

Algo que sobressalta na identificação a partir desses exemplares é a ligação que existe entre os particulares básicos. Eles não se comportam apenas como elementos soltos e/ou independentes que podem ser identificados, tornando-se clara uma ligação que há entre eles. Quando vamos falar do corpo na performance, já

conectamos à ação que ele faz, ao espaço em que se desenvolve, ao tempo decorrido e ao público com o qual se relaciona. O mesmo acontece se nos referirmos a outro particular básico de início. Por exemplo, um artista desempenha a sua ação X, que se empreende por um espaço específico, construindo um certo tipo de relação com o público, tendo seu corpo produzido certos movimentos durante um tempo específico. Tal observação indica que não há hierarquia entre os particulares básicos, estando eles relacionados entre si como em uma trama, ou seja, cada um está ligado de alguma forma aos outros.



A trama dos particulares básicos. Fonte: Elaboração própria

A imagem acima ilustra como cada particular conecta-se aos outros, construindo uma trama; ou seja, nunca é uma ligação única e isolada entre um e outro particular. Esse tipo de organização indica que: (1) a horizontalidade entre os eles não possui uma ordem prioritária e/ou hierárquica; (2) a identificação de cada particular possibilita acessar outros, assim como vislumbrar suas conexões. Dito isso, podemos considerar que a organização em trama também se configura como básica. Com essa última configuração, temos uma melhor noção dos particulares básicos pelo viés da identificação, pela

sua comunidade⁴ e por sua organização em rede. A reflexão a partir das indagações anteriormente formuladas aqui se finda, mas não sem oferecer novos questionamentos: seriam os particulares básicos apenas um modo de análise de performances? Poderiam ter outras funções no estudo dessa arte? Assumo tais dúvidas como meio de ampliar a reflexão agregando outro tema: a criação.

12. PARTICULARES BÁSICOS E CRIAÇÃO

Como afirmei anteriormente, os particulares básicos são identificados e não criados. Tal afirmação pode sugerir que não seja possível relacioná-los à criação. Contra essa suposição, lanço-me a essa reflexão ao final deste estudo. Os particulares básicos podem não ser criados pelo(a) artista, mas podem estar na base de sua criação ou como uma operação conceitual em suas obras. Como observadores externos não temos acesso ao processo de criação de um(a) artista sem que ele o torne público. Contudo, olhando para suas performances, conseguimos não só identificar os particulares, mas também como ele trabalha com esses e suas conexões. O estudo da relação entre criação e particulares básicos aponta para dois sentidos: (1) como um artista opera a sua criação em associação aos particulares básicos; (2) os particulares básicos considerados como base, objeto ou tema para a criação. Por ora, dedicarei minha atenção ao primeiro sentido.

Afirmei anteriormente que os particulares básicos se organizam como uma trama não-hierárquica, de modo que não são concorrentes. Todavia, ao nos debruçarmos sobre obras específicas, pode parecer que dentro da proposta individual de um(a) artista, alguns particulares se destacam mais do que outros, o que colocaria em dúvida a ausência de uma hierarquia interna em suas conexões. Tal fato acontece, mas não no nível conceitual dos particulares básicos e sim em um nível que podemos considerar acima e que se assenta sobre os particulares: o da criação. A partir da *intenção de*

⁴ A palavra comunidade é empregada aqui estritamente no sentido da presença comum dos particulares em diversas obras de performance.

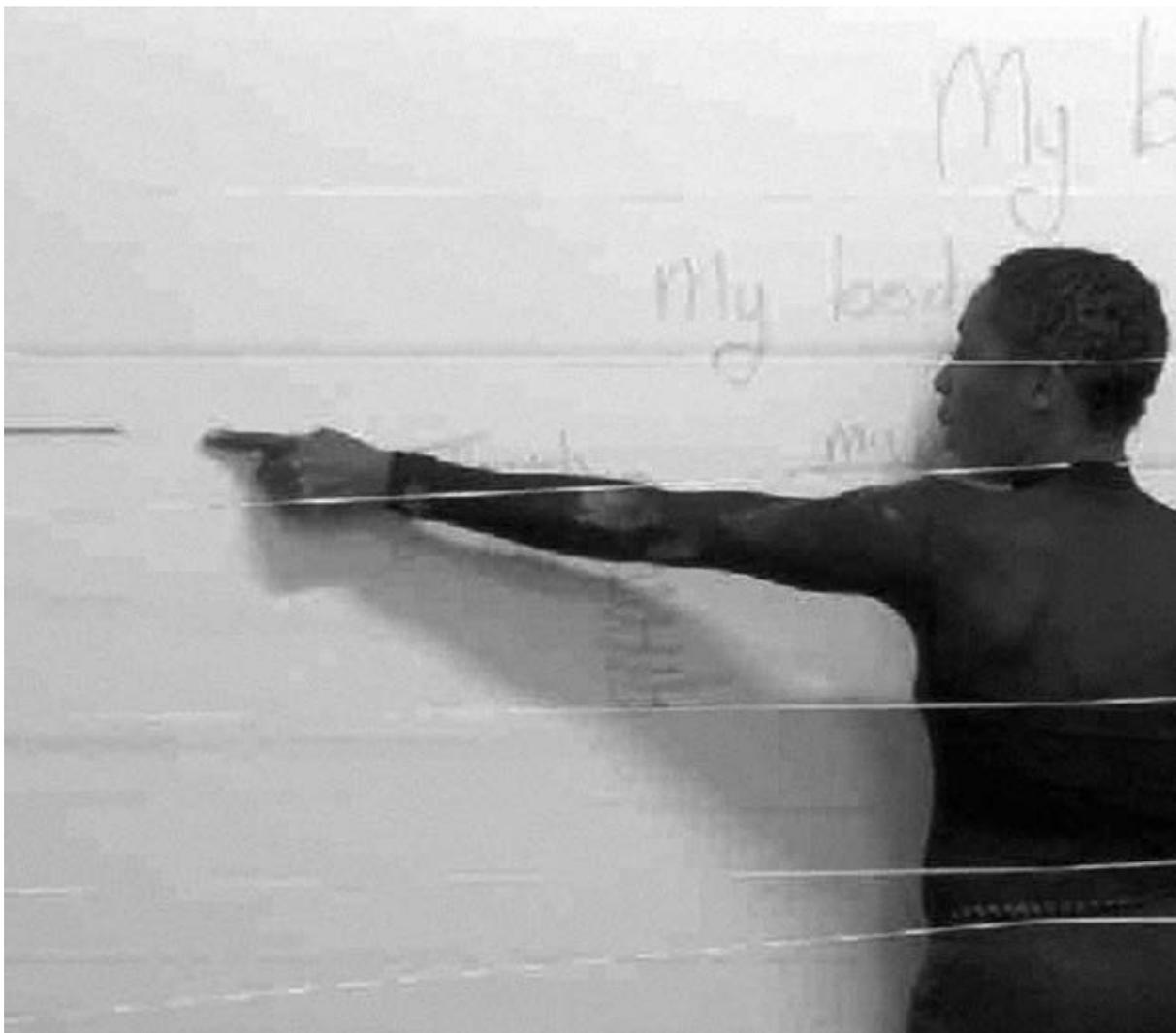
investigação artística na criação é possível explorar algum particular básico mais que o outro, ou seja, apesar de não existir uma organização hierárquica no nível dos particulares básicos, isso não impede que o(a) artista trabalhe mais com um particular do que com outros. A essa relação entre criação e os particulares básicos gostaria de intitular *criação associativa*.

A *criação associativa* desenvolve-se em um nível superior ao dos particulares e opera *sobre* a sua trama não-hierárquica. Essa criação não interfere na estrutura basilar, usando-a como apoio, ou seja, não se cria novos particulares. A criação associa-se tanto aos particulares quanto às suas interconexões, podendo envolver toda trama. Quando olhamos para uma obra específica, além de identificarmos os particulares básicos como se apresentam, também podemos identificar como se deu a *criação associativa* relacionada a eles, em como o(a) artista investiga mais um do que outro particular, explorando seus conceitos singulares conforme a criação.

Para clarificar essa reflexão, proponho uma breve análise de obras singulares com a devida atenção na relação entre particulares básicos e criação. Em 2003, na MIP, em Belo Horizonte, a artista nigeriana Otobong Nkanga apresentou dois trabalhos em dias separados. No segundo dia do festival, em uma terça-feira, apresentou a obra *Shift and Wait*, conforme descrição do catálogo:

Otobong se posiciona diante de uma parede pintada de azul claro. A superfície azul tem como limite a altura que a mão da artista alcança com o braço estendido para cima. Otobong delimita ainda seu espaço de atuação com elásticos finos e brancos que são paralelamente fixados de um lado e de outro da parede, marcando o vazio definido pela espessura de seu próprio corpo. Começa então a desenhar, sobre esta parede, partes de seu corpo pressionadas sobre o fundo azul. Ao final do desenho de cada parte, a artista mede seu comprimento com uma fita métrica e anota-o no desenho correspondente, sempre apresentando-o ao público: “Minha cabeça”, “Minha perna”, “Meu braço”, “Isto é meu corpo”... Do lado esquerdo da parede existe uma pequena lâmina colada. Após desenhar o corpo inteiro, em sua última ação, Otobong cola a face contra a parede e, deslizando o corpo na direção da lâmina, enterra-lhe em um dos dedos da mão, fazendo o sangue manchar a parede e pingar sobre o assoalho. (HILL; ROLLA, 2005, p. 133).

Na sexta-feira, último dia do festival, Otobong apresenta sua performance *State of Amnesia*:



Registro da performance *Shift and Wait* de Otobong Nkanga.
Foto por Marcelo Terça-Nada.

Sentada no alto de uma escada de madeira, Otobong se coloca diante de uma janela aberta e, enquanto a tarde cai, a artista faz desenhos coloridos da paisagem urbana dali observada. Durante um tempo considerável, a artista entremeia seus desenhos com momentos de silêncio e contemplação. Ocorrida no segundo andar de uma casa senhorial de Belo Horizonte do final do século XIX, a ação mantém próximas muitas pessoas desconhecidas que, sentadas sobre o velho assoalho de madeira do cômodo, se contentam em permanecer vendo a silhueta de Otobong, sentada de costas em nível acima ao de seus observadores. Um pedaço de céu muito azul também pode ser visto por quem estiver sentado atrás da artista. Sua roupa esvoaçante é quase do mesmo azul, mas o anoitecer vai modificando tudo. Durante duas horas desse dia útil da semana, as mesmas pessoas permanecem sentadas, observando indícios do que só Otobong podia observar e desenhar. Sem ter acesso à sua face, todos tentam imaginar o que apenas ela podia olhar do alto de sua escada, diante daquela paisagem de janela. O céu escurece. Lentamente, a artista fecha a janela e, numa súbita vertigem, deixa-se tombar do alto da escada sobre a terra vermelha do solo mineiro que, acumulada, cobre parte do cômodo onde está acontecendo a ação. (*Ibidem*, p.165).



Registro da performance *State of Amnesia* de Otobong Nkanga.
Foto por Marcelo Terça-Nada.

Ambas performances fornecem vários elementos para analisar e refletir sobre a criação associada ao particulares básicos, pois, além de serem de uma mesma artista, também estavam em um mesmo contexto. Sobre conteúdo e forma, ambos trabalhos apontavam para diferentes sentidos. A *Shift and Wait* era mais conceitual, relacionando corpo e desenho em um espaço delimitado, no caso um corredor. Já em *State of Amnesia* a relação era mais empírica, direcionava a atenção mais a observação do que a racionalização, como na anterior. Em ambas podemos identificar os particulares corpo, ação, espaço, tempo e público como conceitos presentes e conseguimos vislumbrar as ligações entre si.

De um modo geral, é possível identificar cada um dos particulares, mas é ao olhar para as suas singularidades que se reconhece a *criação associativa* em operação

e a relevância que a artista dá para cada um. Podemos começar a analisar a partir do particular básico corpo: em *Shift and Wait* o corpo preto está coberto por uma segunda pele também preta. Esse corpo contrasta com a parede azul ao fundo, realçando a sua conexão com o particular básico espaço. Além da relação imagética criada a partir do contraste, há a associação criada a partir da ação, seja ela medindo suas partes do seu corpo, seja se movimentando no espaço dado e desenhando essas medidas. Por sua vez, a artista age no tempo presente, se direciona ao público presente anunciando cada parte do seu corpo. Ainda sobre o particular tempo, a duração estava relacionada ao desempenho de sua ação, de desenhar, de medir e de abarcar todo seu corpo.

Para a leitura da segunda performance de Otobong, proponho começar por outro particular básico. Em *State of Amnesia*, como fica claro na descrição da ação, o espaço possui um protagonismo no trabalho. É uma sala comprida, com uma janela alta. Metade da sala está coberta com um morro de terra que chega à janela. No meio desse morro há uma escada de madeira — um misto de escada e plataforma — onde está a artista. Não há relação direta entre a artista e o público, dado que ela se encontra de costas, olhando a paisagem pela janela, observando tudo que acontece fora, desenhando e depositando seus desenhos no morro de terra. A conexão entre ela e o público se dá por meio do espaço e do tempo. A ação é a de desenhar, observar, esperar. Já seu corpo preto estava coberto com um tecido leve, solto, da cor azul. Por causa do espaço e do tempo da ação, ao público não era possível acompanhar a sua execução em pé, ficando as pessoas sentadas no chão e, portanto, possuindo uma visão junto ao morro de terra, observando a artista com seu corpo se misturando e contrastando com o céu. O tempo da obra não era o da ação nem mesmo o da artista, mas o tempo cosmológico do entardecer ao anoitecer.

Podemos inferir que os particulares básicos corpo, espaço e ação tiveram maior relevância na performance *Shift and Wait*, enquanto o corpo, tempo e espaço na *State of Amnesia* em conformidade com a criação da artista associada aos particulares básicos. Em ambas é possível identificá-los conectados horizontalmente e também a relevância que ela cria nas relações entre eles, conforme a sua proposta singular em

cada obra. Tal constatação nos permite afirmar que por mais que a criação dê um certo protagonismo a uns particulares em contraste com outros, ela não anula ou ignora os demais, ou seja, opera sobre a trama não-hierárquica considerada também como básica.

Concluindo esse primeiro nível, a relação dos particulares básicos associados à criação permite-nos elaborar estudos a partir das obras de performance, analisando como cada artista opera esses conceitos. Não só podemos estudar corpo, ação, tempo, público e espaço, como também como os(as) artistas exploram esses conceitos em sua investigação. Como anunciado anteriormente, um segundo nível de estudo seria o de considerar os particulares básicos como objeto ou tema na criação. Para desenvolvê-lo, seria preciso o levantamento de informações de ordem privada relacionadas a cada obra singular a ser estudada. Não possuo condições de levar a cabo esse empreendimento no momento. Contudo, tenho condições de investigar como se dá essa relação entre a criação e os particulares básicos em minha produção artística. Será no próximo estudo, ao assumir a ação como o particular básico protagonista que investigarei como opero os conceitos.

SEGUNDO ESTUDO — AÇÃO

Dos particulares básicos identificados, a ação é o conceito que denota maior interesse e possui certo protagonismo na minha produção artística. Em muitos casos, ela é o próprio tema ou objeto de investigação da obra; em outros, é o meio que engendra a relação com outros particulares. No início de minha pesquisa e produção artística, acreditava piamente que performance arte era estritamente a arte da ação — e em um sentido extremo a ação deveria ser do artista.

Em 2002 na exposição de inauguração do Novo Museu (atualmente Museu Oscar Niemeyer), o artista paulistano Maurício Ianês executou a sua ação *Matéria Prima*. Em um dos lances da escadaria que dava acesso ao “olho” do museu, o artista estava sentado em uma cadeira, com uma quantidade imensa de folhas de papel em branco em seu colo. À sua frente havia uma cadeira vazia que o público poderia se sentar. Durante horas ele ficou sentado, parado, olhando reto ou mesmo olhando para as pessoas que se sentavam à sua frente. Não falava nada, não fazia nada, ficava apenas sentado com o maço de papel no seu colo. Todavia, as pessoas sentavam-se, conversavam com ele, pegavam as folhas e escreviam, desenhavam, criavam uma relação com o artista e com a obra.

Durante alguns meses esse trabalho permeou meus pensamentos e reflexões, gerando um incômodo em minhas convicções intelectuais por colocar em questão uma das premissas do meu trabalho: a necessidade da ação do artista. É bom lembrar que nessa época ainda estava longe dos meus estudos sobre a ação por meio da filosofia de Paul Ricœur, bem como da possibilidade de se pensar em termos de Particulares Básicos. Hoje consigo compreender que o não-agir de Maurício Ianês, a sua escolha pela passividade, também faz parte da ação, faz parte de sua rede conceitual. Não tendo esse entendimento à época, as minhas dúvidas se dividiam em constatar que não havia uma ação clara do artista, e ainda assim, era possível identificá-la como uma

performance. De fato, havia alguém agindo: o público. Essa descoberta foi essencial e um grande ensinamento para compreender a transferência do *poder agir* para o público de modo livre e não instrumental, algo que ia de encontro diretamente com a minha convicção ao agir em minhas obras.

Nesse período, o conceito de ação que guiava minhas reflexões transitava entre aquela de natureza política em Hannah Arendt e a ação comunicativa em Jürgen Habermas. A partir de Arendt, entendia a ação como o principal mediador das relações entre os corpos políticos, a ação era um diálogo possível de construção entre pessoas e, mais especificamente quanto a performance arte, entre eu e os outros. Diálogo era uma palavra-chave, pensar a ação como diálogo, como um direcionamento à alteridade. Um fator, entretanto, era claro, não poderia agir pelos outros. Já o conceito de ação comunicativa direcionava-se ao encontro do conceito político de ação exatamente pelo sentido de diálogo que me interessava.

Em *Eu e o Público* (2001) havia esse sentido da ação como comunicação e construção de um diálogo por meio de minha ação, que buscava essa conexão política, no sentido de Hannah Arendt, por meio do meu agir. Não me direcionava diretamente ao público, mas ao envolver o espaço com plástico bolha criava uma trama que me conectava às pessoas, deixando-as livres para se relacionar com o que estava acontecendo. Apesar desse meu interesse no sentido de ação, acabei não me aprofundando na teoria da ação comunicativa de Habermas, embora a compreensão via Hannah Arendt tenha se mantido. Na questão prática, poucos foram os trabalhos posteriores que se direcionaram nesse sentido da ação comunicativa-política, sendo a *Eu Prometo* (2011) a mais próxima.

Se esse conceito de ação “arendt-habermasiano” não era mais o sentido primeiro de minhas investigações artísticas, qual o era? Que ação era essa que me interessava? Qual ação ainda me interessa? O contato com a obra de Paul Ricœur não só me possibilitou elaborar um estudo sobre a performance arte a partir da perspectiva da ação, como também me possibilitou compreender, investigar e experimentar melhor a ação que desenvolvo em meu fazer artístico. Isso se deu a partir da compreensão

que uma investigação artística e filosófica começa a se desenvolver no meu trabalho, de tal modo que a ação não é somente o particular básico que engendra os demais, mas também aquele que se torna tema de reflexão do meu fazer.

Distensão (2010), apresentada no primeiro estudo desta pesquisa, é o primeiro exemplar em minha trajetória artística de uma ação que é particular básico e tema, objeto de investigação. O agir ali explorado é o agir humano, é um exemplar da ação humana empreendida por mim no mundo. Relembrando, agir na performance é agir no mundo, e a ação ainda é a mesma, entretanto, nesta arte ela se torna o campo em que minha *intenção de investigação artística e filosófica* possibilita explorar seus mais diversos sentidos por meio da prática, assim como investigo-os também no campo conceitual, testando ou propondo conceitos de ação.

Portanto, para a presente reflexão, gostaria de assumir como guia para a reflexão duas noções da polissemia da ação de Ricœur, conforme terminologia de o Alfredo Martín Sánchez (*op cit.*, p. 216): a rede conceitual da ação e as ações básicas, complexas e práticas. Pretendo apresentar como o meu *filosofar prático* entra em diálogo com a sua investigação filosófica, seja como base para o seu desenvolvimento, seja como base de discussão.

E2.1 A REDE CONCEITUAL DA AÇÃO

Conforme apresentado no Preâmbulo desta pesquisa, é em seu estudo e diálogo com os filósofos da Teoria da Ação que Ricœur elabora a ação considerada como uma rede conceitual. Segundo o filósofo, a ação engendra conceitos que se organizam em rede, de tal maneira que ao se compreender um dos componentes dessa rede, poder-se-á compreender os demais, sendo a ação em si um dos componentes de tal rede. Conforme o autor exemplifica:

As ações implicam *objetivos*, cuja antecipação não se confunde com qualquer resultado previsto ou predito, mas compromete aquele de quem a ação depende. As ações, ademais, remetem a *motivos*, que explicam porque alguém faz ou fez algo, de uma maneira que distinguimos claramente daquela pela qual um

acontecimento físico conduz a um outro acontecimento físico. As ações têm também *agentes* que fazem e podem fazer coisas consideradas como obra *deles*, [...] conseqüentemente, esses agentes podem ser considerados responsáveis por algumas conseqüências de suas ações. (RICŒUR, 2010a, p. 97).

A rede abrange conceitos como “circunstâncias, intenções, motivos, deliberação, impulso voluntário ou involuntário, passividade, coerção, resultados desejados etc” (RICŒUR, 2014b, p. 41). Segundo ele, essa enumeração aberta é menos importante que a sua organização em rede. Cada um deles está conectado aos outros, possuindo relações de intersignificação. E, para o filósofo, um método para identificar tais conceitos é a partir de perguntas como: *quem agiu? Por quê? Como?*

A compreensão da ação como rede permite meu *filosofar prático* desempenhar uma ação de modo a se relacionar noções e conceitos da rede. Como vimos com *Distensão* (2010) e *Eu Prometo!* (2011), pude tornar pública a intenção por trás das ações empreendidas nessas obras e, assim, deixar mais aparente a intersignificação entre ação e intenção. Em *Distensão* (2010), tinha a intenção da investigação de uma possível estrutura teleológica — o “porquê” da investigação artística — em que eu — o agente, o “quem” — precisava desenvolver diversas ações — o “o quê” — de certo modo — o “como” — para que essa obra acontecesse. Conforme foi visto anteriormente, as *circunstâncias* do espaço onde seria executada a performance obrigaram-me a modificá-la. Já em *Eu Prometo!* (2011), a intenção de produzir um perfume e oferecer ao público acabou sendo responsável pela estruturação de toda concatenação de suas ações internas.

De todas as questões referentes à rede conceitual da ação, as que talvez tenham mais peso em minha produção sejam o “o quê?” e o “como?”. As perguntas mais comuns, em especial no processo de criação são: Como vou agir? O que farei? Como farei? Quando me deparo com algum material, costumo questionar suas possibilidades práticas, o que é possível fazer com ele, quais são suas funcionalidades práticas, sejam direcionadas ao senso comum ou para além dele.

Em 2019 fiz um *tour* pela Polônia e Alemanha. Foi um mês de viagem e que passei por Cracóvia, na Polônia, e também pelas cidades de Berlim, Weimar, Bochum

e Colônia, na Alemanha. Nessa viagem tinha me colocado o desafio de criar uma performance específica para cada cidade, tendo um único material em comum: diversas abraçadeiras de nylon.



Abraçadeiras de nylon. Figura ilustrativa.

As perguntas “o quê?” e “como?” foram de extrema importância para criação, dado que a intenção era criar um trabalho novo para cada local, sem ser repetitivo. Em relação ao material comum a todas as obras, a intenção de não repetição me colocava o desafio de procurar novas funcionalidades práticas para esse material, novos usos a fim de produzir novos sentidos. Em certo sentido havia a limitação do material, de suas funcionalidades e possibilidades de uso, geralmente reduzidas a prender e fixar. Nesse momento, o “como?” tornou-se a pergunta-chave para o desenvolvimento das obras. Na performance desempenhada na Cracóvia, as abraçadeiras serviram para fixar hastes em meus braços e pernas de modo a estender meu corpo para a possibilidade de agir. Em Weimar, elas simulavam correntes com as quais poderia me fixar ao chão da estação de trem. Em Bochum tornaram-se extensões de meus dedos, e em Colônia foram alças que me possibilitaram uma construção com o espaço, prendendo a bicicleta com a qual me locomovi todos os dias pela cidade.

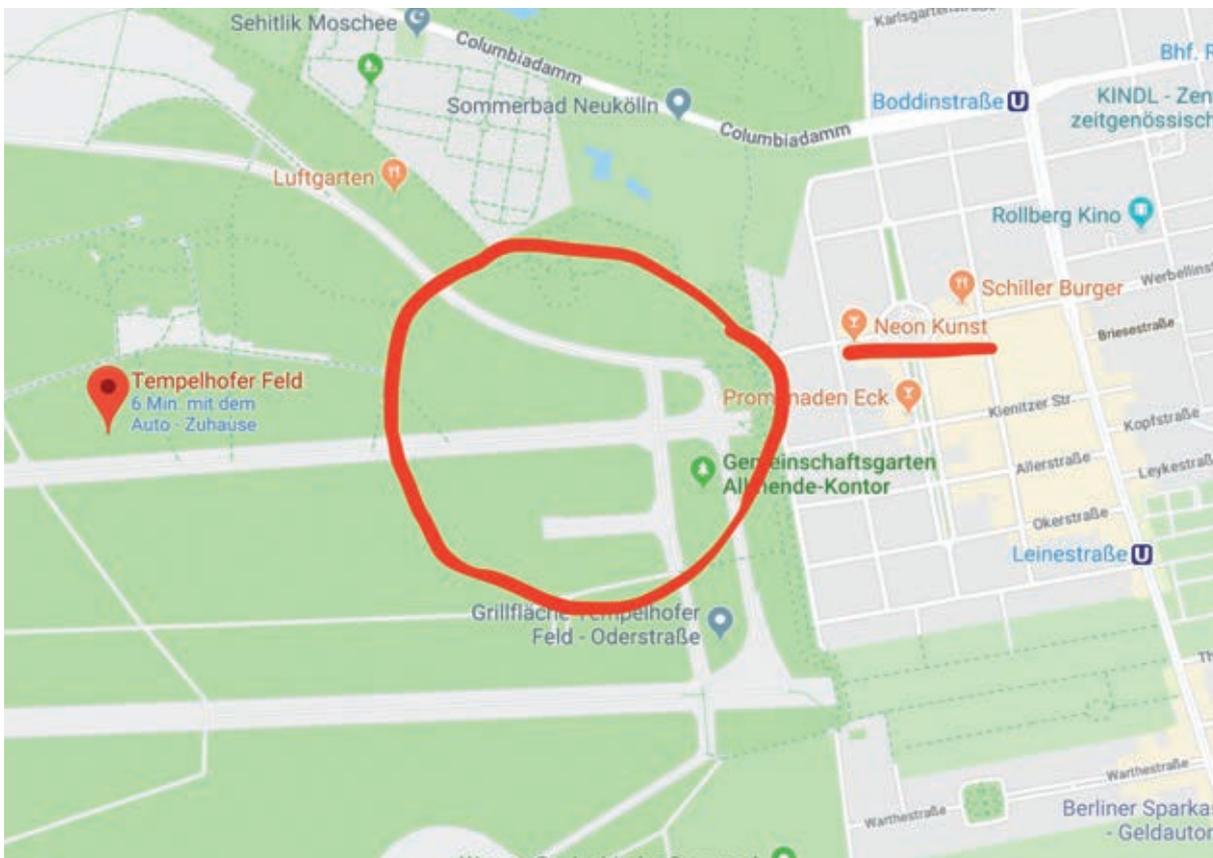
Em vez de abordar todas essas obras, acredito que direcionar o foco para aquela arquitetada em Berlim seja mais interessante. O meu anfitrião na ocasião foi o artista Felix Roadkil, membro da Association for Performance Art in Berlin (APAB). Nossas

conversas envolveram diversas trocas de e-mails, informações e negociações para eu conseguir definir um espaço ou formato e assim definir onde e como agir. Nessas trocas, um pedido especial de Felix lançou-me a um desafio: criar uma obra que refletisse sobre a situação política em que vivíamos a época no Brasil, então segundo ano do governo Bolsonaro. Compreendia (e ainda compreendo) que toda ação é política — e aqui continuo próximo a Hannah Arendt —, entretanto, tinha noção de que meu trabalho não se encaixa no que considero como uma “arte engajada politicamente”. Para um engajamento político desse tipo, há a necessidade de certa concretude na ação, às vezes uma certa literalidade, modalidades de ações que não condizem com a minha prática artística — que muitas vezes tende mais a uma ação abstrata que concreta.

O tema proposto por Roadkil tornara-se um desafio para criar uma ação com uma reflexão mais concreta e que, lembrando, unia-se ao meu desafio pessoal de desenvolver um trabalho novo em cada cidade. Esse foi um tema constante em diversas conversas por todas as cidades, visto que as pessoas tinham vaga ideia do que estávamos vivendo sob um governo de extrema direita e, de certa maneira, o assunto não estava tão distante dos meus pensamentos durante a viagem. A questão que se colocava era aquela da rede conceitual da ação: *como?*. Uma das principais perguntas formuladas a mim mesmo foi: como abordar um tema tão concreto por meio do meu agir, que tende a uma direção abstrata? Paralelamente a essa pergunta, surgiu outra: como abordar um tema político sem necessariamente fazer uma ação panfletária?

O espaço proposto por Felix foi o parque Tempelhofer Feld, um antigo aeroporto de Berlim que foi transformado em um dos maiores parques públicos da cidade. Devido à sua amplitude, foi definida uma região para a execução de minha ação e, logo após, haveria uma conversa em um café próximo. Para a elaboração da performance, portanto, haviam as seguintes definições: 1. o material abraçadeira de nylon; 2. o amplo espaço do Tempelhofer Feld; e 3. a reflexão sobre a situação no Brasil. A questão principal no nível da ação que se lançava era como abordar um tema concreto por meio do um agir abstrato, ou seja, até que nível conseguiria desenvolver um *filosofar prático*, considerando seus graus de abstração, sobre um tema tão real. A pergunta “como?” da

rede conceitual da ação tornara-se o grande guia na criação dessa obra, a conseguir equilibrar entre o abstrato e o concreto no meu fazer.



Esquema enviado por Felix Roadkil indicando a região para execução da performance



Esquema da seqüência da performance.

A performance começou no meio da pista de pouso (1), onde estava munido de diversas abraçadeiras de nylon nas cores pretas e brancas. Início fixando as abraçadeira junto ao meu corpo, começando pelas pernas e alternando entre uma cor e outra. Prendo-as nos meus braços e no meu torso. Em partes em que o corpo era mais grosso que o comprimento do material, combinava unindo duas ou mais para que conseguisse ser fixado. Produzo diversas combinações de abraçadeiras, fixando-as umas nas outras para fiquem num formato de argola e as passo pela minha cabeça ficando envolvidas no meu pescoço. Pego uma dessas abraçadeiras apoiadas no pescoço, levanto-a aos meus olhos e a fixo nessa altura. Faço o mesmo com todas as abraçadeiras conseguindo fechar totalmente a minha visão. Tendo a visão totalmente bloqueada e baseado em minhas memórias recentes do local, começo a andar em direção ao ponto (2), para



Performance *sem título*. Berlim, 2019. Fotos por Felix Roadkil.

então poder me direcionar ao ponto (3) e poder sair do parque e caminhar até o ponto (4), que é o fim da performance e o local em que a conversa posterior aconteceria. A performance durou mais ou menos 3 horas.

Performance *sem título*. Berlim, 2019. Fotos por Felix Roadkil.



E2.2 AÇÕES SIMPLES, COMPLEXAS E PRÁTICAS

Outra noção que está no universo da polissemia da ação de Paul Ricœur é aquela em que o filósofo se refere a ações como básicas, complexas e práticas. A grosso modo, as ações básicas seriam aquelas identificadas como gestuais; as complexas o agir que se organiza por meio de uma concatenação de ações que podem envolver um ou mais agentes; por fim, as práticas como os esportes, jogos, medicina, artes e ofícios¹.

A divisão ou mesmo tipificação da ação em básicas, complexas e práticas é preciosa para o estudo das ações na performance arte. No entanto, gostaria de propor uma leve alteração, em especial no sentido empreendido pelo filósofo nos conceitos de ações básicas e complexas. O conceito de ações básicas, ou ações de base, Ricœur empresta de Arthur Danto, que o desenvolve em um movimento de formalizar uma teoria da ação paralela à teoria do conhecimento. O filósofo americano se propõe a isolar ações de base, ações imediatas, das ações mediadas da mesma forma que se isola as proposições na teoria do conhecimento:

Assim como se conhece algo através de alguma coisa que se conhece diretamente, assim também se faz acontecer alguma coisa (mover uma pedra) por meio de uma outra coisa que se faz simplesmente e que desempenha em relação à primeira ação o mesmo papel que a evidência. (RICŒUR, 2014a, p. 64).

Conforme o filósofo francês nota, o modelo para elaboração do conceito é lógico e não pelo viés de uma descrição fenomenológica. Nele, Danto argumenta que todo o agir possui uma ação imediata que é a base ou o início da mediação das demais ações. Será numa discussão que se constrói entre a teoria de Danto e a fenomenologia que Ricœur irá argumentar sobre a possibilidade das ações de base como uma das bases do conceito de *poder agir*. Se digo “uma das bases” é porque sua noção de *poder agir* — relacionada à fenomenologia do corpo próprio de Merleau-Ponty, da experiência do “eu posso” — está diretamente ligada as ações básicas de Danto e ao conceito de sabedoria prática. Em outras palavras, é o nosso saber referente “ao repertório das

¹ Cf. RICŒUR, 2014b, p. 161

ações de base que constituem o nosso poder” (*Ibidem*, p. 68). Ainda segundo ele, se esse nosso repertório estiver vazio, seríamos puros pacientes, do mesmo modo que se ele cobrisse todas as nossas ações, seríamos puros agentes, assim, o filósofo coloca o poder agir na relação direta entre a atividade e a passividade na ação.

Aqui interessam-me as ações básicas em um sentido duplo. Primeiramente, como base do *poder agir*, da relação do que “eu posso” e “eu sei fazer” e, em segundo lugar, como ações não necessariamente imediatas, mas ações consideradas simples. Por isso, proponho, no estudo da performance arte, a substituição das ações básicas por ações simples como forma de manter em si a potência de agir e também o traço gestual que Ricœur costuma indicar para essas ações. Essa substituição do básico pelo simples também nos ajuda a nos afastarmos de uma tentativa de identificar se uma ação é imediata ou mediada e nos direciona a atenção àquelas que são empregadas diretamente pelos seus agentes. Um bom exemplar de ação simples é a *The artist is present*, de Marina Abramovic, apresentada no MOMA em Nova Iorque, em 2010. Durante três meses, a ação empreendida pela artista na obra era o de olhar nos olhos das pessoas que se sentavam na sua frente. A cada pessoa que se sentava, ela levantava os olhos, mirava a outra pessoa e ficava olhando até o momento que a pessoa saísse.

No caso das ações complexas, ele indica que esse conceito abrange tanto o sentido mais comum de agir — como fazer algo no mundo — quanto concatenações de ações em que as consequências se distanciam do seu agente e, em um certo extremo, ações coletivas extremamente amplas, tais como guerras ou revoluções. Para o nosso estudo pretendo simplificar a abrangência de tal conceito, dado que o nosso objeto de estudo não possui natureza tão ampla. Por mais que se proponha uma performance coletiva, com uma complexidade de ações, ela nunca se tornará tão grande a ponto de não ser possível identificar seus agentes e imputar as ações e devidas responsabilidades.

Em outro momento, Ricœur afirma que para além das ações básicas (e em contraste a elas) “todo o resto do campo prático é construído com base na relação ‘em vista de’: para fazer Y, antes é preciso fazer X. Fazemos Y chegando obtendo X” (RICŒUR, 2014b, p. 161). O “em vista de” é um indicativo dos elos de relação entre ações, suas

concatenações que compõem uma ação complexa. Reconheço essa relação entre ações seguindo a lógica do “em vista de” como um dos objetos de estudo do meu *filosofar prático*. Em *Articulação* (2013), por exemplo, a ação simples de pregar é transformada em uma relação complexa de ações concatenadas para que ela possa se efetivar. O pregar não se executa simplesmente “em vista de” pegar o prego com uma mão, “em vista de” pegar o martelo com a outra, “em vista de” apoiar o prego na parede e usar o martelo para fixá-lo.

Nessa obra foi montada previamente uma instalação em um canto do espaço: um balde cheio de pregos amarrado a uma corda que passa por duas roldanas e encontra em sua outra ponta o martelo, de tal forma que ao manipular o martelo, subindo ou



Performance *Articulação*. p.ARTE, Curitiba, 2013. Foto por Lauro Borges.

descendo, faz-se com que o balde suba ou desça em sentido inverso. Junto aos pés há diversas faixas de elásticos. Começo a performance colocando-me nesse canto, puxando o martelo pendurado pela corda e fazendo com que o balde de pregos que estava apoiado no chão suba à altura de meus olhos. Sem soltar o martelo, com a outra mão pego um prego, abaixo meu corpo até alcançar as faixas de elásticos junto aos meus pés. Organizo-me para pregar o elástico na parede próxima ao meu corpo e, ao perceber a impossibilidade de se usar o martelo por causa da tensão com a corda e o balde, agarro uma certa altura da corda com meus dentes liberando o martelo para o seu uso. Fixo o prego na parede prendendo um pedaço do elástico. Solto a corda presa à minha boca, voltando a tensionar o balde de pregos e o martelo e volto a fazer o movimento para pegar outro prego. Com esse novo prego em mãos, volto a prender a corda com meus dentes para liberar o martelo e fixar o elástico na parede, agora do outro lado do meu corpo. Repito essa ação diversas vezes, prendendo o elástico à minha volta, subindo dos meus pés ao meu torso, até o momento em que não consigo mais me prender ou que a estrutura de elásticos se desfaça por meio do movimento do meu corpo ou pela parede cedendo.



Performance *Articulação*.
p.ARTE, Curitiba, 2013.
Foto por Lauro Borges.

Investigo nessa obra a transformação de uma ação simples — o pregar — em uma ação complexa, que exige uma configuração de ações e situações para que ela possa ser executada. A repetição mais do que indicar um movimento circular denota uma relação espiral entre as ações. É exatamente o elástico que começa a cobrir meu corpo que quebra a circularidade das ações, levando essa construção sempre a um outro nível, diferente do qual partiu. Desse modo, a ação de pregar torna-se cada vez mais complexa pela sequência de ações necessárias para a sua realização, assim como sobre as circunstâncias e consequências que esse agir cria e que dificultam a sua própria realização.



Performance *Articulação*. p.ARTE, Curitiba, 2013. Foto por Lauro Borges.

Quanto às práticas, uma certa atenção é necessária, pois a própria performance arte é uma prática. Em um primeiro momento, podemos supor que ela seja um prolongamento das ações complexas, algo que nos possibilita imaginar uma ação básica e gestual que gera uma sequência de ações que se caracterizam como complexas e, superando essas, chegaríamos à prática. Ricœur nos alerta que essa progressão lógica não é capaz de dar conta das práticas e nos indica que o caminho de igualar o conceito de ação ao de práxis pode ser um pouco mais complexo. São três características que permitem a ele definir um escopo do que seria uma prática. Primeiro, dialogando com E. Anscombe e G. H. von Wright, questiona se o prolongamento das cadeias de meio, e fim coordenando com segmentos de causalidade física e segmentos intencionais, já não possibilitaria isso. Então, afirma

Seriam então obtidas longas cadeias de ação em que a passagem do ponto de vista sistêmico para o ponto de vista teleológico seria garantida em cada ponto da cadeia pelo fato de o agente ser capaz de tomar efeitos de causalidade como circunstância de decisão, enquanto, em contrapartida, os resultados desejados ou não desejados das ações intencionais se tornam novos estados de coisas que acarretam novas cadeias causais. Essa intricação de finalidade e causalidade, e intencionalidade e conexões sistemáticas, é certamente constitutiva dessas ações longas que são as práticas. (RICŒUR, 2014b, p. 162).²

Em um segundo momento, o filósofo indica que a delimitação do conceito de prática está relacionada a como as ações se relacionam em seu interior, não mais de maneira linear como nas ações complexas, e sim numa relação de imbricação. As ações não são somente coordenadas, mas subordinadas. O exemplo que ele nos oferece é o do ofício do agricultor, como plantar, molhar a terra, colher. Essa relação de imbricação indica a subordinação de ações parciais a uma ação total, esta sendo a prática.

Em uma última configuração, a conceituação de prática é a noção de regra constitutiva que foi extraída da teoria dos jogos. Ricœur indica que J. Searle já tinha estendido a teoria dos Atos de Fala e que o filósofo francês a reintegra na teoria da

² A formulação dessa primeira caracterização do conceito de prática está diretamente relacionada à leitura e discussão de Ricœur com os filósofos da Teoria da Ação. Na base da discussão está a diferenciação entre acontecimento e ação, assim como o de motivo e causa. Não cabe a esta pesquisa apresentar todo o debate, mas indico as principais obras em que ela é abordada: *O discurso da ação* (2014a), *Do texto a ação* ([1989]) e *O si-mesmo como outro* (2014b).

práxis. Em suas palavras, por “regra constitutiva entendem-se preceitos cuja única função é estatuir que, por exemplo, um gesto de mover um peão sobre o tabuleiro ‘conta como’ um lance numa partida de xadrez” (*idem*). Ele nota que as regras constitutivas não são regras morais, sendo que elas apenas determinam a significação de gestos particulares; ou seja, é por meio delas que o simples mover de uma peça no tabuleiro será contado como uma jogada no xadrez. Ainda assinala que a regra constitutiva está relacionada ao sentido de “contar como” de uma ação, como o aceno de uma mão para pedir o táxi, o levantar de uma mão durante uma votação presencial indicando o voto, ou mesmo o cumprimento a outra pessoa com o mesmo movimento de mão. É a regra constitutiva da ação que indicará o seu sentido.

Ao considerar as cadeias de ações que envolvem segmentos sistêmicos e teleológicos, a imbricação que permite a subordinação de ações parciais a uma ação total e as regras constitutivas, podemos afirmar que a performance arte é uma prática. Em outras palavras, quando nos referimos a uma obra de performance como ação, não estamos falando de uma ação parcial e sim da complexidade de ações engendradas pelo(a) artista em associação com a circunstâncias do momento em que elas ocorrem, sejam estas relacionadas ao mundo, ao acaso ou ao contexto em que elas se inserem. No seu interior, as ações são subordinadas entre si para que possam ser desenvolvidas no sentido de uma ação total e, por fim, o(a) artista define a regra constitutiva de sua prática. Ou seja, cada obra possui sua própria regra constitutiva.

Contudo, é necessário frisar que nessa arte há a possibilidade de se incorporar outras práticas, transformando-as em uma ação parcial de sua ação total. Assim, dentro de uma performance é possível desempenhar outras artes, ofícios, jogos etc., mantendo a regra constitutiva de cada prática que a caracteriza, mas colocando-a em jogo com a regra da ação total. É o caso da artista francesa Orlan com suas Performances-Cirurgias³, que a partir de 1990 desenvolve uma série de ações com cirurgias plásticas que

³ Tradução nossa do título das performances intituladas em inglês como *Surgery-Performance*. Cf. ORLAN, 2004.

alteram o seu corpo. Neste caso, a medicina é a prática incorporada pela performance, com todas as suas características em termos de subordinação das ações, relações sistêmicas e teleológicas e regras constitutivas que a definem. Entretanto, a medicina cirúrgica ganha um novo sentido ao ser colocada sob o manto desta arte e de sua regra constitutiva, algo que é claramente operado pela artista ao propor, por exemplo que os cirurgiões desenvolvam sua prática vestidos com peças Paco Rabanne em sua primeira Performance-Cirurgia.



Orlan lendo La Robe na *Primeira Performance Cirurgia*.
Foto de Eugénie Lemoine-Luccioni,

Outro exemplo da absorção de uma prática pela performance e que está próximo a esta pesquisa é a *Jogando Xadrez* (2013), executada por mim e pelo artista visual Washington Silvera. A ação ocorreu em volta da obra “Objeto para performance”, um longo tabuleiro de xadrez feito em madeira, criado por Silvera. Na largura, possui a mesma quantidade de casas de um tabuleiro normal, por outro lado, o seu comprimento

é extremamente alongado, possuindo 5 vezes mais casas. No dia 12 de julho de 2013 próximo ao horário do almoço, dirigimo-nos à Boca Maldita, no centro de Curitiba, e montamos o tabuleiro de xadrez, colocamos as peças e começamos a jogar. Seguimos as regras estritas do jogo que, por sua vez, ganharam outro sentido na ação. Se por um lado as peças se moviam conforme as regras, por outro a extensão do tabuleiro exigia outra lógica de jogo, assim como a necessidade de um movimento físico maior de nossa parte, seja para mexer as peças, seja para avaliar a estratégia do oponente. A regra constitutiva do jogo foi mantida, mas também foi ampliada e alterada a partir da regra constitutiva da performance, como ação total.

Performance com Washigton Silvera, *Jogando Xadrez*. Curitiba, 2013. Fotos por Lauro Borges.



Apesar de esse exemplar ilustrar bem a incorporação de uma prática pela performance arte, ela não é um exemplar de meu *filosofar prático*, dado que a intencionalidade nela é estritamente artística. Será com a datilografia que, por meio de minha *intenção de investigação artística e filosófica*, explorarei a prática. Duas obras estão relacionadas a esse empreendimento: *Contínuo* (2014) e *O Datilógrafo* (2015). A primeira se direcionava à exploração da prática da datilografia como um meio de reprodução contínuo, enquanto a segunda apontava para questões relacionadas à escrita, tanto histórica quanto ficcional.



Performance *Contínuo*. Independência Quem Troca?, Curitiba, 2014. Foto por Lídia Ueta.

Em *Contínuo* (2014) — apresentada no evento *Independência Quem Troca?*, na Casa Hoffman, em Curitiba — havia no centro do espaço uma mesa com um pano preto. Início a ação entrando no espaço, carregando uma grande caixa de metal com um carrinho de malas. Abro a caixa, retiro algumas folhas de papel, tesoura e uma fita dupla-face. Pego as folhas e as uno com fita dupla-face, de modo que onde termine o comprimento de uma comece a de outra, produzindo uma longa folha estendida. Retiro da caixa a máquina de escrever e um sistema de rolos usado na culinária para produzir massas. Disponho a máquina de escrever em um lado da mesa e do outro prendo o sistema de rolos. Coloco a longa folha produzida na máquina e passo a parte sobressalente



Performance *Contínuo*. Independência Quem Troca?, Curitiba, 2014. Foto por Lídia Ueta.

pelo rolo, retornando à máquina. Uno uma ponta a outra da folha de tal maneira que ela conecta a máquina e o rolo, e que ao movimentar a folha ao escrever, ela possa voltar para dentro da máquina. Pego um jornal do dia e começo a copiar as matérias usando a técnica datilográfica, ou seja, sem olhar para o papel ou para o teclado, somente para o texto e usando os dez dedos no teclado. Após um tempo datilografando, copiando as matérias, o texto se reencontra e se sobrepõe. Finalizo a performance, retirando a folha escrita na máquina e a prendendo-a em uma das portas do local.

A prática investigada era a do ofício do copista, de pessoas que utilizavam a máquina de escrever com uma função estrita de cópia. Algo que se alinhava ao sentido



Performance *Contínuo*. Independência Quem Troca?, Curitiba, 2014. Foto por Lídia Ueta.

gado a técnica datilográfica como excelência em termos de velocidade e mínimos erros na escrita, técnica ensinada em escolas especializadas. A prática, nesse caso, se misturava com a técnica, indicando uma ação mais mecânica do que intelectual. Sua regra constitutiva, portanto, estava alinhada à função de sua técnica no sentido de reproduzir textos com eficiência e rapidez. Por outro lado, a regra constitutiva da performance apontava à subversão da técnica por meio da sobreposição dos textos escritos.

Já em *O Datilógrafo* (2015), embora ainda utilize a técnica datilográfica, ela não coincide com a prática relatada na obra anterior. Nesta ação, direciono-me à exploração de uma narração da vivência no tempo presente. A prática é a de um escritor que está



Performance *O Datilógrafo*. Terra Comunal — Marina Abramovic + MAI, São Paulo, 2015.
Foto por Victor Nomoto.

entre o registro de um momento que aponta para o histórico, ao mesmo tempo que se abre para uma criação ficcional. Essa performance fez parte da exposição Marina Abramovic + MAI, que ocorreu no Sesc Pompéia em 2015. Ela era prevista para ser executada durante dois meses de exposição, oito horas por dia. A minha proposta era a de registrar as minhas impressões, ou seja, toda a minha vivência, atenção e pensamentos do momento presente por meio da máquina de escrever.

De antemão, não possuía outras intenções além de registrar a experiência do tempo presente. Para tal, era necessário da minha parte uma dedicação completa à prática da escrita, optando por não me comunicar por fala durante a performance, fazendo com que toda experiência passasse pelo texto. Não havia um espaço específico para a minha ação, além de uma mesa em que eram depositadas cópias dos textos escritos no dia anterior. Desta maneira, o espaço da obra se tornou todo o Sesc Pompéia, incluindo a exposição de Marina Abramovic, os(as) outros(as) artistas brasileiro(as), do espaço do método etc. Com minha máquina de escrever portátil, podia me movimentar pelos espaços, andar, parar, escrever algo e continuar.

Inicialmente, tinha uma leve noção de como o agir da minha prática se direcionava a um campo histórico, não somente registrava minha experiência pessoal, mas também o dia a dia a minha volta. Após um curto período, meus textos já se tornavam registros da exposição, de modo que abordavam tudo que presenciava durante as oito horas diárias. A atenção se direcionava às pessoas e aos espaços daquele cotidiano e também a outras performances que lá ocorreram. Ou seja, enquanto fazia minha ação, acompanhava e registrava as de Maurício Ianês, Paula Garcia, Grupo Empresa, Rubiane Maia, Marco Paulo Rolla, Ayrson Heráclito e Maikon K, fixando minhas impressões no papel.

Se o caráter do registro histórico era previsto — mesmo que de uma forma mais simplista do que aquela vivenciada —, o caráter ficcional não o era. Apenas durante a minha investigação na performance me deparei com a propriedade ficcional da prática de escrever. Foi no primeiro dia, em nove de março de 2015, que surge um primeiro traço ficcional na escrita ao me referir a um dado espaço. Começo dessa forma a página 8:



Performance *O Datilógrafo*. Terra Comunal — Marina Abramovic + MAI, São Paulo, 2015.
Foto por Hick Duarte.

Chego na escada a frente do hall do teatro. É uma escada que dá acesso à choperia, mas geralmente está fechada. É um ótimo espaço para se sentar e observar. Ela fica bem no meio da via principal do Sesc Pompéia. Daqui é possível ver a entrada principal, a entrada lateral e o Deck. Aqui é o verdadeiro mirante deste espaço. (RIBEIRO, 2015, p.8, não publicado)

No mesmo dia, na página 19, começo o primeiro parágrafo escrevendo “Volto para o ‘mirante’” (*Ibidem*, p. 19, não publicado), indicando já uma certa identificação daquele espaço conforme texto escrito anteriormente. Todavia, noto que ainda mantenho as aspas duplas, indicando um apelido não oficial. Já na primeira página do dia seguinte, início o primeiro parágrafo com “Nada como começar o dia no ‘mirante’” (*Ibidem*, p. 29, não publicado) e, ainda que as aspas permaneçam, são abandonadas no parágrafo seguinte.

TERRA COMUNAL — Fernando Ribeiro
09.03.2015 — Página 19

Volto para o "mirante". O hall do teatro está cheio de pessoas. A ~~exxte~~ coletiva da Marina já deve ter acabado. No caminho do galpão até aqui percebo que já há vários fogareiros acesos no caminho. O tacho cheio de carvão também. Logo deve começar o trabalho do Ayrson. Tenho comentado bastante sobre ele nas últimas páginas mas que estou com uma grande expectativa de ver seu trabalho. Tenho a sorte de poder ver. De um pouco de tudo ver.

Mas minha atenção volta-se para as pessoas, para a rua. Para grandes grupos de pessoas, para um certo fluxo de pessoas. Para tudo isso que ainda não sei o que é. Aqui no mirante tem luz. Uma agradável luz, boa para se trabalhar.

A noite realmente caiu e apesar de um vento leve, uma pequena brisa, a chuva não há de vir. Penso se espero. Penso se volto para ver o Grupo Empreza, ou mesmo a Paula ou o Ianês. Enquanto isso continuo a observar o movimento. Sem pretensão, somente vendo, somente e simplesmente olhando.

Vou andar, seguir o fluxo e ver onde que hei de parar. Logo eu volto. Sempre hei ~~de~~ voltar.



Performance *O Datilógrafo*. Terra Comunal — Marina Abramovic + MAI. São Paulo, 2015.
Foto por Victor Takayama.

A partir do processo de renomear os locais por meio da fixação no texto é que o traço ficcional dessa prática começa a ganhar força. Não é algo imediato, desenvolve-se durante a própria vivência e escrita, é um resultado direto do labor daqueles registros. Se começo renomeando um dos espaços como “mirante”, no segundo dia direciono-me a propor um novo nome para me referir ao próprio Sesc Pompéia. Como registrei na página 38:

E pensar o método aqui no Sesc, aqui neste oásis, cai como uma luva. Considerando que o método busca uma diminuição do ritmo, um afastamento da loucura dos tempos contemporâneos, o Sesc em si segue em caminho paralelo, minto, seguia. Pois agora ambos estão juntos. A terra comunal, o Sesc Pompéia, toda essa relação poderosa que agrega a energia das pessoas. (RIBEIRO, 2015, p. 38, não publicado)

Nesse momento, o oásis é apenas um conceito para se pensar a totalidade daquele espaço que estava a vivenciar. Nas páginas seguintes continuei a me referir àquele espaço pelo seu nome Sesc Pompéia ou simplesmente Sesc. Foi no terceiro dia, mais precisamente na página 58, que alterar o nome dos espaços é assumido de forma clara e consciente. Ao começar a página escrevendo sobre um local específico, assumo o caráter ficcional de renomear os locais como parte da minha escrita. Conforme escrevi no segundo parágrafo:



Performance *O Datilógrafo*. Terra Comunal — Marina Abramovic + MAI, São Paulo, 2015.
Foto por Victor Takayma.

TERRA COMUNAL - Fernando Ribeiro

11.03.2015 - Página 58

Estou novamente ao lado do teatro. Neste sol forte que bate sobre nós, este é um excelente espaço. Onde a sombra agrada tanto quanto a brisa que bate. Sentei-me novamente próximo a rua, próximo a via principal. Contudo, diferentemente de ontem, agora estou olhando para a parte de baixo da via. Eu vejo o Galpão e uma parte do deck.

Qual nome eu vou dar para este espaço tão agradável? Este é um ótimo espaço para se ancorar. Vou chamá-lo de porto. Mesmo pensando na analogia possível com um porto seguro. Ou mesmo, quando chove, um fio corre a sua frente. Este é o Porto, o Porto de Oásis. E assim, percebe que a Terra Comunal está a se alastrar por todo este espaço. Alterando a percepção do espaço, propondo um novo arranjo. Propendo uma nova percepção. ■

O Sesc Pompéia é o Oásis. Aqui onde estou é o Porto. Logo ali acima é o Mirante. Logo abaixo encontra-se o Espaço Entre, dentro do Galpão. Rbbiane tem o seu jardim e o seu jardim-laboratório. Existe o método. Digo, Método, assim, com a primeira letra em capitular. É o espaço do método, é a convergência do método, é onde o silêncio precisa reinar.

E aos poucos a Terra Comunal altera a percepção, altera os espaços e em breve o ritmo das pessoas. Em breve não saberemos mais o que já fazia parte deste espaço antes e do que agora faz devido a tudo isto. ~~Assustabilidades~~

Qual o nome eu vou dar para este espaço tão agradável? Este é um ótimo espaço para se ancorar. Vou chamá-lo de porto. Mesmo pensando na analogia possível com um porto seguro. [...] Este é o Porto, o Porto do Oásis. E assim, percebe que a Terra Comunal está a se alastrar por todo este espaço. Alterando a percepção do espaço, propondo um novo arranjo. Propondo uma nova percepção. (*Ibidem*, p. 58, não publicado).

A partir desta página, não só o Sesc Pompéia será substituído por Oásis, como seus espaços serão renomeados e sempre referidos pelos seus nomes ficcionais. O mesmo ocorreu em relação a pessoas que tinham uma vivência cotidiana naquele espaço, ao ponto de poder identificá-las, nomeando assim alguns personagens que não faziam parte da exposição. O caráter ficcional acabou tornando-se tão presente quanto o histórico. E por conta do acesso direto do público aos textos escritos, após mais de um mês de performance, fiz uma intervenção em um mapa da exposição colando os nomes datilografados em pequenas tiras de papel nos espaços equivalentes.

Sem dúvidas esse trabalho possui uma profunda complexidade e abertura para diversas abordagens e estudos do mesmo. Contudo, optei por me concentrar no caráter prático da escrita que parte da experiência do presente revelando dois campos que se tornam complementares. O *filosofar prático* coloca em jogo essa relação dialética entre o histórico e o ficcional a partir da exploração da fixação do presente por meio da escrita. Com esta obra encerro os estudos sobre o meu *filosofar prático* abordando alguns sentidos encontrados na polissemia da ação de Paul Ricoeur. Em vez de me dedicar longamente a apresentar, descrever e discutir demais performances com o intuito de explorar outros traços e noções do filósofo referentes a ação, acredito que um melhor caminho seja aquele que se direciona para além dela. Como venho demonstrando, a ação é o particular proeminente em minhas investigações, porém não opera sozinho. Considero que os particulares básicos estão sempre inter-relacionados, de tal forma que também reflito, discuto e elaboro conceitos de público, tempo, espaço e corpo por meio de minha prática. Portanto, com o intuito de conclusão deste estudo, gostaria sondar como os conceitos dos outros particulares básicos se relacionam com o meu *filosofar prático*.



Intervenção no mapa da exposição Terra Komunal, com a indicação dos locais renomeados. Performance *O Datilógrafo*. Terra Komunal — Marina Abramovic + MAI, São Paulo, 2015.

E2.3 EM VISTA DO... PÚBLICO

O particular básico público é o menos explorado como tema ou objeto de investigação em minhas performances. Dentro do escopo desta pesquisa, a que possui um interesse intrínseco no público é a *Eu Prometo!* (2011), contudo, como vimos no primeiro estudo, esse interesse se alia também à exploração dos atos de fala. O fato de não direcionar minhas investigações à exploração desse particular específico não quer dizer que não tenha um conceito em operação em minha prática. Não só há, como permeia todas as obras e não se resume a apenas um único conceito. Quanto a isso, sempre recordo do seguinte parágrafo de Jürgen Habermas (1984, p. 14) na introdução de *Mudança estrutural da esfera pública*:

Chamamos de “públicos” certos eventos quando eles, em contraposição às sociedades fechadas, são acessíveis a qualquer um — assim como falamos de locais públicos ou de casas públicas. Mas já falar de prédios públicos não significa apenas que todos têm acesso a eles; eles nem sequer precisam estar liberados à frequência pública; eles simplesmente abrigam instituições do Estado e, como tais, são públicos. O Estado é o “poder público”. Ele deve o atributo de ser público à sua tarefa de promover o bem público, o bem comum a todos os cidadãos. — A palavra já tem um outro significado quando se fala de uma “recepção pública”; em tais ocasiões, desenvolve-se uma força de representação, em cuja “natureza pública” logo entra alguma coisa de reconhecimento público. A significação também se desloca quando dizemos que alguém alcançou renome público.

Considero paradigmática essa citação, pois expõe claramente quão complexo pode ser o conceito de público. Tal situação espelha-se na performance arte dado que tais conceitos já estão em operação no mundo, ou seja, onde ela acontece. Por exemplo, *Jogando Xadrez* (2013) coloca em operação e jogo vários conceitos de público. Por público podemos considerar as pessoas que estão acompanhando a ação, assim como um espaço contraposto ao privado ou mesmo como um espaço regido por um poder público.

Dentre os vários conceitos possíveis de “público” em minha prática, três noções correntes se destacam: a inteligibilidade pública da ação, seu caráter de interação e a pluralidade. As três, de fato, estão inter-relacionadas e completam-se produzindo um

significado amplo de um conceito de público. A inteligibilidade está relacionada a uma estrutura simbólica da ação, em que Ricœur irá atentar sobre a publicidade do símbolo. Segundo o filósofo: “o termo *símbolo* enfatiza primeiramente o caráter *público* da articulação significativa. Os símbolos satisfazem a objeção de Wittgenstein contra todas as descrições ostensivas privadas” (RICŒUR, 2016, p. 212). O conceito de símbolo — ou de mediação simbólica, como prefere o filósofo — está alinhado às contribuições do antropólogo Clifford Geertz (*apud* RICŒUR, 2016, p. 213), que falará em termos de “sistemas de símbolos em interação” e “estruturas de significações estabelecidas no nível social”. Diante disso, a inteligibilidade da ação está diretamente relacionada ao seu contexto social e, aproximando-me de Geertz, cultural, o que nos leva ao segundo sentido: a ação como interação.

Agir é agir no mundo e com os outros, de maneira que a interação “pode adotar a forma da cooperação, da competição ou da luta” (RICŒUR, 2010a, p. 98). A ação assume esse caráter duplo de interação que envolve tanto o obrar no mundo como o se relacionar com os outros. Ela é tida no sentido amplo, que envolve ao mesmo tempo o de *praxis* e de *poiein*. Por fim, o terceiro sentido é o de pluralidade, devidamente emprestado de Hannah Arendt. Para a filósofa, só há ação entre as pessoas⁴, considerando esta como a condição humana para a pluralidade. Em suas palavras:

A ação, única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo. (ARENDR, 2001, p. 15).⁵

Esses três sentidos apontam para a complexidade com que o conceito de público é assumido em minha prática. É entre as pessoas, muitas vezes desconhecidas

4 Em seu texto, Arendt usa a terminologia de homens, em vez de pessoas. Contudo, há uma diferença conceitual entre os homens e o Homem em sua filosofia. Preferi “traduzir” o conceito de homens na filósofa por pessoas, mais próximo da filosofia de Ricœur.

5 Arendt não considera que a ação é uma interação no mundo, como o faz Ricœur, pois ela é a condição de uma das atividades fundamentais humanas que compõe a sua *vita activa*. As outras duas atividades são o labor, tendo como condição humana a própria vida, e o trabalho, com a condição humana da mundanidade. A relação com o mundo não se efetiva somente pela ação, mas também na relação com o labor e o trabalho.

entre si, que a ação se instaura como forma de relação, que é, por sua vez, pública. O agir, considerado como interação, também compreende a passividade dentro de sua rede conceitual, dessa maneira estando aberto à ação que outros podem empreender durante o meu fazer. Nesse sentido, considero que ao se iniciar uma performance todas as ações, sejam ela minhas ou de outrem, são partes significativas das obras. Tendo isso em vista, também está atrelado ao fato de que não oriento ou instruo alguém a agir, mas mantenho uma compreensão e abertura para que cada um que esteja testemunhando sintam-se à vontade para interagir, seja na forma de colaboração, de intervenção, interferência etc. É ao assumir essa passividade em meu fazer e aberto às ações dos(as) outros(as) que me permite considerar o público, seja ele plural ou no sentido de esfera pública, testemunho ativo da ação⁶.

E2.4 EM VISTA DO... TEMPO

Em janeiro de 2014 participei de uma apresentação e leitura de portfólio com a artista Marina Abramovic. Quando fui convidado para a ocasião, não fui informado sobre o motivo — que, no caso, era a seleção de artistas para a exposição Terra Comunal. A única informação que nos foi dada era a de que Marina estava interessada em conhecer artistas da performance brasileiros e também foi requisitado que nos concentrássemos em obras de longa duração. Uma questão, então, se formava: até então, não tinha desempenhado uma ação de longa duração, pelo menos não como foi *O Datilógrafo* (2015).

6 Somente indico o público como testemunho ativo da performance por se tratar de um tema que excede a presente pesquisa. Posso apontar quais questões que aqui surgiram e que pretendo abordar futuramente. Por exemplo, a criação de um estudo específico que pode ser elaborado por meio do arco hermenêutico de Paul Ricœur, devidamente elaborado nos três tomos de *Tempo e Narrativa* (2010). Esse caminho exigiria sérias reflexões sobre a relação entre narrativa e performance arte, de como uma arte que se desenvolve no tempo presente e, portanto, no momento da Mímesis I, pode se articular narrativamente (Mímesis II) e ser reconfigurado pelo seu público (Mímesis III). Também a questão da esfera pública como testemunha, abarcando as performances que não tiveram o testemunho de pessoas mas de alguma forma foram trazidas a público, levantando questões sobre legitimação e história.

Se o requisito “tempo de longa duração” era de extrema importância para a exposição, cabia a mim explicar como é o tempo em minha prática, já que não possuía nenhum exemplar diretamente relacionado a essa exigência. Foi para essa ocasião que cheguei a uma síntese: *o tempo das minhas performances é o tempo necessário para desenvolver uma ação*. O tempo, portanto, é aquele que se instaura a partir da iniciativa, da congruência de um tempos cósmico — o tempo do mundo — e o tempo psíquico — o tempo da vida.

Considerá-lo como o tempo da ação é considerar, de antemão, seu caráter de presente. Podemos falar sobre ações passadas e predizer ações futuras, porém, é somente no agora que a ação se instaura no mundo, ou seja, o seu tempo é o vivido. Como tal, ele gravita entre passado e futuro, assim como entre o cósmico e psíquico, entre história e ficção. Em *Tempo e Narrativa Tomo III* (2010c), Ricœur apresentará as aporias do tempo a partir de Santo Agostinho e Kant chegando às aporias da fenomenologia do tempo. A sua tese é de que a história, respondendo a estas aporias, cria um terceiro tempo: o tempo histórico. No entanto, o tempo da ação ainda não é histórico e só poderá sê-lo a partir da refiguração de uma esfera pública

Levando em conta a esfera do vivido, o tempo da ação é sempre um tempo incerto, difícil de predizer. A partir da iniciativa da ação, o tempo estará em jogo com o mundo,



Performance *Saber-cómo*.
p.ARTE, Curitiba, 2015.
Foto por Lauro Borges.

com o acaso e suas circunstâncias. Em 2015, em uma edição da p.ARTE, apresentei a performance *Saber-cómo* (2015). Nela entro no espaço com uma mochila nas costas, paro diante do público e vou tirando diversos materiais, como pedaços de couro da cor vermelha, duas rodas de madeira, cano de borracha, uma furadeira, uma broca longa, com uns 30cm e com ponta para furar parede, grandes rodas de metal utilizadas em carrinhos de carta etc. Com todo esse material, minha intenção era muito simples, construir patins e usá-los.



Performance *Saber-cómo*. p.ARTE, Curitiba, 2015. Foto por Lauro Borges.

Algo que parecia simples tornou-se um laborioso trabalho pela escolha dos materiais. As rodas de madeira seriam a base e eu as fixaria em meus pés usando o couro, amarrando com os canos de borracha. Para tal resultado, era necessário furar

o couro e a madeira juntos aos meus pés. Como a broca não era para madeira, um primeiro problema surgia para a efetivação da ação. Aliado a isso, as rodas de madeira eram de imbuia, uma madeira dura e difícil de furar. A dificuldade de fazer os furos também refletiu nas ações parciais posteriores, como a de fixar as rodas na sua base. Nessa performance o tempo fora expandido por causa da resistência dos materiais. O seu tempo foi o da execução, da lida e do trabalho direcionado a um *télos*. Eis um tempo impossível de prever, possível somente de vivenciar.

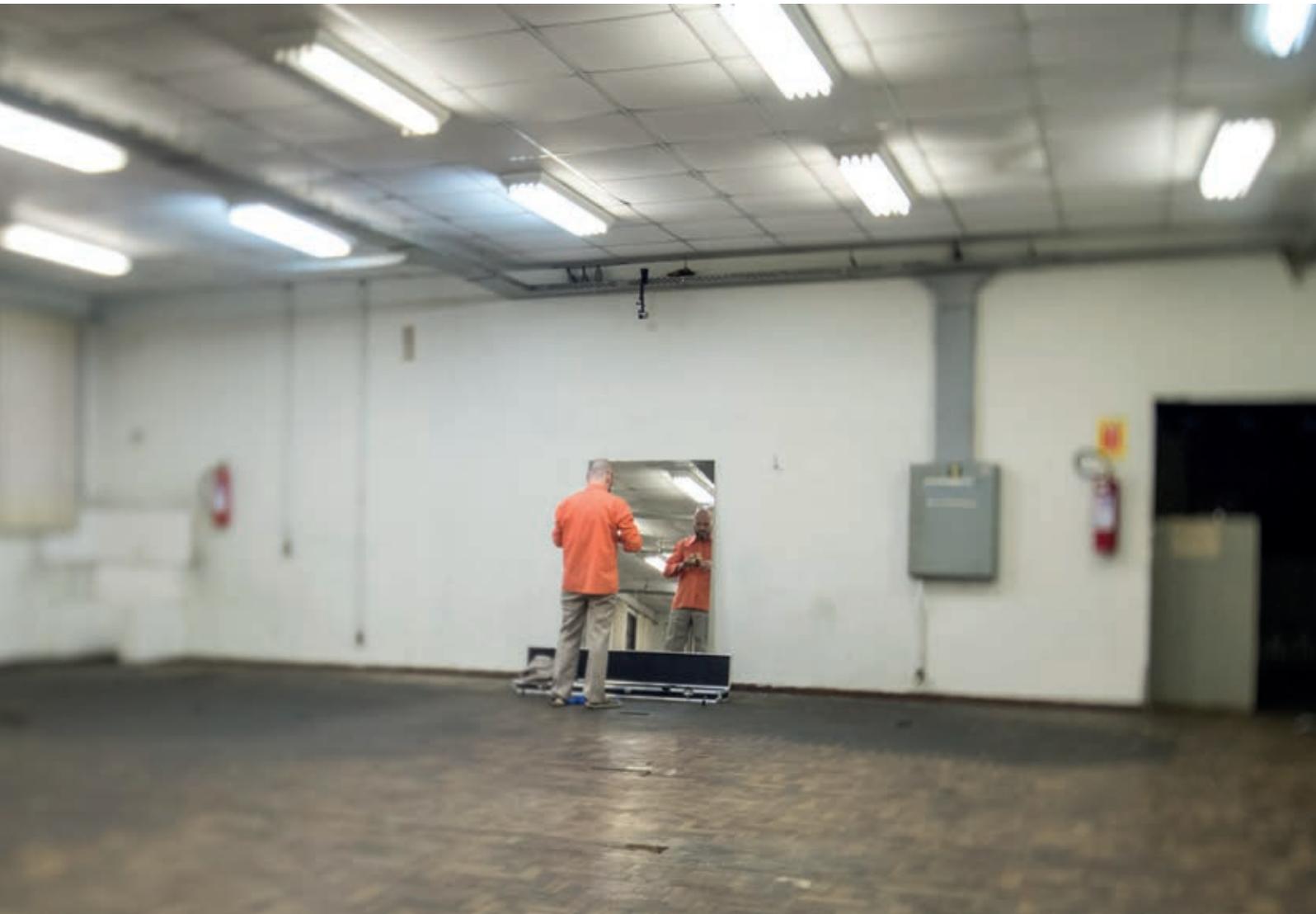
Embora o tempo da ação seja o conceito que envolve boa parte do meu fazer, há casos em que existe uma inversão, ou seja, em que a investigação se direciona a uma ação em vista de um tempo específico, esse é o caso de *O Datilógrafo* (2015). O



Performance *Saber-cómo*. p.ARTE, Curitiba, 2015. Foto por Lauro Borges.

desafio que me foi colocado nessa obra foi exatamente de pensar que ação seria possível desenvolver durante os dois meses de exposição. Já não poderia mais desempenhar uma ação com um *télos* tão claro como no *Saber-como* (2015) ou mesmo em *Distensão* (2010). Portanto, seria necessária uma ação que não possuísse um fim exato, mas que se desenvolvesse pelo tempo vivido.

Outra investigação do tempo por meio do meu fazer se deu no sentido de um tempo delimitado. Em *Trilogia do tempo: Futuro* (2016), um exemplar da perspectiva Comentários conforme o primeiro estudo, foi criada a partir da reflexão sobre a aporia do tempo de Santo Agostinho, conforme apresentado e discutido por Paul Ricœur em *Tempo e Narrativa Tomo I* (2010a). Santo Agostinho tenta responder duas questões:



Performance *Trilogia do tempo: Futuro*. Antigo prédio da imprensa — UFPR, Curitiba, 2017.
Foto por Flávio Ribeiro.

o ser do tempo e a medida do tempo. Segundo o filósofo francês, a argumentação se desenvolve, a princípio, para refutar os argumentos céticos de sua época. Como nota Moacyr Novaes (2007, p. 255), Agostinho faz duas formulações: “O que é, com efeito [enim], o tempo?’ e “O que é, então [ergo], o tempo?” e continua:

A primeira pergunta é formulada, na verdade, como um desafio [enim] àqueles que tentam levantar objeções à criação *ex nihilo*, se valendo de argumentos baseados na natureza do tempo. Agostinho trata justamente de advertir para a dificuldade de explicar aquilo que a princípio parece simples. (*ibidem*, p. 255-256).

Dois são os problemas que Agostinho se depara em sua meditação: o do ser do tempo e da medida do tempo. Grosso modo, sua solução é um tempo psicológico, uma distensão do tempo no presente, mais precisamente: distensão da alma, a *distentio animi*. Essa distensão é identificada pelas impressões do tempo na alma, conforme Agostinho (*apud* RICŒUR, 2010a, p. 24): “o presente do passado é a memória, o presente do presente é a visão (*contuitus*) [...] o presente do futuro é a expectativa”. Por isso, na distensão da alma que é possível medir o tempo entre passado, presente e futuro. A performance *Trilogia do tempo: futuro* (2016) investiga a impressão do futuro na alma, a expectativa.

Esta foi apresentada em três ocasiões, duas em Curitiba e uma em Belo Horizonte, e em todos os casos foi necessário uma grande ou longa sala. Em uma das paredes fica um espelho de 1 x 1,75m devidamente apoiado. Começo entrando no espaço carregando uma longa *case*⁷, paro em frente do espelho, apoio a *case* no chão e a abro. Retiro dela pó de magnésio, uma luva especial. Visto a luva em uma das mãos, espalho o pó por minhas mãos, retiro da *case* um relógio despertador de corda. Ajusto um horário nele, dou corda e o coloco em minha boca, prendendo com o visor virado para o meu queixo. Retiro um arco e uma flecha, armo o arco e aponto para o espelho. Seguro essa posição da flecha apontada o máximo que posso. Quando meu corpo não aguenta mais a tensão, desarmo o arco e dou dois passos para trás. Volto

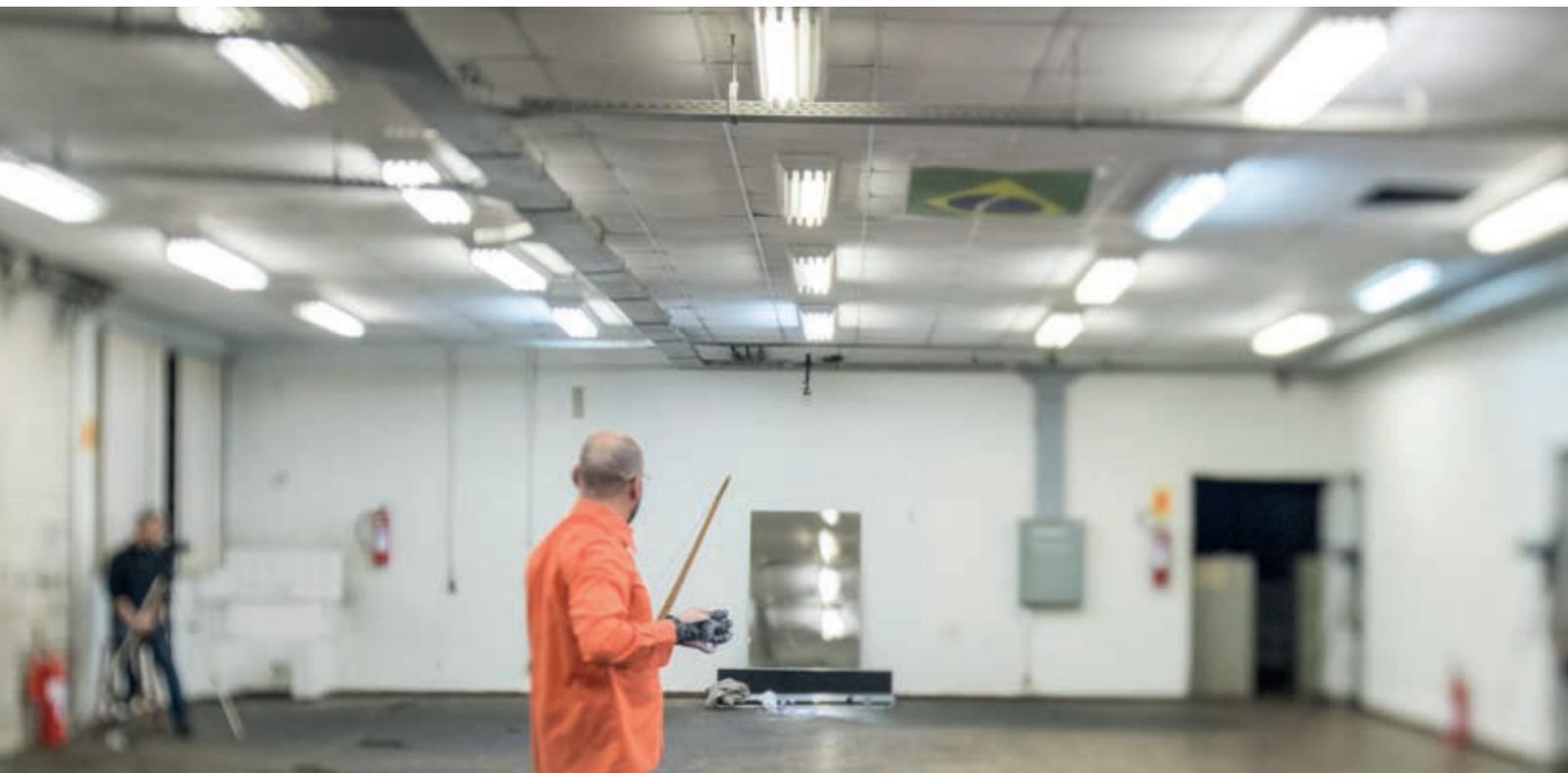
⁷ Maleta construída com madeira e metal e utilizada principalmente para guardar equipamentos para distribuição sonora, como caixas, potências, *mixers* etc.



Performance *Trilogia do tempo: Futuro*. Antigo prédio da imprensa — UFPR, Curitiba, 2017.
Fotos por Flávio Ribeiro.

a armar o arco, apontar para o espelho e segurar o máximo que posso. Continuo a repetir essa ação — armar o arco, sustentar a tensão, desarmar e dar alguns passos para trás — até o momento em que não consigo ver meu reflexo no espelho. Continuo nessa posição tensionando o arco e flecha e apontando para o espelho, enquanto o relógio de corda continua em minha boca e funcionando. Somente quando o despertador toca é que solto a flecha contra o espelho, finalizando a performance.

A ação total é composta de forma que a minha intenção seja facilmente identificável — soltar a flecha contra o espelho —, no entanto, é somente o tempo programado e medido pelo relógio de corda que definirá quando a ação final irá acontecer. A escolha do tipo de relógio foi essencial para criar uma tensão entre tempo da ação, tempo vivido, tempo medido e tempo do mundo. Como um relógio mecânico, ele era totalmente impreciso e, por conta disso, por mais que tenha definido o tempo no relógio, não tinha noção alguma de quando ele tocaria. Nesse sentido, alinhei-me ao público na expectativa, nessa impressão do futuro no presente.



Performance *Trilogia do tempo: Futuro*. Antigo prédio da imprensa — UFPR, Curitiba, 2017.
Foto por Flávio Ribeiro.

E2.5 EM VISTA DO... ESPAÇO

Em 2018 participei do *ZAZ Festival*, um festival internacional que ocorre anualmente em Israel. Sua programação principal tinha como sede Tel Aviv, mas um segundo momento aconteceu na cidade de Arad. Nessa outra cidade, além de conversas com estudantes e ações no centro cultural, havia a proposta de se realizar uma performance no deserto de Negev, onde está a cidade. Como era uma programação rápida, houve somente um dia para escolher o local e elaborar a ação. Como havia a participação de vários artistas, vários trabalhos aconteceram simultaneamente em volta da cidade, no deserto em si.

Quando fui convidado para o festival, tinha sido informado sobre a ida a Arad e a proposta no deserto, mas como nunca estive em um deserto, não tinha a mínima ideia do que poderia fazer. O que sabia era que o embate com o deserto deveria me dizer. Mas só a possibilidade de agir em um deserto já sugeria um confronto com minhas concepções sobre o espaço. E se assumo o espaço como um particular básico,



Performance *Embroidering the Landscape*. Deserto de Negev, Arad, Israel, 2018.
Fotos por Christina Giorgiou.

considero que é um conceito presente e operante em todas as performances. Então se colocam as questões: que espaço é esse? Que conceito é esse?

Parto da constatação inicial de que não há performance sem espaço. Posso projetar um espaço em que imagino uma ação, no momento de criação prévia à ação. Mas a ação se efetivará no espaço em que se dá sua iniciativa e a *criação em processo* terá de lidar com as adaptações de um espaço idealizado para um espaço efetivo. É o que aconteceu com a *Distensão* (2010), abordada no *Primeiro Estudo*, por causa das características próprias do espaço em que ela se instauraria, era impossível desempenhar a ação parcial de pregar na parede, exigindo uma alteração material e prática para sua efetivação. Isso nos leva a uma primeira constatação: o espaço da performance é, a princípio, um espaço dado.

Eis uma primeira noção importante para a presente conceituação de espaço: se ele é dado, já há, de antemão, um espaço para a performance se realizar. Podemos alterar um espaço — como no caso do sistema de roldanas que fiz para *Articulação* (2013) —, no entanto, o espaço já estava lá, foi o local onde a ação foi instaurada. O espaço pode ser referido por suas características físicas (e.g. a sala, banheiro, galeria, a rua etc.) e/ou também por quem rege a organização desse espaço (e.g. espaço público gerido por um poder público, instituição, organização privada etc). É nesse sentido que em *O Datilógrafo* (2015) posso falar que não havia um espaço específico para a minha performance — como era o caso de outros artistas que possuíam suas salas para desempenho de suas ações —, mas ao mesmo tempo posso falar que todo o espaço arquitetônico e de vivência do Sesc Pompéia era o espaço de minha ação.

O espaço dado é o espaço do mundo e, como tal, compreendo algo entre o mundo aparente — conforme Hannah Arendt define no início de *A vida do espírito* (1995) — e o mundo que é a referência dos textos — que Ricœur contrapõe a uma virtualidade da língua em sua crítica a uma linguística saussureana. Consequentemente, o mundo é o local onde a performance se instaura e também a referência para a sua criação. Utilizando uma terminologia geográfica, podemos nos referir o mundo como o

terreno em que essa arte se desenvolve e, dessa forma, assume uma posição basilar sobre outro espaço que em si se deposita: o espaço da ação.

Esse espaço se configura a partir do início da performance e se encerra com a mesma. É um espaço congruente, com os particulares básicos ação e tempo, articulado pelo(a) artista, alterado ou não pela ação. É gerado a partir da interação com o espaço dado do mundo; portanto, ele não é em si dado e sim um espaço operado e consolidado pela *criação em processo*. Assim como o tempo vivido, torna-se um espaço vivido ou um espaço de vivência, é a congruência entre o mundo e a ação que nos permite compreender o espaço como *horizonte possível*.

Apesar do uso da palavra horizonte, esse conceito não aponta necessariamente a um espaço tão distante e inalcançável, dado que é o possível que o limitará. Em



Performance *Embroidering the Landscape*. Deserto de Negev, Arad, Israel, 2018.
Fotos por Christina Giorgiou.

Tempo e Narrativa Tomo III, numa discussão sobre a tradição, Paul Ricoeur (2010c, p. 375) nos fornece uma reflexão sobre o horizonte:

[...] a fenomenologia oferece como recurso duas noções bem conhecidas e complementares, a de *situação* e a de *horizonte*: estamos em uma situação; desse ponto de vista, toda perspectiva abre um horizonte vasto, mas limitado. Contudo, se a situação nos limita, o horizonte se oferece para ser ultrapassado sem jamais ser incluído.

E, citando Gadamer (*apud* RICŒUR, p. 375): “O horizonte é, antes, algo em que penetramos progressivamente e que se desloca conosco. Para quem se move, o horizonte escapa”. Apesar de ambas citações serem elaboradas em uma discussão sobre o tempo, elas cabem perfeitamente no nosso caso sobre o espaço. O possível, aqui, é equivalente a situação perante o horizonte. O mundo pode ser o amplo horizonte de possibilidades — algo que pode ser imaginado em um momento prévio de criação —, mas é a partir do início da ação que esse horizonte será limitado pela situação da performance, oferecendo as possibilidades para a *criação em processo*. E, tal como afirma Gadamer, esse horizonte desloca-se conosco.

Diante do deserto de Arad, a questão que surgiu era: que ação posso desempenhar aqui? Negev é um deserto composto por grandes montes de terra e pedras dos mais diferentes tamanhos. Além



Performance *Embroidering the Landscape*. Deserto de Negev, Arad, Israel, 2018.
Fotos por Christina Giorgiou.



Performance *Embroidering the Landscape*. Deserto de Negev, Arad, Israel, 2018.
Fotos por Christina Giorgiou.

destes, é possível ver na paisagem uma casa ou outra de Beduínos. Se o deserto se oferecia como amplo horizonte, suas possibilidades eram definitivamente limitadas. O espaço era de tal modo imponente que qualquer ação parecia insignificante perante ele. Se era impossível abarcar aquela imensidão, a ação deveria assumir a sua irrelevância perante ela e, conseqüentemente, a minha insignificância como agente.

Diante disso, escolhi a ação de bordar a paisagem. Como havia levado novelos de lã, material que já utilizara em outras performances e é de fácil transporte em uma situação de viagem, decidi que a ação possível para aquele ambiente, e que compunha o meu saber prático, era o bordar. Optei por um espaço distante da cidade, que me possibilitaria rapidamente perder a sua referência e ter uma experimentação maior do deserto em si. Ao iniciar a ação, tentei fazer um ponto-cruz, enlaçando diversas pedras

no espaço. Ao perceber inviabilidade de tal processo, assumi a possibilidade de fazer um bordado com ponto livre e defini as regras constitutivas da ação:

1. começar a partir de uma grande pedra;
2. sondar todo o espaço à minha volta para encontrar outra grande pedra a uma certa distância;
3. bordar essas duas pedras com um novelo de lã, ponto livre;
4. ao fim do novelo, me colocar acima da segunda pedra;
5. repetir essas ações parciais até acabarem os novelos ou até anoitecer.

Segui prontamente minhas regras, ao desempenhar as ações, fui me afastando da cidade e adentrando no deserto. Se ao mesmo tempo a ação era de bordar, também era a de costurar aquele amplo espaço enquanto marcava o caminho para a minha



Performance *Embroidering the Landscape*. Deserto de Negev, Arad, Israel, 2018.
Fotos por Christina Giorgiou.

volta. Sem o bordado, a possibilidade de me perder era imensa. Quando o sol se pôs, comecei a desfazer o bordado, retornando ao ponto de origem. Não era possível deixar o bordado no deserto como rastro da ação por dois motivos: um o ambiental e outro o social/cultural. Se por um lado não tinha condições de medir o impacto que os novelos de lã poderiam ter naquele ambiente, por outro havia sido informado de que no deserto há diversos caminhos que só os beduínos conhecem, e que muitos se locomovem durante a noite. Ou seja, o bordado poderia não só degradar o meio ambiente como criar um acidente para os locais. Assim, finalizei a performance com a ação parcial de recolher as linhas de lã, apagando a presença insignificante de minha ação perante a imponência daquele espaço.



Performance *Embroidering the Landscape*. Deserto de Negev, Arad, Israel, 2018.
Fotos por Christina Giorgiou.

E2.6 EM VISTA DO... CORPO

Chegamos ao último particular a ser abordado e, nessa última etapa, o estudo se desenvolveu a partir da abordagem da ação em relação aos outros particulares básicos, ou seja, público, tempo e espaço. Quanto ao corpo, o conceito corrente em meu *filosofar prático* é o de que intitulo como *corpo agente*. Duas são as bases em que esse conceito se erige: o agente engajado de Charles Taylor e o *corpo próprio* a partir de Ricœur. Ambos filósofos elaboram seus conceitos a partir do *corpo próprio* de

Maurice Merleau-Ponty, colocando-o sob a perspectiva da ação. No ensaio *A validade dos argumentos transcendentais*, Taylor (1995, p. 33-45) ao levantar a questão de quanto e por que os argumentos são válidos, começa uma exposição sobre esse tipo de argumentação a partir as Críticas de Kant. Afirmando não querer discutir a validade destes, o filósofo se propõe a apresentá-los por considerar que ainda desempenham um papel importante na filosofia do século XX. Eis que Taylor (1995, p. 34) faz uma primeira menção à ação, referindo-se não ao corpo em si, mas ao sujeito:

[...] acho que a concepção do sujeito como ação personificada, que se desenvolveu a partir da fenomenologia moderna, como nas obras de Heidegger e de Merleau-Ponty, foi apresentada e defendida de uma maneira derivada em última análise dos argumentos paradigmáticos da primeira Crítica.

Um dos aspectos essenciais dessa ação personificada é o fato de a experiência e pensamento de um sujeito ocorrem como um ser dotado necessariamente de um corpo. É na sequência do argumento que o autor assume uma gênese a partir de Merleau-Ponty. Para Taylor:

Merleau-Ponty argumenta em favor da tese da ação corporificada a partir da natureza da percepção. Isso deveria ser válido, porque a percepção é essencial para nós como sujeitos. Ser sujeito é perceber o mundo. [...] Ora, nossa percepção do mundo é essencialmente a de um agente corporificado, engajado no mundo ou que com ele chegou a um acordo (TAYLOR, 1995, p. 35-36).

O filósofo continuará em seu ensaio apresentando alguns exemplos de como a percepção está relacionada à ação, de modo a afirmar que a nossa percepção como um acesso primário ao mundo é essencialmente a de um agente corporificado engajado. E, finalizando essa primeira exposição, diz que:

Somos em essência seres vivos, e, como tais, agimos no mundo e sobre o mundo; nossa atividade se dirige para as coisas de que precisamos e que usamos e para os outros sujeitos com quem nos engajamos. Estamos assim inescapavelmente abertos ao mundo, e nossa maneira de sê-lo, nossa percepção, é essencialmente a de um agente às voltas com o mundo. (*Ibidem*, p 37-38)

É perceptível uma proximidade nessa última citação com os temas aqui desenvolvidos a partir da filosofia de Ricœur, tanto sobre a ação quanto a outros

particulares, como público e espaço. Considerar o corpo como um *agente engajado*⁸ é considerar sempre a sua relação com a ação no mundo e com os outros. Entretanto, para um conceito de *corpo agente* ainda falta algumas características que serão fornecidas por meio da compreensão de Ricœur sobre o *corpo próprio*. Não há uma obra em que ele se dedique a esse tema, mas quando o aborda, geralmente o referencia a Merleau-Ponty. Em seu artigo *A iniciativa*, o autor apresenta o conceito corpo próprio dentro de uma investigação com tema homônimo. Ele afirma que as condições de inteligibilidade da iniciativa em um plano individual a caracterizam como uma categoria do *fazer* e não do *ver* (RICŒUR, [1989], 266). Esta afirmação está relacionada a uma discussão que encontra similaridade entre aquela do acontecimento *versus* ação, onde o *ver* estaria relacionado ao campo do acontecimento que é externo ao que podemos fazer. É dentro dessa discussão que o corpo próprio é apresentado não sob a lógica da percepção, mas sim da ação:

[...] à categoria do “eu posso”, que tem a vantagem de pôr a claro o mediador mais originário entre ordem do mundo e o curso do vivido, a saber, o corpo próprio que, de uma certa maneira, pertence aos dois regimes, físico e psíquico, cósmico e subjetivo. A conjunção entre o presente vivo e o instante qualquer é operada praticamente na iniciativa que tem por lugar a carne. O corpo próprio, neste sentido, é o conjunto coerente dos meus poderes e dos meus não-poderes; [...]. A noção de circunstância articula-se, aqui, com a de poderes e não-poderes, como aquilo que rodeia o meu poder de agir, oferecendo a contrapartida dos obstáculos ou das vias praticáveis ao exercício dos meus poderes. (*Ibidem*, p 267)

O *poder agir*, aqui considerado em um espectro entre “o que posso” e “o que consigo fazer”, é o traço complementar ao agente engajado para a formulação do *corpo agente*. Assim, o *poder agir* engloba os meus poderes e não poderes de me engajar no mundo, dentro do que meu corpo pode ou consegue fazer. Além disso, o *corpo próprio* do filósofo francês está relacionado àquele conceito de ação que engloba a passividade em sua constituição, tanto que a noção de circunstância surge exatamente para indicar que os poderes e não poderes também são o de um corpo que age e também padece.

⁸ E, por sua vez, corporificado. Assumo aqui uma inversão entre os adjetivos corporificado e engajado que Charles Taylor usará em outro artigo. Cf. ensaio “*Lichtung*” ou “*Lebensform*”: paralelos entre Heidegger e Wittgenstein. In: TAYLOR, 1995, p. 74.

Esse traço é importante para entender que o *corpo agente* não é puramente agente conforme as circunstâncias na performance e no mundo. É um corpo que age e sofre, e que em sua passividade se abre à alteridade.

Em *Saber-como* (2015), o *corpo agente* também é investigado no sentido do que ele pode fazer na relação com sua sabedoria prática. O “saber fazer” não se remete somente a um conhecimento intrínseco ou prévio à obra e sim no que o corpo pode fazer e o quanto pode aprender durante o seu desempenho. *Poder agir* e *saber agir* não se coincidem, mas se complementam numa relação dialética, permitindo que o corpo também aprenda com e durante a ação. E apesar do foco da performance no *poder fazer* e *saber fazer* do meu *corpo agente*, a própria investigação prática possibilitou a



Performance *Saber-como*. p.ARTE, Curitiba, 2015. Foto por Lauro Borges.

exploração da ação no sentido de interação, do público como plural, do corpo na sua passividade.

Relembrando, nessa obra me proponho a construir dois patins utilizando materiais diversos e não necessariamente apropriados para tal. Após construir os patins — e com a intenção de finalizar a performance —, dispus-me a ficar em pé neles. Por conta da precariedade da construção, essa ação parcial exigia de mim um trabalho extremo de concentração e equilíbrio. Após duas tentativas que falharam, ao tentar efetivar a ação de ficar em pé, uma pessoa do público vem em minha direção e me ajuda a ficar em pé, segurando minhas mãos e servindo de um meio físico de apoio. Dessa maneira, aberto para o mundo, agindo com os outros, o *corpo agente* abria-se ao outro em sua passividade, atingindo o *télos* da ação. Por causa dessa passividade no agir, no engajar-se no mundo, que o corpo possui um sentido de *um corpo enquanto age*, não simplesmente de um corpo que age.



Performance *Saber-cómo*.
p.ARTE, Curitiba, 2015.
Foto por Lauro Borges.

EM VISTA DO... FIM

Nesta reflexão final, gostaria de tomar a liberdade de inverter livremente a relação proposta por Paul Ricœur em que ele toma o texto como um modelo para a ação. Não pretendo discutir essa sua tese, mas propor ver o presente texto como uma ação. É fato que desde que iniciei a escrita desta pesquisa, a compreendi como uma de minhas performances ou, pelo menos, como costume elaborá-las. E, como tais, este texto começou como uma iniciativa no mundo e desenvolveu-se aberto às suas circunstâncias. Chegamos à hora equivalente ao que chamo de *momento retrospectivo*, ou seja, o momento seguinte à finalização de uma ação minha, em que paro e olho para trás — tanto no sentido espacial quando temporal.

Ao me colocar neste momento agora, vejo este texto como uma ação complexa total, composta de ações parciais e que, por sua vez, também são compostas por outras ações. Talvez a melhor forma para se pensar isso seja com o auxílio de von Wright, que afirma que cada ação é um sistema dinâmico parcialmente fechado. Este texto se erige mais como um encadeamento em que uma ação não se fecha e puxa outra, construindo o que será a ação total. Ou seja, como dito anteriormente, uma relação de cadeias de ação, que abrangem tanto o ponto de vista sistêmico quanto o ponto de vista teleológico. Entretanto, como nas performances, o acesso a essa ação total só é possível no seu fim.

Considerando que estou apontando a um fim, não posso dizer necessariamente se estou me direcionando a um *fim*. Em alguns momentos, consigo entrever uma estrutura teleológica em algumas ações, em outras não. Como no caso do *Preâmbulo*, que parte da apresentação de um debate sobre a aporia da performance e desenvolve-se na apresentação das bases artísticas e filosóficas desta pesquisa. Mais do que teleológica, a sua elaboração foi como um agir diante das circunstâncias do mundo, descobrindo o que fazer a cada nova ação empreendida. Por outro lado, o *Primeiro estudo* possui

um *télo* que é o de encontrar o “momento” ou o “local” onde agir e filosofar convergem. É esse *télos* que guia toda investigação e que, por sua vez, também está aberto às circunstâncias.

Como em minhas obras, reconheço cada etapa deste texto como momentos de agir, cada um com sua função. Se digo função é porque considero que toda ação na performance arte é significativa, assim, cada parte desta pesquisa constitui-se como um momento da ação total, alguns mais longos e profundos, outros mais breves, mas todos assumindo suas funções durante o seu desempenho. Outra questão interessante refere-se à *sabedoria prática*. Recordando: essa é uma sabedoria não-observável, que se constrói por meio do agir, que se aprende *agindo*. Sob tal perspectiva, observo como há aprendizado interno à ação, da construção dos conceitos e assimilação durante o agir. De como a cada ação parcial, aprendo algo que posso empreender em ações futuras. Confesso que ao chegar aos momentos finais do último estudo me senti exatamente assim, conseguindo ver o cruzamento de todo labor empreendido neste texto como em uma ação.

Por fim, como leitor de Paul Ricœur, um traço que muito aprecio em seu pensamento é o reconhecimento de limites. É esse tipo de reconhecimento que o faz, por exemplo, falar em termos de um enxerto hermenêutico na fenomenologia de modo a renová-la (RICŒUR, [1988], p. 5). Ao identificar limites, acredito que o filósofo aponta para novos estudos e direções a fim de superar essas barreiras. É o caso do que ele constrói entre teoria da ação e fenomenologia em *O Discurso da Ação* (RICŒUR, 2014a). Gostaria, portanto, de indicar aqui alguns limites que encontrei na elaboração desta pesquisa, de modo a indicar os passos futuros a serem estudados e investigados.

O primeiro ponto é que, ao considerarmos o arco hermenêutico que Paul Ricœur constrói em *Tempo e Narrativa*, na presente pesquisa detive-me ao primeiro momento da *mimesis* — a *Mimesis I* —, a configuração da ação. A passagem pela *Mimesis II*, a configuração por meio da narrativa, e a *Mimesis III*, a refiguração pelo leitor, estiveram distantes do presente empreendimento, apesar de constarem como horizonte. Decidi me concentrar nos estudos referentes à ação pelo filósofo, primeiro por entender que

não havia espaço aqui para criar uma ponte em direção à narrativa. E, segundo, que o objeto artístico estava delimitado mais às minhas obras, ao meu fazer.

Para elaborar a ponte entre ação e narrativa na performance arte, será necessário um estudo mais abrangente e que não se baseie só em meu fazer, que se direcione mais a obras do que a processos de criação. Isso também suscitará diversas indagações a serem investigadas, como: será possível pensar em uma narrativa da performance arte? E o que a difere de outras artes? Se considerarmos o momento presente, seria possível atribuir ao(à) artista um poder de configuração de uma narrativa que aconteça junto com a ação, de modo que *Mimesis I* e *Mimesis II* coincidam ou mesmo se confundam? Ou a estrutura narrativa da performance arte só se completaria a partir da *Mimesis III*, ao encontro com o público — seja ele plural, seja na esfera pública — que funcionaria também âmbito de sedimentação da memória e da sua experiência por um testemunho narrado? Essa última questão possibilita reflexões relacionadas à própria história da performance arte, que é uma história escrita a partir dos vestígios que as ações deixaram no tempo.

Outro limite está na imagem. Para muitos artistas, em especial oriundos das artes visuais, o conceito de imagem é extremamente presente e, muitas vezes, essencial. Durante a escrita do interlúdio cheguei a me questionar se não seria a imagem também um particular básico. Sem ter condições de responder essa indagação no momento, mantenho a questão em aberto para empreendimentos futuros. Mas, retornando ao texto, em nenhum momento me dediquei ao estudo das imagens nas performances. Apresentei descrições e narrações autobiográficas, descrevi materiais, tornei públicas as intenções das ações mas não me referi às imagens que estava construindo. O motivo disso está, de certa forma, relacionado ao limite anteriormente citado. Não tenho condições de falar de imagem sem ampliar o estudo para um arco hermenêutico que abrange a testemunha da ação. Como agente, tenho noção de que estou produzindo imagens durante a ação, no entanto, não tenho poder sobre as mesmas. Poderia até falar em termos de “imagem-mental” ou “imagem-projeto”, porém, isso também exigiria verificar como esses tipos de imagem se relacionam na *criação em processo* e mesmo

se elas possuem condições de se tornarem imagens públicas ou possuem a natureza de um rascunho. A imagem abre, portanto, diversos outros caminhos de investigação e que não possuem o espaço necessário na presente pesquisa.

Reconheço esses como os limites principais que me deparei durante a escrita. Em vez de me sentir limitado por eles, contemplo novos caminhos e empreendimentos a serem desenvolvidos, novos textos a serem escritos, novas performances a serem desempenhadas. Novas ações.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Tradução: Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ACER (BOTÂNICA). *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Acer_\(bot%C3%A2nica\)&oldid=64077846](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Acer_(bot%C3%A2nica)&oldid=64077846)>. Acesso em: 26 jul. 2022.

AMARAL, A.; POLIVANOV, B.; SOARES, T. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. v. 41, n.1. p. 63-79, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1809-5844201813>>. Acesso em: 27 jun. 2022.

ANSCOMBE, G. E. M. **Intention**. Ed. 2. Oxford: Blackwell, 2000.

ARAUCÁRIA. *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Arauc%C3%A1ria&oldid=63961953>>. Acesso em: 9 jul. 2022.

ARENDT, H. **A condição humana**. Tradução: Roberto Raposo. Ed. 10. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. **A vida do espírito**. Tradução: Antônio Abranches, Cesar Augusto R. de Almeida, Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

ARSEM, M. Some Thoughts On Teaching Performance Art in Five Parts. *In*: **Total Art Journal**. Não paginado. Disponível em: <http://totalartjournal.com/archives/638/some-thoughts-on-teaching-performance-art-in-five-parts/>. Acesso em: 5 abr. 2022.

AUSTIN, J. L. **How to Do Things with Words**. Oxford: University Press, 1962.

_____. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAKKER, M de.; BOAS, E. V. E.; HUITINK, L.; RIJKSBARON, A. **Cambridge Grammar of Classical Greek**. New York: Cambridge University Press, 2017.

BECHARA, E. **Moderna gramática portuguesa**. 39 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BENDASSOLLI, P.; FILHO, W. J. S; GHIRALDELLI JR, P. (org.). **Donald Davidson: ensaios sobre a verdade**. Tradução: Paulo Ghiraldelli Jr. e Pedro F. Bendassolli. São paulo: Unimarco Editora, 2002.

BENGUÉ, M. F. **Paul Ricoeur**: la poética del sí-mismo. Buenos Aires: Biblos, 2003.

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral**. Tradução: Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

BUTLER J. When gesture becomes event. In: ALLIOT, J.; PAUKER, M.; STREET, A. **Inter view in performance philosophy**: crossing and conversations. London: Palgrave Macmillan, 2017.

CAMARGO, R. C. Milton Singer e as performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Revista Karpa**. v. 6. Não paginado, 2013. Disponível em: <https://www.calstatela.edu/sites/default/files/users/u1801/robsonpdf.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2022.

CARLSON, M. **Performance**: a critical introduction. New York: Routledge, 2001.

_____. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CROS, C.; LE BON, L.; REHBERG, V. **Orlan**. Paris: Flammarion, 2004

DANTO, Arthur C. **Acciones Básicas**. Tradução: J. A. Robles. Ciudad Universitaria – México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1981. (Cuadernos de Crítica, 10).

DOUEK, S. S. **Paul Ricoeur e Emmanuel Lévinas**: um elegante desacordo... São Paulo: Edições Loyola, 2011.

DOSSE, F. **Paul Ricoeur — os sentidos de uma vida (1913-2005)**. Tradução: Roberto Roque Lauxen, Gonçalo Marcelo, Hugo Barros e Andrés Bruzzone. São Paulo: LiberArs, 2017.

_____. **Paul Ricoeur**: um filósofo em seu século. Tradução: Eduardo Lessa Peixoto de Azevedo. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GENTIL, H. S. O que é interpretar: o mundo da ação e o mundo do texto. **Mente-cérebro & Filosofia**. São Paulo, n. 11, p. 6-15. 2004a.

_____. Paul Ricoeur: a presença do outro. **Mente-cérebro & Filosofia**. São Paulo, n. 11, p. 6-15. 2004b.

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

GOLDBERG, R. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Performance**: Live art since the 60s. Singapore: Thames and Hudson, 1998.

HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Tradução: Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HILL, Marcos; ROLLA, Marco Paulo (org.). MIP – **Manifestação Internacional de Performance**. Belo Horizonte: CEIA, 2005.

JONES, A. **Body art**: performing the subject. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

KENZO, M. J.-R. **Dialectic of sedimentation and innovation**: Paul Ricoeur on creativity after the subject. New York: Peter Lang, 2009.

LABO LAPS. TPP2014: Judith Butler. **When gesture becomes event**. Youtube, 2014. Disponível em: <<https://m.youtube.com/watch?v=iuAMRxSH--s>>. Acesso em: 29 jul. 2023.

LANE, J. PHELAN, P. (Org.) **The ends of performance**. New York: New York University, 1996.

LEAL, B. S.; SACRAMENTO, I. A tradição como problema nos estudos de comunicação: reflexões a partir de Williams e Ricoeur. **Galáxia**, especial 1, p. 22-33, mai-aug. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-25542019441757>. Acesso em: 24 ago. 2022.

NELSON, Robert; SHIFF, Richard (eds.). **Critical terms for art history**. 2nd ed. Chicago; London: University Chicago Press, 2003. *E-book epub*.

NOVAES, M. **A razão em exercício**: estudos sobre a filosofia de Agostinho. São Paulo: Discurso Editorial, 2007.

PASSERON, R. Da estética à poiética. **Porto Arte**. v. 8. n. 15. Porto Alegre, nov. 1997. p. 103-116.

PHELAN, P. **Unmarked**: the politics of performance. London: Routledge, 2006.

REY, S. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. **Porto Arte**. v. 7. n. 13. Porto Alegre, nov. 1996. p. 81-95.

RIBEIRO, F. Reflexões sobre a performance. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 6 set. 2008. Caderno G, p. 3.

_____. **Registros da Terra Comunal**. São Paulo, 2015. Não publicado.

RIBEIRO, F. C. (2012). Action painting, happening e performance art: da ação como fator significante à ação como obra nas artes visuais - DOI 10.5216/vis.v8i2.18278.

Visualidades, 8(2). Disponível em: <https://doi.org/10.5216/vis.v8i2.18278>. Acesso em: 24 ago. 2022.

RICŒUR, P. **A crítica e a convicção**. Tradução: Dion Davi Macedo. Lisboa: Edições 70, 1997.

_____. **A metáfora viva**. Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. **Autobiografía Intelectual**. Traducción: Patricia Willson. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

_____. **Escritos e conferências 2: hermenêutica**. Tradução: Lúcia Pereira de Souza. São Paulo, Edições Loyola, 2011.

_____. **Escritos e conferências 3: antropologia filosófica**. Tradução: Lara Christina de Malimpensa. São Paulo, Edições Loyola, 2016.

_____. **Do texto à acção: ensaios de hermenêutica II**. Tradução: Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto: Rés, [1989].

_____. **Leituras 2: a região dos filósofos**. Tradução: Marcelo Perine e Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **O conflito das interpretações**. Tradução: M. F. Sá Correia. Porto: Rés-editora, [1988].

_____. **O discurso da acção**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2014a.

_____. **O si-mesmo como outro**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014b.

_____. Resposta a Michel Philibert. *In*: HAHN, L. E. (coord.). **A filosofia de Paul Ricoeur: 16 ensaios críticos e respostas de Paul Ricoeur aos seus críticos**. Tradução: António Moreira Teixeira. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

_____. **Tempo e Narrativa: Tomo I**. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. **Tempo e Narrativa: Tomo II**. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

_____. **Tempo e Narrativa: Tomo III**. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010c.

_____. **Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 2019.

SÁNCHEZ, Alfredo Martínez. La filosofía de la acción de Paul Ricoeur. **Isegoría**, Madrid, n. 22, p. 207-227, 2000.

SEARLE, J. **Os actos de fala**: um ensaio de filosofia da linguagem. Tradução: Carlos Vogt, Ana Cecília Maleronka *et al.* Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

SILVERA, W. A. **Viu?** Curitiba: Cultural Office, 2014.

STILES, K. Performance. In: NELSON, Robert; SHIFF, Richard (eds.). **Critical terms for art history**. 2nd ed. Chicago; London: University Chicago Press, 2003. *E-book kindle*

STRAWSON, P. F. **Individuos**. Tradução: Alfonso García Suárez; Luis M. Valdés Villanueva. Madrid: Taurus Humanidades, 1989.

TAYLOR, C. **Argumentos filosóficos**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. **The explanation of behaviour**. London: Routledge, 1980.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance memória cultural nas Américas. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, R. **Action and Purpose**. New Jersey: Humanities Press, 1980.

VALÉRY, P. **Discurso sobre a estética. Poesia e pensamento abstracto**. Tradução: Pedro Schacht Pereira. Lisboa: Vega, 1995.

_____. **Lições de Poética**. Tradução: Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Editora Âyné, 2020. *E-book kindle*.

VILLAVERDE, M. A. **Paul Ricoeur**: a força da razão compartilhada. Tradução: Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

WRIGHT, G. H. **Explanation and understanding**. Ithaca: Cornell University Press, 1971.