

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA
RONALDO EDUARDO FERRITO MENDES

**A ESSÊNCIA DO AGIR E O CÍRCULO DA EXISTÊNCIA:
INSTÂNCIAS DA PERFORMANCE**

RIO DE JANEIRO

2016

RONALDO EDUARDO FERRITO MENDES

**A ESSÊNCIA DO AGIR E O CÍRCULO DA EXISTÊNCIA:
INSTÂNCIAS DA PERFORMANCE**

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Doutor em Ciência da Literatura (Poética)

Orientador: Prof. Dr. Manuel Antônio de Castro.

RIO DE JANEIRO

2016

CIP - Catalogação na Publicação

M538e Mendes, Ronaldo Eduardo Ferrito
A essência do agir e o círculo da existência: instâncias da performance / Ronaldo Eduardo Ferrito Mendes. -- Rio de Janeiro, 2016.
103 f.

Orientador: Manuel Antônio de Castro.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Ciência da Literatura, 2016.

1. Poética. 2. Performance. 3. Ontologia da ação. 4. Existência. 5. Método. I. Castro, Manuel Antônio de, orient. II. Título.

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras
Comissão de Pós-Graduação e Pesquisa

A essência do agir e o círculo da existência: instâncias da performance
Ronaldo Eduardo Ferrito Mendes
Orientador: Prof. Dr. Manuel Antônio de Castro.

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Doutor em Ciência da Literatura (Poética)

Examinada por:

Presidente, Prof. Dr. Manuel Antônio de Castro – PPGCL – UFRJ

Prof. Doutor Antônio José Jardim e Castro – EM – UFRJ – UERJ

Prof. Doutor Antônio Máximo Von Sohsten Gomes Ferraz – PPGL – UFPA

Prof. Doutor Igor Teixeira Silva Fagundes – EEFD – UFRJ

Prof. Doutor Marcelo Diniz Martins – PPGCL – UFRJ

Profª. Doutora Teresa Cristina Meireles de Oliveira – UFRJ, suplente

Profª. Doutora Maria Ignez de Souza Calfa – EEFD – UFRJ, suplente

“Pois comum é princípio e fim no circular do círculo”

(Heráclito, fragmento 103)

RESUMO

A tese em questão se compreende enquanto um posicionar-se (*thesis*) essencial pelo pensar o nosso estar na existência a partir de um agir originário, isto é, um agir *auto* e *ontopoético*, numa permanente referência à *performance*. “Pensar o nosso estar na existência” e o agir (não sendo “pensar sobre”) necessita de uma travessia apropriada, do perfazer-se de um método próprio que se torne o próprio *performar* – esse assume o movimento do que passaremos a compreender e nomear por *ekporeusis* (*imersão* na pro-veniência originária das questões que, no percurso, *emergem*). Sendo o próprio *performar*, o método se torna de fato *metá-hodós* (caminho através do qual algo vem a ser, surge e se torna) para a *performance* e para o agir poético no transcurso do *círculo existencial*, com suas *instâncias* (*imagem e presença*), a ser percorrido. Cada *instância* demarca o âmbito e o centro de algumas questões radicais a serem pensadas *ex-centricamente* (*imersão* ao centro da questão para dele *emergir*, *ex-*, o sentido que guarda para nosso estar – no mundo). Cada instante nas instâncias encerra e descerra o que nos concerne (*cum cernere*), e pelo que se performa a nossa *pro-cura* (*cura*, cuidado e cura) – as questões nas quais nos movemos (*moção*), por *co-moção*, em nosso agir. É uma tese (posição de nosso *estar* na existência) nunca sobre, mas por e para esse agir. Agir e estar – no ser – é a primeira questão de um *performar*. Por essa posição, pensamos e performamos pela *ekporeusis*, isto é, em *pro-cura* e pela pro-veniência essencial, as questões radicais para a ação e, portanto, para a própria *performance*, tal como a sua própria essência, mas também a essência das representações, da ética, do agir, da existência, de corpo, o sentido, a presença, o estar, ser com e entre; todas no horizonte do agir e da *performance*, na travessia do círculo da existência, pelas *instâncias* da *imagem* e da *presença*.

Palavras-chave: Ação – Essência – Performance – Existência – Representação – Sentido –
Presença

ABSTRACT

The thesis in question is understood as one essential position (*thesis*) through the “thinking our being in existence” from an originating act, in other words, an act *auto-* and *onto-*poetic, on a permanent reference to the performance. "To think our being in existence" and the act (not being "thinking *about*") requires a proper crossing path of a method that should become the perform itself - this assumes the movement of which we will understand and name for *ekporeusis* (*immerse* in the originating *pro-venance* of the questions that, during transit, *emerge*). Being the perform itself, the *method* becomes a really *metá-hodós* (path through which something comes and becomes) for the performance and the poetic act to crossing the existential circle, with its *instances* (*instâncias*) (the *image* and the *presence*). Each *instance*, (*instância*) demarcates the place and the center of some radical questions to be thought eccentrically (immerse the *center* of the question to emerge, “ec-, ex-”, its meaning for our being – in the world). Every *instant* (“*instante*”) in instances closes and disclose what concerns us (concern, *cum cernere*) and through what it performs our “pro-cure” (a search for the cure: care and cure) – the issues on which we move (*motion*), by *co-motion*, in our action. It is a thesis (position of our being in existence) never “over” or “about”, but “through” and “for” this action. To Act and to be - on being - is the first issue of a perform. For this position, we think and we performed the *ekporeusis*, that is, “pro-cure”/search and essential *pro-venance*, radical issues for action and, hence, to the performance itself, as its own essence, but also the essence of representations, of ethics, of action, of life, of body, meaning, the presence, being, to be with and to be between; all on the horizon of action and performance, the crossing of the *circle of existence*, through the *instances* (*instâncias*) of *image* and *presence*.

Keywords: Action - Essence - Performance - Existence - Representation - Meaning - Presence

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Introdução | 9 |
| O Círculo da Existência | 18 |
| <i>Ekporeusis – a excentricidade enquanto método</i> | 18 |
| <i>Ekporeusis da Performance – o agir originário</i> | 25 |
| A Instância da Imagem | 32 |
| <i>A imagem de uma vida</i> | 33 |
| <i>A vida enquanto imagem</i> | 41 |
| <i>A imagem sem vida</i> | 49 |
| A angústia, o sonho e a cegueira | 56 |
| A Instância da Presença | 77 |
| <i>O ícone e a condição</i> | 78 |
| <i>Um corpo</i> | 85 |
| <i>Ser-entre</i> | 89 |
| Consumação | 99 |
| Referências Bibliográficas | 102 |

INTRODUÇÃO

Um método (*metá-hodós*, caminho através do qual algo pode se consumir) que busque pensar o agir e sua referência essencial na existência não deve se perfazer, desde sua estruturação, alheio às questões surgidas da nossa condição de *estar* no mundo. Um caminho (*hodós*), como tal (*metá-hodós*), exige-nos o pensar cujo posicionar-se (*thesis*, tese) não se detenha, portanto, tanto na objetividade, quanto na subjetividade de um sistema que só nos permitiria as suas representações de nossa condição, mas nunca a experiência concreta de ser em nosso estar – na existência. Desse modo, empenhando-nos nesse caminhar do método que procura dar lugar ao consumir do agir – a sua realização –, não poderíamos, sem consequências, desempenhar uma posição (uma *thesis*) que pensasse “sobre” a nossa própria ação em sua referência essencial, posto que seria nada mais que entendê-la dentro do circuito fechado das representações de uma objetivação que determina um sujeito e da subjetivação que determina um objeto. “Pensar o agir”, no método, nunca será o mesmo que “pensar sobre” o agir. Esse método se empenha numa procura (pro-cura) que se perfaz e performa ao circular do círculo da existência. “Circular”, posto que o caminhar será *movido* pelo abismo de uma questão (sua *moção*) que nunca se esgota, senão, reversamente, sempre nos *comove* para o pensar (*co-moção*), sendo a mais essencial para o existir e para o agir: o humano.

Por esse circular que pensaremos a questão do agir e pelo agir, que para nós será o performar, sendo esse o movimento próprio do método. Perguntaremos pela essência da performance, no circular da existência, mas nunca num posicionar-se (*thesis*) do pensar “sobre” isto que é performance, pois mais buscamos o sentido de ação do que propriamente seus possíveis significados. O performar aqui assume a abertura do não saber, não facultará definições essencialistas, mas sempre se dirá essencialmente. Não tencionaremos, pois, um discurso disciplinar com o performar, já esse será compreendido no horizonte de um agir que

é próprio e cuja essência se torna referência ao nosso modo de *ser* – o humano. No entanto, o diálogo será recorrente, de maneira tanto direta quanto indireta, explícita e implicitamente, na medida em que as questões permitirem o encontro com a disciplina. Já aqui apontamos para uma questão que compartilha seu lugar tanto em nosso pensar quanto na disciplina – embora de modos diferentes perguntem cada um –, que é a pergunta pelo que ela é.

Nenhuma definição concludente acerca da pergunta “o que é a performance?” nos poderá ser oferecida, embora a cada vez possamos estar, pelo circular do método, imersos em seu vigor essencial. No entanto, vale notar que mesmo em investigações objetivas, nas quais a performance passa a ser um “recorte” epistemológico da disquisição, uma resposta que possa emudecer a questão não só não é lograda, como ainda se testemunha o malogro de sequer seu vigor essencial ter sido ensejado. Embora em ambos os casos se deva admitir já *a priori* a impossibilidade de uma conclusão sobre qualquer definição conceitual para a pergunta, não se deve ainda, por isso, evitá-la, pois não se trataria de um equívoco o seu questionamento, nem seria ela uma irresponsabilidade – poder-se-ia alegar, já que supostamente não enseja resposta. Sua pergunta é na verdade a mais fundamental e radical, e tão só em virtude dessa radicalidade ela permanece inacessível a uma fórmula conceitual. Sua essência repousa no abismo e de lá emerge em fenômeno. É pelo fenômeno que podemos pensá-la, mas sem descuidarmos de que nós seremos os compreendidos (abarcados). Somente uma interpretação essencialista da pergunta poderia relegá-la à improdutividade enquanto questão para o investigar, e não sem motivos, pois a própria essência interpretada de maneira determinante cairia no descrédito de qualquer teórico que já se deu conta de seu vasto fenômeno. Essa interpretação, todavia, é frequente.

Buscar uma definição peremptória que responda a pergunta “o que é performance?” seria um equívoco de investigação já reiteradamente comprovado, direta e indiretamente, por muitos desde antes dos *performance studies* (em 1979)¹ – um equívoco, porém, que não reside

1 A data se refere às pesquisas compartilhadas por Richard Schechner e Victor Turner, que tentaram uma

na responsabilidade da pergunta, senão na pretensão de encontrar a sua resposta. A vitalidade de uma pergunta como a colocada, que tem em vista a essência da performance, explicitada no verbo “é”, não provém de um conceito-resposta universal que possamos formular (e que paradoxalmente enquanto universal será sempre temporário e insuficiente); mas, contrariando essa expectativa de totalização conceitual, sua vida permanece sustentada nas questões que insiste em recolocar e às quais nos envida a pensar. Uma resposta nunca estará garantida quando se pergunta pela essência de algo, e mesmo ter uma resposta não é tampouco ser capaz de propiciar o alcance do que se questionou. É preciso esclarecer desde já o método que implica a questão da essência, pois ele mesmo já pertence à tese em que nos empenhamos.

As questões essenciais são recorrentemente tratadas, pela tradição metafísica, como “aporias”, uma vez que não (*a-*) oferecem um caminho (*poréia*) eficiente para se chegar aonde se quer, pois sempre sua meta está obstada. Essa atitude que nos leva à aporia diante da questão da essência mede o vigor da pergunta pela possibilidade de sua resposta que deve ser uma proposição universal, portanto, absoluta e abstrata, sobre um fenômeno, dada pelo sujeito. Desde Kant, sabemos ser essa a maior falência da metafísica: buscar o fundamento da essência da coisa, do fenômeno, através da razão universalizante do sujeito. Em consequência disso, inadvertidamente, reputou-se que a impossibilidade de uma resposta universal significasse a inviabilidade da pergunta, e pretexta-se hoje que estamos diante de uma questão

resposta sobretudo antropológica à questão da performance tentando ampliá-la (conceitualmente), formulando e coletando inúmeros conceitos e definições distintas, ao considerar as experiências das décadas de 50 e 60; de Allan Kaprow (criador do termo “*happening*” e “*activities*”, atividades); da concepção do movimento *Fluxus*; de Ervin Goffman etc. No entanto, a lista seria extensa: vale notar o trabalho de RoseLee Goldberg, fundadora do instituto Performa e da bienal homônima, sediada em Nova Iorque, que em seu *Performance: Live Art from 1909 to the present* (1979) investigou o fenômeno desde sua seminal manifestação nas vanguardas surgidas na primeira década do século xx, até o fim da década de 1970, quando o nome “performance” passou a ser mais conscientemente adotado como disciplina. Ainda dentro da própria disciplina “*performance art*”, os teóricos icônicos surgidos e traduzidos no Brasil na década de 80, além de RoseLee, como Jorge Glusberg, em seu *A Arte da Performance* (1987), traduzido por Renato Cohen, e mesmo este último, em seu famosíssimo *Performance como linguagem* (1989) (livro que ele mesmo diz ter se tornado “um cult na época”, na sua reedição de 2011) extrapolam nos seus *corpora* de análise as obras, os artistas e os temas para outras áreas, como a antropologia, as ciências sociais, a psicologia/psiquiatria, as questões da corporeidade, a dramaturgia, as artes visuais, as artes plásticas, o *body art*, os *realities shows*, o *happening*, buscando entender isso que é nomeado constantemente por *performance*, mas nunca se deixa pegar essencialmente pelas disciplinas.

inútil e caduca, sem se indagar se o equívoco não é o esforço de satisfazê-la com a imobilidade de uma resposta, que nada mais é que a imobilidade *aporética*. A pergunta é possível porque nela já fala a linguagem, corresponder-lhe exige *cuidado*. O cuidado para a pergunta pela essência da performance, aqui, se chama: *ekporeusis*, o movimento de pensar a *proveniência* de uma questão, de onde surge toda sua vitalidade existencial, para abrimo-nos à sua experienciação (*ex-peras, translimitação*). Uma questão essencial não se concentra em uma resposta que tem como propósito emudecê-la – essa seria a meta de todo conceito que se quer universal –, pois é sempre excêntrica no seu sentido, que obstinadamente se nos diz no movimento existencial em que nos enreda. Se, na aporia conceitual, estamos nos limites das fórmulas insuficientes, portanto, sem caminho; na *ekporeusis*, movemo-nos na abertura poética da linguagem, pela qual somos capazes de pronunciar e explicitar a questão da essência sem eximi-la de seu silêncio indagativo. Enquanto se tentar responder a questão da essência da performance, ou observá-la como fenômeno dentro de uma investigação estruturada em sujeito e objeto, ela estará sob a égide da representação, e estaremos sempre sem caminho, em aporia; desconcertar-nos-emos, por nos limitarmos ao saber, a cada vez com o fato de sermos surpreendidos pelas suas manifestações não previstas, ainda não representadas como objeto através das representações do sujeito, sem entendermos que todas as suas realizações permanecem na referência comum da sua essência.

A performance, historicamente, já nasce com a tarefa e o empenho de romper com os sistemas de representação que vigoraram em todo pensamento ocidental sobre a arte que originou a “estética”, entanto, parece ainda não ter se dado conta de que o sucesso dessa “ruptura”, ou superação representativa, depende sobretudo de um abandono da posição metafísica de seu pensar. Muitos teóricos, desde a década de 50, se esforçam na criação constante de novos conceitos para a arte, acreditando que tal empresa implica imediatamente um salto para a experienciação da mesma que escape de um sistema representacional de

sujeito e objeto, quando, de fato, só fazem mutuar e atualizar as antigas representações. Lembramos de Allan Kaprow, nas tentativas de estabelecer a “*nonart*” (não-arte), e o “*un-artist*” (A-artista), no seu *The Education of the Un-Artist (A Educação do A-Artista)*. Toda sua negação expressa em “não-” e em “a-” se torna apenas mais uma afirmação da representação de “-arte” e de “-artista” contra as quais se volta, na medida em que tem nessas mesmas ideias o sentido de referência de sua proposta. Essas palavras-chave, que indica como as “*keywords*” (senhas) da sua teoria, tomam como medida para sua proposta tais objetivações, para depois se opor às mesmas, deixando-as permanecer, todavia, como a base de seus conceitos, que só existem emulativamente, sem uma *diferença essencial*. Com esse procedimento, nada mais faz que afirmar e multiplicar os modos de representação de um sistema que, longe de se enfraquecer, se fortalece. O que anuncia como superação nada mais é do que uma continuação dos sistemas de representação e da razão metafísica. A angústia de Kaprow é autêntica, mas o que experiencia existencialmente está além de sua teoria, e não pode ser explicitado por ela apropriadamente. Não é, porém, esse malogro a consequência de uma teoria sua específica, mas da própria teoria metafísica enquanto tal. Nesta última, incluímos a própria objetivação que nas últimas décadas tenta diferenciar a *performance art* em subtipos nas suas manifestações (como o *happening*, as *activities* de A. Kaprow, e a sua *nonart*; a *Aktion*, de J. Beuys; a *de-collage*, de Wolf Vostell; as peças do *Fluxus*; incluo ainda as experiências mais recentes de artistas da *performance sonora*, como Bartolomé Ferrando, e do poema-performance, como Luiz Aguiar; ou ainda quando envolvem a própria vida na sua quotidianidade, como no *Projeto Areal*, de André Severo e Maria Helena Bernardes, ou como na *Galeria Reclusão*, de Nuno Oliveira, Guida Chambel, da qual participa também o “pequeno” Afonso), diferenças sempre descritas formalmente, tecnicamente, mas que não nos dizem muito sobre o fenômeno que ela é, e cujo vigor do agir parece irmaná-la a outros, quando investigado na sua *proveniência* essencial, isto é, pela *ekporeusis*. Adentrar a questão

da performance na sua referência ontológica, para qual nenhuma representação será suficiente, exige uma demora de nossa parte sobre seu sentido, um deter-se da nossa existência comprometido na *ação* que ela é.

Nosso empenho, portanto, desdobra-se como método, ao qual denominamos *excêntrico* (ex-centro), que pensa a todo tempo a *ação*, não como uma resposta a uma indagação estética como a própria “*performace art*”, mas cujo sentido deve emergir (ex-) do *centro* da questão que ela propõe à existência. Nada pode acontecer fora das possibilidades de um agir que se consuma desde o existir, são referências recíprocas. O caminho (método) que empreendemos pretende *imerso* na existência, de um modo próprio e apropriado, para melhor pensarmos – então *emerso* no método – o sentido do agir, antes desse se encontrar a serviço da formulação de um conceito ou “nova linguagem” de arte. Nosso primeiro desafio é, porém, deixar *emergir* um método “próprio e apropriado” que não nos traia no propósito de superação epistemológica diante da pergunta sobre a essência da *ação*, que é *performance*. Esse é, na verdade, o desafio que já nos enleia antes mesmo de podermos decretar um seu começo, uma vez que já começamos no movimento do próprio caminhar de um método (*metá-hodós*, entre, em meio ao caminho), que nos oferece não um início e um fim, senão seu puro desdobrar-se, portanto, em *ação*. O próprio método se tornou a questão e somente por isso é capaz de trazê-la, apropriadamente, sempre de seu centro. Isso se concretiza por um vocabulário poético que se abre a cada instante (e *instância*) para a compreensão da questão; e deve ser cuidadosamente acolhido, a fim de que nunca se torne uma mera terminologia crítica que possa ser simetricamente cambiada com outra, sob pena de tornar-se nesse caso um mero esforço semântico, por conseguinte, desprezível. Cada vocábulo poético na *ekporeusis* é gesto que a ela mesma gestualiza, tornando-a possível ao pensar. Advertimos, com isso, haver a exigência de uma atitude hermenêutica necessariamente poética, que dista da exegese filosófica e analítica, a qual busca no texto a decifração e reprodução, a todo tempo, de

conceitos precisos e definitivos das palavras em um sistema. Aqui não se trata tanto de decifrar, senão de ouvir e se dar conta do enigma que guardam. Um glossário, então, não seria satisfatório, sequer exequível, à maneira das entradas de dicionário: tornar-se-ia, antes, uma reflexão e um excuro reflexivo remissivo à própria tese, um novo ensaio sobre a questão da qual ele dá notícias, mas não poderia significar, uma vez que não se fecha conceitualmente.

Pensamos sempre a partir da *existência*, e através dela nos colocamos em tese (*thesis*, entendida enquanto o modo como nos *posicionamos*). O método, já de si, questiona-nos sobre a concepção disciplinar em que se observou o agir ou o performar para nos abrir, pelo círculo da existência, à sua *ekporeusis*; essa nos leva a pensar o abismo sob o fundo de todo fundamento, uma catábase (descida e ascensão) ao essencial. Não nos detemos, por isso, num *corpus* que fosse exclusivamente abarcado pelas propostas da chamada *performance art*, já que até mesmo o disciplinar não teria aqui a sua pretensa propriedade sobre elas. O pensar de uma questão não se limita a disciplinas, mas, ao contrário e justamente por não se limitar, sói questioná-las em seus fundamentos. É necessário chegar até onde a questão do *agir* se mostrou essencial na *existência*, dando mais notícias de um seu vigor originário no homem, do que de uma etiologia e de uma fenomenologia da ação, representadas por uma “filosofia da Ação”. Dialogamos obstinadamente com a filosofia, implícita e explicitamente, especialmente com S. Kierkegaard, Claude Blondel, M. Heidegger e J-P Sartre, pensadores da existência e da ação que, percebendo que a tradição filosófica não dava mais conta das próprias questões da filosofia, não hesitaram em revisitar aqueles *mitos do homem* que a mesma denegara por séculos em nome da Razão e os recolocarem apropriadamente como centro e origem das suas questões; assim também o fizeram com a poesia e a literatura. Da mesma maneira, pela *ekporeusis*, ouvimos outrossim o que o mito, a poesia e a literatura, enquanto *dizer-se da linguagem*, guardam para nós como *admoestação* (*ad-moneo*, um lembrar de algo próprio escondido no outro) do *agir*. Por e na *linguagem* pensamos o *agir* – *do homem*. Essa é a

questão cujo *centro* demandamos a cada *instância* de um pensar que se faz método *excêntrico*, na *procura* de vir até nós, concomitante ao movimento de lançarmo-nos em sua direção, toda a profundidade fundacional da essência – do agir – no *círculo da existência*.

“No *círculo da existência*”, assim dizemos, pois o agir não é algo que nela se detém de qualquer maneira, posto que a atravessa para também assim realizá-la, sem poder acontecer poeticamente sem o nosso *estar – com e no mundo*. Não nos caberia, portanto, antecipar o que em círculo se realiza e perquire através do pensar do método; todavia, poder-se-ia, repetimos, dar notícias de algumas das imersões que se nos exigiram.

Veremos como se realiza a *ekporeusis* da *ação* pelo *círculo da existência*. Sendo *ekporeusis* nosso método, esse se desenvolve a todo tempo em novas e constantes *ekporeusis*: todo pensar aqui é excêntrico (procura emergir do centro da questão) ao mesmo tempo que busca a *proveniência* e abismo da essência do agir no existir: *performance*. Encontramos, ao *estarmos* no centro e sentido da questão do agir, as suas *instâncias*: a *instância da imagem*; a *instância da presença*. Por essas *instâncias* a *performance* cumpre e atravessa *poeticamente* o círculo de nossa *existência*. Cada uma delas nos *admoesta* e amplia o horizonte de questionamento sobre a nossa pergunta, desdobrando sempre novas questões que se constroem imbricadas umas às outras e nos lançam, a cada passo dado pelo pensar, mais profundamente ao seu centro: cada *instância* compreende também seus *instantes*. É nesse movimento que a *instância da imagem* enquanto questão se desdobra em três *instantes*: i) *a imagem de uma vida*; ii) *a vida enquanto imagem*; iii) *a imagem sem vida*. Nessa instância, enfrentamos a questão da representação e da consciência em face do sentido onto-poético da ação. Da mesma maneira, a *instância da presença* se aprofunda em três *instantes*: i) *o ícone e a condição*; ii) *um corpo*; e iii) *ser-entre*. Esses se movem no âmbito da verdade (*aletheia*) e do *performar*, pensam a *auto e onto-poiesis* como tarefa *essencial e ética* de nosso *estar* no mundo. Entre essas instâncias, os instantes: *a angústia, o sonho e a cegueira*, que se referem

diretamente a questões da existência e da apropriação do ser pelo homem – questões para o humanismo. Esse momento prepara a passagem das questões da primeira instância (da representação) para às da segunda (da presença).

O *método* que nos leva pelas *instâncias* e seus *instantes* posiciona-nos numa pré-compreensão do agir poético que nos *comove* em nossa *procura*: lança-nos no pensar extraordinário da ação para então descermos às *instâncias*. O método, pois, iniciático, explicita-se por e como *ekporeusis* sendo a introdução (*intro-ducere*) e a condução (*cum-ducere*) de seu próprio movimento.

O CÍRCULO DA EXISTÊNCIA

Só podemos falar da essência de algo a partir de um posicionamento (*thesis*) que tenha como âmbito de seu pensar a nossa própria existência. Falar da essência pela qual algo é e se realiza, sempre a partir de onde nos elevamos como existência, tem seu início anterior a qualquer representação de um objeto e, portanto, anterior a nossa representação do sujeito, isto é, a nossa subjetivação. Essa asseveração que fazemos sobre o sujeito, se se parece especialmente provocadora para o discurso da modernidade, é especialissimamente destrutiva para sua reflexão, que tem como propósito formular um consenso da existência cujo fundamento é a subjetividade, sem se questionar se tal existir admitiria um consenso e mesmo alguma fundamentação. A subjetividade hoje parece ter sido descoberta como o que há de mais humano nos estudos de quase todas as disciplinas que investigam o homem; dizer, pois, que ela não é o fundo – nem a superfície – da nossa existência, e que esta ainda pode de algum modo ou instante se isentar daquela, soaria a todos como uma proposta de desumanização. A subjetividade, podemos dizer, para esse discurso da modernidade, é a própria essência do homem e, consecutivamente, a “subjetivação” é a sua possibilidade de afirmar o humano, é a sua conquista de humanidade (*humanitas*). Entender a subjetividade como *humanitas*, essência do homem (*homo humanus*), é sem dúvida o fundamento de um novo projeto humanista (*humanismus*).

Ekporeusis – a excentricidade enquanto método.

Todo projeto humanista para se sustentar, necessariamente, procede a uma cisão que

nunca ficará sem consequências: desapropriar a essência da sua existência. Essa navalha que as separa, e ao mesmo tempo desconcerta nosso pensar, só pode ser concebida, todavia, em um sistema de representações onde a *humanitas hominis* pode ser objetivada como um sujeito que constrói a sua subjetividade entre o nada aquém e nada além que o delimita – entificando o *nada* como o não-sentido de sua existência sem sentido. Essa é a tese de Sartre, que está como fundamento desse projeto (*pro-jectum*) moderno. Não é por eruditismo que evocamos a herança latina dessas palavras, fazemos para lembrarmos sobretudo que se trata de uma herança, que não começa na navalha moderna da razão, nem no existencialismo; mas que já podemos perceber na *ratio* dos antigos. O homem foi *projetado* há muito antes dentro desse modelo representativo quando a essência e o sentido do *humanus* foi desapropriada por um consenso universalista que o tenta determinar em sucessivos projetos de humanidade, isso desde a *romanitas* (romanidade), que se determinava como a referência do homem civilizado para toda Europa. Essa questão do humanismo, todavia, deve por enquanto permanecer apenas acenando à frente, no horizonte, até o *instante* (*in-stare*) descendente que se torne inevitável em nossa disquisição. Aqui estamos em um movimento de descida ao centro da existência, ao mesmo tempo em que algo começa a se iluminar na superfície do círculo: a própria questão em que nos movemos – a questão que pergunta pelo que é isto que atravessa o círculo da existência e que chamamos de *agir e performar*.

A tradição ocidental entendeu o método (*metá-hodós*) em uma linearidade onde o princípio (*arché*) deve ser a cada passo obscurecido para que o fim (*télos*), a cada olhar à frente, mais se ilumine, e de tal modo que este só se possa experienciar no apagar daquele que o causou e que permanecerá como uma esquecida escuridão do caminho (*hodós*). Nesta atitude, portanto, ou uma questão se ilumina por completo, ou seu caminho foi inútil e obscuro, é o que se pode pressupor da relação causal entre fim e origem. Um caminho cuja condição apriorística é que luz e trevas se oponham sempre na claridade alcançada, um

caminho que impõe sua condição prévia ao modo de caminhar (*poréia*), mesmo que essa condição nos leve em seu constrangimento a uma *aporia* (*a-poréia*). Essa condição aporética, como tal paralisante, é fundamental para que a origem do próprio método linear também permaneça inquestionável, mantendo-o intocado; do contrário – permitir a superação de sua condição – entender-se-ia ser o mesmo que obscurecermos pelo caminhar, de todo, o caminho da luz (saber). Todo caminhar, porém, acontece no que devemos entender como *iminência de ser*: o *instante* em que *estamos* de todo na suspensão do salto de *ser no tempo*, no encontro do projetar-se em *prospecção* (*pro-spectare*) ao futuro da luz e do refletir (*re-flectere*) do pretérito das trevas. O lançar-se próprio da projeção e o retorno próprio da reflexão se unem na *iminência de ser* do *estar*. *Estar* é sempre um *instar* (*instare/ in-sistere*, deter-se) cuja condição de se dar é o *instante*; nesse nunca estamos somente na noite do *princípio*, nem somente na manhã do *fim*, mas estamos sempre instalados de uma só vez, em um só e mesmo movimento de amanhecer e de anoitecer que os torna indiscerníveis. Esse deter-se nosso no qual se concentram projeções e reflexões, na indiscernibilidade do instante, denominamos aqui *instância*. Nesta, nenhuma teleologia causal e linear para um método é possível.

O deter-se (*in-sistere*) da *instância* não pode ser entendido, contudo, como um ocupar-se do tempo que nos deixasse absorvidos em cada posição assumida a cada suposta sucessão cronológica dos instantes, um recorte estático de uma cronologia, pois de novo estaríamos presos nas representações do tempo e nas objetivações sistêmicas de um sujeito com seu método, de modo que nunca livres para o sentido do *ser no estar* e do *estar no ser* que ultrapassa todo representar. O deter-se (*in-sistere*) que nos instala no instante só pode ocorrer no âmbito de uma realização capaz de recolher-nos do mesmo: o *existir* (*ex-sistere*). Toda projeção e reflexão de que falamos só se dão como possibilidades de sentido porque se produzem na imbricação essencial de deter-se (no instante) e existir. Ignorarmos isso nos condenaria desde já a nos mantermos na segmentação linear e cronológica de um estar

essencialista, ao passo que nos envolvermos nesse movimento nos dá o acesso à *excentricidade* de um método que nos revelará a dobra existencial que é a própria referência ontológica da *performance*. Esse movimento do pensar que nos impele à imersão de um deter-se (*pro*) enquanto nos traz à emersão do sentido (*venire*) chamamos de *ek-poreusis* (*pro-veniência*) – que é a própria *excentricidade*, um caminho que não encontra na aporia o seu fim, pois não se detém no horizonte de possibilidades dado por suas representações e seus fundamentos, mas que se lança em seu pensar ao sem fundo do *centro* de toda questão, para dela (*ex-*) colhermos o sentido – a *iminência de ser*, a *instância* pela qual *estamos* na proximidade originária do sentido de *ser*.

Estamos no que começa a aparecer e se realizar como *excentricidade*, pela qual o *performar* é a questão que atravessa (*per-*, *metá*) o próprio caminho (*hodós*) e nos *move* no pensar além das suas representações e, portanto, além de um *objeto* de investigação (que poderíamos supor para o fenômeno chamado *performance*). Tal caminho, por não se determinar ou limitar no conhecer do representar (não sendo objetivo), move-se (*moção*) e nos move na performance de um *comover* (*co-moção*). Ao nos comover no pensar, não fundamenta nosso conhecer também na subjetividade de um sujeito, e justamente por não se deixar objetivar por nós, na *moção* que a própria questão realiza e que não se experienciaria na dualidade epistemológica e representativa de sujeito e objeto. O pensar, ao contrário, no mover co-move o que pensa o sentido de ser, que a representação não pôde nem poderia representar. Comover o que pensa é *agir com* o que pensa e *ser com* o que se pensa, pensar o sentido é pensar e ser. Pensar a ação que é performance é já ter a performance como caminho do pensamento, de maneira que o performar já se realize com o método, sendo método. Na performance do método a performance é método (*metá hodós*). Performance traz em *per-* (*metá*) a *moção* que leva a ação a uma consumação (*télos*) sem perder, a cada gesto de seu realizar, não aquilo que lhe daria origem ou causa, mas o vigor do originário – o sentido do

agir.²

A palavra inglesa “*performance*”, presente no termo *performance art*, mais bem evidencia o *centro* de seu sentido na palavra francesa da qual derivou, “*parformer*”. *Parformer* é o desdobramento neolatino do verbo *per-formare*. Desse *verbo* latino, pois, que se *substantiva*, em *performance*, a palavra que é capaz de manter e guardar seu agir originário, posto que não nomeia algo estático, um produto ou consequência de um fazer, senão diz o próprio realizar da ação que, em português, denominaremos “performar”. Esse breve itinerário etimológico não nos secundaria em nada, não passaria de eruditismo, se esse sentido originário – enquanto centro – da palavra não nos revelasse algo que na *performance* permanecesse se dizendo (*per-*) e operando como *performar*. Uma procura excêntrica: desde o centro, mas agora para o centro e pelo centro do *performar* que se conduz e permanece com

2 Não são poucas as tentativas de se definir um conceito para o que é *performance* dentro de uma compreensão de “arte”. Em todas as tentativas de se cercar o conceito, podemos perceber que vigora a interpretação de forma e estrutura para a ação, mesmo quando divergentes e mesmo quando não mais estamos no âmbito da “*performance art*”, quando o termo se torna um comportamento, uma “rotina”, ou fazer genérico. São representações e objetivações que se referem a uma proposta estritamente conceitual ou formal da ação. Vale aqui registrar algumas conceituações que se replicam entre os teóricos, a fim de notarmos como suas definições, ironicamente ao que deveria propor uma arte que se coloca contra a representação, acabam repetindo velhos conceitos representativos. Para Bartolomé Ferrando, “A *performance*... abarca hoje uma extensa gama de **modos de fazer, de atuar ou de intervir, que dão forma a manifestações** muito diferentes entre si e inclusive divergentes” (Ferrando, 2007, 7) (grifo nosso); para Bonnie Marranca, ela é “Uma **forma antiteatral** na qual convivem ilusão com o tempo real, personagem com pessoa, marcação com espontaneidade, o engenho com o banal. **A ideia vale mais que a execução...** É uma espécie de interarte...” (Apud. Cohen, 2011, 56) (grifo nosso); Para Renato Cohen, “Pode-se considerar a *performance* como uma forma de teatro por esta ser, antes de tudo, **uma expressão cênica e dramática** – por mais plástico ou não intencional que seja o modo pelo qual a *performance* é constituída... **a performance se estrutura**, portanto, **numa linguagem 'cênico-teatral' e é apresentada na forma de um mixed-media** onde a tonicidade maior pode dar-se em uma linguagem ou outra, dependendo da origem do artista (mais plástica no Fluxus, mais teatral em *Disappearances*)” (Cohen, 2011, 57) (grifo nosso). Para R. Schechner, “Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são 'comportamentos restaurados', 'comportamentos duas vezes experienciados', ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio” (Schechner, 2006, 28). “Comportamento restaurado” é um termo que Schechner pega de Allan Kaprow, refere-se a um comportamento que não é realizado pela primeira vez, mas “preparado” e depois realizado. Para Erwin Goffman: “Uma *performance* pode ser definida como toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes...” (apud. Schechner, 2006, 29). A estrutura de forma e finalidade para a ação se mantém nestas duas últimas definições, além de se conceituar uma ação de maneira ampliada, ou até minimalista. Toda a ação passa ser identificada pelo termo “*performance*”, sem qualquer distinção que não seja contextual nos estudos de R. Schechner. Seu estudo é sobretudo de orientação antropológica e sociológica, chegando a ser muitas vezes mais descritivo que propositivo. O teórico apresenta, segundo os contextos de execução ou “situações”, uma série de classificações para esse fazer ou comportamento, chegando a dividi-lo em oito tipos, com naturezas sociais distintas. Ainda neste caso em que percebemos uma extensa enumeração que pretensamente diluiria uma definição peremptória, os critérios que separam essas diferenças se fundam na representação dos contextos sociais em que ocorrem.

seu agir próprio em *-formar*. É necessário pensar o que se diz como centro dessa palavra, isto é, isso que lhe é *próprio* em seu realizar, pois a interpretação corrente do que se conceituou em *-formar* – atribuição de *forma* – não confere à ação que ela é (*performance*) uma correspondência *apropriada*, de tal modo que se nos exige agora um cuidado pela *proveniência* (*ek-poreusis*) do que se recatou nessa referência da *forma* no *performar*. Não raro, os teóricos da *performance*, ao recuperarem essa base etimológica, apenas ratificam o entendimento habitual delegado pela nossa tradição filosófica ao que se chamou “forma” (em grego, *morphé*), e justamente porque não se se empenha no vigor da *própria* palavra originária, não se discerne (*dis-cernere*) o sentido que sempre terá primazia ao conceito e sumariamente reitera-se esse último há muito desgastado por uma tradição formalista e que está no cerne da metafísica ocidental, entanto que de nenhuma maneira compreende ou concerne (*cum-cernere*, concernente será o que no discernir permanece atinente ao originário) o agir que é *performance*.

Ao nomearmos o grego (*morphé*), fazemos novamente para que o pensamento que se move para o centro e do centro (excentricamente) não se perca do vigor de sentido só possível na palavra – enquanto elas são, não significações, mas *condições* (*cum-dicere*, um dizer que *concerne*, *cum-cernere*, ao pronunciar-se de algo, *phemi*) ao que é e está sendo. Nosso empenho é na procura que supera essa tradição metafísica que foi capaz de isolar e privilegiar num conceito (forma) o que deve participar e responder essencialmente pelo aparecer e pela presença. Tal tradição foi repetidamente questionada por Heidegger e se perpetuou na história da filosofia como doutrina das *causas*. Essa, por sua vez, também se afastou do vigor da palavra grega a partir da qual foi primeiro pensada (*áition*) para determinar e analisar em conceitos causais a coisa. De uma dessas causas da coisa (*causa formalis*) se determina a sua *forma*, segundo diz a doutrina. De outra causa (*causa materialis*) se determina a sua *matéria*; e ainda de uma terceira causa (*causa finalis*) se determina o *fim* para o qual ela se constituiu.

O que se evidenciará é que essa constituição de uma coisa, através da análise (*aná-lysis*, decomposição) de suas causas, reduziu-a a um sistema, uma vez que essas causas passam a ser uma a própria causa de outra, além de serem juntas a causa da própria coisa: a *matéria* que deve ter uma coisa deve assumir uma *forma* adequada para servir à sua *finalidade*. A finalidade determina com primazia a forma e a matéria pelas quais o ente deve se constituir – ele é compreendido como um meio para o seu fim (finalidade), um instrumento. Esse sistema que as relaciona entre si de maneira consequente e hierárquica é, na verdade, um reflexo da coerência do conceito de “causa” atribuído ao *áition* nessa *análise* metafísica, que nos impede, ao menos a princípio, de nos volvermos à essência de cada um (determo-nos no que são enquanto *aitia*)³.

Essa é a estrutura do instrumento, do utensílio, mas não poderia compreender a própria coisa. Essa relação de causas se tornou, porém, uma interpretação que se ampliou aos entes em geral, ao longo da história da filosofia, e vigorou de maneira radical na metafísica ocidental. Há pouco percebemos que se fez a própria estrutura do que se compreende vulgarmente por metodologia ou método, já que ela reduz o ente (o que é e está sendo) a um meio, a uma via – instrumental – cujo fundamento é o seu fim, enquanto finalidade.

Performar guarda, pois, o sentido de *morphé* (-formar) na referência da *aitia*. Pela *aitia* sabemos que a forma não poderia ser um mero formato, uma mera variação na matéria de um ente. Não podemos olvidar que ela diz sobretudo uma ação, uma realização disso que

3 Como aponta M. Heidegger, mesmo dentro dessa doutrina, a palavra latina “*causa*” não corresponde ao conceito que lhe atribuímos atualmente, o de motivo que gera um efeito, a partir da “eficiência” e “eficácia”. Esse conceito de motivo surge igualmente dessa doutrina, mas somente na interpretação latina que compreendia a sua 4ª causa, a “*causa efficiens*”. Essa última não se encontra entre as *aitiai* de Aristóteles, nem como uma palavra simetricamente correspondente, nem como conceito. (cf. *Ensaio e Conferências* 2002, p. 15). Vale ainda verificar que a origem de algo entre os gregos se dizia *arché* ou mesmo *ekporeusis* (origem e proveniência), de modo que uma causa imediata (que poderia compreender a origem para os latinos) não se compreendia nesses dois casos. Essa distinção entre causa e *ekporeusis* é tão radical na língua grega que na história a constatamos na querela teológica conhecida como “*filioque*”, uma das responsáveis por nada menos que a separação dogmática entre a Igreja Grega e a Romana. Nossa concepção de causa, é estritamente latina e não nos serviria, a princípio, como referência para entendermos o que seria *aitia*. M. H., porém, investiga, dentro da própria doutrina latina, a compreensão de causa na sua possível correspondência ao *áition*. Pela palavra *cadere* (base da palavra *causa*), encontra uma ação referente a *legein* (mesmo radical de *logos*), a de reunir, ou recolher em unidade. No *logos*, poder-se-ia compreender o performar para consumação.

também não é um instrumento, sempre determinado por causas prévias e para elas bem formado, mas é um sendo (ente: *ens, entis* – aquilo que é *sendo*), logo, que não é estático e se realiza de todo a cada *instante*. Não há uma finalidade para o que está sendo, senão um realizar em *prospecção* da sua própria consumação – o sentido de *télos*. *Télos* foi a palavra de Aristóteles que mais tarde se traduziu por *causa finalis*; devemos agora compreender que *morphé* enquanto *aitia* tem sua referência na consumação do *sendo*, não em uma finalidade instrumental, em um alvo para seu efeito, eficiência ou intervenção no mundo. *Télos* não é a causa que determina *morphé*, uma vez que ambas têm sua referência comum na *aitia* do agir que devem conjuntamente realizar – cada um sendo a condição (*con-dicção*) que possibilita, pois, a realização desse agir por uma *obediência* essencial, numa *concernência* (*cum-cernere*) originária. Nossa tarefa não é determinar ou definir um conteúdo ou conceito para *aitia* em um sistema metodológico; reversamente, é abrimo-nos ao sentido que é capaz de deixar emergir, deixar aparecer enquanto ação e método – caminho – a cada *instância*, *concernente*, portanto, ao nosso *estar*. O performar não é um meio a nos mover para a entrega eficiente de uma finalidade, nem dela partiria o sentido de seu agir. A ação que performa, na verdade, *co-move-nos* pela *participação* de sua *moção*, que se consuma na presença de um caminhar que também a nós *concerne* como *condicção* essencial de nosso *estar*.

Devemos agora retornar ao que dissemos inicialmente sobre nossa condição do *estar* na *existência* para entendermos de maneira decisiva, todavia nunca com definições ou conceitos, o sentido disso que é o agir e que *performa* a consumação.

Ekporeusis da Performance – o agir originário

Essa condição que apresentamos nos impõe um *estar entre in-sistere e ex-istere* cuja

verdade não poderia ser julgada e medida pela coerência da razão, já que essa buscaria apenas desfazê-la enquanto contradição, mas somente deve ser enfrentada no cuidado de uma experiência que a preserve enquanto verdade e sentido. Este cuidado só podemos encontrar e compreender numa autêntica atitude, como foi aquela narrada sobre a *instância* do sacrifício de Abraão, ao qual ele mesmo estava *ligado*, e que, portanto, *obrigava-o* (*ob-ligare*) a fazê-lo. O que nos diz, contudo, essa sua experiência de *estar* é certamente mais que uma mera obrigação ou fazer. No mito narrado, Abraão devia sacrificar seu filho a Deus: foi lhedito sobre esse filho, Isaac, “teu único, que amas”. O patriarca devia matar o filho que amava, pois estava sob uma *obrigação* que por força de uma *prática* repetida o ligava a seu povo e a qual, por isso, não poderia evitar: o resgate dos primogênitos. A isso ele *estava obrigado* (*ob-ligare*), pela lei que é a tradição: sacrificar o seu primogênito. Na narrativa, todavia, vemos algo acontecer que toca diretamente a existência de Abraão, que não poderia ser entendido desde então como aquele *obrigar* (*ob-ligare*) a um fazer, estabelecido em uma tradição (*transdictio*), pois fora o próprio dizer (*dicere*) de Deus, que o chamou para o agir (*vocatio*): “Abraão! Abraão!”, esse ouve (*audire*) e obedece (*ob-oedire*): “eis-me aqui”. Abraão se levanta e afirma “estou aqui”, o “estar aqui” é onde se dá a *instância* em que ele ouve o chamado a um *agir*, agora – devemos insistir em dizer – enquanto *obediência* a uma *vocação*, não mais como uma prática que o liga pela *obrigação* de uma tradição. Abraão *está* – na *vocação*. Mas não só, pois percebemos ainda, pelo projeto de travessia até agora posto, que obediência e obrigação parecem ainda disputar onde Abraão de fato *está*; mesmo que já entendamos haver a implicação de uma disputa e a contradição de *estar* entre sua vocação e uma prática. Ambas, em todo caso, o *projetam* ao sacrifício. Abraão *está* – *pro-jetado*. Até aqui, uma distinção é possível: pela prática herdada, ele se projeta apenas porque *antecipa* o “resgate dos primogênitos”; ao passo que pelo agir com o qual corresponde ao chamado, ele se *projeta* enquanto habita o lugar do holocausto daquele que é seu filho, chamado por Deus

“teu único que amas”. Antecipar, porém, não é *habitar* – *pro-jetado*. Por essa referência existencial da habitação, ele *está* de todo no seu agir – esse que tem seu início desde o instante que o instala em sua vocação, pelo qual obedece ao seu chamado. A vocação de Abraão o impele ainda a uma peregrinação: “vai à terra de Moriá, e lá o oferecerás em holocausto sobre uma montanha que eu te indicarei”. A montanha da consumação de seu agir ainda permaneceria oculta até que penetrasse a terra onde ouviria a indicação. Mas não só isso permanecia no silêncio de sua travessia vocacional: se lhe era claro que deveria cumprir a sua obrigação e até já a pudesse antecipar como plano de uma prática explícita – a ele e a todos de seu tempo representada como o que se pode chamar e chamamos de “tradição” – com a qual deveria ocupar-se naquele dia; contrariamente a essa clareza prevista nas estruturas de sua sociedade, vemos que ainda não havia se revelado *todo* aquele chamado que o convocou a uma obediência (deveria esperar a escuta da indicação), e que permanecia misteriosamente a conduzi-lo em sua tarefa essencial. Abraão pôs-se a agir, enquanto recolhia-se na experientiação do silêncio – a espera de sua pronúncia e consumação. De novo, deparamo-nos com aquela contradição só possível por um deter-se (*in-sistere*) que se experientia na referência essencial de existir (*ex-sistere*). O que acontece a partir de agora é que nos confirma: até aqui poderíamos estar na hesitação que deixava obumbrada para nós qual a real medida do empenho de Abraão – se a medida da vocação ou se a do ordinário. Quem primeiro formula tal hesitação no texto e nos entrega sua *aporia* é o próprio Isaac, que pergunta: “eis o fogo e a lenha, mas onde está o cordeiro para o sacrificio?”. Sua *aporia* é ensejada pela tradição, pois Isaac não ouvira o chamado de Deus (*vocatio*), apenas dava voz ao que deveria ser previsível pelo ordinário – a necessidade de um cordeiro. Por isso, seu pai responde: “É Deus quem proverá o cordeiro para o holocausto, meu filho”. A frase com que responde não confirma que o pai estivesse na mesma *aporia*, mas em um cuidado. Com essas palavras, o patriarca já habita o instante da consumação, posto que nenhum ato seu acontecerá sem a

escuta que o faz obedecer. No alto do monte, todavia, Abraão constrói o altar, depõe a lenha, e pega o cutelo para imolar seu filho – que é o primogênito, mas também aquele que ama. Tudo seria realizado segundo sua obrigação (*ob-ligatio*), se ele não *estivesse* – no habitar –, propiciado na obediência (*ob-audire*) ao chamado (*vocatio*). Pela segunda vez, tal como da primeira, a voz de Deus o chama (*vocat*): “Abraão! Abraão!” e pela segunda vez ele responde tal como da primeira: “Eis-me aqui”. Está claro, esta segunda vez é ainda a primeira. Ela demarca o *instante* da existência pelo qual Abraão *está* – “aqui”. Esse “aqui”, portanto, é o lugar onde ele habita e *se detém com sua existência* desde o princípio, desde a primeira vez e ainda na segunda; é a vocação que permanece em obra até o instante da consumação, ainda que tudo se mostrasse para nós como no *ordinário da tradição*. Abraão diz precisamente: *estou* “aqui” – *no extraordinário*. “Aqui” é o apelo no qual *está*, o lugar originário de seu agir desde o chamado. Sua obediência e resposta a esse chamado não tem apenas a primazia do seu agir, ela é o agir – que o atravessa enquanto vocação e que, portanto, é maior. Abraão continua a ouvir o que o chamou: “Não estendas a mão contra o menino!... Teu filho, teu único!”. Isso que ouve é o mais decisivo para uma extraordinária realização do sacrifício, pois agora é chamado a obedecer ao que na verdade se revela como inaudito, justamente o que até então nunca se ouviu dizer lhe demanda um ato de sentido naquele mundo que passava a se desfazer por sua ausência de sentido. Em seguida, ele ergue os olhos e vê um cordeiro, preso pelos chifres em um arbusto, o qual pega e sacrifica no lugar de seu filho “único, que ama”. Evidentemente, esse ato de Abraão é o mais originário, o mais excêntrico. Algo assim só poderia se realizar num comprometimento do agir com o que é maior do que tudo que nos liga e obriga ao fazer, do que uma mera prática no século⁴. Esse agir originário se torna, na

4 Não se deve compreender, em nosso pensar, essa palavra com aquele significado atribuído por uma tradição religiosa que opõe a vida no século à vida religiosa. Não propomos essa dicotomia. Na verdade, “século” aqui assume a dimensão entitativa da existência, na qual podemos não adentrar o sentido ontológico. Século, em nosso pensar, possui a designação de “sistema” ou “estrutura” social, na qual até mesmo o tempo passa a ser mensurado – não sendo, portanto, experiência do não limite – como estruturação da vida. Desse modo, a palavra, para nós, determina a diferença entre a experiência do instante e do sentido do tempo (o seu acontecer) e as estruturas temporais que a delimitam e a detêm no seu mero representar. Isso se amplia a uma condição, também, da existência objetivada nos desempenhos sociais, quando o ôntico é “vivido” sem o

verdade, o modo por que Abraão *está* – no *extraordinário*. No *instante* da consumação, o cordeiro não é um acidente, da mesma maneira ele não está preso pelos chifres por uma banal coincidência, da qual Abraão tiraria proveito. Ao contrário, a possibilidade de *ver* o cordeiro enquanto sacrifício só se deu, porque o patriarca já *estava* – no *extraordinário*. Após o chamado de Deus, assim é narrado: “Abraão *ergueu os olhos e viu*”. Ao “erguer os olhos”, Abraão “viu” *o cordeiro do sacrifício*. Se Abraão apenas estivesse cumprindo com a obrigação que se repetia entre os de seu tempo de *sacrificar primogênitos*, não seria absurdo que o cordeiro sequer fosse visto, pois seria apenas um cordeiro para o qual seus olhos não se ergueriam, uma coincidência de fatos sem qualquer sentido na realização do sacrifício, e que teria como resultado previsível não mais que um primogênito morto e um cordeiro que a tudo vê, mas não é posto à visão, preso em um arbusto. Nada sairia do ordinário já projetado pelas estruturas do século. Abraão, porém, oferece o cordeiro no lugar do primogênito. Com esse ato, aquela *hesitação* que parecia opôr essencialmente – pois coincidente durante toda sua peregrinação – a obediência da vocação à obrigação da tradição se realiza aos olhos de todos, aos olhos da própria tradição: comparece agora como uma ação originária. É verdade, aquela disputa que nos trazia hesitação sobre onde Abraão de fato *estava*, ou qual era a proveniência de sua ação, se desfaz por completo. Abraão se desobriga do que manda a tradição ao não sacrificar Isaac pela obediência ao que é maior, àquilo que, na verdade, daria à própria tradição o sentido, mas que a esvaziou do mesmo. Sua obediência é, pois, ao *sentido*, que se

sentido do ontológico (uma dimensão, dizemos, *meramente* “existenciária”: restrita a situações inalienáveis do puro fato e ato de existir, cf. Heidegger, 2005, 310), e os conceitos e representações de tudo o que é (ente) passam a vigorar como se fossem o único possível e acessível ao homem – olvidado o que não é no próprio ser. A necessidade ôntica, portanto, com o *século* não seria negada, mas esse pode não dizer apropriadamente algo do ser: sua necessidade é secular (nela se encontram as rotinas de fazeres e afazeres da “sobrevivência”), não é *ananké* (a necessidade que nunca poderá ser satisfeita, posto que, de sentido essencial, apela a uma consumação do ser que não poderia cessar a cada suposta satisfação; ela perpassa o próprio século nos seus fazeres, para nos lançar na essência do agir e de nosso estar no mundo). Pela *ananké*, o tempo não pode se delimitar apenas numa representação para mensurar as sucessões dos eventos de uma vida quotidiana, é compreendido enquanto necessidade de sentido do próprio agir do homem, participa essencialmente do destino do homem, é *kairós*: *instante* oportuno do acontecer, do ser sendo. Não há uma relação excludente entre “necessidade secular” e *ananké*, como veremos, mas um possível distanciamento ontológico. Abraão aqui não vive, em sua travessia, qualquer dicotomia, tudo para ele se performa numa ação plena de sentido, seu estar na existência é sempre um estar no ser.

lhe manifesta como o mais ancestral – pelo dizer (*dictio*) que deveria se guardar na tradição (*trans-dictio*, o que permanece se dizendo). Eis o sentido originário daquilo que aparecera como contradição (*contra-dictio*) de seu *estar* e, portanto, do *agir* que Abraão leva à consumação.

Kierkegaard, nesta narrativa, vê em Abraão uma ação completamente original somente por esse já ter aceitado sacrificar Isaac, justificando assim seu legado de “pai da fé”. Para o filósofo, essa herança (legado da fé) seria, pois, a obra de sua originalidade – a fé que todos posteriormente abraçaram e repetiram. Fé que substitui a angústia de não se ter um anjo a dizer o que devemos fazer e realizar. O que parece, porém, repousar nessa interpretação e na transmissão dessa narrativa é que essa fé se tornou apenas a representação de uma originalidade que perdeu seu vigor originário, pela simples impossibilidade do originário ser repetido a qualquer *instante*, num instante qualquer, e não poder ser abraçado em sua vigência nas sucessões de um legado histórico. Kierkegaard vê todo ato original de Abraão em aceitar e levar a cabo, cegamente, o primeiro chamado: "Toma teu filho, teu único, e lá o oferecerás em holocausto". O patriarca aí já teria provado sua fé. Eis seu ato original. Tudo depois, para Kierkegaard, parece apenas o desdobramento de uma provação que não acrescenta ou revela mais nada, para que viva em um abandono até que esse deus novamente restaure em sua vida a ordem e a tradição, o segundo chamado interrompe o primeiro. Nesta interpretação, não há a consumação de seu ato originário. Faltou-lhe entender que aquele primeiro chamado era a vocação para algo ainda originário que só se consuma em um segundo, que é ainda o mesmo.

Abraão, com seu agir, não procura superar, ultrapassar, a prática da tradição propondo algo em seu lugar, como a fé em algo que só ele mesmo pôde presenciar e nenhum outro experienciará de novo, a voz de um anjo da qual nunca mais se terá certeza, senão pela fé. O patriarca não precisava de fé para ouvir o chamado do agir, porque esse se pronunciava constantemente em sua existência. A fé pressupõe não ver, não ouvir, mas mesmo assim crer

que se verá o que se espera, que se ouvirá o que se espera. Abraão só sabe, porém, do inesperado, e por ele é permanentemente conduzido ao que não sabe que ouvirá, ao que não sabe que verá. Dizer que Abraão foi movido pela fé, e vivia na fé, seria desconsiderar o seu *estar no extraordinário*. Ao fim de tudo, Abraão nos dá um testemunho preciso do reconhecimento de que o inesperado ocorreu, de que somente ali, no monte, se consumou o sentido de todo seu agir, onde ele permaneceu a todo instante; a este lugar Abraão deu o nome de “Iahweh proverá”, e assim passaram a dizer os hebreus: “Sobre a Montanha de Iahweh ele aparece”. Esses dois nomes dados a montanha nos revelam onde a consumação da ação precisamente alcança todo seu vigor, demonstram que o segundo chamado é na verdade a realização daquele primeiro, sendo princípio e fim reunidos em um só agir pela mesma vocação se realizando – *são os nomes da própria obra de Abraão*. Mas esses são nomes, que como tais dizem algo por si mesmos além de indicarem a existência extraordinária de um lugar (aqui a *instância*) e de uma revelação. Esses nomes nomeiam mais que uma ruptura com a tradição, eles nomeiam sobretudo uma passagem para o sentido, que nada tem de referência para o agir com a certeza da fé que nos poderiam dar as palavras de um anjo a fim de decidir por nós nossa existência. Tal passagem se perfaz no centro e no círculo da existência compreendidos pela *excentricidade*.

A instância da imagem

Enquanto *estamos*, estamos detidos no sentido que realiza o mundo, mas ligados inevitavelmente à representação do século (*siste-ma, sistere*), e essa ligação poderia nos levar a graves frustrações e até mesmo ao esvaziamento de ser em nosso existir (*ex-sistere*), a um *estar sem ser* de uma existência sem sentido. Nada pode nos afligir e desanimar mais que o esvaziamento do sentido na existência, que o desfazimento do mundo confrangido na falência diária das representações. É evidente que sem sentido não há mundo, pois o que chamamos de mundo é já a própria conjuntura de sentido reivindicada por nossa existência em favor de nossa possível habitação no mesmo. Toda peregrinação de Abraão nos dá testemunho de um agir que permanece radicado nas reivindicações do estar no sentido, isto é, estar em um *mundo* – a única terra em cujo ser podemos nos *deter*. A *performance* é esse agir originário que reivindica um estar no mundo – estar no sentido – a um mundo sem sentido, cujas estruturas de significado não nos poderiam acolher a habitação. Devemos entender com a máxima clareza possível que *mundo* e *século* estão imbricados, todavia não são o mesmo, o ato de Abraão não se volta contra o estar no mundo, ou contra o mundo que o acolhe, mas se empenha em desobrigar-se das estruturas que dirimem o sentido de ser no mundo – isto é, quando só vivemos e agimos nos desempenhos finais e instrumentais do século; quando as práticas que repetimos a cada dia “caem no vazio”. Não se trataria de um rompimento de um com o outro, pois também não seria possível negar o século, sem perpetuarmos-nos nos seus *sistemas*. Devemos já aqui notar se também a tão postulada “ruptura” contemporânea é apenas uma pretensão secular de uma nova representação estética, mas não de uma busca pelo sentido. Essa é uma postulação estéril que não enseja nenhuma mudança radical no mundo, pois se se sustenta, mesmo enquanto “ruptura”, na atualização daquilo contra o que se volta, seu avanço será o fruto previsto da mesma dinâmica representacional.

Nenhuma ruptura que responda por alguma mudança poderia sustentar-se num ato que tenha como causa e finalidade o afastamento e a interrupção do dinamismo de um sistema que a precede e, por sua consistência e poder, ameaça avançar sobre a história. A liberação radical de um sistema, ainda que seja esse o que domina com suas representações a própria história, expropriando para si até mesmo o seu nome como uma disciplina, História, exige mais que uma causa e uma finalidade para o agir – essas sempre já são partes lógicas constitutivas dessa estrutura de domínio –, e, inversamente ao que se costuma supor, nos lança em um compromisso íntimo em lugar de nos colocar afastados ou de provocarmos um mero intervalo em seu *continuum* de poder.

A imagem de uma vida

Entanto, é preciso ainda, para que estejamos preparados para tal passagem para o sentido, expormos algo mais sobre essa nossa condição contraditória, uma reflexão ainda sobre essa passagem que devemos manter na memória como uma admoestação (*admonitium*), uma lembrança e *pré-compreensão* de algo próprio e esquecido, mas revelado e a nós enviado (*monitium*) por e com o outro (*ad-*, junto a). Antes de nos irmanarmos às promessas sedutoras de uma ruptura que pudesse satisfazer nossas ditas “necessidades existenciais”, devemos entender melhor o que compreende a *projeção*, como aqui nomeada, e qual o sentido que revela de nossa necessidade de existência. Nossas necessidades existenciais de nenhum modo são capazes de compreender a nossa *necessidade de existência* (a *necessidade de ser: ananké*). Podemos encontrar no século, e desejamos que seja assim, o lugar de nossas necessidades, esse do qual não podemos abrir mão caso pretendamos continuar existindo; esse lugar é o que podemos chamar de *necessidade secular*, uma

necessidade que deve e pode ser satisfeita e prevista no século, no dinamismo diário de nossa estrutura social, seja essa como for. Assim é toda necessidade que se sustenta e surge da possibilidade e urgência de ser satisfeita, e que, caso não pudesse ter sua satisfação atendida pelas conquistas da estrutura social, sequer haveria. Essa necessidade que busca sua satisfação, na verdade, é o necessário que surge de e para uma satisfação, haja vista ter seu fim na manutenção de nossa própria finitude – sem que nos deixemos atravessar ou simplesmente nos demos conta do sentido que se nos vela de modo infinito. Essa necessidade é ampla, porém, e está sempre em nossos planos e projetos, pode tomar todo o empenho de uma vida que nela se detenha, posto que o deter-se em algo, puramente, não implica mais que a sede de chegar ao fim (finalidade e finitude) e de, conseqüentemente, reunir em razão de si a própria estruturação e sistematização da vida. Nela, um projeto, na finalidade e finitude de seu fim, será cumprido, para em seguida colocar-se outro, ou mesmo repeti-lo pela sua causalidade e na finitude de seu início. Nessa sucessão de projetos consiste essa necessidade secular, numa sucessão de posições (*sistere*), fins e satisfações nos quais nos detemos pelo tempo de uma vida, sem que nada dela de fato se precise colher enquanto se cumpre a finalidade existencial de manter-se na finitude – essa mesma da qual dependemos para continuar existindo, sempre satisfeitos com o mero necessário. Essa sucessão de posições é sobretudo o desdobrar-se da construção da *imagem* de uma vida que é sumariamente se deter na *vida enquanto imagem*. Essa imagem é maior do que aquilo que se costuma chamar de aparência, pois ela reveste a totalidade da própria consciência, do “ser para si”, do “ser para os outros”, modelando as feições das relações e referências de um “ser com” o outro. Uma imagem capaz de ocupar os momentos e os espaços que encerram, na totalidade de sua finitude, o nosso *estar enquanto vida pública* e o nosso *estar enquanto vida privada*, mas que nos aliena, a cada desempenho seu no século, do sentido de *estar enquanto ser*. Um projeto, como tal, que demanda ser satisfeito com um êxito para nos desabusar da existência com uma

frustração, não poderia jamais conter em sua finitude o que vimos ser o projetar-se à consumação na ação originária, portanto poética, que entendemos por *performance*. Somos lançados, ao sermos projetados à consumação, por uma necessidade que jamais poderá ser satisfeita, e tão pouco poderá nos frustrar, embora nos conduza a uma realização que nos mede pela infinitude – essa que nos poderia parecer, na finitude de uma necessidade secular, uma mera falta em face da positividade satisfatória de tudo que é. Para além de uma vida pública e de uma vida privada – compreendidas pela imagem de uma vida que se origina e se radica no dinamismo de um sistema que se queira transformar ou com o qual se anseia romper – nossa *necessidade de existência* nos vocaciona e nos projeta a um *estar enquanto ser*, nos exigindo mais que as mudanças ou metamorfoses das imagens de uma vida, mais que as significações ou ressignificações das estruturações e reestruturações que uma época ou lugar são capazes de estabelecer e restabelecer: uma oferta de sentido – que tal não podemos mudar, mas no qual devemos *estar*: o *mundo* por que nos empenhamos que aconteça.

Essa *admoestação* se revela decisiva posto que recoloca agora a instância de um *estar enquanto ser* no horizonte do *mundo*, a partir do qual poderemos discernir que nenhuma ruptura com um sistema representacional seria capaz de nos liberar a ação para o acontecer do sentido e, por conseguinte, liberar o próprio humano dessa dimensão meramente ôntica – tanto objetiva quanto subjetiva – que encerra a *vida enquanto imagem*. O homem jamais poderá ter descoberta a sua humanidade partindo das mudanças que uma ruptura pode causar no fenômeno que compreende e articula as estruturas de sua vida pública e de sua vida privada, pois é justamente diante da saturação ôntica dessas que aquela sempre se põe encoberta. Qualquer interpelação contemporânea que pretenda nos fazer aceitar e viver com o pressentimento de que a liberação da humanidade do homem, que é a sua própria liberdade enquanto liberdade própria, esteja na dependência sobretudo de se romper com um sistema estará, ao revés do que tenciona, nos confrangendo a uma privação essencial de nosso agir que

o encobre por uma mera satisfação dos efeitos ônticos de uma intervenção no século. No horizonte dessa interpelação, dita de nosso tempo, que em todo lugar se arroga e ambiciona apresentar a mais urgente e evidente das necessidades da existência, não temos sequer o ensejo de questionar o próprio fundamento desse pressentimento que nos quer lançar a uma pressurosa ruptura. O pressentimento de que o humano do homem se libertará pelas ressignificações de um sistema com o qual se rompeu para dar lugar a outro, não é mais do que o desdobrar-se do esquecimento contemporâneo do que é o mais arcaico (*arché*) e, portanto, o mais originário. Desse modo, sem o mais arcaico do homem nas realizações do contemporâneo, se decide agora constranger nossa existência (*ex-sistere*) a um temerário futuro em que seguimos nos detendo (*in-sistere*) e nos movendo (*moção*) com um *pressentimento* do humano, mas sem a *pré-compreensão* (*ad-monitium*) e *comoção* (movimento nosso, *moção*, e ao mesmo tempo alheio, *co-*) do *originário*. Para o agir realizar, todavia, o extraordinário do homem no ordinário da existência em que nos detemos, devemos nos lembrar da admoestação que descobre do esquecimento dessa *interpelação* aquilo que é o *apelo* do ser – de nosso estar. Só poderemos nos empenhar em um agir liberador do humano, portanto excêntrico, se pudermos ouvir de fato, pela obediência àquilo que nos chega (*pellare*) e deve ser necessidade entre (*inter*) nós, o que nos *comove* e *pré-compreende* enquanto apelo do ser (*ap-pellare*) na interpelação (*inter-pellare*). Essa *pré-compreensão* não é, pois, uma compreensão apriorística nossa, mas esse estar compreendido desde sempre pelo ser. Esse apelo é o que nos faculta, para além de uma ruptura com as instituições, com as representações e com os limites estruturais e significativos da publicidade da vida pública e da privacidade da vida privada, uma passagem para o sentido de *ser do estar* pelo agir originário que é a performance. Esse é o apelo que devemos sempre ouvir comovidos enquanto permanecemos na *excentricidade*, essa que nos permite a *instância* no centro de cada questão.

Devemos acolher, todavia, como abertura ao diálogo, essa interpelação, esse

pressentimento de liberação da ruptura que nos interpela, ainda que já compreendamos ter seus limites de ação num fundamento que de maneira alguma poderia nos sustentar o sentido do agir da existência. A força inegável desse pressentimento não poderia ser simplesmente encoberta por nós, relegando-o a uma aporia nas estruturas do século, pois devemos permanecer com o pensar em nosso caminho de excentricidade para deixar que cada questão emerja em sua própria *ekporeusis*. A aporia desse pressentimento da ruptura, porém, deve ser sumariamente admitida em um juízo historicamente inconcusso: consiste em que todo seu esforço e projeto de liberação se erguem e se desdobram em um fundamento que pela própria manutenção de seu conceito não poderia oferecer sentido, pois para ele *tudo é – sem sentido*. Essa é a sua angústia, no mundo em que tudo imperiosamente têm que ser, *tudo é – sem sentido*. Tendo o *nada* como fundamento, deixou-se de pensar que esse inevitável “ter que ser” das coisas é um poder acontecer do que necessariamente ainda *não é* e se guardava como silêncio do sentido. O que as coisas realizam ao serem *o próprio mundo que “tem que ser” e que acontece* enquanto pronúncia (*légein*) do sentido, agora podemos dizer, é *logos*. Esse acontecer, que compreende aquela mesma ação originária da obediência de Abraão capaz de nos revelar o extraordinário no mundo e de nos oferecer sentido – agora compreendido no *logos* –, parece, cada vez mais se distanciar de nós à medida que nos entregamos a um fazer eficiente e comunicativo que tem por finalidade produzir significações e efeitos à nossa existência e ao mundo, mas que, na realidade, apenas explicita uma falta do sentido – não só na existência e no mundo, senão essencialmente em si mesmo. Esse fazer, privativo do *logos*, ironicamente se torna, num mundo ao qual se deve a todo instante determinar e “dar sentido”, uma tarefa obsessiva para o homem; pela qual deverá se afirmar e se estruturar como sujeito (uma subjetivação, não a sua humanidade descoberta), posto que dele toda coisa passará a depender para que seja retirada da insignificância significativa do nada – esse mesmo “nada” que também se torna, dentro de seu próprio mundo nadificante, uma necessidade de

objetivação. É ainda no fazer de “desconstrução” e “construção” das significações possibilitado pelo sujeito, pelo qual divisa e pretensamente *causa* o mundo, que esse homem, cada vez mais nosso coetâneo, pretende produzir sua “liberdade” – clara e definitivamente alheio ao agir que se denomina *performance* e que, agora, se diz *logos*.

Tomarei, nessa abertura de nossa excentricidade para ainda descender mais ao pressentimento de liberação, um contundente marco do início do século passado que influenciou muitas gerações de artistas, muitos teóricos, e que representa esse fazer e empenho de ruptura que apontamos na contemporaneidade, os *ready-mades* de Marcel Duchamp. Os *ready mades*, como diz seu nome, eram as peças já prontas de fábrica, um produto ordinário, portanto, a que o artista atribuía, não a *instância* (pois essa é um âmbito do estar que não podemos dispensar), mas a *significância* (maior dignidade possível às significações) de arte. Esse era o primeiro aspecto do seu fazer de artista: nomear e colocar um produto ordinário como arte. Com esse seu fazer, sua busca era se libertar das estruturas institucionais da tradição, dos padrões estéticos, dos ismos europeus, das escolas que diziam saber o que era uma obra de arte, propondo algo contra essa falta de sentido que parecia dominar e ser insatisfatória para determinar a arte de sua época. Reconhecia na autoridade dessa tradição algo sem sentido. De fato, estava certo em sua crítica sobre não poder ser esse sistema que emudece e constrange toda obra a referência da própria arte e de onde ela provém – seu originário. O que vemos, porém, no fazer de Duchamp não é a busca pelo sentido do que é a arte e de sua proveniência, mas apenas uma mudança de referência: agora é o artista capaz de sustentar, enquanto sujeito⁵ (*sub-jectum*), a nomeação do que é ou não é obra de arte.

5 A palavra “sujeito” tem sua origem no latim com *subjectum* (*sub-jectum*), aquilo que se põe ou deita debaixo de algo; se lança por baixo; e, por conseguinte, entende-se como aquilo que sustenta como um fundamento. Essa foi a tradução literal para o latim da palavra grega *hypokeímenon*. Tal tradução ocasiona uma perda, porém, de uma experiência de pensamento que não se reduz ao mero fundamento de sua tradução. Sobre essa questão nos diz M. Heidegger: “Essa tradução dos nomes gregos para a língua latina não é de modo algum um fato sem consequências em relação a eles, como hoje ainda é julgado. Por detrás da tradução, aparentemente literal e com isso preservadora, esconde-se muito mais um transpor da experiência grega para um outro modo de pensar. O pensar romano assume as palavras gregas, traduzidas sem a experiência igualmente originária que corresponda ao que elas dizem, sem a experiencial palavra grega.” (2010, 55). O mesmo serve para as interpretações da tradição sobre Aristóteles no referente às suas *aitiai* (traduzido como *causas*), e ainda da concepção de *aestheton* (de onde vem “estética”) como princípio e critério para a obra de

Nessa mudança, nada permanece como sentido, ao contrário, esse sai definitivamente da questão dos *ready-mades*. Simplesmente, no embate dessas forças de representação e desconstrução do século, a própria arte não é mais a questão. A pergunta pelo que é obra (ser da obra) se torna, neste novo contexto, apenas uma retórica irresponsável (simplesmente por nele se saber irrespondível) que não nos projeta mais ao pensar do sentido e, portanto, ao estar do ser, senão busca explicitar, pelo sujeito e pelo século, a sua ausência. O artista, em Duchamp, é o sujeito (*sub-jectum*) suficiente e, da mesma feita, a própria causa que assegura ser a “Fonte” (o famoso urinol destituído de sua finalidade, *causa finalis*) uma obra de arte; na verdade, é ainda aquele capaz de, pelo seu fazer, garantir (*causa efficiens*) que a própria arte não teve e não tem sua referência no sentido do ser, pois é a entificação do nada sem sentido⁶. A obra com seu sentido originário está definitivamente proscrita e distante do resultado desse projeto. De fato, um fazer como esse não poderia oferecer o sentido de ser, mas somente explicitar, na sua nadificação do mundo, o sem sentido do nada. Esse sujeito, ao mesmo tempo em que “dá sentidos” às coisas sem sentido, mantém a referência de sua própria existência no nada. Nesse horizonte de existência surda ao apelo do ser, em *tudo que é* – sem o sentido – subjaz lançado o sujeito como fundamento (*sub-jectum*), já que aquém e além de si e de seu fazer nada lhe resta. A ruptura, para um fazer que tal, passa a ser uma necessidade existencial, uma necessidade de subsistência, mas evidentemente não será capaz de conduzir-nos, em virtude do esquecimento do originário na ação, àquela *projeção* que nos libera, excentricamente, ao extraordinário.

Ainda é preciso aqui nos dirigirmos ao centro disso que se nomeou por Duchamp, no seu pressentimento de ruptura e liberação, como “*ready made*”, isto é, o que esse fazer causou (*causa efficiens*) nos sistemas de representação com o qual pretendia romper. Não podemos

arte.

6 Duchamp, no *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, define o ready-made nos seguintes termos: “Ready-made: um objeto usual elevado à dignidade de obra de arte pela simples escolha de um artista. Ready-made recíproco: servir-se de um Rembrandt como tábua de passar.” (Tradução nossa). Cf. André Breton e Paul Eluard, *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, 1938, p. 23.

negar, como já demonstramos, que a angústia da falta de sentido em toda a organização representacional pública (pelas instituições artísticas) e privada (pelos artistas) que configurava a comunidade artística envolveu também as obras contra esse esforço. Para ele, portanto, as obras e a arte se tornaram parte dessa estrutura representativa contra qual deveria se voltar, como já notamos. Para seguir, propôs algo que, na verdade, repousava sobre o fundamento desse fazer que vê em tudo apenas representação. Duchamp desejou se empenhar no enfrentamento dos conceitos estéticos, mas ironicamente, contra todos os conceitos vigentes propôs: a arte conceito – no lugar do ser, propôs a mera representação conceitual. Se já havia sido proscrita há muito a pergunta pelo ser da obra, agora vemos a total impossibilidade da mesma num mundo onde ela sequer se pode apresentar como fenômeno. Os *ready mades* são a radicalização do fundamento da arte como estética (*aesthesis*), a partir de um sujeito cuja existência também já se sustenta como tal. São uma pura recepção sensível do conceitual (*aestheton*), portanto necessariamente representativa e restrita à significação apriorística do que podemos perceber do *como algo é*, sem qualquer acesso ao *que ele é*. Nesse novo *aestheton*, a obra não é, mas representa uma representação: o conceito. Ao conceito de *aestheton*, pressuposto no *ready made*, Duchamp ainda acrescenta um outro modo de vê-lo: retira o utensílio fabril de sua função primária, para torná-lo agora um utensílio estético formado para atender e satisfazer as finalidades do conceito (sua nova *causa finalis*). O *ready made*, enquanto *aestheton*, quer ser a *imagem* do conceito. Toda as alterações e desconstruções logradas nesse esforço de ruptura, embora tenham gerado mudanças nos conceitos estéticos e suas estruturas representativas (suas disciplinas e historiografia), nenhuma notícia nos dão da liberação do humano, se por aquelas este está de fato cativo, pois só avançam por um projeto humanista já em curso desde há muito, como facilmente evidenciamos no paralelismo dos vocábulos gregos que emergem do *centro* dessa questão para o pensar que dela pretende emergir *excêntrico*. O que parece se revelar nesta *ekporeusis*

da *interpelação* contemporânea é a urgência de nos desabusarmos de uma ruptura que não acompanhou e não se seguiu ao *apelo* do humano, a *ananké* de nossa vocação (esta a nossa casa, a nossa *apropriada habitação*), mas que se mostra como uma necessidade à qual nos obrigamos (*ob-ligo*) apenas pelo cansaço e desespero de um *estar* na privação do sentido. A superação dessa *interpelação* de ruptura nihilista será nossa passagem para o sentido – nesta nossa procura (*pro-cura*) poderemos de fato nos *apropriar* de nossa *liberdade*. Se Duchamp tentou construir algum outro caminho fora da excentricidade e, por isso, fora do originário, de fato não conseguiu, pois não há – e sequer *necessitamos* de – um outro caminho para a nossa casa. Nenhum novo caminho poderíamos *vir a necessitar* (vir a ser *ananké*) para a *apropriação* de nossa liberdade – o que nos assegura também não o ser possível – que não o do originário, que aqui passamos a nomear “casa”, mas que os gregos também chamaram de *ethos*.

A vida enquanto imagem

Pela *ekporeusis*, só podemos pensar o que se mostra como *mistério* no *círculo da existência*, porque toda *comoção* do nosso pensar – excentricamente – nos conduz em descendência ao seu centro, ao mesmo tempo em que, em ascendência, nos lança algo através do círculo. Círculo e centro estão na fundação de nossa *instância*. Descemos em busca do que se vela no centro enquanto algo se revela e ascende ao círculo. Todavia, por este nos moveremos excentricamente somente enquanto pelo centro da questão somos comovidos e, pela *moção*, *projetados* no seu *mistério* (o que se nos abre, enquanto se fecha, à visão). O que nos deve mover o pensar nessa *instância* a partir de agora é o que se anunciou como “*imagem*” e, com ela, o que se revelará também enquanto “*ícone*”, a fim de que deixemos em

seguida emergir o sentido que essa guarda para a *performance* no círculo da existência.

Tudo o que se nos dá à visão (*phainesthai*) e que pode nos arrostar no círculo da existência é *fenômeno* (*phainómenon*). Antes, porém, e para de modo mais próprio entendermos o que nos pode arrostar, é necessário lançarmos o olhar à *imagem* que se coloca à luz (*phós*). O que se colocou claro em nosso círculo, reiteramos, é que uma *imagem* não é apenas aquilo que se entenderia como o parecer da *aparência*, já que apenas pelo *aparecer* poderíamos ver o que se mostrou a nós e permanece *obediente* ao sentido do que ele mesmo é, ainda que possa em seu *parecer* estar ligado e *obrigado* (*ob-ligatum*) àquilo que ele não é. O *aparecer* do fenômeno no círculo da existência, portanto, se empenha na *obediência*, ainda que essa possa vir a parecer uma mera *obrigação* – como aquela do sacrifício de Isaac. Essa obrigação não é, todavia, uma *desobediência*.

É preciso compreender, claramente, que “uma imagem”, tal como nos esforçamos por entender, não poderia corresponder jamais e de fato ao *como é* de um fenômeno em seu parecer e aparecer, ainda menos corresponderia ao *que é* do fenômeno em sua essência, pois nem mesmo esse referido *como é* do que se nos dá a ver pode ser alcançado se não for pelo que nos deu a conhecer. Vemos sempre o *que conhecemos* da aparência através de *como conhecemos* aquilo que se mostrou a nosso ver. Não podemos, pois, ver o fenômeno como ele de fato é, mas apenas como o conhecemos e enxergamos enquanto imagem. Não estamos, pois, reafirmando a ingênua dicotomia milenar de essência e aparência, do que é e do como é; mas caminhamos sobretudo ao ponto de entender que nossa obsessão de superação erigida no *como conhecemos* o fenômeno – e, por conseguinte, a nós mesmos – nos possibilitou não só a afirmação de uma diferença definitiva entre nós e os demais entes, como nos fez enfrentar também de maneira nada ingênua nossa própria imagem. Esse *como se conhece* do homem (imagem), no sentido agora também de um conhecer-se a si mesmo (sua imagem), possibilitou-lhe estar como nunca à distância de sua própria existência, estar à distância do

que ele mesmo é. Assim, não lhe resta outro caminho que não seja desincumbir a alienante tarefa de ser a partir de como se conhece, e pode *ver (spectare)*, a si mesmo. Essa é a tarefa à qual Kant se dedica na *Crítica da Razão Pura*, e que o leva a formular o juízo como a faculdade do entendimento de reunir ou dar unidade às representações de um fenômeno. Pensando sob a égide do entendimento kantiano, faremos cessar a uma mediação pela qual só nos é facultado um ver que não vai além de conhecer as representações das apresentações da presença do fenômeno, nunca poderemos imergir nessa presença por meio daquele *estar* – de modo próprio e imediato – de nossa existência.

Pela excentricidade, sempre poderemos descer ao que o fenômeno é pelo que mostra de fato ser, haja vista que sua aparência se empenha por nos conduzir, pela obediência, ao sentido. Como fenômeno ela está no sentido, e ainda que a nós não pareça, ela a esse quer permanentemente corresponder. Um aparecer, porém, que não permanecesse *obediente* ao sentido, conseqüentemente, pareceria e, por isso, nos faria enxergar, na existência, uma “pura” *imagem*. “Pura” não porque se encha de sentido por si mesma, senão porque, ao perder-se do sentido de ser, também perde seu vigor originário. É verdade, o que no fenômeno poderia corresponder, diante de nosso enxergar, tão-somente a uma aparência falsa do que ele é; na existência, pôde corresponder a uma vida inautêntica, ou, como já demonstrado, a “imagem de uma vida”. Uma vida inautêntica é essa *imagem* que se sustenta *somente* sob a iluminação de um *espectar (spec-tare)* que lhe faz *espelho (spec-ulum)*, que quer dizer *o lugar onde se vê* – esse modo de *espectar* que se detém *de todo* na imagem, devemos já dele nos distinguir, não poderia partir do excêntrico, pois, avesso ao centro por onde nos movemos, limitou-se a um lugar no qual só vigora o *espetacular (spec-taculum)*, isto é, vê no *espelho* apenas o seu *espetáculo*. É nesse *espelho do espetacular* que “a imagem de uma vida” pode se tornar “uma vida enquanto imagem”. É o que ocorre caso nos percamos do centro e dimensionemos a existência nos limites das representações e *especulações* de nossa consciência, sem nos

mantermos no *cuidado* (*cura*) da *procura* (*pro-cura*) pelo próprio – a autenticidade de nossa excentricidade (*ethos*). É pelo cuidado com o centro, sua cura, que o homem pode chegar, propriamente, a consumir-se no que ele é – a *ética*⁷.

O que é visível no círculo e tem sua *proveniência* no centro – portanto, na comoção excêntrica – nunca se mostrará apropriadamente ao que vive das especulações de suas

7 Faz-se necessário dedicar aqui, como nota e licença, um breve *excurso* no fluxo de nosso método, mas que dele também participa pela *excentricidade*, no qual expomos uma reflexão sobre o sentido dessa palavra que se abre em Aristóteles e que se torna grande questão para nós em nossa *ekporeusis* da ação. A palavra “ética” não poderá ser compreendida em seu sentido essencial se não consideramos que traz, na sua correspondente latina, uma implicação de afastamento pelo qual se estabelece uma igualdade de termos e, posteriormente, uma separação (ética e moral) que nada ou pouco dirá do contexto de pensamento no qual a palavra surge em Aristóteles. Devemos, pois, empreender uma rápida recuperação da palavra para que ela, a palavra por si, nos mostre e nos deixe pensar o que se dá como sentido. Como já apresentamos em artigo publicado no livro *Convite ao Pensar* (2014, p. 87-88), sua origem está no substantivo *ethikón*, de adjetivo *éthikos*, -é, -ón (Yarza, 1945, 631), com mesmo radical de *éthos*. Esse último vocábulo tem assumido canonicamente, na superficialidade dos dicionários, o mesmo significado daquela sua correspondente palavra latina, isto é, “hábito”, “costume”, “uso” (*ibidem*, 411). Essa dicionarização, todavia, de maneira alguma é capaz de remontar o sentido que tal vocábulo nos apresenta pelo pensar de Aristóteles. Para entendermos tal contexto de pensamento, originário, em que a palavra se diz e para, ao mesmo tempo, trazer mais proximidade à tal sentido que também emerge em nosso pensar, decidimos trazer, na condição de *excurso*, o excerto desse nosso trabalho, escrito no decurso de nossa pesquisa, no qual nos esforçamos por dialogar diretamente com as palavras de Aristóteles e assim deixar entrever a radicalidade de um sentido que parece ter se desgastado e desaparecido de sua referência ontológica ao longo da história da Filosofia. A seguir, apresentamos essa nossa necessária interpretação da palavra em questão:

“*Ethikón* designava entre os filósofos gregos o âmbito do pensamento no qual emerge a questão do *éthos*. Este seria a questão colocada, por exemplo, no ‘Ética a Nicômaco’, de Aristóteles (*Ethikon Nicomacheion*), traduzido para o latim como *Ethica Nicomachea* (cf. edição de Franciscus Susemihl, 1903). Chegou-nos indiretamente pelo latim, com a forma *ethica*, portanto, a palavra grega *ethikón* (cf. Abbagnano, 2007, 380); isto é, por meio de uma latinização (não mera transliteração, mas gramaticalização) que de certa maneira ainda conservava o *sentido originário* na referência do radical grego. Curiosamente, a conservação não aconteceu com o próprio *éthos* no percurso da tradição filosófica latina, palavra que guardava a questão originária da *ética*. Essa sofreu uma tradução literal, ou melhor, foi substituída por uma correspondente no latim, a saber, *mos, moris*, (de onde deriva a palavra *moralis*, ‘moral’) daí o sumário significado de ‘costume’, ‘preceito’, ou ‘hábito’ atribuído a *ethos* pala tradição latina. ‘Moral’ e ‘ética’, a princípio, são palavras correspondentes entre o grego e o latim, estabelecidas como sinônimas pelos escritores deste último idioma; entretanto, não poderíamos afirmar que trazem de fato a mesma experiência de sentido, ou que estão isentas de qualquer implicação ao pensamento nessa tradução. Lembremos o que nos diz M. Heidegger (2010, 53) acerca da tradução de termos dos textos gregos para o latim, em ‘A origem da obra de arte’: ‘*Por detrás da tradução, aparentemente literal, e com isso preservadora, esconde-se muito mais um transpor da experiência grega para um outro modo de pensar. O pensar romano assume as palavras gregas, traduzidas sem a experiência igualmente originária que corresponda ao que elas dizem, sem a experiencial palavra grega.*’ Se quisermos pensar a *ética*, nosso esforço deverá ser, portanto, o de compreender o *éthos*, livre da égide da Moral estabelecida pela tradição latina. Esse esforço deve ser feito, principalmente, desde Aristóteles.

Sua obra encimada é traduzida majoritariamente para o vernáculo a partir de sua versão latina, ou, no melhor dos casos, a partir do original grego com a correspondente terminologia filosófica do latim que vigorou até a modernidade. Em ambos os casos, o problema é o mesmo, o esquecimento de uma leitura hermenêutica apropriada do *ethos*. No capítulo *B* (beta, ou livro II) do original grego, inicia-se de fato o uso reiterado da palavra que procuramos e a explicitação clara da questão que ela é. Já no primeiro parágrafo desse capítulo, o autor explicita a referência entre *éthica* e *éthos*, válida e evidente não só pela sua experiência existencial, mas também pela de pensamento e sentido do qual a palavra originária é, na verdade, guardiã. Neste sentido originário da “experiencial palavra grega”, Aristóteles (1903, 25) nos diz :

representações e, justamente por isso, será sempre do centro ao qual nos dirigimos que deverá partir a abertura ao diálogo que pode conduzir a *procura*, enquanto *excentricidade*, da questão. A isso nos empenhamos a fim de que não apenas não pareçamos – e poderemos só parecer – os falsos, mas também possamos revelar, ao inautêntico (extra-cêntrico), o excêntrico (ex-centro). Essa tarefa se perdeu hodiernamente, pois a crítica não mais parece saber nos conduzir ao centro em que a existência acontece poeticamente (*performance*), por isso, autêntica e humana. Uma pergunta da especulação contemporânea, pertinente à crítica que não superou a metafísica tradicional, parece insistir diante de nosso caminho, posto que evidentemente não se deu conta dessa *procura* e *comoção* do autêntico nem, portanto, do humano, interpelando-nos para lhe correspondermos – e só lhe poderíamos corresponder o diálogo desse único modo, se não quisermos ser subjetivos ou objetivos – desde dentro do

'...hé dé *ethiké* éx *éthous* perigígnetai,' isto é: '... assim pois a *ética* do *éthos* se origina.' Esse 'originar-se' não designa só uma derivação na formação da palavra, mas sobretudo que a *ética* para realizar-se como tal, e ser o que é, se funda na experiência do *éthos* de cada ente, *sendo*. Ainda no mesmo parágrafo, conclui: '*outhèn gár tōn phýsei ónton állos ethízetai*', isto é: 'pois pela própria *physis* nenhum *sendo* (ente) possui o *ethos* do que ele não é'. Se a *ética* é a realização do *ethos*, este é propriamente o que determina o que cada *sendo* é e não é ao realizar-se. Portanto, cada *sendo* só pode realizar-se naquilo que ele é e não é se for eticamente. É neste mesmo sentido que Aristóteles encerra esse parágrafo, que será a linha mestra da questão vertente neste livro II (beta) do É. a N., dizendo-nos ainda algo da própria *physis*. Afirma: a pedra que, pela própria *physis*, se move para baixo não poderá pelo *ethos* mover-se para cima, ainda que insistamos em jogá-la milhares de vezes para o alto; da mesma maneira que o fogo nunca pelo *ethos* aprenderá a descer. E nada que pela própria *physis* é aprenderá pelo *ethos* a ser de outra maneira.

O *ethos* é o fundador da *ética*, já que é o *próprio* de cada *sendo*. Para ser ético, o homem deve apropriar-se do seu *ethos*, haja vista que só a partir do que é próprio do homem, o homem pode *aprender a ser* e consumir-se no que ele é. É neste seu destino que o homem concretiza sua *liberdade*, contrariamente ao que vemos na interpretação metafísica que o subalterna à uma concepção universal de *ética* como moral. Nesta tarefa de ser e não ser, cada homem se torna um peregrino cujo caminho se desdobra de maneira radicalmente autêntica, embora cada um ainda esteja no âmbito de realização de uma mesma peregrinação e de um mesmo destino que reúne e permite todos os caminhos, que é a realização do humano.

A grande questão da *ética* não seria, pois, se o homem pode ou não ser algo radicalmente fora do que ele é, ou realizar outra coisa que não seja propriamente humana, pois evidentemente não poderia, pois também ele é 'pela própria *physis*', como a pedra e o fogo. O desafio do homem, portanto, não consiste em algo que a pedra, ou o fogo, ou qualquer outro ente, seria capaz de realizar exclusivamente pela *physis*, senão na sua travessia de apropriação do que lhe é próprio (*ethos*) nas possibilidades de realização do ser; isto é, só o homem deve *aprender a ser* aquilo que ele é e não é sempre de novo, a cada época e nova conjuntura de sua existência. Assim, embora cada *sendo* da *physis* tenha seu *ethos*, somente o homem pode ser ético ou agir eticamente. Este *aprender a ser* e *apropriar-se*, na verdade, já é um empenho efetivamente constitutivo do seu *ethos*, e que nomeamos *pensar*: o homem realiza pensando, e pensa realizando, as possibilidades do *ser*. Esse pensar é o homem *sendo*. Dentro dessa mesma questão e desse mesmo sentido da *ética*, que reúne *ser* e *pensar*, compreendemos o fragmento III de Parmênides, 'Pois o mesmo é ser e pensar' (Heidegger, 2002, 205). Esse 'mesmo' é o próprio do humano que reúne numa identidade o ser e o pensar. Neste fragmento, não se afirma uma adequação do ser ao pensar, nem o contrário, do pensar ao ser; nem tampouco uma igualdade em que se possa intercambiá-los sem consequências, mas se nos anuncia uma experiência própria de *ser e pensar* enquanto *procura* (*ética*) do *ethos* (cura) humano. *Ética é pro-cura.*"

círculo da existência. Essa pergunta resiste e, ainda não compreendida pelo sentido do centro, quer saber de nós, na sua objetividade *como poderia o homem fazer algo que não fosse humano* – pois é nestes termos que ela entende toda a questão e quer uma resposta. No entanto, a lógica da pergunta não se sustenta nem se revela como *logos* (sentido e centro) da questão, e, embora não deixemos de lhe corresponder a *interpelação*, não podemos também desprezar que ela se priva desse *apelo* (aquilo que nos chama ao sentido e ao centro). Devemos, pois, acolhê-la em um modo de seu aparecer que a possa legitimar essencialmente – também ela deve parecer propriamente o que de fato é, de modo que pergunte algo para além da objetividade e da subjetividade que em seus termos pressupõe – para, então, revelar sua condição de responsabilidade já desde onde nos movemos em nosso pensar. Só assim poderemos entendê-la pela *ekporeusis* apropriada da questão que por ela acena sem se mostrar de todo. Essa pergunta conquista a sua validade colocando-se por uma questão que, apropriada, não poderíamos ignorar em nossa abertura para o diálogo; o apelo que vemos emergir de sua interpelação nos questiona, a saber: *de que modo poderia o homem ser – pelo agir – e, em sua existência, não parecer ser o que ele é; e ainda perder-se (descuidar-se) – por um fazer – nessa imagem do que ele não é*. A questão que assestamos agora na hermenêutica da *ekporeusis* é a da *cura* do humano, que se revelou há pouco para nós enquanto ética.

A perplexidade dessa pergunta que interpela parece estar em que compreende o homem como um mero fenômeno, no qual o apelo do ser é permanentemente uma *obediência* ao seu agir e parecer, isto é, seu acontecer. No acontecer do fenômeno, *apelo* e *obediência* não se diferenciam essencialmente da mera *obrigação*, pois essa sempre será uma ligação obediente à sua referência imperiosa de sentido, sem lhe caber, então, a possibilidade da *desobediência* (*des-ob-audire*) àquilo que ele mesmo é e apela. Para o homem, porém, a *desobediência* permanecerá, ao longo de toda sua travessia, como aquela contumaz

possibilidade adâmica de um degrado e um *descuido* de seu *ethos*. Assim acontece haja vista que o homem não é um mero fenômeno, ou um ente qualquer, no círculo da existência. A questão, agora já originária e não mais encoberta pela interpelação, nos comove e nos envida a descermos, com nossa própria excentricidade, a seu centro. Dizer que o homem não é um fenômeno ordinário, por ser capaz do *descuido*, e demonstrá-lo brevemente pela descrição da *diferença* entre este e aquele, já poderia ser suficiente e convincente à *necessidade da pergunta* que espera uma objetividade ou uma subjetividade das respostas; no entanto, na *ekporeusis*, mais do que a uma mera *diferença*, a *necessidade da questão* nos apela à *procura* de nossa *identidade na diferença* – aquilo ao que nossa própria vocação nos chama a ser. Não bastaria a essa necessidade da questão, dizermos o que o homem revelou não ser – um ordinário fenômeno – ao longo de suas aparições na história de sua existência, senão antes deixar que se revele o modo de ser próprio que, só enquanto *ananké* do humano, pôde lhe conferir uma travessia – consequentemente própria – no acontecer de sua existência. É nessa procura que devemos enfrentar, a cada vez em nossa travessia, admitindo de uma vez por todas no nosso *existir*, tanto o perigo quanto a faticidade de que, enquanto *se está no mundo* – diante do apelo de ser –, a *obediência da cura* (cuidado) e a *desobediência do descuido* (descura) não serão sem consequências.

Para ainda podermos enfrentar a questão, sem nos afastarmos de seu centro e, de tal maneira, o deixarmos, agora concretamente, ao alcance da interpelação que acolhemos no círculo, evocarei algo que nos apela (pois nos fará, a todos, escutar) como uma admoestação apodíctica da imagem de uma vida reduzida ao que se vê (*spec-tare*) – e só se vê enquanto imagem –, e que demonstra com clareza o descuido que ameaça avançar sobre nossa existência. Sobre esse *descuidar-se* nos admoesta Machado de Assis n'*O espelho*. No decurso dos eventos por que passa e realiza o alferes Jacobina, sua existência passa a sustentar-se no como era visto por todos à sua volta, no que a todos era visível, e que para si mesmo se tornou

o maior dos significados, que lhe dava maior significância. Todos o chamavam somente como ele parecia ser visto em sua maior dignidade, era o “Alferes”. Com o tempo, não necessitou mais de outros para lhe espelhar a imagem com que o viam ser (*spec-tare*) os escravos de sua tia, sua existência e seu estar naquela casa e diante de outros era um estar mediado exclusivamente pela imagem de sua vida na representação do Alferes. Quando os escravos desapareceram e fugiram da casa, ele já estava com sua existência absorvida por uma vida enquanto imagem do ser Alferes, de tal modo que não mais lhe foi preciso estar com os escravos para ver a si mesmo como tal. Machado ainda vai mais longe para evidenciar essa vida enquanto imagem. A representação do espelho, que se difere à revelação suposta na referência de ser, se torna a totalidade da existência para o “Alferes”, Jacobina. O que Jacobina vive é precisamente um esquecimento essencial que lhe priva do acesso ao que lhe ofereceria a revelação – o acesso ao que lhe é próprio. O alferes Jacobina se entrega, de todo, ao mundo das representações de tal modo que a representação passa a ser só o que vê e tudo o que passou a ser. No espelho, se mostrou as consequências de um descuido só possível ao homem, e que lhe torna clara a necessidade do cuidado (*cura*) que somente ele mesmo poderia realizar em seu agir – se ao homem cabe a *cura*, foi porque pôde se descuidar de si. Machado é contundente contra uma condição de nosso estar no século sem a autenticidade e, por isso, seu narrar sobremodo se torna uma admoestação. É-nos dito: “O alferes eliminou o homem”. A imagem no espelho era somente a do Alferes: quando o Alferes se despia da sua farda, Jacobina não mais se enxergava, suas feições se ocultavam, velavam-se, ainda que presentes “fielmente” – isto é, objetiva e subjetivamente – na reflexão do espelho. Ironicamente, uma reflexão “fiel”, dita “verdadeira” e “adequada” não se mostrou e não é uma revelação própria e apropriada do homem. Machado, portanto, não nos fala de uma cegueira objetiva ou subjetiva de Jacobina, mas de uma visão de si que, mesmo vendo tudo, tudo vê e só se vê enquanto imagem. A representação de uma *vida-imagem* passa a ser tudo,

negando o *arroastamento* do que lhe seria oferecido como visão pela revelação do próprio. Neste caso, o revelar-se da autenticidade é denegado pelo *espectar* do espelho (*spec-ulum*, o *espaço* do *espectar*, agora como *spec-taculum*). Para Jacobina, o *estar no mundo* esvazia-se de sentido: desaparece do que pôde aparecer no *espelho*, enquanto esse passa a ser o lugar em que *tudo é – enquanto imagem*. Ele mesmo, porém, ali é esquecido: *está* ali, objetiva ou subjetivamente, todavia não pode ser – Jacobina. Por conseguinte, nenhuma ação originária poderia se realizar, mesmo que a tudo ainda pudesse fazer, na condição existencial desse homem em que o mundo enquanto sentido e a sua referência ao próprio estão proscritas. Quiçá ninguém tenha mostrado tão precisamente quanto Machado o que é *estar numa vida enquanto imagem*.

A imagem sem vida

Essa mesma admoestação que nos quer lembrar do *próprio* esquecido nas representações do século, essa proscricção da apropriação da nossa liberdade de ser que nos projeta no estar de uma vida inautêntica e incapaz de realização, é ensejada por dois *performers* que nos revelam em denúncia um *fazer* que em nada corresponde ao *agir* da *performance*. Essa que exigiu de nosso caminho até aqui um empenho ético compreendido na e pela linguagem, a fim de que apenas ensejemos a sua apropriada anunciação, por isso mesmo necessariamente livres das falsas reservas representacionais das disciplinas. Márcio-André de Souza e Ida Larsen nos fazem testemunhar, em suas ações, a uma quejanda existência sem sentido tal como a vista em Machado, mas não sem ainda nos fazer considerar uma diferença. Enquanto este nos faz ver concretamente a possibilidade de descuidar de nossa autenticidade, o que naqueles se devassa é já o homem numa dimensão puramente

espetacular, o *estar no mundo* como mero suporte de uma vida que é a pura representação do espetáculo, o instante em que se avança ainda mais na completa perdição do que devemos chamar de uma *imagem sem vida*.

Em *Márcio-André's Daily Life Box Set*⁸, vemos durante três dias a vida do performer acontecer dentro de uma caixa, sua vida está ali dentro *projetada* empacotada, remetida a um público, seu “contato com o mundo” (isto é, o que lhe facultaria mundificar a vida, ter seu fazer compreendido no e como sentido do mundo) se dá apenas através do olhar de espectadores que o observam, individualmente, de fora para dentro da caixa, por meio de um orifício. Tudo o que há para viver dentro da cena da caixa tem como função e se fundamenta no mostrar-se a esse olhar externo (já também internalizado como uma visão ubíqua) dos espectadores; sem esse, nada do que ocorrerá ali dentro precisaria existir – esse espetar é, por assim dizer, a sua “causa última” (*causa summi*, a causa sem outra causa) e “essencial”. Todas as atividades de sua vida ali se destinam a criar imagens de si para o olho que observa de fora. Deve tentar mantê-lo interessado, sempre observando, pois sem ele a vida deixa de acontecer, já que se trata de uma vida *espetacular*: só existe enquanto vista, espectralada, e só acredita merecer ser vista enquanto espetáculo. Esse olhar se torna uma *necessidade existencial* da imagem: um fator condicional e determinante não para a vida propriamente, mas para a

8 Performance exibida no festival *Monstra: nanofestival de poesia em performance*, nos dias 19, 21 e 22 de maio de 2014, na Casa Hoffmann, em Curitiba, Brasil. Márcio-André está em sua casa na Hungria vivendo três dias, em tempo real, e respeitando os horários do festival no Brasil, on-line. Com um projetor e um microfone/câmera propicia ao público sua presença midiática, usando um conceito já antigo na performance, podemos dizer, “telepresença”. É a essa presença de imagens que todos assistem e “ouvem”. Essa presença é o que virtualmente se amplia pela tecnologia da telecomunicação e da informática a cada dia, tornando-se até mesmo uma experiência banal e diária, a mais comum, com o *facetime*, o *skype*, o *googleglasses*, ou de maneira mais imersiva se terá os óculos *rift*, que simplesmente nos transportam a um ambiente virtual *complexo e completo* só de imagens. A “telepresença” se tornou tão usual, que vemos na atitude de Marina Abramović, em sua instalação no MoMA, Nova Iorque, “*The artist is present*” (poderíamos dizer que foi uma *biografia performática*), um questionamento nada inocente ou “celebrizador”: ao contar com a presença de fato da artista durante todos os três meses de sua permanência no Museu, ela questiona essa presença meramente comunicacional que se tem propalado nas ações de *performance art*. A artista nada faz senão arrostar, sentada, em silêncio, com sua presença não midiática, não comunicacional, cada um dos visitantes, dedicando alguns minutos, uma experiência que buscava o extraordinário no que era o mais ordinário, mas que foi esquecida: a *simplicidade* de um *ser-com* da presença, que não é nem passivo nem ativo como quer a comunicação. Assim interpretamos a ação de Marina, que retomaremos: como um questionamento da *presença* e da *verdade* de ser-com a esse conceito de *presença comunicacional* (nomeamos assim, posto que sempre se concentra nos efeitos de “recepção”) que desde sempre norteia a performance.

sobrevida de sua imagem – a única que lhe importa e que deve sobreviver por ser de toda espectacular. Nenhuma vida, na verdade, parece subjazer ou aparecer pelas imagens cotidianas produzidas pelo indivíduo que habita a caixa, essas imagens não são o parecer de algo, mas são sustentadas apenas pelo olhar onipresente (mas ironicamente externo) ao próprio espaço de sua “realidade”, isto é, do mundo. Os limites em que o performer se encontra se encerram na visão do observador, essa é todo o horizonte de seu agir e produzir, tudo ali está e é plenamente à mostra. A imagem é a única condição existencial e o único *modo de estar* para aquele que habita e se fecha na caixa das representações. Seu agir não é mobilizado pelas necessidades de ser, mas pelas necessidades estéticas e pelas espectações de um olhar, que poderia se subtrair a qualquer momento – tirando todo sentido de estar do habitante que vive em espetáculo – caso as representações deste não lhe satisfizessem mais. Podemos dizer aqui que esse olhar ilumina o seu mundo porque lhe dá o lugar de estar, ainda que esteja enquanto imagem; mas é também, e por isso mesmo, capaz de retirar-lhe o fundamento, ao apagar esse mesmo mundo, retirando-lhe assim tudo, posto que tudo se funda na iluminação totalizadora de um espectar e, portanto, no aparecer das imagens, sem que nada haja e aconteça para além dele, nem sequer a própria vida. Essa caixa é o horizonte do estar de uma “imagem sem vida”, de uma *vida-imagem* que não seria mais capaz de se dar conta do *descuido*.

Cabe-nos, então, descer radicalmente ao centro da questão, para compreendermos, de modo imersivo e ainda assim excentricamente, em que medida esse descuido nos priva a *performance* como realização do sentido e do mundo no círculo da existência. Para isso, iremos nos perder ainda mais na imagem, pois anelamos lobrigar ainda mais o que nos lança aos olhos, como admoestação, a tesina da “vida-imagem”, a partir de uma performance já mencionada. A performance de Ida-Elisabeth Larsen se chama *Elena Ceausescu's Wunderkammer*; numa tradução nossa, *Câmara das curiosidades de Elena Ceausescu*. Neste

nome anuncia-se também o início de uma angústia para nós. Não aquela, exposta por Kierkegaard, que é uma necessidade ontológica para o homem compreendida no *poder ser* que o compele a realizar e a errar, sob pena de se paralisar impotente caso lhe resista ou ignore, porém justamente uma antagônica, a de se perceber a proscricção exógena de um *não poder realizar* que anela esterilizar as possibilidades de ser e impor o seu *descuido ao* nosso *cuidado*. *Wunderkammer* é a tradução alemã para os “gabinetes de curiosidades”, surgidos nos séculos xvi e xvii das grandes descobertas para além da *finisterrae*, onde se expunham as novidades das investigações naturalistas trazidas para Europa; todavia sem qualquer intenção científica ou classificatória, senão espetacular, com mero propósito de impressionar e maravilhar os visitantes. Não podemos confundir o caráter de estranho e excêntrico ao que se destinava apenas ao falso obscurantismo alimentado na mera ignorância do não conhecer, já que o obscuro propriamente compreende o excêntrico e o estranho nas condições do conhecer que, conhecendo somente por meio de um entendimento, declara sempre seu não saber. Não conhecer algo e o ignorar, pois, não é o mesmo que experimentar o não saber como condição do que já se sabe. Na *Wunderkammer*, coisas banais aparecem como fabulosas, ou coisas fabulosas são imaginadas de coisas banais – de modo que o “imaginar” e o “aparecer como” são tudo que se pode ter de uma relação sem referência. Chamamos de relação sem referência essa possibilidade de faltar uma identificação capaz de imbricar os envolvidos existencial e eticamente. A referência é o que nos provoca o cuidado com o sentido do *estar* da relação.

Remontando não o lugar do espetáculo do mundo naturalista, mas esse falseamento espetacular de uma vida-imagem, Ida apresenta aquilo que deve ser angustiante também aos espectadores. Em um estacionamento vazio, na Culturgest, em Portugal⁹, os participantes voluntários são conduzidos, por uma “sentinela” do regime comunista de Ceaucescu, a um solitário e velho Mercedes. Ali estão Elena e sua criada, Edna – nesta recai toda a angústia

9 Performance apresentada no evento internacional *No Performance's Land?*, Lisboa, 15-17 de abril de 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=AEIW5AUOlis>>

alienante da qual falamos, no entanto é por aquela que o ser humano se descuida e impinge descuido. A angústia que paralisa Edna continua a ser, mesmo enquanto tenciona a redução espetacular da vida (“espetacular”, pois da vida a uma *imagem sem vida*), uma manifestação evidente da necessidade do cuidado, posto que o que é angustiado na angústia – isto é, confrangido em seu poder ser – é o apelo de um agir autêntico proscrito. Ida com seus atos, a cada vez, busca esse confrangimento dentro do carro de portas fechadas, seus movimentos o tornam um lugar de desolação frente à liberdade de ser, um lugar cuja experienciação do estar e do agir é *Wunderkammer* – um falseamento de mundo construído sobretudo em um fazer sem referência de sentido. Essa *Wunderkammer* é a medida e limite – a origem de todo fazer que ali se desdobra e o único horizonte possível para os que nele estão enredados – do fazer de Ida. Seus gestos são tudo o que todos ali podem esperar de *mundo*, e, no entanto, ao se gestualizar, nada se lhes mundifica de *sentido*. Tal gesto é a angústia, é gesto da angústia. A referência do sentido reduzido, a cada ato repetitivo e gradativamente mais intenso de Ida, à pura relação de angústia entre os envolvidos, não se impinge apenas como um modo de estar na existência, mas se perfaz conjuntamente como descuido da linguagem. O gesto da angústia tal como consideramos aqui, gesto que retira as nossas possibilidades éticas (do *ethos*) de ser e que nenhuma referência de sentido nos pode oferecer, evidentemente não diz respeito a um simples gesto sem significados, como redutoramente se poderia pensar, posto que seu conteúdo significativo e seus efeitos diretos de significação e recepção, efetivamente, não respondem, não são responsáveis, pela angústia que do gesto emerge. Relembremos que a angústia se dá pelo mundo que o gesto nos oferece e, ironicamente, nos priva. A questão, pois, se dá no âmbito da linguagem, pois é enquanto gesto e linguagem que o mundo se nos pode oferecer e enredar existência de sentido. Essa angústia poderemos tê-la em nosso modo de estar da existência, porém ela já nos tem como gesto – isto é, linguagem. Por isso, não bastaria, nem é possível, esquecer-la ou simplesmente ignorá-la, pois nos quer privar as

possibilidades de sermos, que são outrossim as próprias possibilidades de mundo para nosso *estar*. Dito assim, é preciso que pensemos ainda mais essa *relação* da angústia, do gesto e da linguagem, a fim de que não tenhamos um hiato na compreensão da passagem, da existência para a linguagem, à qual nos leva o sentido.

Está claro para nós que a angústia descrita por Kierkegaard, dimensionada na condição do “poder ser” que leva o homem à ânsia de agir, não é a mesma que a vivida pelo gesto de angústia, embora ambas assistam, enquanto questões existenciais, nas possibilidades de ser. Kierkegaard não aprofunda a questão da linguagem que necessariamente acompanha o homem, mesmo já no seu exemplar Adão. Na verdade, nada melhor que a experiência de Adão, o mítico Adão, criado já maduro na solidão, esse – que gestualizou a sós, que, por isso, “falou” mesmo antes de ter outrem com quem e de quem falar, num contraexemplo do dialogismo estrutural e comunicativo atribuído às línguas – terá experienciado de maneira apodíctica, posto que livre de significados e significações, o instante inaugural do falar e do gesto enquanto um puro dizer-se da linguagem. Como a experiência de um bebê que tem seus olhos fitos nos lábios de alguém quando, pela primeira vez, ouve-o dizer-lhe algo, e todavia não ouve esse algo, senão o dizer-se: tem de se dar conta e se espantar com esse dizer-se, antes mesmo de se dar conta dos próprios significantes, significados e significações com que se lhe diz. Por esse espanto, o mundo se deu ao mítico Adão e se dá ao homem a cada vez. Esse dizer-se é, portanto, o silêncio condicional da linguagem em tudo o que pode ser e é dito. A Adão o que pôde angustiar foi, pois, de tudo o que foi dito, o que foi proscrito. Um dizer-se que permanece como tal, proscrito, no gesto de uma árvore que lhe interrompe o próprio mundo. Essa proibição, existencialmente, não se colocaria como problema à condição do homem de *poder ser* e *poder agir* – a angústia que o leva a agir –, ela apenas se torna, enquanto proibição, um poder “desobedecer”. Essa proibição é, e apenas lhe dá, a possibilidade da “desobediência”. Ao ser proibido, o homem já se projeta no seu poder agir e

poder ser “desobediente” por uma angústia de dimensão estritamente existencial experienciada na inocência anterior ao ato que “desobedece”. Uma desobediência, pois, *não ao que ele é e realiza, senão ao significado* de sua ação. Uma desobediência que se deu a fim de se obedecer a algo maior – o sentido e as possibilidades de mundo que a imagem aprisiona. Não é, portanto, na proscricção do que foi dito que poderia ocorrer a privação do ser e do agir, senão somente no próprio dizer-se, isto é, na própria linguagem. Nesse dizer-se constante e constantemente interrompido, portanto, privativo, o que angustia não é o significado encerrado na árvore do Éden, senão o estar permanentemente afastado de um seu sentido no mundo: a ausência do próprio mundo oferecido que ela retira (ainda que em oferta) em sua imagem de proscricção. É a linguagem que torna essa necessária desobediência ao mero significado – “necessária desobediência” porque sua *ananké* será o apelo do sentido enquanto erro e errância de seu estar no mundo – uma obediência a um agir em travessia, que gestualiza mundo ao passo que denega a visão puramente representativa de uma imagem. O gesto de Ida quer ser essa imagem privativa, sem sentido num gesto que nos acena e retira o mundo, ameaçando-nos numa vida confrangida e retida na subserviência à sua imagem.

A angústia, o sonho e a cegueira

A angústia existencial exposta por Kierkegaard não é aqui uma oposição à angústia que nos atravessa pela linguagem, a despeito de ser, por si só, insuficiente para descermos ao centro da *ananké essencial* experienciada pelo homem. A angústia existencial é entendida no sonho: o homem pode sonhar embora não conceba o sonho, o Adão mítico no seu estado de inocência nada podia realizar além da inocência, isto é, sonhava realizar e isso o angustiava – não realizar o que sonhava lhe deu a consciência do nada. Essa angústia existe para Adão e, portanto, para o homem, ainda que no seu mundo edênico não houvesse qualquer proscrição. A angústia só o pôde arrastar à proscrição, porém, pelo gesto desse nada, o gesto capaz de lhe arrostar os limites de ser das possibilidades de mundo: o *sonho do homem de ser* se lhe acenava e se lhe ocultava na gestualidade daquela árvore. A esse aceno da linguagem o homem não pode deixar de corresponder com sua ação. De fato, não é a proscrição ou a não proscrição que determina a obediência do homem às possibilidades de ser, mas a presença de um apelo a obedecer ao que já lhe era enviado mesmo antes de ser proibido. Essa angústia mítica do homem não é, portanto, histórica nem tampouco sociológica, e nada obstante esteja radicada no sentido de seu estar no mundo (*on*) que lhe acena na e pela linguagem (*lógos*): é desde sempre *ontológica*. Mas não só. Essa angústia nos arrasta a realizar e gestualizar as possibilidades de mundo pelas possibilidades de ser do nosso estar no mundo (o *on* que somos); ela nos exige, portanto e para tanto, o empenho nessa *ação capaz de realizar* “o *sonho do homem de ser homem*” no mundo (*poiesis*). É a angústia *essencial* – não comunicacional, não histórica, não sociológica, não psicológica – de nossa condição *ontopoética*.

A ação compreendida por essa tal angústia, é preciso esclarecer, não pode ser medida por àquela de Sartre. O agir, embora não ignore, a partir do seu projeto consciente do *fazer*,

uma maneira de realizar-se na e para a existência do homem, ainda pressupõe a sua liberdade própria dentro de uma estrutura dialógica. Por esse dialogismo, ele passa a ser histórico, sociológico, comunicacional. Seu fazer é integralmente dialógico e é tudo o que podemos possuir desde a origem, já que não seria possível um acesso à essência ou uma ação nossa que a manifeste. Isso porque, para o existencialista, tal essência é concebida enquanto algo em si, inacessível, e por isso incapaz de nos levar a agir. Para Sartre, ser e fazer se separam em um abismo. Ação e essência não se tocam, não se referenciam de fato: aquela não tem nesta sua referência, porque a própria essência nada pode dizer nem mesmo dizer-se – sequer se diz enquanto linguagem. O agir é fruto estrito de uma operação da consciência que encontra, não no *sentido* senão numa *falta existenciária*, o seu motor. Essa falta existenciária é apenas outro nome para o que já discernimos e diferenciamos, em sua *ekporeusis*, como necessidade *secular* – *uma necessidade que não tem referência no ser*, mas na situação (circunstâncias e atributos) da existência. Nesse contexto de pensamento, aquela angústia – aqui também enquanto destino do homem – que o poderia levar a realizar-se e à liberdade não se dá enquanto um dizer-se na e da linguagem, mas se restringe a um *fazer existencial* que nos determina sobretudo enquanto ato, seja esse qual for: todos são significativos desde que modifiquem as estruturas que enredam o ente em sua situação existenciária. Ser significativo e modificar as estruturas existenciárias que nos rodeiam não é o mesmo, porém, que corresponder a uma *ananké essencial* e ao sentido do ser. A liberdade de Sartre dependeria de realizar-se pelo *fazer nadificante* (um ato liberto também da essência) e não por aquele sonho do homem – de ser homem – e, portanto, aquele gesto do apelo de ser que a linguagem desde sempre nos oferece. A questão da essência é silenciada em nome de um fundamento estrutural e representativo: o agir se sustenta na mera ausência e na falta, representadas na consciência. O que tal consciência representa para-si é o homem medido em um projeto humanista que se determina na mera existência do ente e ignora o sentido do ser; em nossos termos: um *estar* da

existência que não é *estar no ser*. Para esse projeto, poderíamos dizer, a essência da essência do homem é o *fazer*. Seu sonho é um sonho de predicados e circunstâncias. Podemos expor agora de que modo esse agir é dialógico e, por isso, social, histórico e comunicacional, mas não de fato essencial. Essa exposição é decisiva para podermos entrever com mais clareza o que se deve distinguir naquele *agir no e pelo extraordinário do ser* desse outro que se acredita nascido *no e para o existenciário* da existência. Não se tratará de empreender uma exegese filosófica, mas de um diálogo necessário que não serve à história e tradição, mas ao pensamento que aqui se quer autêntico e ético.

Sartre pensa a ação humana, e só acredita num motivo para a mesma se dar, quando o homem é capaz de contemplar pela consciência uma negatividade, uma falta, frente ao “ser”, que é entendido como mero ente. Deste modo, chama de “ser” o positivo do real, o que é e está imediatamente dado como realidade, e como condição de nossa realidade, o que nomeia-se aqui como existenciário da existência. Essa falta, que é o seu necessário “móbil”¹⁰, é necessária condição, embora não esteja desacompanhada de uma condição ainda anterior que é a “liberdade”. O que se faz decisivo é que na constituição do que seja motivo para agir, esse deve ser sempre operacionalizado pela consciência como negativo frente ao existenciário, frente às circunstâncias que enredam nosso estar. Esse móbil pode não ser de fato uma causa para um efeito, ou uma mera finalidade para a ação, mas não deixa de se limitar a uma condição da consciência humana para-si e ser parte estrutural e estruturante da ação. Não haveria ação sem móbil, nem esse sem a “nadição” negativa operacionalizada na consciência. Desse modo, como em Kant, a consciência é a determinadora do nascimento do agir. O seu móbil é meramente ideal, um projeto de ser futuro concebido para-si, que enquanto projeto é negatividade, isto é, “não é”. Esse “não é” novamente se dá apenas num horizonte do ente e não propriamente do não-ser do ser, uma vez que é apenas um negativo, uma falta concebida epistemicamente pelo conhecimento do que é. Sua ideia de projeto é,

10 Cf. O Ser e o Nada, 2007. pp. 331-336 (§535 - §543).

devemos entender, um negativo daquilo que é, tão ordinário, portanto, quanto esse, pois tudo o que faz é lhe dirigir o seu fazer interventor: uma ação mobilizada numa exclusiva negatividade, mas para cumprir-se como exclusiva positividade. Um agir que não anseia conservar-se não ser enquanto age – sendo –, mas o contrário: enquanto “não é” anseia tornar-se meramente ente, de modo que se lança para o seu fim, antecipado e estruturado nele mesmo e idealmente.

Precisamos agora entender até que ponto esse projeto de fato se distingue daquele projetar-se do homem em seu sonho de ser homem, e saber se é, pois, uma realização própria e inaugural. Sartre se dedica a inverter a tese da opinião corrente afirmando que não seria o sofrimento sentido numa determinada condição que nos faz conceber uma circunstância melhor de vida, mas o contrário, por conceber outro “estado de coisas” que nosso sofrimento se torna “insuportável” e que teremos nessa concepção um motor para agir. Essa inversão, podemos já anunciar, não propõe uma interpretação diferente para o sentido do agir, o *ethos* que o possibilita, senão apenas propõe objetivar uma *etiologia*, as suas motivações e origens representativas e epistêmicas, seu processo na consciência, tentando inverter não mais que uma relação lógica e pragmática do agir. O exemplo primeiro dessa questão em *O Ser e O Nada* deixa isso evidente. O mesmo diz que, em 1830, o proletário de uma fábrica tem seu salário rebaixado e, por isso, percebe que terá uma perda também na sua qualidade de vida, que já era de carestia, todavia, segundo se afirma, isso não é capaz de fazê-lo “retratar” sua situação e sofrimento como “insuportável”, por conseguinte, ele se adapta ao seu novo e maior sofrimento, “não por resignação, mas por lhe faltarem cultura e reflexão necessárias” para conceber uma situação ideal (que ainda “não é”) na qual não haja, para sua existência, esses sofrimentos que lhe são intrínsecos. “Consequentemente, não age.”¹¹ diz Sartre, sumariamente. Sua conclusão e tese é a de que o proletário toma para si o sofrimento como parte de sua natureza, não consegue vê-lo como acidental, senão como constitutivo de “seu

11 Op.cit. p.332. (§537).

ser”. Dito assim, facilmente percebemos que Sartre empenha sua reflexão pelo que se chamou na tradição filosófica de atributos e predicados, em oposição à substância, essência, e sujeito. O proletário não conseguiria conceber uma realidade distinta da que vive e, portanto, veria seu sofrimento como essencial, não podendo, por óbvio, alijá-lo de sua existência. Segundo, essa tesina a denegação dessa sua condição só poderia vir pela operação de nadificação da consciência que reconhece o sofrimento como circunstância, acidente: o proletário deve abstraí-lo de si, e conceber idealmente um puro nada como realidade circunstancial distinta frente à sua realidade atual, para então tornar seu sofrimento uma condição mutável e intolerável. Após tal operação, não conseguirá mais suportar sua condição e só assim começa a agir, pois descobre, em tudo que é, não “ser feliz”. A nadificação não é nada mais, pois, do que o entendimento e posterior juízo da consciência que separa da existência as circunstâncias existenciárias, sempre a partir do negativo (do ideal em oposição ao atual, esse enquanto mera atualidade do que é). Na operação desse negativo, o proletário poderá conceber-se, para-si, no que “não é”, movendo e mobilizando sua ação por ele e em sua direção. O que se reconhece como uma ação para-si, desde sua consciência, mobiliza-se para o que não é sua condição – poderíamos dizer “ser feliz” – ; mas evidentemente frente à sua condição atual de “ser infeliz”. “Ser feliz”, enquanto negativo ideal para-si, é uma oposição representativa e predicativa à “ser infeliz”. “Ser feliz” ou “ser infeliz” para-si não é capaz de dizer nada de próprio a ser realizado pelo homem em seu *sonho de ser* – homem. Novamente, fica-nos evidente que essa tese sobre a ação, seja essa mobilizada pelo negativo seja pelo positivo, continua a isentar-se de uma reflexão sobre o *ser* e, portanto, o *sentido do agir*. Nessa tese, sem os predicados, o sentido do ser é simplesmente nada – é uma falta para-si na consciência. A eliminação do sofrimento nos termos postos, embora seja um ato inegavelmente necessário, seja a princípio tolerável seja *a posteriori* intolerável, tem como horizonte a nossa condição existenciária (circunstancial ou acidental) e, portanto, realiza-se enquanto um projeto de uma

necessidade *secular*. Não é possível discordar de Sartre sobre o fato de que só podemos mudar com nossa ação aquilo que é, o estado de coisas do entorno que nos toca, a partir do que não é; no entanto, nosso agir parece querer dizer algo além de “mudança”, e que não tem sua referência nem no derredor, nem no projetar-se negativo das nadificações. Desde o início, podemos aceitar, como Sartre, que o fazer do homem, tal como expõe, não poderia tocar com sua finalidade e mudar o “seu ser”; no entanto, devemos de imediato desfazer a suposta implicação de que o agir, não podendo “mudar”, também não poderia referir ao *ser*. Sua referência não é a mudança, mas o *dizer-se* – enquanto linguagem. Essa é a questão que emerge como a mais decisiva nessa *instância* de nossa *ekporeusis*, pois enquanto linguagem o ser se diz na *existência* e nos tem naquele sonho e no gesto que enredou o mítico Adão.

Devemos ainda deixar emergir uma diferença mais dessa relação que o fazer estabeleceu com o sonho em nossa descida à angústia, pois não podemos mais deixar de mostrar como se fundamenta diante do que se anuncia na performance de Ida-Elisabeth. Tal enfrentamento e diálogo com a diferença se tornou importante, pois a maneira como *Wunderkammer* se nos apresenta é sob a opressão de uma estrutura social, *secular*, mas que foi tomada pelo existencialismo como a privação da liberdade. Essa é uma condição, e também fundamento, para a ação. No entanto, é pelo gesto e pela linguagem, não meramente pelo sonho de uma falta no século e suas estruturas de opressão, que compreenderemos os gestos de Ida. Em *Wunderkammer*, Edna não é um proletário que sofre uma falta de liberdade nas condições existenciárias a partir de uma relação remota e estrutural com seu opressor, ela está sempre *espectando* diante de si, na mais próxima *instância* do seu estar no mundo, a retirado de seu sentido. Sua “opressão” se instalou também como gesto. Seu sonho de realizar e agir possui uma tarefa mais plena do que àquele fazer reflexivo e mobilizado *a posteriori* pelo negativo que nos descreve Sartre. De fato, o negativo na fenomenologia que o existencialismo sartreano empreendeu é sempre *a posteriori*, nunca *inaugural*. Do mesmo

modo, por conseguinte, foram compreendidos a ação (fazer) e o *não-ser*.

Esse fazer, tal como aquele de Adão, também participa de um “sonho”, que é entendido como uma condição possibilitadora e para si. O agir é o fazer condicionado e promovido por um projeto anterior de mudança para a situação de nossa existência, sem o qual ele não poderia jamais acontecer. Desse modo, o agir é motivado porque o homem é capaz de conceber um estado ideal e distinto da sua situação existencial. Aqui o sonho apenas provoca um projeto de agir para mudar (intervir); só enquanto projeto de futuro estado, previsto e ainda ideal, ele pode *motivar* esse agir. Só após fazer seu projeto de mudança que sua angústia, um circunstancial sofrimento existencial, pode ser atendida e se tornar, a partir de então, intolerável, isto é, confranger o homem a agir. Esse projeto é também um projetar-se do homem no seu sonho – aquilo que ainda não é e não foi determinado pela sua realidade, mas que a torna insuportável. O sonho seria o que falta na realidade, mas não é por ela determinado. Sartre é claro ao dizer que o que é não pode determinar o que não é nesse projeto do agir, deixando uma separação entre os motivos de agir (aqui, o sonho) e o que deve ser mudado por ele (a situação existencial). Esse projeto de futuro no qual se insere o agir é uma tomada de consciência, a representação do possível que falta. Só essa representação do mundo possível mobilizaria o agir. É que para Sartre, assim como em Kant, o conhecer representado pela consciência é o único apelo possível para a ação, pois traz as suas causas, o seu projeto, a sua finalidade e a sua meta. Sartre diferencia, assim, o ideal como o negativo presente que oferece a consciência como condição do agir e o estado de coisas que por si mesmo não pode oferecer esse negativo que promove o agir. O que é não determina o que não é, e disso não poderíamos discordar: o sonho do homem de realizar-se é livre e não se determina pelo que é, enquanto não é. Mas também devemos perguntar de onde foi possível que nos chegue o que não é. Sartre acredita que esse nada, epistemologicamente entendido como falta e negativo, surja em nossa consciência imersa naquilo que é positivamente e nos

dá essa possibilidade de projetarmo-nos, nadificando o mundo e a nós mesmo em nossa condição atual. Chegamos aqui ao caráter evidentemente dialógico de seu agir. Nessa solução epistêmica da consciência para o agir, não se pensa em nenhum momento como o não ser se dá ao homem como tal, já que está em si mesmo separado do que é. Se é o sonho que nos dá a consciência, como pôde antes dela o homem ser e não ser – sonho. Isto é, ter sonhado, como Adão. Nesta concepção sartreana, entende-se também que o significado do fazer supera o sentido do agir: há sempre um ordinário fazer, já que todo fazer enquanto projeto já é significativo realizador da existência. Esse projeto concebe um mundo de imagens, seu sonho não é um sonho de *ser – homem –*, mas de conquistas de atributos (“ser algo”) e mudanças estruturais (*estar sem ser*). Um sonho que é representação do homem para-si. Um projeto de humanismo que não reconhece nada como próprio, ainda que diga compreender as possibilidades de “ser” e “não-ser”, mas sem pensar de que modo se faz possível a própria possibilidade. Podemos dizer dele, também nós, essencializante, pois denegando uma essência (determinadora), a todo tempo e paradoxalmente pretende discernir conscientemente para-si o que não é seu próprio, o que não é “essencial” e, por isso, pode ser mudado pelo seu fazer. Uma negação da essência que é a todo instante uma entificação. Ao contrário de mobilizar, o agir parece perder sentido na representação de um homem para-si da consciência a ser atualizado: afirma-se o sonho de um homem possível para-si, sem se colocar em questão como foi possível ao homem sonhar. O sonho de um possível para-si, que nos mobilizaria o agir e ainda esclareceria o que devemos mudar no mundo para adequá-lo a uma sua representação, não poderia sequer acontecer se não se pronunciasse a primazia do próprio sonho – de *ser*. O que é próprio no *sonho de ser – homem –* é *um possível sonhar* e não o que se sonhou para-si. O *sonho de ser* é já de si o *sentido* do sonhar e do agir. Esse é o próprio que, se lhe fosse negado, também o sentido de estar no *mundo* privar-se-lhe-ia. Com a privação do próprio, o homem não se realiza e nenhum sonho se diz. Dessa privação que nos

desolaria na angústia nos fala obsessivamente, em seu *Livro do Desassossego*, Fernando Pessoa: “qualquer dos sonhos é o mesmo sonho, porque são todos sonhos. Mudem-me os Deuses os sonhos, mas não o dom de sonhar” (1982, 84). O extraordinário do sonho não é o que se sonha *para-si* – ordinariamente – mas o dizer-se que é “dom de sonhar”. Se o homem poderia ser projetado (enquanto projeto de ser) numa representação possível para-si; enquanto dizer-se de sonho, o sentido ofereceria o que não é possível ao representar, ao mesmo tempo em que se conserva apropriadamente numa correspondência *obediente* ao ser: esse sonho, não sendo “projeto ideal”, compromete-se com o sentido – de *ser* – do nosso estar. A ação à qual nos envida não é um fazer que se estrutura fenomenologicamente sempre *a posteriori*, mas um corresponder que se pronuncia originariamente *sendo*, sempre inaugural. O projetar-se do sonho não é um “projeto ideal” a ser cumprido por um fazer subsequente que fita dinamizar, mudar, ou adequar o estado de coisas de nossa circunstância (*circum- stare, sistema* que também, por seu turno, quer dinamizar e adequar nossa existência, *ex-sistere*), senão já a *prospecção* (*pro-spectare*) de um agir que é originariamente um *estar – no ser*. Na *prospecção*, sonho e gesto são compreendidos em *um só e mesmo apelo* (*vocatio*), nela deve estar radicada a nossa ação, do contrário nos entregaremos apenas ao fazer de uma representação *para-si* de nós mesmos. Para o agir do mítico Adão e, portanto, do homem mítico que somos, nada se estrutura em circunstâncias *a posteriori* compreendidas em objectualidades e negatividades da consciência, mas no sonho de realizar-se – homem – *com e no mundo*: o mito da criação do homem é simultaneamente o da concriação do mundo. Seu agir se dá em um copertencer *onto* e *auto* poético. Supor em uma nova estruturação do *século* e de sua *circunstância* a realização da “liberdade ontológica” do homem encerraria sobretudo uma resignação essencial e não a suposta superação de uma falta. Como no chamado de Abraão, nossa liberdade só poderia estar entregue ao desconhecido, esse que nunca pôde ser contemplado e, por conseguinte, sequer poderia se apresentar como uma intolerável falta às

objetivações de nossa consciência, conquanto nos exija permanente a consumação de algo extraordinário e *excêntrico*. Para Abraão, o que se realizou de seus sacrifícios possíveis (primeiro Isaac, depois o bode) foi tão-só a *obediência* – essa que os levou do circunstancial e accidental ao sentido do ser. É pelo extraordinário dizer-se em *prospecção* que se responderia – ao passo que outrossim sublevaria a resposta à sua plena abertura em virtude de sua evidente diferença ontológica – à precipitada acusação, ainda fundeada na tese existencialista, de que estaríamos concordando com que qualquer ordinário fazer do homem será a mera consequência afirmativa de sua humanidade (uma negatividade *para-si* que deve ser atualizada). O sonhar, que é condição de possibilidade e, por isso, anterior a qualquer representação da consciência, já nos possibilita o que somos dizendo-se na e pela linguagem. Sua radicalização no *estar da existência* (*ek-sistere*) é o dizer-se – *sendo* gesto. A tentativa de tirar-nos esse gesto que é “dom de sonhar” nos seria a única coisa de fato insuportável – seria esse sonho ainda gesto, mas sob a ameaça do que chamamos de “gesto da angústia”: um apelo ao qual não nos seria facultado corresponder e consumir pela ação. Sob essa ameaça, encontra-se o nosso agir, é precisamente isso que nos lembra as *admoestações* do mito ao nosso modo de ser – homem. Nele, devemos explicitar, o agir não é algo espontâneo, tampouco consecutivo – do contrário não seria próprio e humano –, mas uma apropriação de ser e um *obedecer* (que é corresponder) a um chamado (*vocatio*). A necessidade dessa correspondência, doravante, devemos guardar para mais bem entendermos o que se nos é dado como tarefa e destino. Não estamos oferecendo aqui um conforto, a toda prova e insequente, ao fazer humano, de modo que o homem pudesse entregar-se a apatia de uma existência sem ação ou sempre tivesse de afirmar-se a si mesmo em qualquer ato; ao contrário, apontamos com isso o perigo que é, em sua existência, o agir pelo qual ele deve se realizar. Nesse perigo de realizar-se – homem – assistem a possibilidade de se *estar* permanente na sua liberdade – de *ser* – e a possível ameaça de não se encontrar no seu *ethos*,

por conseguinte, de ter-se lhe privado o sentido de *mundo*.

A questão ética que há pouco se nos colocava na formulação de uma pergunta apropriada, e que continuamos a enfrentar ao descermos, pela *ekporeusis* da imagem, ao seu centro – desta vez já se nos revelando o abismo de ser da angústia –, novamente se poderia colocar em sua primeira e inapropriada tese. É por essa concepção de projeto que entende todo agir do homem (fazeres que mudem seus atributos e *circunstância* mobilizados pela nadificação) como um ato de sua realização e liberdade, que sempre ouvimos de novo o desafio de uma irresponsabilidade na repetida e estéril pergunta: “poderia o homem fazer algo que não corresponda ao humano?” Essa pergunta parte de duas teses, portanto, que se alternam sem que se precise adequá-la de maneira diferente à cada uma, pois pode ter seu fundamento em ambas: ou se fundamenta no determinismo de uma essência (em-si), ou num ato que determinará o homem livremente (pois não há “essência humana em si” que o determine, o homem que não é nada será o que vier a tornar-se). A pergunta que se coloca mais uma vez procura um novo apelo para que a resolvamos, quer ser um problema no horizonte da linguagem; isto é, foi correspondida não só no seu aparente desafio à ética. O que vemos aqui é que tanto nesta tese humanista de que no significado de seu fazer se determina aquilo que o homem vem a ser, quanto naquela essencialista de que aquilo que o homem é determina o significado do seu fazer, encontra-se uma relação estrutural causal na qual ora se decide que o ato dá significado à essência, ora que a essência dá significado ao ato. Tanto em uma quanto em outra, o significado do que o homem seja está já e sempre no significado de seu fazer: *qualquer fazer* por si mesmo já seria o mais significativo para nossa existência, pois sempre traz consigo as significações para o que somos. Ambas, pois, entendem a ação do homem sem levar em consideração o *sentido do agir*, mas somente as significações de todo e qualquer fazer livremente, numa “liberdade” que não se difere de uma gratuidade isenta. Por isso, qualquer resposta à pergunta que venha surpreendê-la como

negação de tais pressupostos parecerá apenas sem fundamento e desarrazoada, caso não a reinterpretemos apropriadamente pelo *dizer-se na e pela linguagem* que apela à *prospecção do nosso sonho de ser* – homem. Deve já estar evidente que, ao dizermos “*nosso sonho*”, de maneira alguma está nomeada uma manifestação psicológica de um suposto inconsciente (ainda que também não seja fruto de sua consciência), senão um apelo ontológico: somos sonhados – homens. Não somos nós, portanto, que, enquanto homens, determinamos o sonho de ser – homem –, já que ele mesmo não é uma criação nossa, só nos é dado ser (*datum*, dom)e podemos apenas ser a sua consumação.

Ao lembrarmos (*admoneo*) de Abraão, damos novo azo para interrogações encabuladas que recalcitram em interpretar, pelo significado dogmático ou representação teológica, Adão e Abraão como figuras que devem se justapor tão só antagonicamente, uma vez que um diz o oposto do outro no que se diz em suas histórias: razoavelmente, deve-se concluir de ambas que a ação de Adão resulta numa pena, ao passo que a de Abraão é galardoada. O mito, todavia, não assume um compromisso, ao *industrializar* (*indu-struo*, um *construir* – *struere* – a partir de dentro e do centro – *indu* –, portanto excentricamente) o modo de ser e agir do homem, com a razoabilidade da razão; tampouco se lhe faz ancilar o seu sentido. Devemos dizer definitivamente que se assim interpreta a tradição é por considerar a representação do que é dito – a proscrição “da árvore do conhecimento do bem e do mal não comereis, porque no dia que dela comerdes terás que morrer” (1995, 34) – determinante sobre o gesto: acredita que Adão deixa de ser plenamente o que é por ter agido, já que seu projeto de “consciência” era a proscrição. Sua *obrigação* era, pois, a *proscrição* frente ao gesto e ao apelo da árvore: essa guardava, todavia, as possibilidades de realização do *sonho do homem de ser homem*. Na verdade, ali se realizaria o que lhe é próprio. Não é por um reconhecimento contemplativo de qualquer falta ou negatividade que o homem pôde se projetar e realizar seu destino, senão pelo gesto que o lança em prospecção ao que era impossibilidade para a

consciência ainda “inocente”, malgrado se lhe *comovesse* em apelo. Mesmo na inocência mítica, privado do sabor do “conhecimento” para o juízo do bem e do mal, o homem é levado a agir. A proscição, sendo antes do sabor da árvore, que era o saber do bem e do mal, não se poderia dizer e não se diz como bem ou mal, somente enquanto sonho e angústia. Esses não eram frutos do conhecer, e desse como conhecer que ainda não podia ter, porquanto só poderiam ser facultados pela linguagem que desde sempre o compreende e o lança a uma realização – *de si e de mundo*. Esse compreender é também uma pré-compreensão que lhe diz sua humanidade sem pré-requerer, *para si*, a objetivação ideal de sua consciência: o gesto da linguagem diz o sentido de *ser* que desde sempre o compreende e é próprio. A linguagem e seu gesto de *ser* – homem – é *sentido (logos)* inaugural, não como móbil, senão enquanto apropriação, para o nosso agir. No mito, tal *sentido (logos)* precede, enquanto condição *onto* e *auto* poética de *nosso estar no mundo*, o “como conhecer”, só posteriormente e mesmo através dele conquistado.

Nosso empenho na excentricidade deve, a partir de agora, permanecer sem olvidar o que, após nossa descida em catábase até o centro da relação, emergiu como a referência essencial entre o gesto e a angústia: linguagem. Tal referência se torna a questão que permeia, ainda que esquecida, toda a *ekporeusis da imagem*, desde o espelho de si enquanto *espectar* de representação (a *imagem de uma vida*), e a redução da vida à representação (uma *vida enquanto imagem*), até a pura representação de *WunderKammer* (uma *imagem sem vida*).

Afirmamos que “o sonho de *ser*” “precede” o *a posteriori* projeto de homem *para si* não por pretendermos inverter a tese de Sartre, que já de si é outra inversão, a saber, “há ao menos um ser cuja existência precede a essência” (2014, 25), mas por entendermos só ser possível pensar o homem ao darmos um salto para fora dessa tensão antitética e, sobretudo, de sua linearidade dialética, a fim de não propormos ainda uma possível síntese humanista que o pudesse compreender. Desse modo, não se trata de afiançar que “a essência precede a

existência” ou sua antítese existencialista, senão que o homem é desde sempre *sendo*. Isso se conclui já desde o rigor de se pensar que “há ao menos um *ser*”. O fato de se admitir que não há uma essência *a priori* à existência e, então, não haja outrossim uma definição de homem prévia ao próprio ato de ser homem, não deve *significar* que, por faltar uma sua definição, o homem não seja inicialmente nada e só depois se torne alguma coisa e assim, sempre posteriormente, se defina¹²; todavia, deveria *dizer* justamente que não há fundamento ou natureza humana, mas também nem “definição”, nem síntese, nem conceito universal ou representação, seja *a priori* seja *a posteriori*, capaz de abrangê-lo ou compreendê-lo naquilo que ele é e, *sendo*, pode sempre tornar-se. Sendo, é *chamado* a ser. Devemos dizer: para Sartre, a essência é a consciência e o que essa pode projetar, já que antes o homem mesmo existe como nada, “não é nada”. Se a existência não diz nada do homem antes dessa essência que é projeto sempre representativo e negativo do fazer, não nos sobeja muitas conclusões senão reconhecer em sua filosofia um novo essencialismo – a despeito de não ser fundamentado em uma moral universal, nem em uma divindade –, posto que confere primazia a uma essência determinadora e representativa do homem (a consciência) sobre a existência, ainda que aquela não seja entendida como uma definição *a priori*. Esse desconcerto para o existencialismo sartreano parece ocorrer justamente por uma *desapropriação* da essência na existência, algo que é preciso desde o princípio enfrentar se quisermos compreender o agir.

Abraão e Adão, não sabendo de um projeto que respondesse representativamente, exemplarmente, por toda a humanidade (como defende Sartre ao falar da “responsabilidade de tornar-se” do homem algo *ideal* para todos os demais), agiram, ignorantes ainda do “bem” e

12 Diz Sartre: “Que significa, aqui, que a existência precede a essência? Significa que o homem *existe primeiro*, se encontra, surge no mundo, e *se define em seguida*. Se o homem, na concepção do existencialismo, não é definível, é porque *ele não é, inicialmente, nada*. Ele apenas será alguma coisa *posteriormente*, será aquilo que ele se tornar.” (2014, 25) (grifo nosso). Nesse contexto de pensamento existencialista, quando se diz que o homem se “define”, não se quer dizer que ele simplesmente se coloca sob uma limitação (de-limitando-se), sob um fim (de-finindo-se), no sentido de uma atualização do que era só potência. Se “definir-se” aqui significasse somente isso, depois do homem enquanto nada, não poderia sequer se afirmar uma existência anterior à essência, já que ninguém existe antes na pura in-finitude, isto é, sem existir sob algum limite. Consequentemente essa palavra não traria nenhuma novidade e acréscimo ao existir. O que se quer dizer de fato nessa frase de Sartre é que essa “definição” é algo novo para o existir, é a própria determinação da sua essência: é de fato a pretensa definição conceitual do homem.

do “mal”, e realizaram – o homem que somos. Tiveram uma *correspondência*, e não mera “responsabilidade”, em suas realizações diante do que foram chamados, embora não soubessem o que deveria objetivamente se consumir, em cada caso, pelo agir: se saíram com seus supostos e respectivos “projetos” de ação (anunciados inicialmente pela mesma voz de Deus, poderíamos considerar: a um o holocausto de Isaac e a outro a proscricção da árvore), não os cumpriram de fato, ao passo que não deixaram de ser até o fim surpreendidos por algo mais *próprio e realizador – do homem, que, sendo, tornaram-se*. Não foi a responsabilidade de fazer a melhor imagem do homem para todos que lhes define a essência, antes já estavam lançados na necessidade do agir, na qual se realiza desde sempre o sentido de ser – homem – condição para quaisquer representações que dele se possam “fazer”. Essa representação que é tudo para o homem, pois seria sua essência, é uma pura imagem ideal, aquela mesma “imagem sem vida”, se não lhes admitirmos o sentido do ser.¹³

Tudo o que nos esforçamos por dizer até aqui não deve ser circunscrito, sob argumento de que alijamos todo pragmatismo e intervenção no século típicos de uma prática, a uma posição nossa no campo de uma teoria, haja vista que o pensar por nós empenhado, não sendo

13 Ironicamente, mesmo tendo feito a crítica ao existencialismo cristão em virtude do mesmo, corroboramos, ser incoerente, Sartre é fiel ao mesmo modelo metafísico ocidental que pretende realizar um “projeto de homem”, uma imagem exemplar de homem “válida para todos e para nossa época inteira” (2014, 27), quando afirma a responsabilidade e liberdade das escolhas. Aqui caberia um excuro oportuno sobre dois caminhos de busca do melhor da *perfeição* (do per-fazer) do homem radicalmente distintos, um ocidental e o outro oriental. Já valeria, entretanto, apenas observar como a espiritualidade do ocidente se fundamentou na busca de um projeto representativo e ideal de homem a ser cumprido e válido a todos: o “exemplo dos santos” para as nossas ações. Tenta-se fazer projetos de vida aos melhores exemplos *para si*: São Francisco, São Bento, São Domingos, Santa Clara, Santa Teresa d’Ávila e, por fim, o Cristo. Todos exemplos válidos no ocidente para a humanidade inteira e, sendo exemplos, os valorizamos em seu agir exemplar ao escolhermos fazer de nossa vida algo semelhante. Se perguntássemos, porém, a Buda ou a qualquer outro *bodhisattva* o que devemos “fazer” de nossa vida a caminho da *perfeição*, ou se há alguma imagem ou fazer que se pretende exemplar a nossa época inteira e seria, pois, o mais responsável, ele certamente parafrasearia o oráculo de Delfos nos dizendo: “*desperta-te a ti mesmo!*” e nos lançaria no maior dos abismos, de modo que até mesmo nossa consciência perderia sua clareza por alguns segundos. Nessa *admoestação* (*ad-moneo*), toda representação que se quer “válida para todos” se esboroa sem sentido, ao mesmo tempo em que ela não quer dizer simplesmente, como aconselharia Sartre, “você é livre, escolha, ou seja, invente” (2014, 38) um projeto. De fato, é inegável que “Desperta-te!” e “invente!” são vias radicalmente distintas a serem atravessadas. Independente de se admitir ou não uma divindade e uma essência *a priori*, Sartre segue explorando esse modelo da metafísica ocidental, cujo “fazer” deve ser responsável uma vez que se pretende válido a todos e, portanto, espera poder ser escolhido por todos, para tentar entender o agir, o *existir* e o *ser*. O problema não está propriamente na responsabilidade com o outro, por si mesma, mas no fato de que pretender um modelo para todos já é supor que um a escolha possa ser um modelo para todos, ou ao menos para outrem. E isso, pela representação, torna-se apenas a pretensão da universalização de um conceito de agir – e de homem.

de fato a teoria pura de uma prática, é essencialmente – sendo – *performance*. Essa não só nos conduz a uma realização inaugural como, consecutivamente, nos faculta a *resistência* no existir (*ex-sistere*) em face do que para nós se apresenta também ao entendimento e à consciência como necessidade: se, indubitável, tivemos que nos esforçar para entrever o apelo (*vacatio*) de ser – homem –, que já é nosso modo originário de estar no mundo, é porque também, por óbvio, não nos seria possível deixar de admitir, em nossa existência, a necessidade evidente de satisfação de nossas representações nesse mesmo mundo, malgrado o seja enquanto século e estrutura. Essa *necessidade* das representações, embora não nos convoque ou comova por um *apelo essencial* – já que não nos enseja por si mesma e *necessariamente* ser (*esse*) –, pode nos reter nos projetos de um fazer que é estritamente satisfazer da representação para si, sem nos levar ao consumir. Esse satisfazer rapidamente encontra lugar nas posições de estar que se podem assumir num sistema (*sistere*), indefinida e sucessivamente.

É verdade, se não é apelo ou chamado, precisamos ainda dar a ver (no *espectar*) em que medida esse projeto de satisfação poderia ser tão *alienante* a ponto de nos reter na representação e ainda de que modo não nos pode ofertar, no satisfazer de seu fazer, o consumir do *próprio*.

Pensando na radicalidade de uma vida cujo *espectar* da imagem pudesse nos dominar completamente nela mesma, e nos alienar no dinamismo das estruturas de um mundo meramente representacional, José Saramago engendra as possibilidades de sua circunstância precisa para essa vida estritamente existenciária e *espectacular*. Em seu romance *O Homem Duplicado*, a personagem Tertuliano Afonso Máximo encontra outro (*allius*) que lhe é idêntico em tudo na aparência. Todas as marcas de nascença ou mesmo acidentais adquiridas ao longo da vida aparecem nos seus corpos, inclusas as vozes, de modo que são aparentemente o mesmo indivíduo, todavia, em conjunturas existenciais diferentes. Possuem

profissões diferentes, mulheres diferentes (com algo em comum, não as amam de fato, sua *ligação* com elas é apenas *obrigação*), personalidades diferentes, mães diferentes, conhecidos diferentes; mas que não os impediam de se identificarem de maneira desconcertante quando se encontraram e se viram espelhados (*speculum*) um no outro (de fato lançaram mão de um pequeno espelho para se analisarem) pela primeira vez: “como se a chocante conformidade de um tivesse roubado alguma coisa à identidade própria do outro” (2002, 217). Essa experiência de se ver especularmente se desdobrava para Tertuliano na estranheza do próprio espelho de sua casa. Ali, mergulhava, como a personagem de Machado, no seu abismo: não sabia mais quem via, se a si mesmo ou se aqueles olhos que o olhavam era o espectar de outro (*allius*) para si; isto é, já não sabia mais de quem era aquela imagem, agora desapropriada e *alienada* pelo espelho, que poderia não ser mais *ele mesmo*. Sua obsessão se torna inicialmente constatar alguma *diferença* na imagem que pudesse afirmar como sinal de sua *identidade*, contudo, não a encontrando, começa a entender ambos como mera cópia de um outro. Isso se agrava quando descobre que nascera alguns segundos depois do seu duplo, fato que o faz deduzir que a cópia não era o outro, mas *ele*”. Reduzida toda a necessidade de sua existência a uma imagem no mundo, alguém evidentemente passava a ser descartável, já que era apenas uma duplicata de um mesmo. Afonso Máximo se entrega de tal maneira a essa imagem de si e nela deposita todo o sentido de estar no mundo, que em nenhum momento se questiona sobre o que seria essa *necessidade de existir*. Começa a investigar as condições existenciárias de Daniel, e passa a desejar estar em seu lugar, com sua profissão, com sua casa, com seu carro, enfim, com toda a sua complexa imagem social e familiar. Pela identidade da imagem, poderia anular-se e assumir a vida desse outro, ser outro pela suficiência de uma idêntica imagem. Acredita poder assumir a vida de outro, pois só vê o outro também como essa imagem compartilhada e desapropriada de si, pura representação que qualquer um poderia assumir para si. Tudo o que chamava de seu se torna tão cambiável quanto sua própria

imagem no espelho, pode ser a de outro e a de outro pode ser a sua, pois nada para ele se guarda como diferença ontológica. O que pode ver (a imagem de uma vida, vida enquanto imagem) se torna tudo o que existe e o que ele é. Algo ocorre, Daniel, seu sócia, morre no seu carro e com suas roupas emprestadas, de modo que aos olhos de todos quem morre é Afonso. Ele passa a ter a urgência de decidir pelo que é próprio ou pela imagem de uma vida alheia que passou a desejar. Esta, entretanto, era a única que via; diante de seus olhos só havia a imagem a escolher, uma imagem que, como a sua, não possuía qualquer diferença no mundo, limitava-se a um lugar que poderia ser ocupado por qualquer um nas estruturas do século e frente aos olhos de todos. Todos o veriam como Daniel, se deixasse de ser Afonso. É o que decide, de modo que até à sua mãe, a sua única referência de fato na vida, deixa representar-se a imagem de um filho morto. Após isso, ele se torna um homem sem *referência* e disposto a desempenhar e reduzir tudo às *relações* de seu sócia, isto é, a *alienar-se*: de casa, de carro, de profissão e até de mãe; assume a esposa alheia e uma vida cuja imagem, representada aos olhos de outros e aos seus, passa a ser tudo. A esposa de Daniel, a única que sabia de tudo e poderia zelar pelas referências, a fim de não ficar sozinha no mundo, compactua, assume também *para si* essas novas relações em sua vida; mas não só: promete ainda ajudar Afonso a viver, aos olhos de todos, de si, e da mãe de seu marido morto, sua sogra, como uma mera imagem: Daniel. Aquela que sabia de tudo também troca a referência pelas relações. Afonso desde o princípio conferiu à imagem especular aquela evidência da consciência que lhe tirava sua própria necessidade de existir e do seu sentido no mundo. Seu horizonte de mundo era, então, o que via no espectar de si. Só pôde ver de fato, como projeto, essa imagem para si imersa nas relações estruturais e seculares de um outro, porque o que é próprio, por uma mera imagem, não pôde ser visto. O nome de sua nova esposa é Helena e a profissão que agora assumia permanentemente, abandonada aquela de professor, era a de ator. Devemos notar que sua ação no mundo se *espelha* inteiramente nesse seu novo fazer, já que a partir de agora ela

seria empenhada apenas às necessidades do “espectar” alheio. Necessidades que devem ser satisfeitas por uma única *imagem*, agora *sem vida*, essa que ele escolhe também para a sua própria satisfação e na qual se engaja, chamada Daniel – uma visão e um projeto para si que são a alienação constante de ser e, por isso, do próprio (*autos*). Para esse projeto representativo da consciência e da subjetividade de Afonso, Saramago mostra um desfecho irrefutável, pelo qual não se poderia mais entender que um tal projeto fosse a simples realização de uma mudança: tão logo assume essa sua nova vida reduzida à imagem de outro, prescrita estritamente nas relações e nas estruturas seculares, precisamente no mesmo dia do enterro de Daniel, Afonso recebe um telefonema. Alguém com a voz igual a sua, um terceiro, dizendo que precisavam se encontrar, pois queria mostrar-lhe algo, mostrar-lhe que eram não semelhantes, mas incrivelmente “iguais” e possuíam a mesma imagem. O protagonista novamente se vê apenas como uma imagem duplicada, idêntico a outro, mas sem identidade. Sabendo o que poderia ocorrer, que essa sua vida-imagem – já então *imagem sem vida*, pois isenta de referências e de tudo o que pode se chamar de *próprio* – era inteiramente passível de ser ocupada por qualquer outro, Afonso Máximo sai para matá-lo. Um ato que não fora capaz de realizar anteriormente com Daniel. Essa atitude é concludente e demarca a decisão por continuar, sem ameaças, a sua vida de representação.

Esse é o projeto de uma vida entregue às representações de si para si. Nela, o fazer desapropriou-se e alienou-se enquanto mera imagem. Devemos demonstrar como pode acontecer um agir diametralmente inverso, isto é, que não se detém no espectar da representação, no projeto de uma imagem de homem “para si”, e que é mesmo a radical procura do que se pode chamar de próprio – do homem. Falamos de *Édipo*.

Vejamos que com Édipo acontece precisamente o contrário: ele possui uma cidade, um pai, uma mãe que acredita ser a sua, entende como a sua, representa como a sua, mas de fato, não é sua. Nada de fato é originariamente seu. Todos nós sabemos como se enreda a tragédia

narrada por Sófocles, todos sabemos como se desdobra as ações de Édipo, ele ouve um oráculo que lhe diz alguma coisa de si, mas que não poderia ser revelado pelas representações que o envolviam, uma vez que não se referia àquela mãe que via como sua, à cidade que via como sua e ao pai que via como seu, pois esses não eram a referência de sentido nem, portanto, da verdade dita pelo oráculo. Tudo isso era apenas o que seus olhos viam. O que o oráculo diz ele não pôde ver, porque o que se mostrava aos seus olhos era estritamente representação. Sai de Corinto para Tebas e no caminho realiza a primeira parte do oráculo, mata seu pai, sem saber que ele o era, diante de seus olhos era um outro homem. Na tragédia de Sófocles, Creonte lhe dirá “Antes de tu assumires o leme do Estado, nosso rei era Laios...”, responderá Édipo “Eu sei, mas nunca o vi” (1982, 62). Uma ação se realiza, dita no oráculo, mas ele não a pode ver, por ainda só enxergar representação, ao passo que seu caminho é de apropriação. Em seguida, Édipo chega a sua cidade, Tebas, mas não a enxerga como sua e deve salvá-la; assim a ganharia para si e, na verdade, já é a sua própria. Para tanto, deve ainda mais apropriar-se de si, realizando sua vida pela revelação do oráculo, deve enfrentar a pergunta da esfinge: “decifra-me ou te devoro”. Essa esfinge é em si mesma um outro enigma que deve ser considerado especialmente destinado para Édipo. É uma passagem para que todo o oráculo passe a fazer sentido, e o herói trágico assuma suas referências e sua tarefa, ou as perca definitivamente. Ela mesma, além do enigma que pronuncia, numa consideração própria e apropriada a Édipo e a mais nenhum outro, constitui-se enigma. Todos sabemos a pergunta que ela profere, mas a resposta de Édipo nem sempre é entendida. O que notamos e devemos lembrar na narrativa é, segundo a tradição do mito, que a pergunta se faz sobre o homem, “Quem entre os que vivem na terra, na água e nos ares... tem dois pés (*dípous*), três pés (*trípous*), quatro pés (*tetrápous*)?”. De imediato verificamos que, na própria pergunta, se compreende o nome daquele que pode respondê-la: “Édipo (*Oi-dípous*)”¹⁴ (Vernant, 2000,

14 Junito de Souza Brandão, no seu Dicionário Mítico-Etimológico, aponta para o carácter de reconhecimento que o nome de Édipo (*Oidípus*) passa a ter na tragédia de Sófocles. Pelo diálogo de Édipo com o mensageiro (versos 1030 - 036), vemos a “etimologização” feita pelo tragediógrafo (2014, 182) que atribui a

168). É neste sentido que Édipo não é só ele mesmo, mas consigo traz o corresponder de todo homem, seu caminho de apropriação e de suas realizações dizem respeito não a essência particular de um indivíduo e seu projeto de homem para si, mas a uma procura própria de realizar e ser – homem. No drama de Sófocles, Édipo a partir de então começa a ter o sentido do oráculo revelado à proporção que procura e se empenha a realizar o que se mostrava agora como próprio. Esse era invisível e justamente por uma imagem de si que tomava todo o horizonte de sua visão: o que enxergava desde o princípio era apenas uma representação de si. O que se dava a seus olhos não era de fato seu, mas uma mera imagem que não lhe concernia própria e apropriadamente. Diante de toda a verdade, Édipo, então, decide cegar-se. Sua cegueira foi a consumação e a apropriação de seu destino de ser *Oi-dípous* – Édipo e homem, seu corresponder ao apelo da esfinge.

origem do seu nome a uma aglutinação do verbo *oideîn* (inchar) e *pús, podós* (pé), portanto, “o de pés inchados”. O nome se referiria ao evento em que é encontrado com pés furados e amarrados. A nós interessa-nos sobretudo que envolve o reconhecimento e prova de seu destino também nessa etimologização de Sófocles. Diz o mensageiro em três falas intercaladas: “Teus pés dão por si sós um testemunho” (v. 1032), “livrei teus pés furados nos extremos” (v. 1034) e “Fortuna assina no teu nome a sina” (v. 1036) (Sófocles, 2007, 88).

A instância da presença

É a partir desse *instante* de nossa *instância*, consumado em Édipo, que poderemos descer apropriadamente ao que devemos chamar *liturgia*. Todavia, para compreendermos seu sentido aqui em nossa *ekporeusis*, faz-se necessário atender a um apelo que, a cada instante e sobretudo neste, ouvimos incessante à medida que nos aparecia e aparece reiteradamente, pela urgência de sua presença, a palavra “imagem”. Não poderíamos, já por sua necessidade (que é na verdade a nossa – de descermos excentricamente também a ela), empenharmo-nos em outra instância e nos apropriarmos da questão na qual essa nos imergirá ao centro, se não compreendermos de que modo uma imagem não poderia ser (essencialmente) a “pura” representação de um espectar, mas sobretudo que imagem se diz poeticamente. O que se disse gesto em nenhum momento deixou de se gestualizar no sentido de ser, e a árvore do mito adâmico, enquanto gesto de mundo, não se mundificou de outra maneira que não fosse imagem. A representação que aos olhos se mostrou como “imagem sem vida”, não é tudo o que se diz em imagem; na verdade, se dissemos “imagem sem vida”, é justamente porque o representar lhe retira o vigor do dizer-se enquanto gesto. Se dissemos “sem vida”, é porque na imagem vista pelo espectar da representação se oculta já uma sua vitalidade que nos pode oferecer algo essencial de si: seu sentido de *ser* no *mundo* em que *estamos*; algo que se emudece na “pura imagem” – sem vida. Essa pôde *parecer* (se parece não é por algo que de si mesma nos envia e diz, senão pelo espectar de nossos olhos) desta maneira – sem vida –, porque nosso estar na existência, e conseqüentemente tudo o que parece pelo espectar, não correspondeu *obediente* ao sentido de ser; por isso, só *parece* e nos *faz enxergar*, numa existência absorta pelas suas significações e ensurdecida ao sentido, uma “pura” *imagem – que nada diz*. “Pura”, dissemos, não porque se encha de sentido em seu centro simplesmente, senão porque, ao perder-se do sentido de ser, também perde o seu vigor originário e sua

simplicidade de *gesto*. A imagem, ao se dizer enquanto gesto, diz, todavia, *presença* no mundo.

O ícone e a condição

Descer ao centro da imagem é deixar que algo se diga pela experienciação (*ex-peras*) do que nela permanece e concentra como ilimitado (*ápeiron*), um dizer que emerge do que se ausentava como infinitude para fazê-lo aparecer (*phanesthai*) nas delimitações de um gesto próprio e realizador – a *liturgia*. Por esse gesto, o que era ausente se torna presença e a presença se faz participação, ao mesmo tempo em que nos evoca à realização do ilimitado por um lugar e um tempo que não o totalizam, mas nele se concentram. Concentrar é ter por centro a referência comum – de tempo e espaço – capaz de ofertar a cada qual dos presentes, de maneira apropriada, a sua participação excêntrica. Portanto, todos recebemos o apelo para uma apropriação e para uma *condição* presencial, o que não é, porém, o mesmo que dominá-la em seu *dizer* essencial. O gesto não se detém ao esperar que possamos lançar, pois é ele que nos dirige primeiro o apelo pela *condição*. Essa *condição* deve se dar por uma ação que se realize enquanto presença e pelo que podemos chamar *liturgia*. Liturgia é o agir (*érgã*) cujo sentido é *condição* de uma experienciação própria a todos (*leitós*). A imagem, enquanto gesto próprio, lança-nos, pelo experienciar, ao ilimitado de sua presença que não nos comunica nada, e no entanto nos faz os partícipes da sua *condição* originária (*cum dicere*, o seu dizer próprio, que deixa pronunciar-se e figurar-se do silêncio e da ausência o que se diz, enquanto o diz). Assim era o gesto que, como árvore, gestualizava a presença e se dizia a Adão como *con-dicção* própria no mundo. Essa imagem é aqui liturgia, é obra do agir que é gesto e é *condição da presença* do ilimitado. O que pode por ela, porém, facultar-nos tal *condição* da

presença à nossa experienciação se nos diz *ícone* (*éikon*): o corpo que preserva as delimitações de um lugar e nele se esvazia, a fim de doar pelos limites desse mesmo lugar o que deve ser o próprio lugar e o lugar todo: o ilimitado. Mais ainda poderemos compreender dessa *condição* litúrgica: esse corpo – ícone da liturgia – é não só o lugar, senão o tempo, enquanto presença, do que, concentrado, não se poderia dizer apenas pelos limites espaciais ou cronológicos. Esse é o sentido daquela frase de Abraão que não situa seu *estar* em um tempo ordinário e mensurável cronologicamente, mas revela a presença de um lugar próprio, porque fundado e concentrado pelo *instante*: ele diz “estou *aqui!*”. Seu instante na instância se diz “*aqui!*”

A ação que é *condição*, embora seja o dizer do que por si mesmo, em seu centro e sentido, não poderia ser limitado (*ápeiron*), realiza-se, enquanto corpo e liturgia, nas delimitações de um *ícone* que concentra, a partir de seu gesto, um espaço-tempo próprio que é *presença*. Tempo e espaço não são categorias ou dimensões que se realizam de maneira independente e isso desde que entendemos nosso *estar no sentido* como *instância*, um estar que é prospecção do agir e nos conduz pelo *experienciar* (*ex-peras*). O ícone gestualiza a *condição*, enquanto somos lançados, pelo experienciar, à participação da presença à qual em nenhum lugar e em nenhum tempo representativos poderíamos ter acesso. A presença não nos dimensiona em um tempo ou em um espaço, mas nos propicia a participação que nos exige a prospecção da experienciação, isto é, um lançar-se ao centro do que se guarda ilimitado nos limites da obra do agir. Esse limite que é *condição* e que pode fazer aparecer o que em si era ausência, a sua infinitude de sentido – o ilimitado –, pela presença, é sobretudo corpo: a liturgia, sendo a ação que pronuncia a *condição* da presença e, por isso, faculta a participação de todos na obra, tem pelo ícone o corpo que, ao colocar o nosso *estar* entre o limite e o não limite, pode presencializar a todos os presentes o que se guardava ausente. Esse passa a ser o mistério – o que ao presencializar guarda consigo a infinitude e ao guardar essa infinitude

possibilitará a sua permanente presença – de nossa participação no ilimitado.

Enquanto uma ação se realiza, o ícone, enquanto corpo, nada representa ou simboliza (*sym-ballein*, reunião que converge, em um só elemento, outros que são sua finalidade e seu significado), pois não é um signo significativo e significante, isto é, uma alegoria (*allogoréuei*, o que menciona outra coisa que não ela mesma) de outro – um ente que com ela concorreria – que ali não tem o seu lugar de fato, ainda que seja uma mera abstração, porque já ocupa outro lugar que lhe pertenceria mais que aquele. Isso acontece posto que nem símbolo, nem alegoria se dão à *condição da presença* pela qual o corpo se funda como o lugar – não espaço *ou* tempo, senão o apropriado instante do *estar* – da participação do que nele se diz, mas nunca concorre como um outro lugar ou como outro sentido. O ícone não aponta o que já antes de si estava presente alhures no mundo, mas gestualiza um mundo tomado pela ausência que passa a ser todo lugar e o lugar todo – antes velada de seus limites espaciais e temporais como infinitude. Tomar parte nesse corpo que inaugura a presença e não a representação é tornarmo-nos partícipes da mesma e, como mesmo corpo, fazermo-nos também outros ícones de sua liturgia, uma vez que ela se nos oferece a cada um como apropriação.

É no mistério do ícone, que se figura numa liturgia, que algo se mostra como sentido do *agir* para a experientiação e participação desse corpo, que não se poderia compreender no mero *espectar*. Aqui, uma palavra surge para ser pensada, nesse instante, a fim de descermos ao centro dessa presença dada pelo ícone na liturgia do agir. Uma palavra que foi *um* lugar, por excelência, para a ação (*dran*) que se nomeou, entre os gregos, como *drama*. Essa, que ainda não poderemos dizer se deve ser definida propriamente como *o* lugar, pois não se detém como espaço, é a *cena* (*skena*). Essa palavra designava, de fato, aquele lugar que deveria se reservar a uma realização e a um aparecer do que era *drama*. No entanto, através da realização do *drama*, a cena, enquanto mero espaço de reserva, desaparece, e de tal modo que passa a ser

parte do próprio corpo que nela se revela e toma lugar. Não falamos de um “corpo em cena”, ou de um “ator em cena”, posto que uma cena já é o corpo de toda a ação e dela participa não como espaço, mas como ícone na liturgia, dando *um* lugar à presença (a instalação de sentido no instante e instância de nosso estar). É por essa presença que não podemos ignorar a nossa participação: *co-movemo-nos* em nosso estar no mundo com e pela ação que se nos revela, mas que não se ofereceria em um mero espectar de nossa parte, posicionado em um lugar alheio à sua *condição*. O lugar (espaço definido) que diante da presença se detém como tal e não lhe dá *um* lugar (não se abre ao indefinido e, portanto, à apropriação de todos os presentes), por ela também não poderia ser compreendido e também nós ficaríamos sem dela tomar parte. Nesse lugar que não dá *um* lugar ao que se guarda ilimitado na ação, estaríamos impossibilitados da participação, remetidos a estar alheios ao próprio sentido – de ser – do agir e de nosso estar, e fora, portanto, da *condição* da presença. Somente *um* lugar, que se abre ao indefinido, poderia levar ao experienciar (*ex-pera*) a cada qual dos presentes, pois o que não se determina como limite, o ilimitado, pode revelar o próprio ao *estar* de cada um.

Falamos de *um* lugar que é, porém, enquanto ícone, a realização de uma obra e, portanto, o apelo também à realização da diferença feito a cada um dos presentes. Na obra, realizada pelos ícones, devemos já entender, não se dá o representar de algum outro lugar, nem se busca uma adequação (*adequatio*) do que se localiza alhures e com o qual não se faz *condição*, tampouco há algo que se busque simbolizar em sua configuração, pois o que se funda nesse realizar é a obra e, por isso, o mundo que nos apela e permite o habitar. Não nos seria possível de nosso lugar tomarmos parte no corpo da obra, ainda que pudéssemos caminhar até ele – o que nos possibilitaria no máximo o seu espectar –, se não acatarmos o apelo e o mistério de sua *liturgia* a fim de pelo *experienciar* (*ex-pera*) deixarmos acontecer *um* lugar nos limites de cada lugar, fazendo daquele – o ilimitado – a nossa habitação. Habitar, aqui, é ser corpo com a obra e dispor-se também como sua *condição*, deixando que

aconteça em nosso *estar* o seu operar.

Para entendermos de maneira radical em que sentido esse habitar é o deixar operar da obra e ainda de que modo o sentido originário de *cena* se funda no deixar aparecer desse corpo – ícone e *condição* –, cujo sentido não é um mero dar-se à visão e nem como representação se determina, lembremos de Joseph Beuys em sua performance *Coyote: I Like America and America Likes Me*¹⁵.

A ação na qual se empenha Beuys, na verdade, desde seu instante primeiro, não é uma apresentação nos EUA, como alguns teóricos interpretam e narram, senão uma travessia cujo habitar é facultado pelo ícone de seu próprio corpo, e que como tal é corpo da própria obra de ação. Beuys parte da Alemanha com seu corpo completamente coberto por feltro, seu corpo é, velado em sua individualidade e lugar, apenas presença dessa obra que busca a consumação. Mesmo só, *está projetado* na ação para o consumir, não depende do olhar de todos os que o esperam chegar em solo americano, pelo feltro experiencia já uma *condição, que é condição*: ali algo se diz e diz a ausência, o corpo se vela para que em um corpo, que é obra, apareça. Aqueles que o verão realizar algo na *René Block Gallery* não deixarão de tomar parte na ação que se consumará e testemunhar esse mesmo corpo que agora se projeta. Ele é um dos ícones nessa liturgia que dá lugar à presença da obra, mas que já desde o primeiro instante opera: Beuys se pôs em obra, seu corpo é o corpo da obra, que se realiza em ação. Não se deve

15 O artista alemão ficou conhecido por sua radicalidade e se tornou uma referência nos anos 1970 para a performance que se consolidava nesta década. Em suas performances podemos observar a busca por uma ritualização que afaste a representação institucional das necessidades ontológicas do humano, ao mesmo tempo em que constrói ao longo de sua vida *ícones* próprios, que se repetem como um “vocabulário” próprio – mas nunca com uma semântica/significado definível ou definida – em suas obras. Esses ícones revelam antes um cuidado de Beuys e seu compromisso com as questões que trabalhava em suas ações. Muitas vezes comparece um animal, que para o artista revela uma potência esquecida pelo homem. Não raro se fala de rito nas ações de Beuys, especialmente a partir dos estudos de Victor W. Turner, dos quais nos afastamos por permanecerem ainda numa representação estruturalista da sociedade que compreende os ritos e a ação artística no horizonte de uma função de mudança dessa representação. Tomamos para nossa reflexão a apresentação de 1974 da performance em questão. V. W. Turner, no seu “O processo ritual: estrutura e antiestrutura”, lança mão do termo “liminaridade”, originalmente descrito para os ritos colocando a performance como herdeira dessa noção na medida em que poderia produzir algum efeito de transformação na estrutura social e coletiva tal como faria o processo ritual – o termo que usa para falar desse efeito das performances artísticas é ação ou rito “liminoide”. Victor está sempre pensando numa transformação onde a estrutura social é abalada ou sofre uma intervenção do rito.

compreender, portanto, que agora seu corpo assume o valor ou significado como elemento isolado na ação e depois terá outro no todo. Ele participa da presença da obra, não porque ela seja parte sua agora pelo corpo, mas porque para se realizar ela deixa-o tomar parte como *ícone* de sua presentificação. Esse corpo que se vela no feltro para que outro se mostre, na performance, diz-nos o experienciar de um sacrifício, que é renúncia para a *condição* da obra, Beuys perfazendo e performando toda sua viagem – uma intensa travessia e peregrinação ao lugar da consumação de sua ação – chega ao aeroporto John F. Kennedy, em Nova Iorque, e é levado por uma ambulância, por causa do feltro chega abatido, mas ainda completamente coberto, à galeria onde ficará por uma semana com um coioote selvagem. Com alguns objetos escolhidos ele interage com o coioote, que não tem nenhuma relação simbólica com a América; ele não representa, ao contrário, sua tarefa é não permitir que qualquer representação tome parte na *cena*. Beuys apresenta objetos da quotidianidade ao animal, que os morde, destrói, urina em cima: uma lanterna elétrica, um jornal que era entregue diariamente, os quais não podem ter ali, diante do coioote, qualquer significado representativo, como poderiam ter no quotidiano de alguém. O coioote, que resguarda contra a representação de toda vida quotidiana, é como o feltro que guardava Beuys como corpo e *condição*. Só ao coioote cabe a tarefa de arrancar o feltro.

As *condições* do acontecer e do realizar da obra, isto é, o que a *condiciona* em um corpo, deixando-a, pois, aparecer como obra, são as doações de uma renúncia (*o sacrifício*) necessária do ícone: por ele se pode silenciar a representação para deixar surgir o que no ordinário é o extra-ordinário como sentido. O *extra-ordinário* é a abertura e liminaridade que nos permite, pelo ordinário das significações, abrimo-nos ao que ainda não se disse, ao que ainda não se pronunciou, mas que nele se guarda inaudito e nos pode dirigir seu apelo. É por essa abertura que o ícone pode ser uma *condição* que é *condição*¹⁶. Não sendo a *condição* de

16 Apropriamo-nos da questão exposta por M. Heidegger em seu ensaio intitulado *A palavra*, no qual se distingue “condição” de “condicção”, apontando, na primeira, um fundamento e uma representação dados pela palavra às coisas, ao passo que no segundo a palavra deixa que algo se diga em seu ser. Para Heidegger,

um fundamento para o significado da obra, como *condição* ele se sacrifica: o que diz nunca é uma designação ou uma metáfora que se lhe poderia atribuir, pois sua tarefa é deixar que algo se diga em seu *centro* – enquanto *condiz* como *condição*, *concentra-se com a obra* para a *excentricidade*. Esse é o sentido da *condição* do ícone: ter no centro infinito da obra *um* lugar capaz de sua referência (*con-centrar*), para assim fazê-la aparecer pela excentricidade, isto é, o movimento de abrir-se para as infinitas possibilidades do real realizando-as em *um* corpo. *Concentrar* é o permanecer do ícone na abertura ilimitada da obra – pela identidade de *centros* –, ao passo que *condição* é o movimento *excêntrico* que pronuncia essa identidade – na diferença – e diz o sentido. *Centro* aqui não é fundo, mas a abertura que permite a obra sempre se erguer *extra-ordinária* e *ex-cêntrica*, lançando outras obras na obra e possibilitando a participação de todos os presentes em seu *mundo* – de sentido. Esse é seu operar onto-poético. Em nosso *estar no mundo*, esse centro originário, pelo qual a ação (*poiesis*) consoma o sentido de ser (*on*) em cada uma das suas possíveis realizações, chamamos de *ethos*¹⁷.

essa *condição* exige uma renúncia à representação. Essa *condição* é, para nós, a palavra enquanto um agir poético e originário tal qual o ícone. É a palavra que se diz poeticamente, não metaforicamente nem designativamente, ela é corpo no poema. Na performance, essa *condição* da palavra é evidente, pois o mistério de sua relação e referência com as coisas, enquanto nomeação apropriada que não as fundamenta nem as representa, toma todo sentido de sua presença em sua evocação. Não por coincidência muitos poetas atualmente passaram à performance, sem deixarem de se entender como poetas, vendo nessa passagem não uma mudança, mas um amadurecimento e aprofundamento poético da palavra. No Brasil, podemos citar alguns nomes de destaque e reconhecimento, como Ricardo Aleixo, Ricardo Corona, Márcio-André de Souza, Marcelo Saheia e Lúcio Agra.

- 17 R. Schechner, em seu artigo “What is performance?”, em *Performance Studies: an introduction* (2006), tenta conciliar o que chama de “comportamento restaurado”, um comportamento “duas vezes experienciado”, isto é, uma atividade que se mostra como repetição, ou como nova atuação, com o pensamento de “fluxo”, que interpreta do fragmento 41 de Heráclito, que diz que não se pode entrar no mesmo rio duas vezes. Ele explica que o “fluxo”, isso que garante a irrepetibilidade se dá pela interação que determina o contexto de toda e qualquer ação performática, entendida como a “recepção”. O que nos afasta dessa concepção é que desde o realizar já não se poderia crer na repetição, não só porque o repetir não seja de fato possível, mas porque desde a primeira vez do realizar de qualquer ação, temos um atualizar do que ainda não se fez e era puro apelo. Da segunda vez, não se quer repetir o que, ou como, se fez pela primeira, mas se quer corresponder novamente ao que desde antes já nos apelava e permanece se realizando originariamente na de novo. A cada vez, o realizar é um corresponder ao que nos co-moveu *originariamente* desde o princípio. Não há como interpretarmos esse comportamento “duas vezes experienciado”, uma vez que no agir poético, ao qual denominamos *performance*, não se quer restaurar um comportamento anterior, pois da segunda vez temos uma ação tão inaugural quanto a que se realizou da primeira: esta não é referência de sentido daquela, ambas se realizam por uma referência comum que não pertence a nenhuma; ao contrário, essa referência compreende as duas como diferença. A ideia de “recepção”, posta por Scherchner, tampouco podemos entender nesse realizar que se torna presença, uma vez que só na presença se permite a participação daqueles que podem ser chamados de presentes. Não são os presentes que causam a presença e determinam as diferenças, mas é a presença que pela *condição* permite a participação de todos em algo que, sendo a identidade e referência, pôde assegurar toda e cada diferença. Na participação, não há uma recepção do fenômeno que lhe confira individualidade, mas a *condição* de e para as diferenças.

Um corpo

O ícone é corpo pelo e no agir. Na ação que é performance, um corpo aparece pela *performance*. *Performar* traz em *per* o movimento da ação através do qual se reúne e concentra, na unidade de um corpo, a diferença dos múltiplos ícones. Em *formar*, pois, não vemos uma estruturação ou uma articulação orgânica dos ícones, senão a emersão de um centro – originário – que, sendo atinente a todos os ícones, concentra-os na sua referência comum – a própria obra que se realiza – e nos *destina*, ao mesmo tempo em que nos *envia* de si, *um* corpo. Esse que se dá, indefinivelmente, ao aparecimento, em virtude de sua liminaridade colocá-lo sempre entre *o* limite e *um* não limite, tensionados nos ícones. Se de alguma maneira se pode entrever *forma* (falamos de *morphé*) no *performar* é por esse *corpo* que pode emergir desse não limite para os limites da *cena* (*skena*, a sombra que encobre com seus limites o que se desencobre enquanto aparecer da obra em ação), em face de um testemunho (*théa*) do originário que é próprio da nossa participação. Precisamos então dizer, a fim de libertar o sentido de *performar* do domínio da representação do lugar e da forma, que *cena* (*skena*) não é a imagem ou o espetáculo (*specta-culum*) formados para um espetar (*spectare*), senão que seja ainda um outro ícone – também compreendido na performance – *configurado no corpo que se eleva e se envia* por e, então, com os demais e que nos destina a um testemunhar participativo (*théa*). Não seria possível conceber nesta experienciação da ação, e do corpo, um público para o qual algo é mostrado, apresentado.¹⁸

Esse surgimento de *um* corpo no performar nos conduz ao centro da ação e o vigor da presença que envida não pode ser ignorado. O surgimento de um corpo litúrgico, do qual

18 É preciso ficar claro que não falamos, então, da estrutura “cênico-teatral” que alguns atribuem à performance (Cohen, 2011, 57), na qual há um público, que é um alvo e parte da finalidade na ação.

participa o performer na ação, produzirá e produziu sempre muitas interpretações teóricas. Na maioria delas, todavia, não se compreende como um ícone na própria ação que performa, sendo na verdade também ação. O corpo é concebido dentro da preservação de uma individualidade, é o “corpo do performer” em apresentação. O fenômeno isolado que ele se torna nessas interpretações geram um esforço conceitual de entendê-lo frente ao próprio agir. Muitos foram os conceitos desenvolvidos, desde os performers das artes visuais, para se definir e determinar certo desempenho do corpo ou a condição singular de sua corporeidade, “corpo-bicho”¹⁹, “corpo-natureza”, “corpo-estendido”²⁰. Poderíamos continuar essas nomeações a cada nova situação e não passaríamos de denominar conceitos que tentam preservar em certa medida a individuação (nunca apropriadamente *um* corpo) de algum “corpo-*” frente às suas possíveis atuações. O que vale notar nesse esforço conceitual não é o pretense contributo semântico ou semiótico de suas interpretações acerca do que julgam ser a determinação da corporeidade em uma ação específica – que mais nos distanciam do que nos aproximam do que ela seja, propriamente –, senão que a questão de *um* corpo tem um vigor de realização em sua presença infinita (*ápeiron*) que tensiona os limites de um saber objetivo ou subjetivo. Mesmo esse esforço representativo demonstra, em suas múltiplas tentativas de desdobrá-lo em binômios, a impossibilidade da apreensão do que se faz sentido no agir, não como individualidade corporal, mas como algo que insiste enquanto presença.²¹

Na performance *Suspensión*²², o performer Márcio-André nos faz entender essa referência essencial do corpo na performance dos ícones. “Suspensão” é a poética em que se inscreve toda a ação. O performer se encontra deitado no centro de uma sala e, sobre si, do

19 Conceito de Laura Lima, inspirado em Lígia Clark, apud. Cohen, Renato. “Rito, Tecnologia e Novas Mediações na cena contemporânea brasileira”. In: *Sala Preta*, v3, n° 1, 117-124, 2003.

20 Conceito de corpo usado por Renato Cohen em análise de vídeos de Arthur Omar e Sandra Kogut. (*ibidem*).

21 Essa nossa observação se volta, não só para o enfraquecimento de uma reflexão sobre o corpo em “corpo-*”, posto que o segundo membro da composição se torna a base de seu sentido simbólico (ou significações) em detrimento da relevância do primeiro, mas também para uma preservação de identidade, quando se analisa e se opera essa transferência de significado simbólico ao próprio performer, que é esse corpo. Isto é, ainda se refere ao corpo do performer em sua quando esse se conforma a uma ideia, conceito já estabelecida por outro e que não se “perde de vista”.

22 Performance ocorrida na Fundacion Eugene Granell, Santiago de Compostella, em 2011. Acesso digital para vídeo em: <http://www.marcioandre.com/video32.htm>

teto e de uma parede a outra, pendem latas, um violino elétrico, microfones, atados por cordas elásticas, que perfazem uma teia; essa teia realiza o lugar da presença, um *environment*²³ onde todos os circunstantes são chamados a habitar. Tudo está suspenso e ao alcance, mesmo que todos ainda pisem o chão. É a teia o corpo suspenso da ação. Com as mãos, com baquetas, com som vocal, Márcio vibra a teia, através de seus objetos sonoros, logo se percebe que teia e som são um único corpo, presença da qual participam todos os presentes, que sentem a vibração, o timbre e o som por caixas de retorno sempre próximas. Essa textura sonora surge desse corpo como corpo, ou simplesmente sua música. O corpo passa a se performar e a cada vez se realizar pelo ícones. Pelo corpo, também sonoro, todos são tocados e suspensos. Não é possível individualizar o performer, uma “subjetividade em cena”, vê-lo como um corpo além do corpo da performance seria ignorar que aquele participa e vibra neste último, que por este é convocado, é provocado e projetado na ação. O som o toca para que toque o som: “seu” corpo é *um* corpo pendido e suspenso naquela teia. “Sua” voz, ao se emitir, se faz parte, com os timbres instrumentais, da textura, uma vez que passa a ser ecoada repetidamente pelo processamento sonoro de um computador, de modo que o “seu” dizer e tudo o que poderá dizer é lançado como novo fio de teia a tecer o mesmo e único corpo – sonoro – do qual participa. Essa voz que *se diz* não o aliena, nem é alienada de si, como se poderia supor, mas o contrário, o insere na liturgia desse corpo. Ele mesmo é um ícone a revelar *um* corpo, do qual é partícipe embora não seja, pela impossibilidade de delimitação, individualmente “seu” a cada *instante do estar em ação* – *um* corpo na ação (*érgã*) é presença para todos (*léitos*), isto é, *liturgia* (*leiturgia*). Ao tocar nas cordas do violino, o som que produz se repete, torna-se presente e constante, daquelas teias elásticas se produzem (*pro-ducere*, são trazidas a emersão do centro, excentricamente) as novas teias sonoras, é um corpo que não se deixa apreender objetivamente. Na performance em questão, não é possível, porém, ver *um* corpo em análise,

23 Essa palavra designa que o próprio lugar já se faz experiência, já se oferece como ícone e presença da ação para todos que ali chegam e, então, devem participar como corpo. A sala como ícone é agora lugar da presença para os partícipes.

discretizado em dimensões, porque também não é o resultado de uma sobreposição de suas supostas dimensões (suposto corpo sonoro, corpo instrumento, corpo do performer, corpo do público, corpo da sala, acumulados em um “corpo-teia”), tais determinações e separações não poderiam concernir a *um* corpo, pois tudo ali é, de fato, *um*.²⁴ Não unidimensional, nem bidimensional, nem tridimensional em sua *extensão*, pois esse *um* sequer se realiza nos limites (*peras*) e fronteiras conceituais da forma, da matéria e da finalidade para qual supostamente se articulariam matéria e forma em cada dimensão – sua *condição*, reversamente, é a do silêncio e do abismo, que se performam na abertura de sentido que só os seus ícones podem facultar. Essas representações de-formam o corpo (põem-no sob, “de-”, o domínio da “forma” representativa e conceitual, isto é uma forma que quer apenas significar um corpo esteticamente), ao passo que o ícone encontra sentido no *performar* – agir que o leva, enquanto corpo, à consumação. *Um* corpo é essencialmente a *experienciação* de *presença* (*ex-peras*) e de *infinitude* (*ápeiron* – sempre enquanto esse *um* de “*um* corpo”, pois, nunca definível pelas representações), facultada pelos ícones de sua liturgia. Na liturgia, *um* corpo se realiza *sendo para todos* (*leiturgia*). Esse *ser para todos* de *um* corpo (obra em ação) é a possibilidade de nossa participação da sua presença e do sentido, de modo que também encerra e descerra, para todos, a condição de um *ser com*: *sermos com* a obra – em ação.

Esse modo de *estar* que é *ser com* não poderia ser pensado na ação sem a *concernência* do ícone. Ambos *concernem* (*cum cernere*) mutuamente. É como *corpo* e, portanto, na realização da presença que perfaz o corpo e atravessa os ícones, que podemos também nos deixar atravessar pelo abismo do sentido – de *ser*. É abismo de sentido, porque nenhuma representação poderia dizê-lo em definitivo e objetivamente como fundo ou

24 Heráclito, no fragmento 50, diz “...*tudo é hum*”; todavia, pelo *ápeiron*, poderíamos dizer “*tudo é um*” (indefinitivo). O que nos permite fazer esse encontro de fragmentos é o próprio pensar originário de Anaximandro e Heráclito, que pensam o sentido (*logos*) e a *condição* (*homologos*) do mesmo. Tudo só pode ser “hum”, para Heráclito, porque esse “hum” (unidade) deve ser compreendido enquanto *um* (*ápeiron*), indefinido que sempre será *indefinitivo*. Se fosse essa uma unidade determinada e definida seria apenas mais “*huma*” diferença ôntica, apenas ente qualquer. Heráclito diz: “*Não de mim, mas do logos tendo ouvido é sábio homologar (condizer, con-dicção) tudo é um*” (Heráclito, 1973, 90). Entendemos este *hum* de Heráclito como *condição* de *um* (*ápeiron*).

fundamento, já que é o próprio *indefinitivo* de *um corpo*; ainda que o performar (o agir) possa *condizê-lo* na *comoção* dos presentes: *uma* ausência de fundamentos e de objetivações que se faz efetiva *presença para e com os presentes*. Essa presença da ausência é abismo e é sentido, posto que, do contrário, nem mesmo se poderia ter *um* corpo que se movesse (*moção*) numa pré-compreensão, e a caminho da consumação, do *condizer*. Haveria uma pura, paralisante e intransponível representação *sem sentido*, que também nada poderia *dizer* dos e aos *presentes* – esses *estariam sem a presença*. Não seria possível, para todos, o *ser com* – o corpo – sem uma *concernência* do sentido – que é presença –, ainda que esse permaneça *indefinido* enquanto *indefinitivo* (posto que não só é ausência na presença, como também não deixa *um corpo* se deter nas de-finições e nos limites da pura representação com seus conceitos e sistemas: *o corpo*-*).

Ser entre

Para entendermos o *ser com* – a obra –, devemos ainda aprofundar esse agir de *um* corpo (*moção*) em sua pré-compreensão do sentido, ação que é o deixar vigorar do *ápeiron*. No performar, o agir se torna o deixar vigorar da ausência, essa que se instala como presença sem se deixar deter no representar. Essa ação que é deixar ser – o indefinido – é sobretudo a condição na qual nos empenhamos, pois ao corpo pertencemos como partícipes, tomamos parte no agir sem essa tarefa implique dominarmos qualquer parte sua. Na pré-compreensão do *ápeiron*, *somos com* – *um* corpo. Nessa participação da ação, empenho do deixar ser presença, pela *condição (homologos)*, o que já na pré-compreensão começa a nos *co-mover*; *ser com* nos lança ao abismo de nosso *estar* – na existência. Nosso estar, enquanto tarefa de *ser com* de *um* corpo, é atravessado pelo que não poderíamos ser em seu todo, já que esse

mesmo todo de *um* corpo que no agir atravessa, de todo não pode ser: sendo também não é. A despeito de, nessa sua pré-compreensão, estarmos já compreendidos como ícones (*éikon*), a partir dos quais ser com é *ser entre* a presença e a ausência pelo consumir.

Essa condição de nosso estar que nos compreende em *um* corpo aparece, de maneira vigorosa e concreta, imbricada – novamente emergindo no movimento excêntrico de nossa instância – com a questão acerca do *espectar*: a partir daqui o *ser com* de nosso *estar* se encontra com o abismo de *ser entre* – *a presença e a ausência* – no arrostamento (a imagem de si para si) de um *espelho*. Falo de uma das *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa. Nela, esse arrostamento que é capaz do abismo, porém, não se torna apenas o lugar da imagem do corpo (o *espectáculo*), para a estória de Rosa, ele foi um ícone da ausência, o seu empenho de *ser entre*. Esse arrostamento busca o performar *sendo com um* corpo, a fim de dar lugar à presença do que não se podia nem se poderia “ver” no mero *espectar* da imagem de si para si. A estória é nomeada, pois, pelo que permitirá o arrostar, *O Espelho*. Por ele, precisamente, alcança a sua excentricidade e ganha seu nome. Esse, o espelho, é o lugar do *espectar* de uma imagem que arrosta, uma imagem que é representação daquele que a arrosta, seu “rosto”, ou máscara. O rosto e *um* corpo distinguem representação e ícone, no arrostamento do espelho.

A questão é colocada desde o princípio (o centro de onde o próprio arrostar emerge), a saber, o que é – “um espelho?”. Com argumentos físicos, o narrador deixa claro, por esse princípio, que o espelho não é o que permite uma reflexão fiel ao rosto, mas sempre imagens e representações variáveis, que podemos dizer não passam ainda das variações óticas do representar no arrostamento. O espelho é capaz de representar todas as objetivações fisicamente, mas não só, pois ele somente o faz pela subjetivação do que o arrosta. É como uma máscara em movimento. O que nesse arrostar permanece passa a ser a busca de todo subsequente performar desse narrador; isso que não se reflete e, contudo, constantemente faculta as máscaras e figurações do rosto. Se as representações, todavia, são facultadas pelo

que não aparece no arrostar do espelho e se guarda ausente de sua reflexão, essas, de fato, não poderiam facultar “ver” isso que nelas não acontece como imagem. A questão se coloca para um narrador quando o espelho não o reflete como rosto e máscara esperada, senão como estranho. Sua intenção não era arrostar o espelho, pode vê-lo apenas de soslaio e vê um perfil: um estranho. Esse “ver”, como tal, ainda não pode evitar uma objetivação e subjetivação, permite-lhe urdir e representar *outro* com o qual não se identificava, assim vê um estranho. Surpreende-se, porém, quando se dá conta de que aquela nova imagem irreconhecível é: um estranho de si, dado a ver para si. Isto é, outro – de si – como imagem – para si. A partir desse encontro, o espelho passa a ser procurado como um ícone, algo capaz de lhe revelar mais uma vez o outro de si, a imagem do espelho deve dar lugar ao que ele não vê.

No entanto, a insistência em produzir um outro com seu rosto, ou tentar de-formá-lo (objetivar formas distintas para arrostar uma outra imagem) ainda não lhe logra evitar a fidelidade do espelho que é, *a priori*, à sua imagem e, na verdade, a qualquer imagem: porque está empenhado no espectral, “ver”, de uma representação de si – ainda que supostamente mais pura e mais neutra, “ao eu por detrás de mim” –, só poderia *representar* esse outro à *visão*. Ainda que pudesse, esse outro apareceria à *visão*, isto é, como imagem, e logo seria descartado, por ser objetivamente reconhecível. O narrador, mesmo fazendo todas as mudanças possíveis no rosto, tentando flagrar o que não era – para si –, como imagem – para si –, não alcançava arrostar esse outro. Passou a tentar desconstruir as feições que lhe pareciam características. Depois de muito tentar alijar de seu rosto toda representação, começa a se dedicar a algo que lhe parece, acrescentado ao esforço anterior, mais eficaz: aprender a não ver, a “olhar não vendo”. Essa frase, para além de sua pretensão paradoxal, instala um novo modo de abrir-se à procura. Podemos dizer que essa abertura, aparentemente sem sentido e inviável, é possível como uma busca, não pela imagem no espectral, senão por algo que o narrador, passando a “não ver”, começa a pré-compreender. Não está mais em

busca do que viu, mas do que nunca se “vê” no arrostar. Isso que não vê, diz dos próprios olhos: “olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente *não têm fim*”. Reconhece, em seus olhos, que algo de si: não tem fim.

Sua busca é agora não mais pelo espelho capaz de lhe dar a imagem, mas pelo abismo que nele entreviu, através daquela *estranha* imagem, que só depois de certo tempo a vê-la pôde atribuir a si. No primeiro encontro com esse estranho (outro de si que não é ele mesmo para si), não se poderia dizer que tal narrador buscava alguma imagem no espelho, seu encontro foi fortuito e sequer sabia que ao alcance de sua vista havia um espelho. Sua relação com o espelho nesse primeiro instante não foi a de utilização, mas de mero *uso*²⁵. Há uma profunda experienciação nessa distinção quando já estamos enredados numa pré-compreensão do ícone. O uso se distingue da utilização, pois esta pressupõe a instrumentalidade daquilo com que se relaciona, ao passo que aquele nos permite questionar o próprio conceito de instrumento ou da representação instrumental. Pelo uso, podemos ser com as coisas, antes de sua possível redução sua ao instrumento, malgrado ainda não seja essa uma garantia de sentido. Esse “olhar sem ver” é o uso do espelho que esse homem que o arrosta passa a buscar, esse que agora arrosta o espelho para não ver, isto é, não o representa mais como instrumento para “ver”. Ele busca e espera uma outra revelação, velada sob a imagem, um fundo da imagem. Pressente, por uma pré-compreensão, que o espelho pode simplesmente não espelhar a imagem, revelando outro que não seja mais uma imagem. Está agora tomado no empenho de ser com o espelho: esse seu agir o coloca numa referência comum com o espelho, na medida em que só pelo espelho será possível que a revelação se dê, seu agir atravessa o espelho sendo, portanto, pelo e com o espelho – sabe que, embora ele se empenhe, só com o espelho o extraordinário pode se revelar. O espelho se torna um ícone em sua procura: essa revelação deve atravessar o espelho, e projetá-lo no sentido, para além da

25 Essa distinção, apontada por Hermógenes Harada, em seu ensaio “Importa não-ser”, torna-se fundamental para distinguir a instrumentalização de algo e o sentido pressentido em ser com algo.

representação.

Em todo seu agir, porém, ainda não havia se dado conta de que com seu *estar* constante frente ao espelho, e mesmo *sendo com* o espelho no seu empenho e abertura de não ver imagem, não poderia determinar o momento para a *consumação* de toda sua procura – o *instante* em que ser com o espelho daria lugar ao acontecer da revelação. O que ocorreu ao fim, pela consumação de todo seu agir, foi que somente depois de não buscar, ou se impor, pelo *estar* à frente do espelho, que o instante de revelação aconteceu e ele pode “não ver” no espelho. Não viu – nada – o abismo. Agora o nada não visto o atravessa sem a imagem de si para si. Ele está ali – no instante – sendo com o espelho a revelação de uma presença, algo acontece. Ele e o espelho se tornam *um* corpo entre presença e ausência de sentido, de tal modo que, após toda a estória dessa ação, nos questiona: “cheguei a existir?”. O espelho lhe revelava uma infinitude (*ápeiron*) à qual não poderia servir qualquer representação de sua consciência, arrostou-o agora com a face do nada, um gesto originário que gestualiza não só a imagem de um ser para si, mas tudo o que é, ou pode ser com o mundo. O espelho, enquanto ícone, se perfaz a face do *abismo*. Como abismo, não espelha o homem como um duplo, como a repetição de sua imagem para si, a imagem de um homem duplicado, mas lhe oferece o experienciar do que ele é e não é.

Esse é o sentido de experienciação da nossa *condicção* de *ser com*. É, na verdade, no horizonte do experienciar que podemos nos deixar tomar pelo sentido do agir que leva ao consumir. Esse agir é o que entendemos enquanto performar, e sua abertura deve ainda compreender não só um ser com, como *condicção*, senão uma entrega de *ser entre* de nosso estar – no ser. Torna-se fundamental entendermos que esse abismo (o próprio *ápeiron*) não é um momento final ou culminância de algo, de um processo de fazeres e atividades, posto que sua consumação, repetiremos, não se conquista como o alcance de um fim (*causa finalis*), essa acontece permanentemente através da *prospecção* de nosso *estar* – em ação pela

comoção. Se foi possível agirmos e nos empenharmos no performar, é porque o próprio *abismo* já nos dá notícias a partir de uma sua pré-compreensão que é própria de nossa coparticipação em *um* corpo, *um* que será capaz de nos lançar em *prospecção* (sendo entre), desde o princípio de seu chamado (o apelo do estranho n'*O Espelho*) na *presença* – ainda que nesse instante nos *mov*a (moção) e se nos vele como ausência. Consumar não é uma conclusão para o performar, mas a revelação de sentido pelo agir.

Essa experiencição de abismo, no que chamamos *arrostar* d'*O Espelho*, foi acolhida por alguns *performers*, que fizeram dela sua maior *pro-cura*. Como toda procura, não se trata de uma busca desses indivíduos por um conceito para justificar suas ações, mas de uma ética diante do que se dá como *revelação* (*aletheia*) em seu agir e, portanto, *concerne* imediatamente à existência de cada um. Essa referência originária que compreende conjuntamente ação e existência é, na verdade, a própria *condicção* (*homologos*) que passam a comprometer e empenhar na *performance*. O *performar* deve se revelar em sua consumação: *a concernência essencial* (*cum-cernere*, o que permanece na referência do originário, repetimos, ainda que no discernir da diferença) *entre ação e vida* – pela linguagem (*logos*). Ser essa *condicção* (*homologos*) da *linguagem* (*logos*), enquanto o acontecer da presença, é sua *pro-cura* de *ser entre*: o que *industria* o ícone é compreendido pela *ananké* de *ser* – na e pela linguagem. O apelo dessa *ananké* foi ouvido por muitos, que com ela passaram a se *comover* (moção de ser).

Essa experiencição de *ser entre*, própria da *condicção* e, portanto, da *presença*, foi notavelmente performada pela sérvia Marina Abramović, durante sua exposição *Marina Abramović: The Artist Is Present*, no *Museum of Modern Art*, MoMA, em Nova Iorque.²⁶

26 Essa instalação ocupou todo o Museum of Modern Art (o MoMA), em Nova Iorque, entre 14 de março e 31 de maio de 2010, com *reperformances* (termo usado para as performances reconstituídas e realizadas por outros) e projeções audiovisuais de *ações* realizadas por Marina ao longo das duas décadas de 1970 e 1980. Essas ações foram, então, reperformadas por 36 artistas, escolhidos entre muitos candidatos, que foram preparados por ela durante alguns meses, uma preparação indispensável para a tarefa, segundo a performer. Vale dizer que Marina é criadora de um método de preparação pessoal para ações, o chamado “Método Abramović”, que consiste em uma preparação/treinamento tanto físico quanto psíquico, lançando mão de exercícios que aumentariam a consciência sobre o corpo, como o *slow walking* (uma caminhada em câmera

Nessa retrospectiva de performances, contou-se com a exibição de ações realizadas por ela até a década de 80, algumas individuais outras em parceria. Todas foram feitas por outros performers, jovens candidatos escolhidos e preparados por ela, com exceção de uma, a que justifica o próprio nome da sua exposição: “A artista está presente”. Logo vê-se que o caráter de exposição não se sustenta, pois não são instalações de ações a serem apenas recordadas que ali se fazem, senão a performance de cada uma, e especialmente uma. Essa nos fala de algo que se releva o essencial do acontecimento no *Museum*: não d' “A artista” (pois isso todas poderiam significar, ainda que “reperformadas” por outros, já que são garantidas por uma “autoria” e, dir-se-ia, “singularidade estética”), mas da *presença*. Essa performance que é realizada por Marina na exposição consistia em duas cadeiras, uma para ela, outra para o visitante, e uma mesa entre ambos. Ali, por tempo indeterminado, parados e em silêncio, deviam estabelecer entre si o que, a princípio, seria apenas um “contato visual”. Marina sentou-se com cada um, com todos os que pôde, durante as 736 horas da exposição. Neste tempo, apenas olham-se nos olhos, sob o abismo do silêncio e da serenidade: o tempo não é marcado, é apenas cada instante. A cada vez que termina com um visitante, ela abaixa a cabeça até que outro tenha sentado. Somente após o novo parceiro estar aposentado à mesa, ela soergue a cabeça para ver seus olhos. Marina esteve com 1675 pessoas durante os meses que durou a performance, o que nos conduz a pensar, sobretudo, no seu empenho de estar na presença, a princípio, de e com outro.

Para melhor compreendermos como se dá essa presença na performance, precisamos nos abrir à angústia que a performance passou a enfrentar desde sua proposta de ser uma arte de ruptura contra as instituições e estruturas tradicionais da arte, que se julgavam distanciadas da vida. Tornou-se comum dizer que, distanciada da vida, ela estaria morta em museus. Sobre

lenta). Tal método foi tema dos encontros com Marina, em 2015, na exposição Terra Comunal – Marina Abramović no Sesc Pompeia, em São Paulo. A exigência de treinamento de Marina para esses novos artistas nos evidencia que aquelas *ações* realizadas na instalação serão ainda inaugurais em seu vigor de sentido e vitalidade, não havendo de fato uma mera retrospectiva, como se divulgava. O performar permanece como a proposta da instalação, o que se evidencia pela performance que aqui tratamos realizada pela própria artista durante todos os dias do evento.

esse sentimento, Alan Kaprow nos diz:

“no final dos anos 1950 e 1960, esse *lifelike impulse*²⁷ dominou a vanguarda. A arte se deslocou do objeto especializado na galeria ao **ambiente urbano real**; para **o corpo e mente reais**; à **tecnologia de comunicações**; e regiões naturais remotas do oceano, céu, e no deserto” (2003, p.221) (grifo nosso)

Todo esse movimento e esse “*lifelike impulse*”, nomeado por Kaprow, confirma-se de fato com o surgimento do *happening*, da *body art*, da *action painting* de Pollock e outros movimentos de vanguarda da época, como *Fluxus*. No entanto, fica a questão dessa latente intuição por fazer do performar – enquanto a arte reivindicada que se aproxima da “vida” – algo “real”. O experimentalismo se tornou a palavra de ordem com propostas que acabaram levando a performance a se estabelecer como uma arte de fronteira – interdisciplinar.

O que nos interessa, todavia, para mais bem entendermos a performance de Marina, é como se dá a questão da presença. Disso nos dá notícia um dos grifos ao excerto, a arte se desloca “à tecnologia de comunicações”. Surge o conceito que podemos denominar como *corpo comunicativo* do performer, que passa a ser uma premissa de grande parte das performances: as intervenções, potencializadas pela tecnologia, para além de uma notória inserção cada vez mais intensa e generalizada nos meios de comunicação a partir da década de 1980, com o desenvolvimento de aparelhos de comunicação acessíveis e portáteis, passou a estruturar uma relação entre ação interventiva e receptividade, na tentativa de uma “aproximação” entre “artista” e “público”, que muitas vezes, por outro lado, não permite uma participação plena, ou ao menos simétrica, por assim dizer, entre ambos. O artista passa a ter como tarefa comunicar, intervir, ter um alvo para a recepção e pretendida desestabilização

27 Esse termo sugere essa proximidade entre arte e “vida”, para A. Kaprow: uma arte que “pareça” ou não se “distinga” (*like*) da “vida” (*life*). Resta pensar o que é essa vida que por si mesma há de compreender a arte. Aqui significa o ambiente das rotinas urbanas, a dinâmica das relações e atividades do homem urbano.

institucional de sua ação. Esse corpo comunicativo não poderia facultar aquela *experienciação* que só podemos ter pela presença – de *um* corpo. *Um* corpo nada quer comunicar à recepção de circunstantes, sua ação apela à participação de *ser-com* os presentes – sendo presença. Maria performa, no lugar desse *corpo comunicativo*, a mediação de *ser-entre: presença*. A presença na performance de Marina, diante do que nomeamos como “corpo comunicativo”, passa a ser compreendida com mais radicalidade se considerarmos como uma contraproposta às performances de “telepresença”, cada vez mais comuns, nas quais, como oposição à Marina, *o artista não está presente*, senão por uma comunicação midiática de si, sua voz, sua imagem, algumas projeções como interação, numa relação prevalentemente intencional, de objetivação e subjetivação do espaço, do tempo e da ação.

A proposta de Marina não se volta para a individualidade do artista, é essencialmente outra, é a de *um* corpo na mediação da presença, e nos leva a compreender ainda um movimento maior (uma *moção*), que busca a *experienciação* de *ser entre* pelo agir.

Marina nos industria o instante originário cujo esquecimento parece ter levado alguns contemporâneos a interpretar uma cisão, que é, no entanto, resultante de uma separação feita a partir de um posicionar-se no espaço – não no *in-stante*, que é *estar* no tempo-espaço da *condição* – onde tudo é *espectação* de um representar que não nos poderia facultar o *experienciar* da presença que nos oferece a obra da ação. Alguma crítica contemporânea, a partir de uma visão representativa das obras e, então, pelo conseqüente esquecimento da *presença*, fez de seu lugar o alheamento do *sentido* e de tal maneira que acreditaram que foram as obras que se afastavam do *real* quando não se tornaram parte disso que julgam ser a “*realidade*” da urbe e do que entendem como *o único lugar* (o mero espaço) de nosso *estar* no mundo. Se podemos encontrar nessa crítica contemporânea uma aparente reivindicação, que nos pareceria a busca de uma “*ética*” nas obras, está claro que com ela não se empenha a procura do que dá sentido à própria *ética* e ao *critério de toda crítica*: o *ethos do operar das*

*obras e do agir.*²⁸

O performar reivindica o *ethos*, pois seu agir se empenha na consumação de seu sentido. Essa é a verdade (*aletheia*, desencobrimento) de *ser entre*. Essa *condição* ontopoética de nosso *estar* nos apela e *comove*: vivemos diante dos entes e temos que deixar surgir, pelo empenho de *sermos com* eles, o sentido de *mundo*. Esse deixar surgir é um agir nosso que deve corresponder ao que, no entanto, se vela para nós como ausência: não tendo surgido para nós, nos angustiamos por realizá-lo, pois *habitamos* na pré-compreensão de sua revelação (*aletheia*). Esse *habitar* na pré-compreensão do que nos chama (*vocat*) ainda não seria o nosso *ethos*, mas é o corresponder ao chamado (*vocatio*) e, portanto, a *ética* para um agir apropriado que procura na existência tal verdade (*aletheia*). A ética nos conduz à verdade – do *ethos*. *Somos com* pelo mundo e *somos entre* pela verdade, na *condição* ontopoética de nosso *estar* – no *ethos* (estar originário). Essa é a referência originária entre vida e obra de ação que passa a ser a procura no performar.

28 Ao que parece esse lugar alheio à presença que nos alija o sentido e nos lança à mera representação da ação não era possível no testemunhar originário (*théa*) do teatro (*théatron*) grego. E isso se pode atestar desde a origem da tragédia (*tragoedia*, ode ao bode) quando o rito era mais que tudo um dizer (*légein*) do mito que a todos concernia. Uma história originária desse modo de presencialização do agir, que consoma a nossa participação pelo *théatron*, não nos facultaria compreender o seu *drama* (aqui também o sentido originário de ação e não o significado disciplinar) como um estrito representar, que já por si é um modo de *ver* a partir de onde não se pode *estar no sentido*. Esse dizer ritual era, pois, *condição* do sentido do mito na medida em que era uma ação e obra (*érgon*) atinente a todos e a cada um (*léitos*). Essa participação do sentido permanece mesmo na *pólis*, e de maneira originária: a cidade grega se consolida outrossim pela presença do *théatron* e de tal modo que esse passa a trazer questões decisivas, como testemunhamos nas próprias tragédias.

CONSUMAÇÃO

Com Marina chegamos à consumação de nossa *Ekporeusis*, onde nenhuma conclusão – meta ou fim – poderia ser apropriada. Ao contrário, a consumação nos abre os caminhos enquanto método (*metá-hodós*) nos lança sempre de novo em cada *instância* e *instante* do performar. Ainda nos empenhamos na proveniência da própria consumação, sendo aqui, ela mesma, neste instante, como um ícone para nós.

Vimos até aqui: o *estar na existência* se tornou, enquanto *ser entre* de um *ser com*, o *estar no ethos*. Para essa questão que quer pensar ainda a consumação do performar, isto é, essa procura incessante pela correspondência essencial entre o agir e a existência, de modo que possamos dar lugar, nesse corresponder a algo que é maior e que nos compreende e plenifica pelo sentido de ser, tomo aqui a proposta do *Projeto Areal*, criado em 2000, por Maria Helena Bernardes e André Severo. Esse projeto consiste em providenciar apenas isto: *uma travessia*. Após cada experiência de *travessia*, os participantes produzem o chamado “Documento Areal”, publicado pelo *Projeto*. No Documento Areal 11, Maria H. Bernardes e Ana Flávia Baldisserotto dão seu testemunho conjunto em *A estrada que não sabe de nada*, escrevem a duas mãos. Estão ambas em *um* caminho: sem meta, se reúnem na referência comum do não saber, é pelo que não sabem que são conduzidas e *comovidas*. Podemos dizer que passam a peregrinar (*per – agrum*, atravessar a terra), palavra que nos dá notícias do empenho de uma travessia que antes foi atravessada pelo próprio caminho. O Documento não nos fala de um projeto previamente preparado a ser realizado, como obsessivamente faz aquele homem sartreano, mas de fato de *uma* travessia – essa não é do domínio de nenhuma das duas, não é uma intervenção planejada, e não conta com um público ou recepção. Podemos aferir:

“...ao final do inverno porto-alegrense de 2006: desejávamos desenvolver uma **ação conjunta que excluísse projetos, roteiros, modos de fazer e objetivos**; uma experiência livre, que pudesse nos levar ao encontro de lugares e pessoas ainda desconhecidos” (BALDISSEROTO; BERNARDES, 2012, 7) (grifo nosso)

Sendo artistas profissionais, declaram querer ainda o que não sabem do agir, sentem a necessidade de entregarem-se inermes, afastarem-se de seus trabalhos, essa é a necessidade daquele abismo que pode nos restaurar, desse indefinido que não podemos ver, do sentido. Durante os 6 anos desse projeto de caminhadas, a única proposta que tinham era a cada dia ir a algum lugar desconhecido, aonde muitas vezes sequer chegavam, não o encontravam. Não encontrar o “lugar desconhecido” e permanecer no caminho, *sendo com* ele o próprio lugar, é deixar que se realize uma presença, posto que é estar de todo nesse não conhecer em obediência ao que começa a se fazer sentido. Só podemos nele ainda nos empenhar, se formos, como peregrinos (*per- agrum*), atravessados, sendo já nós mesmos a própria travessia do desconhecido que deve ser levada à consumação. Na travessia, estamos projetados em *moção* (tomados pela *moção* desse indefinido, abismo de ser) para o consumir.

Essa mesma *pro-cura* (cuidado e cura) que quer superar uma vida representativa, mostra-se em uma instalação que propôs permanecer durante todo o ano de 2015 intitulada *Cubículo Projecto Galeria*. Na direção contrária ao *Projeto Areal*, a proposta do *Cubículo Galeria* é performar e “ocupar” com ações a própria residência, em Lisboa, Portugal, de uma família de artistas. São eles Nuno Oliveira, Margarida Chambel (Guida) e o “pequeno Afonso”, seu filho, assinam a proposta de acolher artistas de várias nacionalidades para fazerem uma residência artística na sua casa. Nuno e Margarida, impuseram-se um regime de reclusão: tal como Maria Bernardes, abriram mão de rotinas já conhecidas e viciadas para se empenharem numa ação que *pro-cura* sentido. Se para Maria Bernardes eram suas andanças que lhe faziam render-se a um extraordinário sentido de sua ação conjunta; para Nuno,

Margarida e Afonso, será sua própria casa que trará aquela possibilidade de abismo e deslocamento.

Tudo que, a nosso ver se evidencia, nessa consumação, é a imbricação entre o humano, em seu *estar* – no ser –, e o mundo que lhe oferece a habitação. Nessa relação está a primazia de que o homem, por sua condição, deve *ser com* o mundo. É neste *ser com* que o mundo se diz como sentido e, pelo sentido, o faculta agir. Sendo com o mundo, o homem necessita realizar sua humanidade. Nem homem, nem mundo, poderiam se realizar – este como sentido, aquele como *ser do entre* (presença e ausência desse mesmo sentido) – sem essa referência comum e originária do sentido: esse garante seu copertencimento. É por esse copertencer que ele pode agir com o mundo (*ontopoiesis*) e realizar-se humano (*autopoiesis*) no mundo: seu performar e sua consumação.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. (Coleção Os Pensadores). Tradução Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____. *Ethica Nicomachea*. Ed. Lipsiae, [Alemanha]:In aedibus B.G. Teubneri, 1903.
- _____. *A Arte Poética*. (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- _____. *Metafísica*. (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ASSIS, J. M. Machado de. “O espelho”. In *Obra Completa*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1994.
- BALDISSEROTO, Ana Flávia e BERNARDES, Maria Helena. *A estrada que não sabe de nada*. Documento Areal. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2012.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. *Gênesis*. São Paulo: Paulus, 1995.
- BLODEL, Maurice. *L’Action: Essai d’une critique de la vie et d’une science de la pratique*. (1893). Edição digital. Quebec: Biblioteca Paul-Émile-Boulet, 2010. (Col. "Les classiques des sciences sociales" da Biblioteca Paul-Émile-Boulet da Universidade de Québec em Chicoutimi).
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- BRETON, André; e ELUARD, Paul. *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, 1938.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *Arte: humano e o destino*. Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro, 2011.
- _____. *A construção Poética do Real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- _____. *O Acontecer Poético – a história literária*. Rio de Janeiro, RJ: Antares, 1982.
- _____. “Poética: Permanência e Atualidade”. In *Permanência e Atualidade da Poética*. Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro, 2007.

- _____. *Tempos de Metamorfose*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots*. Paris: éditions Klincksiecke, 1999..
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. “Rito, Tecnologia e Novas Mediações na cena contemporânea brasileira”. In: *Sala Preta*, v3, n° 1, 2003.
- FERRANDO, Bartolomé. *El Arte de La Performance, Elementos de Creación*. Valência, Espanha: Ediciones Mahali, 2009.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art from 1909 to the present*. Londres: Cox and Wyman, 1979.
- GOMEZ-PENHA, Guilherme. *En defesa de la Performance*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005.
- HARADA, Hermógenes. “Importa não ser”. In *Ensaio de Filosofia: Homenagem a Emmanuel Carneiro Leão*. Petrópolis: Vozes, 1999. pp. 35-49.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo, parte I*. Trad. Márcia Sá C. Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- _____. *Ser e Tempo, parte I*. Trad. Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora Unicamp; Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- _____. *A Caminho da Linguagem*. Trad. Márcia de Sá C. Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- _____. “A questão da técnica”. In *Ensaio e Conferência*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p.125-141.
- _____. *A Origem da Obra de Arte*. Trad. Idalina Azevedo da Sila e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- _____. *A Sentença de Anaximandro*. (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural,

1973. pp.25-53.
- _____. *Carta sobre o Humanismo*. São Paulo, SP: Centauro, 2005. Outra Edição: *Sobre o Humanismo*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. 3ªed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009
- _____. “Construir, habitar, pensar”. In *Ensaaios e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p.125-141.
- _____. *Introdução à Metafísica*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- _____. “Poeticamente o Homem Habita”. In *Ensaaios e Conferências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. pp.165-181.
- HERÁCLITO. *Fragmentos*. (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1973. pp. 79-97.
- HUMMES, Cláudio. *A Filosofia da Ação: Maurice Blondel*. Versão Digital. Pdf. 20 pp.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- _____. “O fim de todas as coisas”. In *Textos Seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. pp. 92-107.
- _____. “Prefácio à primeira edição da Crítica da Razão Pura (1781)”. In *Textos Seletos*. Trad. Raimundo Vier. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. pp. 13-22.
- KAPROW, Allan. “The education of the Un-artist” parte I e II. In *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Califórnia: University of California Press, 1993. Pdf. pp. 97-127.
- _____. “Art wich can’t be art (1986)”. In *Essays on the blurring of art and life*. Berkley, Califórnia: University of California Press, 2003. Pdf.pp. 219-22
- KIERKEGAARD, Søren A. *O Conceito de Angústia*. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo, SP: Ed. universitária S. Francisco, 2010.
- _____. *Temor y Temblor*. Buenos Aires, Argentina: Agebe, 2004.
- LISTA, Giovanni. “Du Happening à la performance”. In: *La scène moderne*. Paris: Editions

- Carré, 1997.
- MENDES, Ronaldo E. Ferrito. “Ética”. In *Convite ao Pensar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.
- NARDIM, Thaise. *As Atividades de Allan Kaprow: antes de agir obras de viver*. Revista Valise. Porto Alegre. V1. N1. Ano 1. Julho de 2011. pdf
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Lisboa: Edições Ática, 1982.
- RAPOSO *et alli*, Paulo. *A Terra do Não-Lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- REZENDE, Antonio Martinez de; e BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário de Latim Essencial*. Belo Horizonte: Autênciã Editorra, 2014.
- SARAMAGO, José. *O Homem Duplicado*. Rio de Janeiro, Rj: Companhia das Letras, 2002.
- SARTRE, Jean Paul. *O Ser e O Nada – Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- _____. *O Existencialismo é um Humanismo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- SCHECHNER, Richard. 2006. “What is performance?”. In *Performance studies: an introduccion*, 2ª ed. New York & London: Routledge, p. 28-51.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007. Outra edição: In *Tragédias: Ésquilo, Sófocles, Eurípedes*. Trad. Alberto Guzik. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- TORRENS, Valentín (org.). *Pedagogía de la Performance: programas de cursos y talleres*. Diputación Provincial de Huesca: Beca Ramón Acin, 2007.
- TURNER, Victor W. *O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura*. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.
- VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, Os Deuses, Os Homens*. São Paulo: Cia Letras, 2000.
- YARZA, Florencio I. Sebastián. *Diccionario Griego-Español*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, 1943.