



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Campus de Marília



**CULTURA  
ACADÊMICA**  
*Editora*

# Arte, ação e ficção do possível

Celso Reni Braidá

**Como citar:** BRAIDA, C. R. *Arte, ação e ficção do possível*. In: VACCARI, U. R. (org.). *Arte & Estética*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2019. p. 17-34.  
DOI: <https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p17-34>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

## ARTE, AÇÃO E FICÇÃO DO POSSÍVEL

*Celso R. Braidá*

O objetivo meu é apresentar uma concepção de arte baseada no agir e no atuar enquanto atividades que instauram o possível em vez de realizarem possibilidades já dadas. Por conseguinte, se trata de pensar a arte e o artístico tendo como base os conceitos de atividade e de efetividade. Para isso, vou argumentar, primeiro, que o artístico ocorre mesmo sem a produção de um objeto ou artefato, pois o que é necessário e suficiente para a ocorrência de arte é uma atividade; segundo, que aquilo que caracteriza o artístico não é a realização de uma possibilidade já dada, mas antes a instauração do possível no preciso sentido de que antes do ato artístico o que é posto por sua efetivação era propriamente falando sem sentido e impossível: o fazer sentido e o ser possível em arte são efeitos da efetivação da ação artística e não a sua condição de realização.

<https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p17-34>

## ATIVIDADE

Trata-se de fazer a articulação de uma abertura de teoria em ontologia da arte, para pensar o modo de ser da arte, e também em hermenêutica da obra de arte, para pensar o sentido da arte e das obras de arte. O desafio, então, é fazer essa articulação com um único conceito que apreenda o ontológico e o hermenêutico, o ser e o sentido, sob uma mesma visada. Além disso, com esse mesmo gesto, quero pensar o inteiro fenômeno da arte e reconhecer como arte tudo o que se faz como arte, mas sobretudo referendar como arte plena aquelas artes que nos modelos tradicionais ficam ou excluídas ou postas como secundárias e derivadas, por não cumprirem o lineamento dos protótipos oficiais da arte clássica e moderna. Especialmente os conceitos que introduzo visam apreender o ser e o sentido da arte da dança e da performance contemporâneas. A expressão “contemporânea” é enganosa, pois se trata de apreender como arte a dança e a performance, nem mais nem menos, de qualquer época ou lugar.

Este privilégio dessas formas de arte tem sua razão de ser justamente no fato de elas terem sido como que excluídas por princípio do panteão filosófico das artes (POIULLAUDE, 2014); o efeito disso é que não há nenhuma consideração de uma obra de dança como obra de arte paradigmática em filosofia, embora a dança seja reconhecida como arte já antes de se começar a filosofar. Com efeito, de Aristóteles, passando por Kant e Heidegger, e chegando a Danto e Badiou, a dança ou não é mencionada entre as artes ou é relegada como arte derivada. Para mencionar a tese deste último apenas, pois ela resume a história da filosofia da arte, Badiou conclui que “*a dança não é uma arte*” (2002, p. 93), no sentido de que ela *não é ainda* arte, obviamente querendo dizer que ela não o é tal como a pintura, a poesia, a escultura e a música são artes. A conversa de Badiou é reveladora, pois com ela marca-se como “ainda não” ao mesmo tempo que se faz isso como um elogio à arte da dança. Da performance, praticamente não se fala. E é óbvia a resposta que seria dada tendo em vista as concepções tradicionais: por uma questão de princípio, aí não se trata mesmo de arte. Interessa-me essa exclusão

transcendental, ou seja, ascética, pois a meu ver ela é reveladora de uma pressuposição ontológica inquestionada e falsa.

Na articulação teórica aqui proposta, *a contrario*, a dança e a performance são artes e artes plenamente. Diante de um evento de dança ou de uma performance, a frase “Isso é arte” não apenas tem sentido, mas é verdadeira e significa uma ocorrência efetiva. Contudo, para isso ser inteligível, é necessário que os conceitos introduzidos sejam capazes de apreender essas artes e de explicitar o sentido artístico delas. Isso dito no exato sentido da consideração exclusiva de Badiou, mas na direção oposta, pois, nessa abordagem a dança, nua e crua, assim como a performance, é o que é arte e é o que é propriamente uma atividade artística primária, e todas as demais artes o são por analogia a essa atividade, e ainda o são por derivação do conceito, pois são artes apenas pela via negativa e mediada, ali onde a dança é arte ativa e direta. Para que isso faça sentido, todavia, é preciso dispensar ao menos quatro concepções tradicionais da arte e do artístico que estão na base tanto da ontologia da arte como da hermenêutica das obras de arte nos dias atuais: a concepção estética, que pensa a obra de arte como sendo um objeto sensível; a concepção semântica, que pensa a obra de arte como um objeto signifi-cante; a concepção formalista, que pensa a obra de arte como um objeto formal; e a concepção material da arte, que pensa a obra de arte em sua materialidade e presença.

Essas quatro concepções, muito ativas e produtivas e, pode-se dizer, corretas em grande medida, fornecem uma resposta tanto para a questão ontológica quanto para a questão hermenêutica da arte e das obras de arte. Mas o fazem tendo de excluir vastos setores como não-arte ou como arte menor, por pensarem o artístico das artes sob um único critério que reduz o escopo de avaliação, prejudicando de saída a compreensão da arte da dança e da performance. O que é uma obra de arte exemplar e qual arte é primária varia de acordo com a concepção adotada, mas em todas elas a dança e as artes de performance ficam à margem. A razão disso está numa suposição comum, a saber, a de que em arte se trata de uma *atividade de produção de objetos ou artefatos*, os quais então tem propriedades quando devidamente apreciados. A suposição de que

a arte é uma forma de *poiesis*, ou seja, um tipo de ação ou atividade produtiva cuja finalidade está fora dela mesma, pois se realiza e completa ao entregar um produto, produto esse que é um artefato (objeto ou evento) portador de propriedades que, sob as condições apropriadas, produz efeitos estéticos, ou semânticos, ou formais, ou então efeitos de presença. Então, sob essa pressuposição ontológica, toda e qualquer *arte que não produza* ou entregue um objeto ou artefato bem determinado como seu resultado será posta como não-arte ou como sendo arte apenas por analogia.

E esse é o caso da dança e da performance que, mesmo por uma consideração ligeira, claramente não são artes poéticas, no sentido de que elas não produzem um objeto claramente independente da ação e também isolável em relação ao artista que as faz. Daí o tabu que paira sobre essas artes, pois elas parecem abolir dois pilares de sustentação das relações assépticas e ascéticas entre os sujeitos ocidentais, a saber, primeiro, o pilar da objetividade das relações, que exige que a relação do apreciador com a obra de arte seja independente da relação com o autor e, segundo, o pilar da objetividade, quer dizer, da separação dos corpos em relação a esse objeto de troca ou de confirmação, no sentido de ter de haver um objeto de troca distinto do corpo dos interagentes. A dança e a performance não oferecem um objeto independente e autônomo em relação a ação artística, e também o que elas sim oferecem não é propriamente algo separável do corpo do artista. Ao contrário, e por isso são tidas como artes sem problemas, a pintura, a escultura, a música, a poesia, mas também o cinema e a literatura, produzem e entregam sempre um objeto independente e também fazem bem a separação dos corpos e das relações entre o artista e o apreciador. Posso fruir de um Mozart e de um Van Gogh, mas para isso não preciso ter contato com Mozart e Van Gogh. No limite, posso apreender o sentido estético, ou semântico, ou formal, ou material de um Mozart, sem mesmo saber de Mozart, pois experimento apenas e tão somente o produto de arte que está aí disponível como um artefato individual cujas propriedades seriam independentes do fato de ter sido feito por alguém.

Um modo de resolver esse embaraço das teorias tradicionais da arte é justamente recusar esse postulado poético-productivo da arte, e recuar um milímetro apenas, dando um passo ao revés, e pensar um pouco antes, isto é, a partir daquela condição que é comum a todos os objetos e artefatos, a todos os produtos de arte, que é o fato de que na sua base está um agir, uma ação, *uma atividade efetiva*. Mas também pensar que, por outro lado, ou do outro lado, a condição para que um objeto ou artefato produza algum efeito é que lhe seja atribuída algum tipo de agência ou efetividade, que ele de alguma maneira seja ativo, e não um mero objeto passivo frente à atividade do experienciador. E também ter em mente que um efeito estético, ou semântico, apenas ocorre para um agente que entre em interação com essa *agência do objeto*. Quer dizer, em pensar a própria experiência artística como uma experiência no plano do agir mais do que no plano do sentir e do dizer. Por conseguinte, a proposição é que se pense a arte e sobretudo o artístico como inteiramente ancorados, não no plano objetual e perceptual, mas no plano agentivo e prático, ou seja, no plano da “*Thätigkeit*” e da “*Wirklichkeit*”, isto é, da *atividade efetiva* (HUMBOLDT, 2006, p. 100; NIETZSCHE, 1988, p. 43).

Como se sabe, ao menos desde Aristóteles, embora para muitas a realização ocorra pela produção de um produto, há atividades, atos e ações, que se realizam e efetivam apenas em e ao ocorrerem. Estas atividades podem sim ser apreciadas como objetos, todavia, é como partícipe e como agente que se pode efetivamente aprendê-las. Apenas a ilusão objetual imposta pela pressuposição poética ainda continua a impor o caráter negativo à dança e à performance (POIULLAUDE, 2014, p. 9), pois a arte da dança é uma tal atividade que se realiza plenamente nela mesma sem a mediação de um produto. Daí o equívoco de se pensar a arte da dança a partir do espetáculo visual ou significativo ou formal ou material, como se a dança fosse uma atividade produtora de um artefato, como se a arte da dança não estivesse na própria dança e sim noutro lugar, no seu produto. O deslocamento do foco de apreciação (DAVIES, 2004, p. 26) para a atividade geracional permite que se pense o artístico e a arte da dança sem por isso excluir outras artes, pois todas as artes são efeitos de uma atividade, e todas as obras de arte, seja aquelas que são artefatos seja as que são eventos e também apenas atos, são instauradas por

meio de atividades efetivas e também se constituem como artísticas apenas por meio de ações de interação efetivas. O ponto de virada teórica está na concepção do efeito artístico: o estético, o semântico, o formal, a materialidade e a presença, enquanto efeitos artísticos efetivos, seja de um ato seja de um objeto, dão-se apenas em *atos interativos efetivos*.

## EFETIVIDADE

No âmbito da hermenêutica da obra de arte, da apreensão de sentido, o deslocamento necessário é do conceito de sentido pensado como percepção para o de sentido pensado a partir do agir e da interação. O ponto diferencial se constitui no modo de atribuição de sentido, o qual é pensado agora como *atribuição de sentido a uma ação*, seja como efeito de uma ação seja como apreensão de sentido no curso de uma ação. Se algo tem sentido, esse ter sentido é sentido para um agente no contexto de uma ação em curso, e basicamente se refere ou determina-se apenas no curso de uma ação. O sentido de algo, ato ou objeto, instaura-se no curso de uma ação e é também apreendido como tal sentido apenas por uma ação em curso. A própria atividade de constituição e apreensão de sentido é uma atividade interativa e cooperativa entre agentes, a qual não necessariamente implica a mediação de um artefato, pois agentes interativos apreendem sobretudo o sentido das próprias ações e dos interagentes e isso justamente enquanto são capazes de integrar estas ações em um curso de ação na qual são partícipes ativos.

Assim, ao assistir a peça *Vestido de Noiva*, nos perguntamos acerca do que é que Lúcia está fazendo, qual é a sua ação, ou qual é o curso de ação no qual tal fala ou gesto do que chamamos “Lúcia” tem esse ou aquele sentido; e também perguntamos qual é a ação em curso do próprio Nelson Rodrigues ao escrever essa peça, ao colocar essa fala e esse gesto em tal situação, mas também em qual curso de ação se insere a obra *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. Ou ainda, visando o cenário da peça, nos perguntamos o que é que Zbigniew Marian Ziembinski quis fazer ao por este ou aquele objeto no palco em tal posição; ou, apreciando os atos dos atores, nos questionamos por seu sentido estéti-

co, ou semântico, ou formal ou material, todavia, sempre em relação a uma ação em curso que não é outra que a ação efetiva do ator no curso de ação que é a peça. A ação do ator, mas também a ação do cenógrafo, do diretor e do dramaturgo, interage no palco e também com os atos de atenção e de projeção da plateia. Apenas para uma plateia ativa e interativa a peça-ação pode ter sentido. Os sentidos da peça são efeitos de uma atividade efetiva de interação. Obviamente, esses efeitos podem bem ser a ação de produzir efeitos estéticos de um tipo ou de outro, ou efeitos semânticos, imagéticos etc. Contudo, o que me interessa acentuar é o fato de que o sentido é apreendido por um agente interativo no contexto de uma ação em curso. Mesmo ali na experiência com uma obra de arte literária ou pictórica, a experiência do artístico se apresenta apenas por atos efetivos e interativos, os quais são ações interativas e cooperativas: o sentido da obra é um efeito tanto da eficácia dela quanto da efetividade da atividade interativa do experienciador. Se Gadamer está correto na descrição da experiência artística como uma experiência de participação num jogo no qual o experienciador é mais agenciado do que agenciador (sujeito) (2005, p. 167), então a teoria de Danto da interpretação de obra de arte como uma experiência de leitura contextual (2010, p. 189), de traços que neles mesmos são sem-sentido, não tem nenhum cabimento. Todavia, Gadamer exagera ao fazer desaparecer o autor e o experienciador, pois sem a sua ação não haveria propriamente experiência e menos ainda obra, a não ser como uma coisa aí sem sentido. Essa coisa aí sem-sentido é justamente o objeto artístico suposto por Danto ao descrever a experiência de interpretação da obra de arte.

A proposição norteadora aqui então é a de introduzir conceitos para pensar o artístico em termos de ação e de agenciamento, e não mais em termos de sensação, percepção, dicção e cognição. O ponto está em pensar o sentido como já sempre sendo dado no contexto de uma ação em curso para agentes interativos e cooperativos, portanto, que o conceito de sentido está fundado na noção de efeito de uma ação interativa cooperativa. Do que se segue que algo tem ou não sentido em relação a uma ação em curso, enquanto tem parte ou é participante desta ação e que de algum modo desempenhe um papel ou função no contexto dessa ação. Em termos técnicos, a atribuição de sentido a um objeto,

ato ou gesto, é a atribuição de um papel ou função temática na ação em curso. Em vez de sujeito e objeto, o que temos é uma articulação de papéis e funções temáticas como argumentos de uma atividade em curso. Por exemplo, se considerarmos o que é tomar o quadro *Abaporu* como obra de arte, diria que consiste em pensar que esse quadro é um veículo de uma ação na qual tanto o artista quanto o quadro e o fruidor tem papéis determinados, papéis esses que são de algum tipo de agência, e, portanto, que a ação de apreensão do quadro como arte consiste numa ação de interação cooperativa entre interagentes. Sobretudo, trata-se de reconhecer o quadro mesmo como um agente efetivo e interativo, e de pensar essa agência ou atividade como efetiva.

A proposição é que se conceba a experiência de sentido artístico, que se tem ao contemplar esse quadro, como não sendo uma experiência de um sujeito em relação a um objeto, mas antes a experiência de interação com um agente. Mais ainda, em pensar que o próprio quadro não é um mero artefato, mas sim um agente efetivo, capaz de *Wirkung*, de atividade e ação, de tal modo que a experiência artística tenha na sua base uma experiência de co-ação do fruidor pelo ou com a obra de arte, mas também com o autor (BRAIDA, 2014, p. 55). A chave da proposta está na introdução de conceitos capazes de pensar essa co-ação como uma ação interativa efetiva. Se incluirmos aí o artista, e no caso da dança e da performance isso é sempre necessário, então essa co-ação poderia ser pensada como devendo ser uma relação triádica. Ora, justamente no caso da dança e da performance, elas podem ocorrer sem a intermediação de um terceiro, restando apenas uma co-ação, uma interação a dois. Pensemos aqui na obra de Lygia Clark de 1966, denominada *Diálogo de Mãos* [CLARK, 1997], na qual se usa apenas um pequeno laço para unir duas mãos. O objeto, o artefato, ainda está ali, portanto se trata de artes plásticas e produtivas ainda, embora a proposição seja para que se atue, pois o que importa é ação. Se eliminamos o laço, temos dança e performance. A arte não estaria, como se costuma apressadamente dizer, apenas na proposição, mas sim inteira na ação. E aí está o ponto principal, o laço é dispensável para a ocorrência de arte, mas não a ação. O laço, enquanto artefato, pode ainda ser visto como dotado de propriedades estéticas, simbólicas, semânticas, formais,

materiais. Todavia, ele não é uma condição para a ocorrência de arte e muito menos um elemento decisivo para a interpretação artística.

## ATUALIDADE

Contudo, ainda resta um resquício metafísico, mesmo que tenhamos eliminado o pequeno objeto estético ou simbólico. Trata-se do seguinte, mesmo que aceitemos que o artístico transcorra no plano do agir, ainda assim esse agir poderia ser capturado por um plano objetivo e independente da ação, que a conformaria de antemão. E isso se diz sem pensar seguidamente, ao dizer que o artista realiza possibilidades que estavam já aí, mas que apenas ele entreviu, selecionou e apresentou de um modo ou outro. Desse modo, despotenciamos inteiramente a atividade e a efetividade do ato artístico. Por isso, eu penso que, como complemento da teoria que desenvolvo, é necessário inverter a relação entre efetividade e possibilidade. E é nesse ponto que os conceitos de instauração e de performance emergem como urgentes.

Com efeito, se nos voltamos para a arte da dança e da performance, fica claro que elas são realizadas por meio de ações e atos e atividades atuais. Mas, ainda assim, elas poderiam ser concebidas como artes produtivas, no sentido de produzirem e apresentarem um objeto estável para a apreciação que restaria independente em relação ao corpo e aos gestos do artista. Pois, elas podem ser pensadas como arte em termos das teorias objetais. Como em Ingarden, os atos dos artistas e seus movimentos, mesmo quando temos apenas um dançador, perfaz um objeto estético ao dançar, e o público apreende esse objeto (1959). A arte da dança consiste em apresentar um objeto estético ou semântico ou formal ou material, para a apreciação artística. Mas, assim, a ação-dança é como que anulada em favor de uma outra coisa, tal como a execução de uma música, no sentido de que a música que é o foco de apreciação resta independente do corpo e da ação de execução, que são então apenas veículos para a apresentação da obra de arte, a qual é outra coisa como dizia Husserl (1939, p. 322–324). Esse objeto, embora oferecido sensorialmente e até motoramente, todavia, seria um objeto abstrato e teria

de ser apreendido intelectualmente e até conceitualmente para ser devidamente compreendido. Em relação aos corpos e atos reais, o objeto de apreciação artística seria um irreal, tal como previsto na teoria de Husserl, mas também ainda presente na teoria de Gadamer, pois ele o pensa em termos de unidade e configuração de sentido (2005, p. 173–175). Em última instância, esse modo de conceber a obra de arte acaba por anular a efetividade e a atualidade dos atos artísticos, pois o que é propriamente apreendido como arte, a obra de arte, é algo que permanece e tem sua identidade e sentido, enquanto objeto artístico independente de suas instâncias, ele mesmo sendo pura possibilidade que pode ou não se realizar, seja se realizar por meio de uma apresentação bem sucedida dos artistas, seja se realizar ao ser percebido pelo público espectador. A arte assim é posta no plano do possível, o qual se realiza ou não, o qual é ou não apreendido, mas cuja consistência ontológica independe da atualidade e da efetividade das ações de execução e apreensão.

Assim, ao assistir uma peça de dança, apreenderíamos apenas possibilidades de movimento e formas visuais e isso apenas simbolicamente, pois como espectadores não dançamos e não precisamos dançar para compreender o objeto-evento artefactual proposto pelos coreógrafos, cenógrafos e dançarinos. Apreendemos uma possibilidade que, talvez, seja uma impossibilidade para nosso corpo real, mas a compreendemos enquanto a pensamos, mesmo corporal e motoramente, idealmente. Por conseguinte, fica claro que nessa concepção, o objeto de apreciação artística, embora leve em consideração os atos e eventos reais, é ele mesmo independente desse estofo de atividades: ele é da ordem do possível, e não da ordem do efetivo, que aí é apenas um meio ou veículo. Enquanto possibilidade, ou configuração ideal de sentido, a obra de arte seria um objeto puro que pode ser apreciado sem o concurso do real efetivo. Nessa visagem da arte, então, se realizam integralmente tanto aquele ideal de separação ascética quanto o ideal poético: o sujeito artístico produz um objeto portador de propriedades artísticas que, por ser independente de qualquer atualidade efetiva, pode ser apreciado por outro sujeito artístico de modo puro e não mediado.

## FICCIONALIDADE

Uma vez admitido o primado do efetivo sobre o possível, admissão essa de difícil aceitação por implicar a destrancendentalização do artístico, a operação da arte então teria de ser pensada como um *ato de ficção* que faz ser o que não é, pois seria a ação de *tornar possível*, em vez de ser uma realização do possível. De ponta a ponta, o artístico se daria por atos de ficção que tornam possível e assim acrescentam outras possibilidades que as existentes. Admitida essa hipótese torna-se possível repensar a posição artística da dança e da performance; enquanto são artes, atos de dança e de performance constituem eventos artísticos plenos, embora não entreguem para a apreciação um objeto independente. Atos e ações afetam, significam e mostram, embora não sejam objetos estéticos e muito menos signos ou representações, pois podem ser apenas um atuar e um perfazer que se efetiva inteiramente ao se executar fazendo sentido diretamente para um interagente.

Dispensando aquela posição idealista, insisto em dizer que a condição mínima do artístico é a ocorrência de um ato, ação ou atuação, que não necessita produzir um objeto ou artefato, estético ou semântico, concreto ou abstrato. Desse modo, ao dar primazia ao agir e ao atuar, enquanto base efetiva da arte, sob o princípio do primado do efetivo, recusa-se na explicação teórica também o primado do natural sobre o artefactual, e por conseguinte também recusa-se o primado do objeto sobre o atuar. O ponto principal está em se repensar o espaço do possível, no qual um acontecimento tem ocorrência, como não sendo um nada, um vazio, mas também como não sendo o espaço do provável. Por um lado, um acontecimento não começa a partir de uma folga ou vácuo e, por outro, ele não transcorre no vazio de determinações. O possível é um efeito da ação efetiva ou uma fase da atividade interativa. Por isso, em questões de arte e de artístico, de história da arte, sobretudo, os acontecimentos transcorrem no emaranhado de restrições e constrictões da efetividade histórica que nunca é um vácuo de determinações e de restrições condicionantes.

O ato artístico não transcorre no espaço lógico das possibilidades, inteiramente indeterminado e irrestrito, mas antes no âmbito

ou espaço dos feitos efetivos a partir do qual se projetam outros feitos e efeitos com base na efetividade desse já feito. A ficção do possível, como cerne da arte, implica assim um ato gerativo, tanto genealógico quanto performativo, que se perfaz a si mesmo como ato artístico ao reiterar outros atos e simultaneamente os constituir como atos artísticos. Na exata medida em que *é coisa feita*, a arte implica uma atividade interativa que perfaz por sua efetividade aquilo mesmo que a torna possível e real. Bem antes, e na sua base, das formas e configurações puras e ideais, cuja vigência depende da reiteração de atos e feitos, está a atividade efetiva e performativa que faz ser o que não é e torna possível o que não era antes de sua atuação.

## PERFORMATIVIDADE

O ponto que procuro indicar com essa conversa tem sua direção sugerida pela ideia de que na base do mundo com sentido e do mundo sensível-imagético e estético, está uma agência interativa e cooperativa. O que significa dizer que na base do artístico estão atos de interação cooperativa, e que os aspectos estéticos, formais, semânticos e materiais se constituem como aspectos instaurados por essa interação cooperativa. Mais ainda, que, embora as mais das vezes essa interação cooperativa exija e seja realizada por meio de um objeto ou artefato, ela pode e se realiza muitas vezes como interação cooperativa com sentido no plano mesmo da ação e da interação.

O paradigma estético-sensorial foi seguidamente confrontado pelo paradigma semântico-hermenêutico no último século, mas hoje ambos estão como que paralisados por dois outros modelos de auto-compreensão da arte, a saber, o modelo performático-performativo e o modelo da produção de presença-efetividade. A minha linha de arguição consiste em retomar os conceitos de ação cujo fim é ela mesma, proveniente de Aristóteles, de atividade efetiva, de extração humboldiana, e o conceito hodierno de atividade auto-performativa, isto é, de uma atividade que se realiza enquanto é executada e cuja execução perfaz ela mesma, fundindo-os e redirecionando-os para o campo da arte. Esse

inteiro campo, então, deixa de ser fundado primariamente no sentir, no imaginar e no dizer para ser enraizado diretamente no agir, mais especificamente ainda, no interagir: *praxis* antes que *poiesis*.

Atividades desse tipo o podem ser claramente a dança e a performance, pois nesses dois casos o que é denominado “obra de arte” ou “evento artístico” é uma ação que apenas ocorre enquanto é realizada e cujo resultado esperado é a própria ocorrência da ação. Que esse tipo de evento ou obra de arte possa ser reconhecido como arte era em termos práticos impossível do ponto de vista das principais teorias estéticas e semânticas da arte. Todavia, isso mudou muito nos últimos anos. Para citar apenas três referências, as obras *Ästhetik des Performativen* (2004), de Erika Fischer-Lichte, *Art as Performance* (2004), de David Davies, e *Le Désœuvrement Chorégraphique* (2014), de Frédéric Pouillaude, já delineiam conceitos de arte e artístico, bem como propõem hermenêuticas das obras de arte, que não tem na sua base a relação a um objeto estético, formal ou semântico, sem contudo cair na alternativa oposta da materialidade e da pura presença sugeridos por Hans Ulrich Gumbrecht em *Produção de Presença* (2010).

Na arte brasileira recente temos um exemplar que ilustra bem o que estou sugerindo. Trata-se da peça de dança “Triz”, de 2013, do grupo Corpo de Belo Horizonte (2017) que foi objeto do filme-documentário “Por um triz” (2017), de Eduardo Zunza. O nome “Triz” é pouco informativo e não presidiu a montagem. Cogitou-se inicialmente o nome “Desassossego”, depois adotou-se o nome “Limites”, então retirou-se o “s” e chamou-se “Limite”, mas, no final, poucas semanas antes da estreia foi fixado o nome “Triz”, o qual conota “fio”, que é a base do cenário, mas também “risco” e “urgência”. Agora o nome parece o mais apropriado, inteiramente colado ao evento, mas isso se fez como quase tudo na peça no decorrer da ação geracional. O inteiro evento chamado “Triz” é na verdade uma ação que é uma fase de um curso de ações que perfaz o artístico, ou melhor, de uma ação em curso que se perfaz como arte. Que ele seja agora reiterável não elimina o seu ser coisa feita enquanto se executa.

O mais importante é perceber que os movimentos, objetos, conceitos e imagens agenciados agora pelo evento e conotados pelos nomes não estavam lá antes já disponíveis e conduzindo o processo de criação. O documentário mostra que tudo o que vemos agora no palco foi sendo construído quase que do nada e exaustivamente testado, aprimorado e editado e transformado e readaptado: movimentos, figurino, cenário, coreografia, posicionamento, iluminação etc. O processo geracional, o processo de formação do evento, não foi precedido e presidido por uma ideia prévia fixa, mas, antes, foi ele mesmo o instaurador das formas e dos sentidos artísticos que agora aprendemos ao experimentar o evento *Triz* no palco. O documentário *Por um triz* deixa muito evidente que a peça *Triz* não foi realizada para ser signo ou símbolo de nada, e também não foi construída intencionalmente para ser esta ou aquela imagem, ou para transmitir uma mensagem determinada, ou para produzir este ou aquele efeito estético, mas ainda assim também não foi feita para ser puro choque de presença e matéria e movimento, e menos ainda um bloco de sensações.

Antes, trata-se simples e efetivamente de arte de dança e de coreografia; todavia, embora não signifique, figure ou represente algo determinado, também não é pura performance. Se a ação de dança nomeada “Triz” é arte, e é, ela o é enquanto expõe em todos em cada um dos seus detalhes uma proposição artística no âmbito da dança contemporânea. Mas, e isso é o mais importante, as proposições artísticas não são representadas ou significadas pelo inteiro evento, elas são realizadas; o evento é uma ação que perfaz arte no palco, ou melhor, perfaz-se como um evento artístico, ao ser uma ação-parte de um curso de ações no qual os espectadores precisam participar interagindo cooperativamente. Por isso, para apreciar o evento como arte não basta recuperar o processo geracional, o curso de ação pelo qual a obra vem a ser o que ela agora é, mas também é preciso pensar a ação em curso que agora se efetua e se efetiva como ação e efeito da própria obra. Portanto, faz-se necessário atribuir agência à própria obra ou evento, e não apenas aos agentes intencionais participantes, e considerar a ação, o curso de ação, a atividade que torna possível o evento, e também a sua apreciação como arte, *como ação efetiva*. O próprio evento ou espetáculo é um agente, é uma

atividade efetiva, e os participantes, todos eles interagentes em alguma medida, estão na condição de agentes intencionais, sim, mas precisam interagir e cooperar para que a ação em curso se realize a contento, isto é, como ação artística.

A peça *Triz* pode muito bem ser um objeto-evento estético e também um significante, e também pode ser apreciada em sua materialidade e efeitos de presença e de sensorialidade cruas, bem como em seus aspectos formais. Agora, se aceitamos a tese de David Davies, pelo qual o objeto-evento comumente denominado obra de arte é apenas o veículo de uma proposição artística e que o foco apropriado de apreciação artística deveria incluir o processo geracional no sentido de que a compreensão artística do objeto ou evento somente é possível alargando-se o foco e o contexto, talvez, então, e essa é minha linha de raciocínio, os modelos estéticos, formais, semânticos e materiais de compreensão do artístico não sejam suficientes, pois deixariam de lado o principal, a saber, a ação em curso e o curso de ações do qual tanto o evento quanto a proposição são apenas uma fase que, se aparece como isolável e individualizável, isso ocorre justamente na medida mesma em que eles se defasam das atividades que a partir do fundo sustentam a sua reiterabilidade.

O que quero dizer é que a deficiência dos modelos tradicionais está na suposição de que a arte e o artístico impliquem a presença de um objeto ou evento já ele mesmo determinado como arte para que ocorra a experiência artística. Esta suposição tem como efeito imediato a depreciação das artes de execução como secundárias ou até mesmo como não sendo arte. Vide o caso da arte da dança, que de Aristóteles, passando por Kant e Heidegger, e chegando aos nossos dias com Badiou, é pensada como “não arte” ou como “arte por analogia”. Todavia, se abdicarmos dessa pressuposição, e admitirmos que uma ação possa ser arte e perfazer por si uma experiência artística, então, seria possível admitir como arte um ato ou ação que não nos entrega um objeto ou artefato, seja ele estético, semântico ou material. A dança dispensa o signo e a imagem, pois não é representação nem simulação, mas sim apresentação (GADAMER, 2005) de um corpo pensante que se instaura perfazendo-se sentido. Ela dispensa os objetos e os artefatos. A sua base é

o corpo agente-pensante, a sua obra uma ação (BRAIDA, 2016; 2017). Daí a dificuldade filosófica da arte da dança: ela não produz um artefato, ela não faz um significante, e menos ainda se reduz a um corpo material em movimento. Apenas uma estética do performático e do performativo (FISCHER-LICHTE, 2004) pode fazer justiça ao específico da arte da dança; apenas uma teoria da arte como performance (DAVIES, 2004) pode reconhecer a dança como arte sem relegá-la a uma posição secundária. Pois, diante de uma ação artística, cabe sempre a pergunta “qual o sentido?”, pergunta essa que sempre pode ser substituída por “o que se perfaz aí?”. No caso da dança, a resposta “isso é dança” ou, simplesmente, “dança-se”, encerra a questão. A dança, enquanto se faz como arte, é aquela atividade que se realiza enquanto é executada. O dançar é uma surpresa, um inesperado; que haja dança, que se dance, isso sobrevém ao existente. Mas, se é arte, dançar consiste em instaurar e tornar possível um gesto e uma atitude em ato. A arte está inteira nesse “não inferível” e nesse “inesperado” que, todavia, se faz presente e atual. Por isso, a arte da dança e da performance contemporâneas, por se terem liberado do simbólico e do imaginário, e também da obrigação de produzir um artefato, estético ou semântico, enquanto atividades na qual um agente se perfaz agente perfazendo o irrepetível através do corpo despojado de todo signo e de toda imagem, efetivam o artístico exemplarmente. Atividades estas que não se reduzem a apenas movimento (*kinesis*) e menos ainda a pura presença material, pois elas são ações (*praxis*) que são um bem (*eupraxia*) e têm sentido por e em si mesmas (ARISTÓTELES, 1992, 1140a, p. 117).

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Trad. M. G. Kury. 2. ed. Brasília: Edunb, 1992.
- BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BRAIDA, C. R. A forma e o sentido da frase “Isso é arte”. In: BRAIDA, Celso; DRUCKER, Claudia; BARBOZA, Jair. *Café Filosófico: estética e filosofia da arte*. Florianópolis: EDUFSC, 2014. p. 23–56..

\_\_\_\_\_. A condição artefactual e a insurgência do corpo dançante. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera. (Org.). *Tubo de Ensaio: composição [intersecções + intervenções]*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016. p. 233–238.

\_\_\_\_\_. O ato de dançar como exercício de ficção. In: INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE; XAVIER, Jussara. *Dança não é (só) coreografia*. Joinville, 2017. v.1. p. 36–47.

CLARK, Ligia, “Diálogo de mãos, 1966”, em: Manuel J. Borja-Villel e Nuria Enguita Mayo (Edit), *Lygia Clark* (catálogo de exposição), Fondació Antoni Tàpies (Barcelona), Réunion des Musées Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), 1998; p. 210.

DANTO, A. C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

DAVIES, D. *Art as performance*. Oxford: Blackwell, 2004.

FISCHER-LICHTE, E. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.

GADAMER, H.-G. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2005. 2v.

GRUPO CORPO. *Obras*. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<http://www.grupocorpo.com.br/obras/triz#release>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

INGARDEN, R. Bemerkungen zum Problem des ästhetischen Werturteils. *Rivista di Estetica*, n. III, p. 414–423, 1959.

HUMBOLDT, W. *Linguagem, Literatura e Bildung*. Org. de W. Heidermann e M. J. Weininger. Florianópolis: UFSC, 2006.

HUSSERL, E. *Erfahrung und Urtheil: Untersuchungen zur Genealogie der Logik*. Hrgs. Ludwig Landgrebe. Academia Verlagesbuchhandlung, Prag. 1939.

NIETZSCHE, F. W. *Genealogia da Moral*. Trad. P. C. Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988.

POUILLAUDE, F. *Le désouevrement chorégraphique: étude sur la notion d'oeuvre en danse*. Paris: Vrin, 2014.

ZUNZA, Eduardo. *Por um triz*. Rio de Janeiro, Camisa Listrada, 2017. Disponível em: <[http://camisalistrada.com.br/portfolio\\_page/por-um-triz/](http://camisalistrada.com.br/portfolio_page/por-um-triz/)>. Acesso final em: 28 out. 2017