

# Poesia e performance: pensar a poesia como ação<sup>1</sup>

## *Poetry and performance: understanding poetry as action*

Otávio Guimarães Tavares<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Pará

*“If prose is a house, poetry is a man on fire running quite fast through it.”*

Anne Carson

### **Introdução**

A proposta inicial desta aula inaugural seria falar sobre poesia e filosofia. No âmbito geral, este tema, sem especificações maiores, ficaria amplo demais. Falar sobre as relações entre poesia e filosofia, em seu espectro amplo, me parecia também, ao mesmo tempo, uma tarefa hercúla, já que estas relações se dão, e se deram ao longo da história, de formas bastante heterogêneas e diversas. A tarefa, portanto, provavelmente se perderia em uma listagem vertiginosa de modos e apropriações. Opto, assim, por um recorte mais específico.

Estudo literatura, e sempre vou à filosofia como uma base para ajudar a pensar o artístico. É a partir deste ponto de vista que falo. O de um professor de literatura que se interessa enormemente por seu objeto. Para especificar ainda mais, geralmente leciono disciplinas de poesia e teatro (enquanto tenho uma formação em teoria literária). Minhas incursões à filosofia (incluindo algumas disciplinas durante a graduação e o doutorado), sempre foram regidas por esse pensamento pragmático de que eu procurava algo para me ajudar a pensar e compreender um objeto ou âmbito: a literatura.

Agora, qual a especificidade do meu atual objeto na literatura? Eu sempre me interessei por aquilo que poderíamos chamar – e essa categorização não é padrão nem homogênea – de *literatura experimental* ou, para ser mais claro, por obras que tenham algum elemento que quebre, que leve ao limite, este campo, já bastante amplo, que

---

<sup>1</sup> Uma versão deste texto foi apresentado como Aula Inaugural da Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará em 10 de Março 2020 a convite da professora Jovelina Ramos e da PPGFil, a quem eu devo meus mais sinceros agradecimentos.

<sup>2</sup> Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, Professor da Universidade Federal do Pará no Instituto de Letras e Comunicação, Faculdade de Letras Estrangeiras Modernas. E-mail: nonada1@gmail.com / otaviogt@ufpa.br.

chamamos de *literário*. O recorte pode suscitar certo relativismo já que, por exemplo, um poeta como o estadunidense Walt Whitman, que é hoje considerado canônico, foi, em sua época, uma força revolucionária que alterou o modo como lidamos com a matéria textual do poema, que assuntos poderiam ser tratados num poema e, em espectro amplo, o que podia o poema, modificando o modo como compreendemos nosso mundo. Portanto, a ideia de “experimental” também é a de olhar isso que está aí mantendo a sua estranheza. Trata-se de entender a arte como uma tentativa de levar seu próprio modo de ser até o limite possível. Experimental compreende atenção aos procedimentos e à materialidade da obra, ao mesmo tempo em que atenta ao contexto de produção<sup>3</sup>.

Os dois gêneros literários que leciono (e notem que hoje esta ideia de limite dos gêneros literários não tem força, exceto como um facilitador para programas de ensino ou a certos pensamentos mais antigos) talvez propiciem esse contato com o experimental ou, talvez seja o inverso, minha opção por lecionar estes gêneros seja reflexo de minha predileção. A poesia, se pensarmos nas vanguardas da virada do século, mas também no que poderíamos chamar de vanguardas da metade do século, sobretudo as correntes concretas brasileiras – Noigandres, Poema-Processo, entre outros – e o experimentalismo português do PO.EX, é um campo mais que fértil para se brincar com o meio material da palavra e da escrita, enquanto se aproxima ainda de outros meios artísticos como as artes visuais e a música. De outro lado, o teatro pode ser visto, nas palavras de Roman Ingarden (1973), como um caso limite do literário. Isto é, um modo que pode, muitas vezes, ser lido como literatura, mas que, obviamente, extrapola o literário para um âmbito cênico-performático (isso pode ser visto institucionalmente nas universidades pelo fato de teatro ser seu próprio curso). Este *estar no limite* do teatro pode ser compreendido como um forçar os limites, como a possibilidade de tencionar as fronteiras e levar, eventualmente, a um rompimento. Este processo pode ser entendido de duas formas: 1) como um campo de experimentação pelo/com o humano, que põe o humano no limite de si mesmo em termos do que e como é apresentado – por meio de afetos, horrores, alegria, violência, amores, etc. – (fato que pode ser observado em autores como Caryl Churchill, Sarah Kane e Heiner

---

<sup>3</sup> Falar de literatura experimental ao invés de literatura de vanguarda implica em um foco sobre os processos ao invés de um foco sobre certa época ou grupo específico. Mesmo que as vanguardas sejam um lugar propício para a experimentação, elas não configuram seu lugar único.

Muller)<sup>4</sup>; e 2) como a extrapolação da materialidade da obra, visível tanto em um sair do texto para a materialidade, quanto em uma abertura para a multiplicidade de meios e mídias.

Não é estranho que Samuel Beckett, por exemplo, tenha transitado do teatro a outros gêneros performáticos como a peça radiofônica, a peça para televisão e o cinema, enquanto flertava com dança, música e a pintura. Em seu percurso, vemos a atenção e curiosidade de experimentar e testar as possibilidades e limites destas materialidades, ao mesmo tempo em que revisa o teatro e o leva ao ambíguo limite.

O meu interesse, portanto, está, metodologicamente, em aprender algo de um para o outro. A partir do teatro, e da performance como arte, voltar à poesia e ver como os modos de operar das artes performáticas podem ser utilizados para pensar o poema. Estou interessado, portanto, em olhar a convergência destes dois âmbitos do literário, tendo em vista um elemento comum de compreensão, a arte como agir performático.

O que proponho aqui é que esta performatividade se desdobra em dois modos: 1) **Obras em que necessitam de uma interação material para que aconteçam, isto é, que necessitam de um agir performático para ser.** A partir dos trabalhos de Roman Ingarden (1973), Hans-George Gadamer (2006) e, no âmbito da crítica literária, Wolfgang Iser (1981), é clara uma noção interacional do texto, no que se refere ao ato interpretativo da leitura. Não obstante, o que me interessa aqui é uma interação material corpórea, que podemos perceber desde a leitura de um poema (com sua manifestação material no ritmo e um direcionamento à oralidade), até o vir-a-ser material da obra teatral quando esta é encenada. Para além destas obras mais conhecidas, existe ainda uma forma de poema experimental em que o leitor deve fazer algo, deve produzir, mexer, interagir com o artefato, ou em que a obra mesmo seja um conjunto de instruções para ação, um modo de usar. 2) O performático também pode ser pensado em **obras em que o dizer instaura algo onde antes não havia**, em que a performance produz algo, uma ação, um fictício (entendendo aqui ficção no seu sentido positivo, não de falsidade ou mentira, mas de uma potência, de algo que pode ser, e sem uma quebra direta com a realidade, mas parte integral dela). Obviamente, existe um ponto de convergência entre os dois modos, e um pode estar entranhado no outro, entretanto, vale pensar suas particularidades. Pretendo abordar o primeiro, e delinear os contornos do

---

<sup>4</sup> O teatro parece ser um local mais ligado a este tipo de intensidade se comparado a outros tipos de produções literárias.

segundo, tendo em vista que o que aqui se apresenta não é um pensamento fechado, mas uma proposta ainda em movimento e diálogo.

### 1. Dois esboços breves: Yoko Ono e Anne Carson

Vejam os brevemente três obras que podem ajudar a ilustrar o que indiquei acerca do primeiro modo. Não entrarei na interpretação específica das obras, pois o que me interessa aqui é assinalar que qualquer interpretação ou sentido que possa surgir tem como condição necessária a manipulação material e certo grau de compreensão coisal-corpórea do modo de operar do artefato artístico.

A primeira é o livro *Grapefruit: a Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono* de Yoko Ono (2000) (originalmente publicado em 1964). Nele, encontramos uma série de *event scores* (partituras de eventos), bastante comuns a membros do grupo Fluxus<sup>5</sup>, que consistem em pequenas instruções para ação (partituras para ação), algumas mais factíveis que outras. Como, por exemplo, a “CITY PIECE” que diz:

#### PEÇA DA CIDADE

Ande por toda a cidade com  
um carrinho de bebê vazio.

inverno de 1961 (ONO, 2000, [sem paginação])<sup>6</sup>

Ou, de caráter mais imaginativo, a “TUNAFISH SANDWICH PIECE”:

#### PEÇA DO SANDUÍCHE DE ATUM

Imagine mil sóis no  
céu ao mesmo tempo.  
Deixe-os brilhar por uma hora.  
Então, deixe-os gradualmente derreter  
no céu.  
Faça um sanduíche de atum e coma.

primavera de 1964 (ONO, 2000, [sem paginação])<sup>7</sup>

Neste caso, as ações que os textos propõem são geralmente físicas, mas também existem ações não materiais. Não bastaria ao leitor simplesmente lê-las e contemplar

---

<sup>5</sup> Uma enorme antologia de textos partituras Fluxus é *The Fluxus Performance Workbook* (2002).

<sup>6</sup> CITY PIECE // Walk all over the city with an empty / baby carriage. // 1961 winter (Salvo quando indicado nas referências, todas as traduções são minhas).

<sup>7</sup> TUNAFISH SANDWICH PIECE // Imagine one thousand suns in the / sky at the same time. / Let them shine for one hour. / Then, let them gradually melt / into the sky. / Make one tunafish sandwich and eat. // 1964 spring.

sua beleza, ou entender seus possíveis sentidos. Como em uma partitura musical, ao leitor está sendo indicado um modo de agir. Marcel Duchamp, em entrevista a BBC em 1968, afirma que a arte não seria um fazer (*make*), mas um agir (*do*). A diferença é sutil, mas aponta que o artístico não estaria na produção de uma obra, mas no agir, nessa partícula mínima e oculta que é o “do” do inglês. No caso da obra de Yoko Ono, o ser arte estaria na ação a partir dos textos-partituras.

A segunda obra é o *Nox* de Anne Carson (2010). Trata-se de um livro-poema em que, em luto pela morte do irmão, a autora tenta traduzir o poema 101 de Cátulo à medida que junta pedaços de retratos, trechos de ensaios, poemas, desenhos e outros materiais, dentro de um livro impresso em um papel sanfonado e mantido dentro de uma caixa. Para ler o livro, o leitor tem que desdobrar essa enorme papel e ir construindo esse percurso tradutório. Próximo aos livro-poemas de Wladimir Dias-Pino, como AVE ou SÓLIDA, ou às esculturas de Hélio Oiticica e Lygia Clark, não há como “ler” a obra sem que haja uma interação e manipulação da materialidade da obra. Não há como transpor o livro para outro meio sem perder o que ele é. O livro-poema de Carson performatiza o luto, ele nos coloca corporalmente diante do ritual do luto e, se compreendermos que o ritual torna aquela realidade presente, ler *Nox* é tornar o luto presente, é agir e fazer luto. Há uma camada de compreensão da obra que não é contida plenamente pelo semântico discursivo, pois opera no âmbito do motriz, da ação corpórea.

A terceira é a *The Sweet Old Etcetera* de Alison Clifford (2006). Trata-se de uma adaptação de poemas de e. e. cummings para o meio digital (em *flash*), em que, a poemas já inicialmente visuais, são dados movimento e som dentro de um ambiente interativo. O leitor se defronta com uma espécie de campo, em que os poemas de cummings surgem como sementes e, a partir da interação do leitor/usuário, os poemas florescem e o campo ganha forma a partir do textual (uma brincadeira interessante, tendo em vista a temática ecológica dos poemas de cummings escolhidos). O que vale notar desta obra é não só que se trata de um movimento de potencializar certas engenhosidades de cummings, mas que se trata de uma obra em que o leitor necessita interagir para que ela opere. O cursor, portanto, atua como uma espécie de continuação do dedo que aponta e mexe em uma materialidade textual. Sem isso a obra não acontece.

Nossa tendência geral em lidar com o artístico geralmente se dá por duas vias. Ou a partir de um paradigma estético sensório-perceptivo e noções de prazer, ou a partir

de um paradigma semântico em que a obra é vista como portando um conteúdo discursivo (um sentido, um *meaning*, uma informação, etc.). Estes dois paradigmas funcionam tanto como condição do ser arte, quanto base de padrões valorativos (a obra mais bela, a obra que causa mais prazer, o conteúdo mais complexo, o conteúdo mais profundo, etc.). Sua abrangência é tanta que, constantemente variando entre eles, poderíamos dar conta de uma grande quantidade de obras de arte.

Não obstante, obras como o *Grapefruit* de Ono, o *Nox* de Carson e *The Sweet Old Etcetera* de Clifford nos confrontam com uma insuficiência teórica, no que tange a um modo de lidar com elas. A pergunta que podemos colocar é: se estas obras se dão justamente na ação, por um agir performático, como confrontá-las, se tendemos a localizar o artístico ou no estético – sensorio-perceptivo – ou no semântico? Como pensá-las de modo a não subscrever sua principal característica a estados subjetivos ou conteúdos discursivos, operando uma violência sobre a obra que pouco notaria de seu modo de operar?

Celso Braidia (2018, p. 19) aponta que uma das origens destas insuficiências 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 têm propriedades quando devidamente apreciados”. A tendência será olhar as partituras como o produto final, desviando nosso olhar da ação e interação que este artefato propõe e do fato de que, como aponta Braidia, qualquer efeito – seja estético, semântico, ou outro – se dá apenas a partir de atos interacionais.

## 2. Artefato obra

Nos anos 1960, talvez devido ao método das ciências experimentais, o grupo PO.EX de Portugal deixou claro com seu nome que se tratava de um movimento de poesia experimental, cujo valor não estava na produção final, mas no ato de se propor um experimento e executá-lo, como bem coloca Ana Hatherly:

Um dos princípios basilares de todo o Experimentalismo é o da concepção e aplicação de *um programa*, que valida e fundamenta todo o processo criativo, desde a concepção à execução. Mas também pode ser ao contrário – da execução à conceptualização – porque a obra experimental é uma forma particular de descoberta que *ensina o seu autor*. (HATHERLY, 1995, p. 10.)

Antônio Aragão, também do PO.EX, ao falar de sua experimentação com a programação e permutação de poemas em um computador afirma que: “Aqui o homem fabrica o próprio calculador de possibilidades” (1981, p. 105). Fato que segue em consonância com a noção de arte conceitual proposta por Sol LeWitt em seu *Paragraphs on Conceptual Art* de 1967:

Quando um artista usa uma forma conceitual de arte, isso significa que todo o planejamento e decisões são feitos de antemão, e a execução é algo perfunctório. A ideia se torna uma máquina que faz a arte. (LEWITT, 1999, p. 12.)<sup>8</sup>

Ao localizar o ser arte na ação do experimento ou na concepção de uma programa/procedimento, estas propostas acabam por validar o resultado pelo plano e ação. Dito de outra maneira, como o plano e a ação são o que importa, não há necessidade de submeter o resultado a uma justificção, nem eles devem ser lidos fora do contexto de sua proposta e produção. Mais do que um mero foco no processo, essa concepção de arte recusa qualquer noção de que uma obra possa ser entendida em isolamento. Estas são fundamentadas como agir ou como propostas de ação e devem ser compreendidas dentro deste percurso maior<sup>9</sup>.

Nota-se, então, que há, nas três concepções expostas acima, a mesma noção performativa, em que a obra é compreendida como uma proposição de ação. Não obstante, não se trata de uma noção de arte como pura performance que surge no improvisado e desvanece com seu acontecer (como poderia ser o caso de certos tipos de dança<sup>10</sup>). A concepção aqui vigente foca sobre a performance, mas também inversamente sobre a obra como artefato e potência, estando, de certa forma, em consonância com a ontologia da obra de arte estabelecida pelo filósofo polonês Roman Ingarden (1973). Ingarden propõe entender a obra de arte literária como uma construção/configuração (*Gebilde*) estratificada esquemática, uma formação de esquemas potenciais – em estado de disponibilidade (*Parathaltung*) –, que deve ser efetivada, i.e., concretizada pelos atos de um leitor.

---

<sup>8</sup> “When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art”.

<sup>9</sup> É possível ler este tipo de concepção como uma continuação de obras modernistas do início do século – como *The Cantos* de Ezra Pound, o *Paterson* de Williams, *The Waste Land* de Eliot ou o *Ulysses* de James Joyce – que estabeleciam novos modos de leitura a partir de regras e procedimentos internos à obra. A diferença aqui seria que os exemplos aqui apresentados de Ono e Carson pedem um modo de operar material próprio (diferente de um modo de leitura ou interpretativa).

<sup>10</sup> Assunto abordado diretamente por Celso Braida em seu texto “Arte, ação e ficção do possível” (2018).

Em diálogo com Ingarden, Amie Thomasson (1999, 2004) elabora o conceito de *artefato abstrato* com o intuito de entender que tipo de entidade seriam os personagens de ficção. De alcance mais abrangente, artefatos abstratos são um tipo de entidade compreendido por leis, teorias, instituições, conceitos, personagens, proposições, e outras entidades culturais elaboradas através de atos intencionais. São, portanto, similares a artefatos físicos construídos – no sentido de que são feitos e podem ser destruídos –, que necessitam de alguma base real/material espaçotemporalmente localizada e determinada de entidades contingentes para manterem sua existência – como livros, textos, partituras, memória, performances –, mas que são abstratos pelo fato de não terem localização espaçotemporal precisa.

Estas duas noções se tornam ainda mais proveitosas ao nosso intuito quando aproximadas ao caso da obra de arte teatral, brevemente explorado por Ingarden, cuja atualização e concretização adquire um contorno material com a performance em palco, e cuja unidade, através da diversidade ôptica de seus múltiplos momentos, dá-se justamente pelo movimento da ação. Isto é, a ação é o elemento que dá união aos múltiplos momentos da obra de arte literária.

Neste sentido, *Waiting for Godot* de Samuel Beckett (2011) poderia ser compreendido como um artefato abstrato, como também o personagem Estragon da mesma peça. Estes não seriam, então, meramente enunciados lógicos que teriam o propósito de representar algo mentalmente. O personagem Estragon seria um construto intencional, um esquema para realização/construção de um “Estragon” possível e sempre distinto, da mesma forma que a peça (texto) como um todo é um esquema potencial, uma instrução, para a concretização/construção da obra *Waiting for Godot*. A “essência” do personagem Estragon foi construída por Beckett como instruções de uso. Elas são um modo de artificializar o meu sentir/perceber/dizer/agir “Estragon”. No caso do teatro elas são instruções para “ser” Estragon em ato/performance.

O mesmo pode ser dito das diversas peças de *Grapefruit* (2000), do *Nox* (2010) e de *The Sweet Old Etcetera* (2006). Se ajo como proposto, pareio meu modo de ser ao da obra de arte, e artificializo-me com relação ao seu modo de operar. E essa instrução, como esquema, é incompleta, o que quer dizer que há uma indicação para um modo de ser da concretização aberto o suficiente para que haja diferença nas execuções, porém, sem que estas se tornem completamente arbitrárias. Poder-se-ia inclusive afirmar que a diferenciação na concretização é uma condição inerente à configuração, não havendo um “mesmo” ou “igual” possível, pois o texto base é um esquema e não uma unicidade



completa e fechada. Nesta visão, a obra de arte então não é o livro-coisa-real composto de papel e signos gráficos, nem uma ideia atemporal ontologicamente autônoma, mas uma configuração, um esquema potencial para ação-artifício, um “disponível para ação”, um “pronto para”, um virtual que só é plenamente em ato<sup>11</sup>.

Por articular uma quantidade limitada de elementos e regras em um artefato (ou esquema potencial), produz-se um campo de possibilidades (como resultados possíveis). A partir desse esquema potencial – o construto, seja ele um código ou uma proposição –, todos os resultados são previsíveis, no sentido de que todos eles são possibilitados por aquela configuração de programa e, a partir dali, podem ser executados. Mas, ao mesmo tempo, não há uma condição de necessidade em sua efetivação (ela é contingente). O que vale dizer que se pode retrazar os caminhos que levaram ao resultado X ou Y, e saber que ele era possível no programa/esquema original, mas que não se pode prevê-lo individualmente. Tampouco ele é elaborado individualmente; o que se produz é uma potência que será ou não atualizada. Enfim, o resultado é uma descoberta em um processo.

Desta forma, poderia-se argumentar que importa pouco para quem são as instruções de montagem, ou a própria execução performativa, pois, uma vez feita, a obra opera com certo grau de autonomia. Conseqüentemente, o local de quem executa passaria a ser visto como quase indistinto. Seja para o artista, curador ou para qualquer um que leia. O papel específico de local de produção e recepção começa a se diluir, ou melhor, eles não fazem mais tanto sentido dentro dessa concepção de obra de arte. Como LeWitt apropriadamente expõe, o autor produz uma máquina de produzir arte, um construto independente que, com o participante, entra em operação. Há, nesta ambígua interação quase que um diálogo entre humano e não-humano em que, a partir de uma intencionalidade derivada semi-autônoma, a máquina dialoga com a intencionalidade humana de quem a opera. Voltamos à Hatherly e a ideia de que a obra experimental, pela própria característica de não controle dos resultados, ensinaria o seu autor. Há qualquer coisa aqui de uma obra-outro que age, uma obra autônoma que pede uma maquinação humana para ser.

### **3. Agir performático**

---

<sup>11</sup> Abordei esses temas mais demoradamente nos artigos: “Ingarden e uma ontologia da obra de arte literária” (2018), “A obra literária como artefato e ação segundo Roman Ingarden” (2019) e “Do teatro ao digital: uma ontologia a partir de Roman Ingarden” (2016).

O conceito de ação se mostra fundamental para compreendermos ambas as obras em questão. Mais ainda devido ao fato de que as más compreensões destas obras tendem a partir de uma noção de arte estética e estática, isso é, arte como contemplação para ser fruída passivamente, arte como afecção. A questão é que nem o *Grapefruit*, nem o *Nox* ou *The Sweet Old Etcetera* nos dão isso. Eles pedem interação, um agir manipulatório. Mas como compreender essa ação?

Nietzsche, em sua *Genealogia da Moral* (2002, p. 36), afirma que “não existe ‘ser’ por trás do fazer, do atuar, do devir; ‘o agente’ é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo”. Nesta ontologia radical, a ação toma lugar central na produção de ser. A ação não é causada pelo agente. A ação gera o agente como ser e identidade. Segundo Nietzsche, é a noção linguística gramatical que nos dá a impressão de que o agente antecede ao ato, quando, em realidade, é o agente uma invenção posterior ao ato. Ora, Nietzsche inverte a noção comum de que o ser seria primário determinante, e afirma a tese ontológica de que é o agir que engendra ser, de que ser é consequência do agir e não existe como coisa fixa anterior ao ato. Ser é algo constantemente constituído e determinado pelo agir. Apesar de se tratar de uma inversão simples, essa tese carrega consequências complexas no que diz respeito a como lidamos com o mundo.

De certa forma, a proposta de Nietzsche, segundo Leiter (2010), está ligada à recusa da noção de livre arbítrio – *free will* – como origem de ações, e uma negação deste livre arbítrio como elemento puramente mental e consciente. Ele rejeita, portanto, submeter a ação a um estrato consciente, ao mesmo tempo em que recusa uma superioridade do mental. Alice Rayner (1994, p. 3), em consonância com Nietzsche, dirá que o agente não está “atrás de sua ação”<sup>12</sup> nem é anterior a esta. Há aqui uma crítica à noção de que a ação seria algo claro e distinto que poderia ser pensada desassociada do agente e contexto.

Rayner (1994) nota que sistemas jurídicos e culturais necessitam reduzir a ação a suas características intencionais, distinguindo a intenção motivada e voluntária de uma agente daquilo que está fora de seu controle, de modo que se possa deliberar questões pragmáticas, como identificar culpa e inocência ou mapear uma situação ética. Ambos os procedimentos necessitam de uma divisão entre sujeito e objeto, entre substantivo e verbo. Não obstante, esse modo de compreensão parece inadequado para entender o nosso local de ação diante do modelo de manipulação e leitura do *Grapefruit*, do *Nox* e

---

<sup>12</sup> “behind its action”.

*The Sweet Old Etcetera*. Ficamos então tomados de uma ambiguidade reversível entre quem usa quem.

Hans-Georg Gadamer, em seu *Truth and Method* (2006) pensa a obra de arte como configuração e jogo/peça teatral (*Spiel*)<sup>13</sup>. O jogo, na concepção de Gadamer, é considerado como um acontecimento/movimento independente do jogador em questão (não é uma relação do jogador-sujeito diante de um objeto). Por exemplo, no futebol, o jogo acontece a despeito dos jogadores individuais, a despeito de suas consciências ou psiques específicas. O jogo é um agir a despeito de si, é algo maior do que eles, de suas vontades subjetivas particulares. Os jogadores agem pelas regras do jogo, pelos objetivos e modos de agir requeridos daquele modo de ser. É o jogo que produz aquele movimento-jogo. Desta forma, o jogo – obra de arte – é um acontecimento emergente (algo maior do que as partes). De forma próxima à proposta de Ingarden, jogar é agir por uma configuração (*Gebilde*), é ocupar um papel ou conjunto de regras dentro deste todo de ações. O jogo emerge dos atos conjuntos, por ser permeado por essas regras de ação.

Nesta linha de pensamento, Rayner (1994, p. 5) concorda com Gadamer ao dizer que “o construto confere identidade”<sup>14</sup>. Rayner recusa a ideia de cunho analítico de que a possibilidade de dizer o ato o marca como ato, entretanto nota que a ação não pode ser compreendida como tal se não houver uma configuração, uma construção desta como tal. Ela afirma que a “construção de um ato lhe confere forma e estrutura, de modo que ele possa ser repetido” (1994, p. 5)<sup>15</sup>. Segundo Rayner, não há conformidade perfeita entre o linguístico, o conceptual, o prático, e o social, entretanto nenhuma dimensão pode excluir a outra. A nossa compreensão da ação está entranhada no dizer, no pensar e no sentir. Merleau-Ponty (2006) irá indicar que, corporalmente, não há ação sem percepção e vice-versa. A linguagem, eixo central da literatura, só poderá surgir na coordenação destes. A reiteração de uma ação se dá muitas vezes por padrões de procedimentos, não como um *type* de um *token*, ou qualquer tipo de representação (tributária a alguma idealidade metafísica além-mundo), mas como apresentação nova. O ato/ação não seria, portanto, apenas formal, mas “um plano medial composto de

---

<sup>13</sup> A palavra *Spiel* em alemão, como a palavra *play* em inglês, comporta uma polissemia de significados que escapa às línguas neolatinas. Elas podem indicar “jogar”, “peça teatral”, “brincar”, e são a raiz para a palavra para “atores”, “jogadores”, “teatro”, entre outros termos.

<sup>14</sup> “the construct confers identity”.

<sup>15</sup> “the construct of an act gives it form and structure in such a way that it can be repeated”.

forma e visibilidade” (RAYNER, 1994, p. 7)<sup>16</sup>. Há, nessa compreensão, um nublado entre sujeito actante e observador ao modo proposto por Gadamer, em que o jogo joga o jogador. É a volição do jogar/atuar que se torna nublada. Nesta concepção de ação, a volição não é o ator central, havendo mesmo uma sugestão de quase autonomia do jogar, em que este é visto como um modo de ser e um campo medial<sup>17</sup>. Como indica Braidia:

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. (2018, p. 30-1.)

Penso que a concepção de Ingarden e Gadamer da obra de arte como esquema seja um ponto de início proveitoso para uma concepção performática da poesia, na medida em que apontam para o agir. Não obstante, pensar a configuração como obra de arte nos confronta com um problema. Celso Braidia tece essa crítica ao dizer que:

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. (2018, p. 26.)

---

<sup>16</sup> “medial realm composed of both shape and visibility”.

<sup>17</sup> Dentro da possibilidade de que a ação possa ser apreendida por diversos pontos de vista, Rayner (1994) distingue entre *to act*, *to do* e *to perform*: o primeiro é entendido como uma dimensão em que a ação é ligada ao intencional e conceitual, o segundo como condição material e/ou gestual (o movimento), e o terceiro como evento relacional, contextual, erótico de uma totalidade para um outro. O que interessa aqui é pensar que a ação não está limitada a um ato motor natural, como levantar um braço, mas pode ser estabelecida – e a própria noção de “estabelecer uma ação” retoma a ideia de que uma ação requer uma conceituação ou configuração – diante de um campo em contexto. O que inevitavelmente faz retomar a pergunta de Wittgenstein (2009) no parágrafo 621 da *Philosophical Investigations*: “o que sobra se eu subtrair o fato de que meu braço se ergue do fato de que eu ergui meu braço?” (p. 169). Celso Braidia (2018, p. 23) apresenta uma importante crítica ao apagamento do agente e observador na obra de Gadamer: “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”. Vale voltarmos então à valorização do público como parte atuante proposta por Rayner e do público como interação e co-ação elaborada por Braidia.

Devemos, portanto, partir de Ingarden e Gadamer, contudo, pensar a obra de arte teatral não como um mero sistema de regras a ser seguido, mas sim como um vir-a-ser proporcionado por este esquema. Ao modo de Ingarden, a obra não pode ser reduzida a um de seus momentos, mas sim deve ser compreendida em sua totalidade acional, em sua explícita abertura para a constante re-criação.

Implícita nestas concepções de ação esta a noção de que elas existem sempre em comunidade. Isto é, o elemento comunitário é inerente ao procedural, ao jogo, ao atuar e à ação. Agir é sempre uma coordenação, fato que podemos perceber com a noção, indicada tanto por Gadamer (2006) quanto por Rayner (1994), de que sempre se atua para alguém, mesmo que esse esteja ausente. É também esta noção comunitária que embasa os atos de fala de John Austin (1962), as noções de Wittgenstein nas suas *Philosophical Investigations* (2009, parágrafo 199), e os artefatos abstratos de Thomasson (1999), e mesmo a obra de arte literária de Ingarden (1973).

#### **4. Cantar e instaurar**

Entramos, portanto, doravante, no segundo modo de performance da obra de arte literária, a saber, a possibilidade de instaurar algo onde antes não havia a partir de um ato performático. Se, de certa forma, isto já ocorre no âmbito teatral quando levamos ao palco aquilo que antes era texto, o que me interessa aqui é pensar até que ponto este procedimento não seria inerente ao dizer do poema.

É uma leitura já bastante corrente compreender o *Leaves of Grass* de Walt Whitman (1982), com sua novidade temática e formal, como o grande poema da democracia. Leitura que deve ser tida como paralela àquela proposta por Whitman de compreender os Estados Unidos como um grande poema. Não obstante, o que chama a atenção é a noção de que o poema seria “sobre” a democracia, isto é, que Whitman estaria registrando uma democracia nascente, deixando subscrito que haveria um conteúdo semântico do poema que fala sobre a democracia em todas as suas possíveis facetas, em temas dantes ignorados por poetas anglófonos<sup>18</sup>.

Os versos iniciais da primeira parte do livro na edição de 1855, posteriormente intitulada *Song of Myself*, dizem o seguinte:

I celebrate myself,

---

<sup>18</sup> Desenvolvi alguns contornos acerca da obra de Whitman no artigo: “Um Corpo Sem Fim: A obra de Walt Whitman como corpo ilimitado, corpo em expansão, corpo fragmentário” (2011).

And what I assume you shall assume,  
For every atom belonging to me as good belongs to you.  
(WHITMAN, 1982, p. 27.)

A característica mais marcante aqui é que o poema de Whitman começa com um pronome, mais especificamente um dêitico, um marcador pragmático cujo valor está atrelado à posição de locução do falante. Émile Benveniste nota, ao falar sobre a natureza do pronome, que: “Cada *eu* tem a sua referência própria e corresponde cada vez a um ser único, proposto como tal” (1991, p. 278). O dêitico, portanto, é uma parte da fala absolutamente contextual em sua absoluta diferença, sempre enrizada no ato de dizer.

Se abordarmos o poema de Whitman como um texto performático, notaremos que não se trata de um registro narrativo – o poeta falando sobre si –, mas sim, dentro de uma dramatização ambígua entre texto impresso e oralidade, de um ato de cantar naquele momento da locução o fato presente. Devido à natureza contextual do dêitico, qualquer um que leia o poema de Whitman se colocará no papel de quem canta, naquele momento, de alguém que ocupa aquele lugar, que canta aquele eu unitário e múltiplo. Fato reforçado no segundo verso que estabelece o “eu” e “você” como marcadores intercambiáveis e temporários. Desta forma, o dêitico aqui também dramatiza a ambiguidade democrática do indivíduo diante do coletivo, do *en masse* tão caro a Whitman.

Se juntarmos a isso o fato de que a primeira edição de *Leaves of Grass* não vinha com o nome do autor na capa, somos levados a pensar que muito mais do que cantar “sobre” uma democracia nascente, que ainda não existia plenamente, Whitman intentava instaurar uma nova democracia a partir do ato de cantá-la. Isto se dá a partir do fato de que cada pessoa que lê o poema se coloca no papel do quem canta. Todos ocupam o lugar de respeito e diálogo com o outro proposto por Whitman. O poema, deste modo, a partir do uso do dêitico, efetiva uma espécie de democracia poética como caminho para a democracia em seu sentido pleno. Ele performa e instaura uma nova democracia que ainda não existe a partir do ato de ler.

## 5. Contornos do possível

Diante deste exemplo, resta-me elaborar alguns contornos desta interpretação de performance. Inicialmente, é necessário entender esta performatividade como inerentemente corpórea, mesmo quando nossa tendência, a partir de uma longa tradição

intelectualista de negação do corpo, seja de entender certos processos como meramente mentais. Merleau-Ponty (2006) coloca a fala como um ato motriz do corpo, como a movimentação de um braço, o andar ou outros atos de interação humana. A fala seria compreensível como um hábito, um modo de ser e movimentar no mundo normalmente irrefletido.

John Austin (1962), com seu conceito de *speech acts*, ou atos de fala, entende que o dizer é uma forma de agir que, dentro de um contexto institucional, instaura algo que antes não havia. Casamentos, contratos, leis, apostas, são todos fatos que surgem aí no dizer. Ao mesmo tempo, é a partir da linguagem e uma intencionalidade coletiva que instituições vêm a ser (em outras palavras, a linguagem é utilizada para instaurar a própria condição para que futuras coisas possam ser instauradas).

Para além dos atos de fala, que seriam de certa maneira um contorno de casos mais restritos, Austin abre uma possibilidade de pensar a linguagem como ação, como pragmaticamente localizada, e sempre como instauradora de algo, como incidindo sobre o mundo em todas as suas formas. Barbara Cassin (2018), partindo de Austin (mas observando justamente os modos de fala que não se enquadram necessariamente como atos de fala) e da retórica clássica (como técnica discursiva fortemente pragmática), elabora uma noção de *criar mundo* a partir dos usos da língua. O exemplo paradigmático utilizado pela autora está na noção de que Górgias cria a possibilidade de uma Helena inocente ao dizê-la em seu tratado *Elogio de Helena*:

O *Elogio de Helena* de Górgias é um paradigma de como uma epideitica está performando o seu objeto. Helena de Troia, a mais culpada das mulheres, se torna inocente pela força do Encômio de Górgias, que performa “uma nova Helena,” pronta para a Helena de Eurípides, como também para *La Belle Hélène* de Offenbach. (CASSIN, 2018, p. 3.)<sup>19</sup>

Em outro momento, Cassin (2009) diz que o tratado de Górgias: “é uma performance epideitica que produz não só persuasão mas um “efeito de mundo”: nós estamos agora em um mundo em que a inocência de Helena [...] é pensável e até plausível” (p. 351)<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> “Gorgias’ Praise of Helen is the paradigm of how an epideixis is performing its object. Helen of Troy, the guiltiest of all women, becomes innocent by the strength of Gorgias’s Encomium, which performs a ‘new Helen,’ ready for Euripides’ Helen as well as for Offenbach’s *La Belle Hélène*”.

<sup>20</sup> “is an epideictic performance that produces not only persuasion but a ‘world effect’: we are now in a world in which the innocence of Helen [...] is thinkable and even plausible”.

Esta elaboração pode ser aproximada, no que tange ao instaurar algo novo, com a proposta de Thomasson (1999) para artefatos abstratos e a própria noção, acima mencionada em consonância com Ingarden (1973), de que uma peça teatral seria uma maneira de artificializar meu modo de ser para ser Estragon, Vladimir, Hamlet, Macbeth ou qualquer outro personagem/estado de ficção. Há em todo discurso uma construção da realidade que transpassa o mero registro.

A raiz que habita todos estes elementos é a mesma, a ação ou o agir como capacidade de instaurar o possível, operando aí, como propõe Celso Braida, uma inversão dos parâmetros artísticos tradicionais, já que:

Uma vez admitido o primado do efetivo sobre o possível, admissão essa de difícil aceitação por implicar a destranscendentalização 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. (BRAIDA, 2018, p. 27,..)

Se a obra de arte literária, no primeiro momento, pode ser vista como uma ação performática proposta por um artefato, torna-se importante, neste segundo momento, compreendê-la como instaurando possibilidades no mundo (não como mero cumprimento de uma possibilidade), tendo em vista que: “O possível é um efeito da ação efetiva ou uma fase da atividade interativa” (BRAIDA, 2018, p. 27), e não algo que preexiste ao agir.

Essa pungência fática será notada por Judith Butler ao pensar o ato de injúria no discurso de ódio. Em resposta a argumentos de que qualquer tentativa de acabar com o discurso de ódio implicaria em tolher a liberdade de expressão, Butler (1997) argumenta que o discurso de ódio não é um conteúdo semântico (algum tipo de registro ou informação), e sim uma agressão, um ato de violência contra o outro (e contra si mesmo), portanto deveria ser tratado como ato de violência. Se Austin aponta para o discurso como uma ação no mundo, Butler tira as consequências de que o dizer é sempre, inevitavelmente, social e político.

Novamente, retornamos ao teatro. Pois se constantemente somos confrontados com a noção romântica de que a arte nada pode no mundo, o teatro nos dá uma efetividade contrária, se o percebemos como local histórico de constante e iminente censura. Talvez por ser tão claramente um local em que a fala, o poético, o literário, instauram realidades, que ele seja o alvo de longa perseguição. Seja na direta proibição,



presente de diferentes formas desde a época de Shakespeare até a censura institucionalizada na Inglaterra com o *Theatres Act* entre 1843 e 1968, seja na tentativa de alinhamento e controle por parte do estado, como indica Martin Esslin (1977), com a construção de teatros nacionais<sup>21</sup>. O que importa notar é que, se aceitarmos que a poesia e teatro instauram o possível, então teremos que recusar a alegação castradora de que a arte nada pode no mundo, e passar a pensá-la como força movente no agir do mundo.

## Conclusão

Ao final, deve ter ficado claro que os dois modos de performance estão imbricados, e que no momento em que compreendemos um somos levados a pensar os contornos do outro. Trata-se de uma questão filosófica, dentro da filosofia da arte, que tem a sua origem nas obras de teatro e poesia. Se eu disse no começo desta fala que ia à filosofia para buscar auxílio na compreensão do literário, agora é importante notar que é o literário que abre um problema filosófico e, ao mesmo tempo, dá os contornos para sua compreensão. As estruturas do teatro apontam para uma ontologia da literatura e seu papel no mundo. É a partir de um gênero muitas vezes considerado como um “caso limite” que podemos novamente pensar a poesia. É a partir de um diálogo entre teatro, poesia e filosofia que podemos pensar nosso agora. É das fronteiras e dos limites que surge a mudança e a compreensão.

## REFERÊNCIAS

- ARAGÃO, António. A Arte como “campo de possibilidades”. In: HATHERLY, Ana; CASTRO, E. M. de Melo e. *Po-Ex: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Moraes Editores: Lisboa, 1981.
- AUSTIN, John L. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University, 1962.
- BECKETT, Samuel. *Selected Works of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2011.
- BENVENIST, Émeli, *Problemas de linguística geral I*. (trad. Maria Novak e Maria Neri). Campinas: Pontes/Ed.Unicamp, 1991.
- BRAIDA, Celso. Arte, ação e ficção do possível. In: VACCARI, Ulisses (Org.). *Arte e estética*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2018.

---

<sup>21</sup> Raymond Williams (1968) localiza a censura teatral na exclusão da possibilidade de encenar situações em que o ser humano almeje mudar ou mude efetivamente sua realidade. Tal evento seria irrepresentável no palco, de certa forma lembrando a proibição de representar o regicídio, devido ao medo de que tal representação poderia instaurar nas pessoas a noção de que o rei poderia ser morto e, mesmo, o intuito de revolução. Este fato já seria o suficiente para rebater a tese de que a arte nada pode no mundo.

BUTLER, Judith. *Excitable Speech: a Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.

CARSON, Anne. *Nox*. New York: New Directions, 2010.

CASSIN, Barbara. Sophistics, Rhetorics, and Performance; or, how to really do things with words (trad. Andrew Goffey). *Philosophy & Rhetoric*, vol. 42, n. 4. , p. 349-372. 2009. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25655365>. Acesso em: 2 jan 2019.

\_\_\_\_\_. Translation as politics. *Javnost - The Public Journal of the European Institute for Communication and Culture*, 9 Feb 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13183222.2018.1418800>. Acesso em: 2 jan 2019.

CLIFFORD, Alison. *The Sweet Old Etcetera*. Disponível em: [http://collection.eliterature.org/2/works/clifford\\_the\\_sweet\\_old\\_etcetera.html](http://collection.eliterature.org/2/works/clifford_the_sweet_old_etcetera.html). Acesso em: 2 jan 2020.

ESSLIN, Martin. *An Anatomy of Drama*. New York: Hill and Wang, 1977.

FLUXUS. *The Fluxus Performance Workbook* (ed. Ken Friedman; Owen Smith; Lauren Sawchyn). Performance Research e-Publications, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. (2º edição) (trad. Joel Weinsheimer; Donald G. Marshall). New York: Continuum, 2006.

HATHERLY, Ana. *A Casa das musas*. Lisboa: Estampa, 1995.

INGARDEN, Roman. *The Literary Work of Art*. (trad. George G. Grabowicz) Evanston: Northwestern University, 1973.

ISER, Wolfgang. *The Act Of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.

LEITER, Brian. Nietzsche. In: O'CONNOR, Timothy; SANDIS, Constantine (Ed.). *A Companion to the Philosophy of Action* (Blackwell companion to philosophy). Sussex: Wiley-Blackwell, 2010.

LEWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.). *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Cambridge: MIT, 1999. p. 12-17.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. (trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura) São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica* (trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ONO, Yoko. *Grapefruit: a Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono*. Simon & Schuster: New York, 2000.

RAYNER, Alice. *To Act, to Do, to Perform: Drama and the Phenomenology of Action*. The University of Michigan Press, 1994.

TAVARES, Otávio. Um Corpo sem fim: a obra de Walt Whitman como corpo ilimitado, corpo em expansão, corpo fragmentário. *Revista texto poético*, Brasil, v. 7, n. 10, p. 39-59. 2011. ISSN: 1808-5385. DOI: <http://dx.doi.org/10.25094/rtp.2011n10a54>. Disponível em: <http://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/54/66>. Acesso em: 29 julho 2020.

\_\_\_\_\_. Do teatro ao digital: uma ontologia a partir de Roman Ingarden. *Texto digital*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, v. 12, n. 2, p. 35-58, jul./dez. 2016. ISSN: 1807-

9288. DOI: 10.5007/1807-9288.2016v12n2p35. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2016v12n2p35/33182>>. Acesso em: 31 de maio 2019.

\_\_\_\_\_. Ingarden e uma ontologia da obra de arte literária. *Estação literária*, Londrina, Paraná, Brasil, v. 20, p. 85-107. 2018. ISSN: 1983-1048. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/31029/23405>>. Acesso em: 31 de maio 2019.

\_\_\_\_\_. A obra literária como artefato e ação segundo Roman Ingarden. *Signótica*, Goiânia, Goiás, Brasil, v. 31, p. 101-120. 2019. ISSN: 2316-3690. DOI: 10.5216/sig.v31.52280. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/sig/article/view/52280>>. Acesso em: 31 de maio 2019.

THOMASSON, Amie L. The Ontology of Art. In: KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell Guide To Aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

\_\_\_\_\_. *Fiction and Metaphysics*. New York: Cambridge University Press, 1999.

WHITMAN, Walt. *Poetry and Prose*. New York: The Library of America, 1982.

WILLIAMS, Raymond. *Drama in Performance*. London: Watts, 1968.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. (trad. G.E.M. Anscombe, P.M.S. Hacker, e Joachim Schulte). Singapore: Wiley-Blackwell, 2009.