

KAIRÓS, UM SEGREDO IMPRONUNCIÁVEL UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O TEMPO NAS ARTES PERFORMATIVAS

KAIROS, AN UNPRONOUNCEABLE SECRET AN INVESTIGATION INTO TIME IN PERFORMING ARTS

Ana Sofia Silva*
sofiamonteiro.playwright@gmail.com

O tempo, sob uma perspetiva formal, está presente em qualquer objeto performativo, assim como está, em qualquer episódio do nosso quotidiano. A este tempo evidente chamar-se-lhe-á Chronos, aquele que é mensurável e independente da vontade e da ação do sujeito. A presente investigação procurará intercetar um outro tempo, aquele que se encontra a um nível pré-conceptual e cuja ação do sujeito é imprescindível para que o mesmo se manifeste. Kairós é o tempo experienciado de um ponto de vista fenomenológico, é aquele que requer a presença do indivíduo percipiente, num contacto direto e íntimo com o objeto. Através desta proximidade, diluem-se as fronteiras entre o eu e o objeto, provocando um desacentuar do principium individuationis, o que possibilita o surgimento de um novo espaço-tempo, aquele que é habitado pelo objeto e ao qual, agora, o sujeito tem acesso. Kairós não é o tempo do sujeito, mas também não é inteiramente o tempo do objeto. Kairós é o outro tempo, aquele que é criado pelo sujeito que habita o objeto e pelo objeto que habita o sujeito.

Palavras-chave: Temporalidade. Kairós. Dioniso. Apolo. Perceção. On Moment

From a formal perspective, time is present in any performative object as well as in any episode of our daily lives. This evident time is called Chronos, the one which is measurable and independent of the subject's will and action. This investigation aims to intercept another time, that one which is at a pre-conceptual level and whose action by the subject is essential for it to manifest. Kairós is the time experienced from a phenomenological point of view, it is the one that requires the presence of the perceiving individual in direct and intimate contact with the object. Through this proximity, the boundaries between the self and the object dissolve, causing a de-accentuation of the principium individuationis, which enables the emergence of a new space-time, one that is inhabited by the object and to which the subject now has access. Kairós is not the time of the subject, but it is also not entirely the time of the object. Kairós is the other time, the one which is created by the subject who inhabits the object and by the object that inhabits the subject.

Keywords: Temporality. Kairos. Dionysus. Apollo. Perception. On Moment.

* Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM), Departamento de Filosofia, Universidade do Minho. ORCID: 0009-0004-6753-4565.

1. Introdução

Na reflexão designada O Momento que Antecede a Definição – A Estética Temporal como Veículo de Aproximação ao Tempo (2022) analisei o artigo «What is a Temporal Art?» (1991) de Jerrold Levinson e Philip Alperson e questionei o significado de arte temporal. Tal como os autores reconhecem “uma arte temporal é, presumivelmente, aquela que envolve ou se relaciona com o tempo de alguma forma óbvia” (p. 439), ou seja, defender que, por exemplo, as artes performativas se relacionam com o tempo, porque uma performance tem inevitavelmente uma determinada duração (aliás, como qualquer acontecimento na vida) é, como os autores constatarem, desistir de pensar conceptualmente a distinção entre arte temporal e não temporal. Neste sentido, o que poderá distinguir uma performance temporal de uma não temporal? Concluí que, mais do que um objeto de arte relacionar-se diretamente com o tempo em *Chronos*, o designado tempo do relógio, para ser considerado um objeto de arte temporal, seria necessário que engendrasse uma outra qualidade de tempo. Este ‘outro tempo’ distingue-se de *Chronos* e caracteriza-se, paradoxalmente, como uma sensação de atemporalidade – o momento em que o tempo em *Chronos* parece suspender. A esta qualidade diferenciadora do tempo, que se distingue do tempo sob uma perspetiva meramente formal, apelidei de *Kairós*.

Kairós, deus do tempo oportuno, foi a entidade escolhida para identificar o ‘outro tempo’, aquele que se caracteriza por abrir as portas da percepção da coisa em si, antes de esta adquirir significado. Para tal, é essencial que a palavra, o silêncio, a ação, a inação, surjam no momento certo, a chamada ‘palavra certa no momento certo’, de maneira a imbuir aquela, ou qualquer outro tipo de linguagem, de autonomia, isto é, vida própria, para que a linguagem não se torne refém dos significados pré-estabelecidos e definitivos do logos. *Kairós* é o ingrediente que confere temporalidade ao objeto artístico, agitando-o e abalando-o, impedindo desta forma que a sua configuração se torne estática e permanente.

São diversas as denominações usadas para designar este “outro tempo” que se distingue de *Chronos*, bem como, as metodologias referentes à sua investigação. Susan M. Jaeger (2009), por exemplo, opta por uma investigação que cruza o conhecimento filosófico com uma abordagem de teor mais prático assente no testemunho de diversos performers, com o intuito de compreender o significado do conceito “presença” nas artes performativas. No que Jaeger designa “on moment” (p. 123), reconhece-se *Kairós*, a sensação que é descrita por vários performers como “[...] uma espécie de fluxo (...)” (p. 123) que se caracteriza por uma “[...] sensação absoluta de controlo e poder, mas também, paradoxalmente, um estado de receptividade relativamente às contingências de uma performance ao vivo” (p. 123). Já Jerrold Levinson e Philip Alperson (1991), não obstante algumas divergências relativamente à metodologia aplicada à questão da temporalidade na arte,¹ no ponto 7, assinalam, do ponto de vista do espectador,

¹ Como defendido na reflexão O Momento que Antecede a Definição – A Estética Temporal como Veículo de Aproximação ao Tempo (2022), na minha perspetiva, a investigação de Levinson e Alperson

sensações que, não estando relacionadas com a definição formal de tempo, constituem indícios de que *Kairós* habita o objeto artístico: "[...] uma sensação de atemporalidade (...)" (p. 444); "[...] uma sensação de suspensão total." (p. 444).

O presente artigo é uma tentativa de aproximação a *Kairós*, àquele outro tempo que se esconde debaixo das asas de *Chronos*. *Chronos* é o tempo evidente, aquele que nos é constantemente lembrado pelo relógio e que rege praticamente todos os aspetos da nossa vida, é a duração, o tempo mensurável, ao qual, nem mesmo a arte escapa. Já *Kairós* parece marcar o tempo do não tempo, isto é: quando *Chronos* suspende, sente-se e vê-se o compasso interno da coisa em si, o que inevitavelmente reconfigura as regras de um jogo já estabelecido e, frequentemente, facilmente reconhecível. *Kairós* convoca o artista e o espectador a integrarem-se no tempo do objeto, isto é, o objeto apreendido de um ponto de vista estético, transcende a sua função ordinária, liberando-se e reintegrando-se no universo pré-conceptual. Neste universo o tempo deixa de ser medido pelo relógio, dá-se um silenciamento, o que permite que o artista e o espectador escutem e percecionem o compassado do próprio objeto, agora liberado. Usando a terminologia de Martin Heidegger (1998), seríamos convidados a deslindar o ser-objeto da obra, o seu lado intocado e primitivo, aquele que antecede a ação humana.

Na obra *Fenomenologia da Percepção* (1945) Maurice Merleau-Ponty refere o seguinte:

Quando olho rapidamente para os objetos que me rodeiam para me situar e orientar, dificilmente obtenho uma percepção imediata do mundo. Identifico apenas a porta aqui, a janela ali e a minha mesa acolá. Estes objetos são somente suportes e guias de uma intenção prática direcionada a outro lugar, assim, apenas me são apresentados como significados. No entanto, quando contemplo um objeto sem qualquer preocupação para além de vê-lo existir e exibir diante de mim as suas riquezas, aquele deixa de ser uma referência a um tipo geral e eu percebo que cada percepção – e não apenas a percepção das cenas que eu descubro pela primeira vez – reinicia para si o nascimento da inteligência, o que tem algo de uma invenção inspirada. Se eu reconhecer esta árvore como uma árvore, então, mais abaixo do significado adquirido pela mesma, recomeçará a construção momentânea do espetáculo sensível, tal como na origem do mundo vegetal, esboçando desta forma a ideia individual daquela árvore em particular. (Ponty 2012, pp. 45–46).

De um ponto de vista pragmático, os objetos fornecem instruções que permitem ao sujeito orientar-se no espaço e cumprir uma determinada tarefa. Contudo, caso o objeto seja observado sem qualquer pretensão utilitária, tal como sucede na arte em geral, este provocará no sujeito um sem número de percepções que o despertarão para um espetáculo novo, até mesmo no caso de uma percepção que lhe seja familiar. Neste contexto, o sujeito experiencia o espetáculo inerente às ‘primeiras vezes’, isto é, tal como apontou Merleau-Ponty, ainda que o sujeito reconheça uma árvore como árvore, o que este experiencia é o espetáculo único e irrepitível da origem do mundo vegetal, o que lhe transmitirá a ideia daquela árvore individual, ao invés, da definição formal de

incide no levantamento das principais características temporais de determinadas áreas artísticas sendo que, para o efeito, não se questiona o que é o tempo, ou seja, a investigação tem como fio condutor a definição formal de tempo.

árvore que abarca todas as árvores numa única definição imutável. No domínio pré-conceptual, a primeira vez é algo que se dá no desabrochar de cada evento, porque, em vez de nos situarmos no campo conceptual que define ‘a árvore é’, experienciamos o desabrochar daquela árvore em particular, o que constitui um momento único e irrepetível. Gaston Bachelard (1998), reflete sobre um desses momentos, começando por citar Rainer Maria Rilke: “Por mais perto que estivéssemos um do outro, permaneceríamos como três seres isolados que veem a noite pela primeira vez.” (p. 53), concluindo de seguida: “Expressão que nunca haveremos de meditar o bastante, já que a mais banal das imagens, uma imagem que o poeta viu decerto centenas de vezes, recebe de repente o signo da «primeira vez» e transmite esse signo à noite familiar.”

A conceção de Merleau-Ponty contempla a perspetiva temporal, sob o ponto de vista de *Kairós*, porque, o espetáculo das primeiras vezes, apenas acontece, caso o sujeito se posicione no tempo do objeto, ao invés de permanecer na linearidade estabelecida por *Chronos*. Em *Kairós* assiste-se ao espetáculo das primeiras vezes, àquilo que é percebido pelo sujeito e que antecede o logos, por isso, *Kairós* é essencialmente vibração e ritmo. Talvez seja este o motivo da complexidade de uma investigação teórica sobre a temporalidade nas artes performativas sem se cair em definições formais sobre o tempo. Assim, é essencial tomar consciência de que uma investigação teórica assenta no logos e que o presente objeto de estudo é anterior ao mesmo.

Nietzsche (1997), no *Nascimento da Tragédia*, para além de outras questões, ambiciona teorizar a força simultaneamente destruidora e criativa que originou a Tragédia e que é anterior ao logos. Para o efeito, recorreu a Dioniso e a Apolo, porque, para além da presença ativa destas duas divindades no quotidiano dos Gregos, estas “[...] tornam inteligíveis as doutrinas misteriosas e profundas da sua visão artística, fazendo-o não tanto por meio de conceitos, mas através das figuras penetrantemente claras do seu mundo de deuses.” (p. 23). Esta é uma estratégia que permite ao autor não se tornar refém do seu próprio meio de investigação, o logos, e precisamente porque o seu objetivo principal é conhecer o génio dionisíaco-apolíneo e a sua obra de arte, Nietzsche não invalida que a sua investigação também contemple o que o mesmo designa um “entendimento intuitivo do mistério daquela unidade.” (p. 42) e acrescenta:

[...] senti uma forte necessidade de me aproximar da essência da tragédia grega e com isso da mais profunda revelação do génio helénico: pois só então julguei estar em posse da magia que me permitiria, para além da fraseologia da nossa estética habitual, representar concretamente na minha alma o problema originário da tragédia. (p. 113).

Começamos então por nos debruçar sobre esta obra com o intuito de descobrir como é que a misteriosa união de Dioniso e Apolo se relaciona com a temporalidade em *Kairós*, com aquele outro tempo, encoberto por *Chronos* que, uma vez acionado pelo sujeito liberta-o dos condicionalismos do logos, deslocando-o para o “on moment”. Nesta demanda, a investigação teórica não substitui a experiência, mas a experiência também não substitui a investigação teórica. Nietzsche afirma: “[...] respiramos já o ar de um modo teórico.” (p. 123) e Dimítris Dimitriádis, na peça a *Vertigem dos Animais*

Antes do Abate (2006), comenta: "C- As coisas ultrapassam as palavras. Eu tenho pena delas, coitadas, sempre ultrapassadas, sempre a correr para chegar a tempo, mas em vão, a distância que as separa das coisas nunca diminui. Os grandes momentos do real." (p. 70). Não tornemos as palavras escravas dos grandes momentos do real, porque, tal como observa Dimitriádis é inútil, mas também, não se lhes permita diminuir os grandes momentos do real na tarefa de os tentar teorizar como aponta Nietzsche, assim, reconheça-se nas palavras o seu potencial criativo na construção do objeto teórico,² a perspectiva daquele que se aproxima e observa, aquela que escapa ao campo de visão da experiência, asoberbada, e bem, pelos grandes momentos do real. Tal como observa Merleau Ponty (2012) "[...] a filosofia não é o reflexo de uma verdade prévia mas, assim como a arte, é a realização de uma verdade (...) a verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo, e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta profundidade como um tratado filosófico."(pp. XXXIV–XXXV).

2. Entre Dioniso e Apolo, um outro espaço-tempo.

Dioniso é ritmo, é o batimento que habita em todos os seres, contudo, este é um ritmo desenfreado, um ritmo comandado pelo caos, é o congestionamento, o excesso e sobretudo o êxtase. Por isso, Dioniso é também violência e agressividade, é a ação comandada pela vontade sexual, mas também, o estado de petrificação provocado pelo êxtase e pelo terror. Dioniso é a desindividuação, isto é, não se materializa, não se corporifica, porque o excesso que este deus transporta não permite que se concretize em qualquer tipo de objeto, pelo contrário, o excesso condu-lo à destruição e, por isso, Dioniso é também a não imagem, o desconhecimento relativamente à palavra e ao seu significado. Em Dioniso não existem estados nem política, não existe moral, porque Dioniso é o estado primordial, Dioniso é o que Nietzsche (1997) designa dor primordial (p. 45). Por dor entenda-se efetivamente dor, mas também prazer. Da mesma forma, por prazer entenda-se efetivamente prazer, mas também dor. É esta contradição que conduz Nietzsche a formular uma série de questões: "Haverá um pessimismo da força? (...) Que significa precisamente nos Gregos da época melhor, mais forte e corajosa, o mito trágico?" (p. 8); "Haverá porventura - uma questão para médicos de doenças mentais - neuroses devidas à saúde?"(p. 12). Este é o mistério dos primeiros gregos. Que loucura os terá impulsionado ao encontro de Dioniso? De onde nasceu a vontade pelo trágico? Que vitalidade é esta que habita a filosofia pessimista? Por outro lado, como referiu Nietzsche (1997, p. 13), de que forma as ideias modernas, tais como, o otimismo motivado pela racionalidade, o utilitarismo aplicado tanto na prática como na teoria e a democracia são "[...] um sintoma da força em extinção, da velhice próxima, do cansaço fisiológico? E não justamente o pessimismo?". Existirá porventura uma relação entre a evolução de uma sociedade, nomeadamente a nível moral, social, político, científico e o definhamento dos indivíduos E o que é que se entende por definhamento do ser humano? Não é o avanço civilizacional, em suma, o bem-estar e contentamento social

² Merleau Ponty (2012) reconhece este potencial criativo que inicia, desde logo, na reflexão: "Eu comecei a refletir, a minha reflexão é uma reflexão sobre um ir refletindo, ela não pode ignorar-se a si mesma como acontecimento, logo ela manifesta-se como uma verdadeira criação (...)" (p. XXIII).

os fatores que indicam o triunfo da espécie humana? Não é este o grande desafio de uma sociedade, o bem-estar coletivo? Então, qual o motivo para os primeiros gregos, são e vitoriosos, sentirem a necessidade de algo brutal? Nietzsche questiona se porventura haverá "[...] uma propensão intelectual para o que é duro, horrível, malvado, problemático na existência feita de bem-estar, de transbordante saúde, de abundância existencial? Haverá talvez um sofrimento devido à própria sobreabundância?" (p. 8) E, contrariamente, um prazer oriundo do "[...] terrível, mau, enigmático, destrutivo, fatal no fundamento da existência" (p. 12). Para responder às perguntas anteriores Nietzsche lança a provocação: "que significa, vista na óptica da vida, a moral?" (p. 13). Ou seja, de que forma a moral poderá funcionar contra a vida, ser um fator de definhamento, perda de vitalidade? Por outro lado, mesmo ignorando questões de índole ética, não será a ausência total de moral um atentado contra a própria espécie humana? Provavelmente sim, caso Apolo não intercedesse no universo dos gregos. Dioniso, enquanto entidade individual e autônoma, é o excesso que conduz à destruição a todos os níveis, físico, psicológico e moral, é a desintegração do indivíduo, por isso, este deus necessita de Apolo para sobreviver, porém, Apolo necessita igualmente de Dioniso para assegurar a sua sobrevivência, já que o último é a vontade no seu estado primordial, é o fundamento da vida. Ainda assim, embora totalmente dependentes um do outro, ambos, mantêm uma relação bélica, o que, curiosamente, é o motivo da sua sobrevivência e por isso um fator mandatário para a atuação de ambas as entidades na vida dos gregos. Apolo, contrariamente a Dioniso, é a manifestação da ordem, da moderação, é o conceito, a imagem, o logos, os significados e as interpretações, é, portanto, as histórias, os dispositivos plásticos, em última análise, a individuação. Contrariamente a Dioniso, que devido ao excesso oriundo do "uno primordial" não é capaz de concretizar-se num determinado objeto, Apolo, graças à sua atuação em moderar as forças primitivas, é o deus que constrói e se concretiza em objeto, individuando-se.

Uma atuação exclusiva de Apolo, seria o que Platão entende como a imitação de uma imagem aparente, contudo, não se pode esquecer a intervenção de Dioniso. Apolo não é a imitação de uma imagem aparente, Apolo é o que Nietzsche designa "véu de Maya" (p. 28), pelo qual é possível experienciar a "sabedoria de Sileno"(p. 41), um meio de purgação, o estremecimento que deriva da intuição de que se presenciou o uno primordial, sem que para isso fosse necessário quebrar, pelo menos na totalidade, o *principium individuationis*, ou seja, sem que para isso o ser-humano tenha de sucumbir fatalmente ao uno:

Assim nos arrebatava o elemento apolíneo à universalidade dionisíaca e nos faz entusiasmar pelos indivíduos (...) ele faz passar diante de nós imagens da vida e incita-nos a entender conceptualmente o cerne vital nelas contido. Com o enorme impulso da imagem, do conceito, da doutrina ética, da emoção simpatética, o elemento apolíneo arrebatava o ser humano à sua autodestruição orgiástica, criando-lhe uma ilusão que o afasta da universalidade da situação dionisíaca e o conduz à sensação de ver uma única imagem universal, por exemplo Tristão e Isolda (...) (Nietzsche, 1997, p. 150).

Apenas é possível conhecer Dioniso, a dor primordial do mundo, caso o olhemos através da lente de Apolo.³ Desta forma, compreende-se a importância do conflito permanente entre Apolo e Dioniso, o que culmina no que Nietzsche (1997) designa de "pessimismo da força" (p. 8), isto é, a dor não é inibidora, não anula a ação, porque a dor não é apenas dor, não se trata de uma dor pura, porque esta foi contaminada por Apolo, o que lhe permite ser também prazer e vitalidade. Ainda assim, esta conserva o timbre violento e titânico de Dioniso, ou seja, Dioniso não permite que Apolo transforme a dor num mero adereço artificial, que é como quem diz numa imitação de uma imagem aparente da dor:

[...] só a estranha mistura e duplicidade nos afectos dos exaltados dionisíacos é que a fez recordar - como os curativos fazem recordar venenos mortíferos - aquele fenómeno segundo o qual as dores despertam prazer, e o júbilo arranca ao peito tons de sofrimento. A partir da mais intensa alegria, soa o grito do horror ou o lamento nostálgico sobre uma perda irreparável. (...) (Nietzsche, 1997, pp. 31–32).

Antonin Artaud (1938/2006), embora usando outra terminologia, também relembra que o termo crueldade, usado para identificar o seu teatro, o "teatro da crueldade", não é um ato perverso. Tal como a dor de Dioniso poderá ser classificada como uma dor que possui uma face positiva, a força e o vigor, também o teatro de Artaud resgata a outra face da crueldade:

Esta crueldade nada tem a ver com sadismo ou derramamento de sangue, ou, pelo menos, não tem a ver exclusivamente. /Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra «crueldade» tem de ser tomada num sentido lato, e não no sentido material, rapace, que lhe é habitualmente conferido. (...) Pode imaginar-se perfeitamente uma crueldade pura, sem o dilaceramento da carne. E o que é, com efeito, a crueldade, filosoficamente falando? Do ponto de vista do espírito, crueldade significa rigor, diligência e decisão implacáveis, determinação inflexível e absoluta. (...) Emprego a palavra crueldade no sentido dum apetite de viver, um rigor cósmico e necessidade implacável, no sentido gnóstico dum turbilhão vivo que devora as trevas, no sentido duma dor sem cuja necessidade inelutável a vida não poderia continuar (...)" (Artaud, 1938/2006, pp. 113–115)

A união de Dioniso e Apolo revela uma nova conceção de realidade e verdade, que vai além da visão da antítese de forças. Entre Dioniso e Apolo, entre um extremo e o outro, habita a verdade que é constituída não só do que se entende como verdadeiro no sentido literal da palavra, mas também, de aparência e ilusão, sendo que estas, são também parte constituinte da verdade. É sob esta noção de verdade que assenta a realidade, ou seja, para Nietzsche a realidade não é algo separado do indivíduo, isto é, aquilo que parece ser, derivado da experiência empírica do sujeito, é também realidade,

³ Segundo Nietzsche (1997), por vezes, para compreender uma questão de uma determinada área é necessário estudá-la sob o ponto de vista de uma outra: "[...] porque o problema da ciência não pode ser conhecido no solo da ciência (...)"; (p. 9) "[...] ver a ciência sob a óptica do artista, a arte, porém, sob a da vida..." (p. 10)

ainda que mascarada. Em Nietzsche não existe uma ‘realidade pura’, não existe apenas Dioniso, porque isso seria defender que a única verdade é a morte. Apenas sob a ótica da aparência é que se torna possível a existência de vida e sendo isto verdade, a aparência é parte da realidade, e a realidade é a verdade do sujeito.

A lenda do sábio Sileno é precisamente um alerta para a importância desta concepção da realidade, porque demonstra como o conhecimento total e universal está reservado ao ‘não ser’, ao ser humano é-lhe apenas permitido aceder ao conhecimento através da lente de Apolo, onde estão incluídas a aparência e a ilusão que, ao invés de constituírem um obstáculo ao conhecimento da verdade, funcionam antes, como um meio para aceder à mesma, assegurando a sobrevivência e o relacionamento entre indivíduos. Assim, Sileno, companheiro de Dioniso, após ser capturado e coagido pelo rei Midas, demonstra o seu desprezo pelo ser-humano, quando questionado acerca do que “haveria de melhor e mais excelso para o ser humano” (Nietzsche, 1997, p. 34), respondendo da seguinte forma: “[...] porque me obrigas a dizer-te o que para ti é mais proveitoso não ouvir? o melhor é para ti totalmente inatingível: não haver nascido, não *ser*, *nada* ser. Mas a segunda coisa melhor para ti é morrer em breve.»” (Nietzsche, 1997, p. 34).

Merleau-Ponty adota uma concepção da realidade semelhante à de Nietzsche visto que, encara a realidade como um todo, não separando aquilo que é, daquilo que parece ser, porque, se o que parece ser foi transmitido pela experiência direta do sujeito com o objeto, então, o que parece ser é também parte constituinte da realidade. Também Erika Fischer-Lichte (2019) expõe como a estética das artes performativas a partir dos anos 60 do século XX explora esta concepção do real:

As coisas significam o que são e o que parecem ser. Ter a percepção de uma coisa como uma coisa significa, pois, perceber-na como fonte de sentido. Materialidade, significante e significado coincidem na auto-referencialidade. A materialidade não funciona como significante ao qual se pode atribuir este ou aquele significado. A materialidade deve, sim, ser vista como o significado já dado na materialidade percebida pelo sujeito. Para usar uma tautologia, a materialidade da coisa adota o sentido da sua materialidade, ou seja, do seu ser fenoménico. O objeto percebido como uma coisa significa aquilo por que é percebido (p. 338)

Excluir o que parece ser é manipular a experiência perceptual e criar uma realidade fictícia, onde só habita o conhecimento objetivo científico, distanciado do fenómeno perceptual. Assim, de acordo com Ponty (2012), a realidade fictícia é constituída por aquele conhecimento que na sua metodologia de investigação ‘salta’ o ponto zero, isto é, que não tem como ponto de partida a experiência direta do sujeito com o objeto, assumindo o ponto zero, a experiência perceptual, como um dado já adquirido:

Mais uma vez a reflexão — mesmo a reflexão secundária da ciência — torna obscuro o que se acreditava claro. Pensamos saber o que é sentir, ver, ouvir, e essas palavras agora representam problemas. Somos convidados a retornar às próprias experiências que elas designam para defini-las novamente. (Ponty, 2012, p. 10).

Neste sentido, o autor, também critica a metodologia das ciências sociais, nomeadamente a psicologia, uma vez que, também estas não partem do fenómeno em si, mas sim, do conhecimento já adquirido e dado como certo sobre esse mesmo fenómeno. Sob este ponto de vista, tanto a ciência como as ciências sociais, tanto o conhecimento objetivo como o conhecimento subjetivo, embora divergentes em termos de metodologia, coincidem no facto de ignorarem o instante único e irrepetível em que ocorre o fenómeno, culminando em última instância, num conhecimento que corre o risco de ser artificial:

[...] a ciência apenas consegue construir uma aparência da subjetividade: (...) ela sujeita o universo fenomenal a categorias que apenas são exigidas no universo da ciência. Ela exige que duas linhas percebidas, assim como duas linhas reais, sejam iguais ou desiguais, que um cristal percebido tenha um número determinado de lados, ignorando que a natureza do percebido é admitir a ambiguidade, um certo “deslocamento” ou “obscuridade”, é permitir-se moldar pelo contexto. (Ponty, 2012, p. 11).

O que é interessante na fenomenologia de Ponty é o facto de aquilo que parece ser, também adquirir seriedade e não ser encarado como um dado de análise menor. O que parece ser é totalmente válido porque deriva diretamente da experiência percetual e por isso é encarado como um dado de suma importância. Contrariamente, o que é pouco sério, é ignorar o que parece ser, ou, manipulá-lo de forma a encaixar-se num discurso totalmente coerente e, aparentemente objetivo. Aparentemente objetivo, uma vez que, aquilo que foi manipulado nunca poderá ser um dado objetivo. Assim, em Ponty, o subjetivo, aquilo que parece ser, desde que transmitido através da experiência percetual, adquire objetividade, porque constitui-se como um dado real. Na verdade, embora o autor realce a importância da fenomenologia “[...] ter unido o extremo subjetivismo ao extremo objetivismo (...)” (Ponty, 2012, p. XXXIV), salientando a importância da subjetividade na interseção das imensas experiências do sujeito e destas com as dos outros, numa engrenagem interminável, parece-me que, empregar o termo “subjetivo” poderá suscitar alguma confusão, porque: se aquilo que se apresenta perante o sujeito é aquilo que é, então o que designamos de subjetivo é objetivo. Nietzsche questiona o seguinte: “Porque são as descrições de Homero muito mais nítidas, no plano visual, do que as de todos os poetas? Porque ele vê de modo tanto mais nítido. Falamos de poesia de forma tão abstracta porque somos todos maus poetas (...)” (Nietzsche, 1997, p. 63). Ora, creio que o subjetivo é quase como uma incapacidade de aderir à experiência percetual, àquele universo que se apresenta objetivamente no grau zero. Refiro objetivamente, visto que, se aquilo que parece ser é aquilo que é, então, esta é uma experiência objetiva, porque, tal como na conceção de Nietzsche, a aparência e a ilusão são reais, o que não é real é a representação de ambas, ou seja, creio que apenas podemos admitir o subjetivo no universo da representação – a representação da aparência poderá ser subjetiva, mas a aparência em si, aquela que deriva diretamente da experiência percetual é objetiva, daí Nietzsche constatar que “Falamos de poesia de forma tão abstrata porque somos todos maus poetas (...)” (p. 63). Por outras palavras, a

experiência direta do sujeito com o objeto, não obstante a infinidade de interpretações que daí poderão surgir, é uma experiência objetiva, porque não é condicionada, não tem intermediários (as palavras, as imagens, os conceitos), trata-se de um *confronto* direto, situado no grau zero (pré-conceptual). Contrariamente, uma abordagem subjetiva seria aquela que *salta* o momento único e irrepetível da experiência pré-conceptual, o grau zero, passando diretamente para aquilo que, falaciosamente, poderia ser considerado o campo da objetividade, o discurso conceptual e as definições. Assim, existe uma diferença crucial entre “imagem aparente”, aquela que apesar de aparente nasce da percepção direta e por isso é objetiva, e a “representação de uma imagem aparente”, aquela que antecipa qual é a imagem aparente, tornando-a por isso artificial e, provavelmente, distanciada da realidade, uma vez que cada percepção é um momento único e irrepetível.

A percepção é intrínseca ao ser. O cientista que todos os dias se levanta para ir trabalhar num laboratório é constantemente condicionado, ainda que inconscientemente, por interferências externas, como por exemplo, o tempo, o trânsito, os relacionamentos familiares, entre muitos outros fatores. A forma como nós percebemos o que nos rodeia, o que inclui inevitavelmente a aparência e a ilusão é, portanto, uma constante, uma inevitabilidade, um fator objetivo. Naturalmente que cada indivíduo terá as suas próprias interpretações das suas ilusões, e aqui estaríamos no campo da subjetividade, mas a gênese da ilusão, a ilusão em si, aquela que tantas vezes é diminuída por se acreditar que habita o campo da subjetividade, em última análise, é um dado objetivo, porque integra inevitavelmente a vida do ser-humano, por mais que se possa tentar escapar-lhe. É essa inevitabilidade que lhe confere objetividade. A ilusão e a aparência fazem parte da realidade do ser, daí, de acordo com Ponty e Nietzsche, integrarem a definição de realidade – a ilusão e a aparência são dados reais, a sua existência é objetiva, embora a sua interpretação seja um ato subjetivo. Um mundo sem percepção seria um mundo reservado ao “não ser”. Neste sentido, os dados fornecidos através da experiência direta devem ser encarados como dados de suma importância, porque em última análise, são o que nos aproxima mais diretamente e objetivamente do significado do ser e da vida.

Para se caminhar ao encontro da realidade, na qual participam, como anteriormente referido, a ilusão e a aparência, é necessário partir do grau zero, questionar e testar o impensável, aquilo que está alicerçado no esquema coletivo do real e cremos ser terreno seguro para caminhar: “Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala (...)” (Ponty, 2012, p. XXII). Neste sentido, a investigação passa por tentar coincidir no instante espaciotemporal em que ocorre o fenómeno perceptual entre o sujeito e o objeto. Aceder à realidade é por isso estar presente no momento certo, ou seja, encontrar Kairós, o instante que passa e não se repete, o efémero “on moment” investigado por Jeager (2009), que tem a capacidade de suspender Chronos, para que o universo do objeto se vá construindo como se fosse a primeira vez, tornando-o perspicuo para o sujeito que está presente no momento certo, que está em Kairós:

Isto ocorre quando o sujeito percipiente experiencia a presença de um actor ou o êxtase de uma coisa. É o momento em que, aparentemente, lhe é contado um segredo: o sentido secreto «dado» no ser fenoménico do objeto percebido é «revelado», melhor dizendo, é gerado. (Lichte, 2019, p. 339).

Para estar em *Kairós* é necessário que o sujeito se coloque em ação, e talvez seja a exploração das ações que se iniciam no próprio, ou seja, as dinâmicas que se iniciam no corpo, que permitirão uma aproximação deste ao momento revelador, ou, como prefere Lichte, ao momento gerado, uma vez que, é através da ação do sujeito, isto é, da decisão certa no momento certo que *Kairós* é acionado. O momento revelador⁴ não tem de ser algo externo ao indivíduo, ou melhor, nunca poderá ser algo externo ao indivíduo, porque, estar presente significa quebrar as barreiras entre aquilo que se aponta como interno e externo ao sujeito, entre o eu e o objeto.

No estado de presença, tudo o que habita o campo percetivo do sujeito lhe pertence, porque tudo lhe toca e lhe é íntimo, o que torna o externo uma parte integrante do eu e, por sua vez, o interno trespassa o eu, estendendo-se indeterminadamente ao longo do campo percetivo. De acordo com Merleau-Ponty (2012), o sujeito não é uma entidade fechada em si mesma, o sujeito constitui-se das infinitas interações com os outros, com o espaço e consigo próprio, não de forma segmentada e organizada, mas antes, numa amálgama onde não se aplica a ordem causa-efeito, nem muito menos uma determinação espaciotemporal. Por exemplo, no momento da ocorrência do fenómeno percetual, o sujeito poderá ser a criança que partiu o braço na escola e a escola pode ser o carro parado no trânsito e o sujeito poderá ser a criança e a mulher parada no trânsito, onde a espera e a recordação da dor de um braço partido se confundem e antecipam um futuro qualquer, ou seja, tal como também nota Lichte, elimina-se “[...] uma distinção com uma importância fundamental para as vanguardas históricas e da qual também decorrem muitas teorias estéticas: a distinção entre a percepção sensorial de um objecto, entendida como um processo físico, e a atribuição de sentido, considerada uma actividade mental.”(Lichte, 2019, p. 339)”. Não é o sujeito quem atribui significados a algo que lhe é externo, é o significado que se gera e se revela, devido à simbiose entre o interno e o externo, isto é, o sujeito e o objeto fundem-se, inspecionam-se e confundem-se no tempo e no espaço:

Considero o meu corpo, que é o meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo. Reprimo a consciência que tenho do meu olhar ser o meio pelo qual conheço e trato os meus olhos como fragmentos da matéria. A partir de agora os meus olhos colocam-se no mesmo espaço objetivo onde tento situar o objeto exterior e acredito que a projeção dos objetos na minha retina dá-me a perspectiva percebida. Da mesma forma, trato a minha própria história percetiva como o resultado das minhas relações com o mundo objetivo. O meu presente, que é o meu ponto de vista sobre o tempo, torna-se um momento do tempo entre todos os outros, a minha duração torna-se um reflexo ou

⁴ Não substituo “revelador” por “gerado”, porque ainda que o momento seja gerado pelo sujeito, este nunca deixa de ser uma revelação para o mesmo, aliás, é a própria Lichte quem o descreve como “o momento em que, aparentemente, lhe é contado um segredo.” (Lichte, 2019, p. 339)

uma aparência abstrata do tempo universal e o meu corpo torna-se um modo de espaço objetivo. (Ponty, 2012, p. 73)

Tal como Ponty, também Henry Bergson reconheceu o corpo como matéria, como um objeto que, como ainda agora referido, influencia e é influenciado pelos outros objetos com os quais contacta:

Eis as imagens exteriores, o meu corpo, e finalmente as modificações causadas pelo meu corpo às imagens que o cercam. Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo o meu corpo: elas transmitem-lhe movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele restitui-lhes movimento. O meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento (...) (Bergson, 1999, p. 14)

Para Bergson a ação é um conceito chave. A forma como o sujeito se movimenta e se posiciona perante o objeto influencia radicalmente a atividade perceptual. A percepção não é encarada exclusivamente como uma atividade cerebral, isto é, a percepção não é uma representação criada pelo sujeito e projetada no objeto. A percepção gera-se através do movimento do sujeito face ao objeto e o cérebro é o ponto de passagem dos estímulos provocados pela atividade perceptual e não o local onde se inicia a percepção. A percepção inicia-se no corpo, no corpo que se movimenta, no corpo que se coloca em ação juntamente com os outros objetos, abraçando-os, absorvendo-os, modificando-se e adquirindo a forma e o sentir do outro, este, é um corpo elástico, porque, como já sublinhado, estende-se para além de si, contudo, tem-se a si próprio como principal referência. Tal como aponta Ponty, o meu corpo “é o meu ponto de vista sobre o mundo (...)” (Ponty, 2012, p. 73), assim, a percepção inicia, mas também termina no corpo. O corpo é o ponto de partida e o ponto de chegada da percepção. Se um ponto de partida pressupõe a ação do sujeito, o ponto de chegada pressupõe a inação.

Com Nietzsche compreende-se que é a partir da lente de Apolo que o sujeito perceciona o mundo, que é através da representação constantemente abalada por Dioniso, e por isso totalmente distinta da imitação da imagem aparente de Platão, que o indivíduo se aproxima, mas não sucumbe ao Uno Universal. O indivíduo experiencia-o como uma representação e por vezes, por obra de Dioniso, quase parece tocar-lhe, distanciando-se por isso de si próprio e quase se perde, mas logo a seguir atua Apolo, que devolve a individualidade ao sujeito, esculpindo o êxtase em formas, em representações que, embora ilusórias, são verdadeiras porque para além de constituírem o único meio possível para o ser humano aproximar-se e experienciar o pulsar do universo, são fruto dessa mesma experiência e não uma criação artificial, uma imitação de uma imagem aparente. Com Bergson acontece algo semelhante. O sujeito coloca-se em ação e adquire elasticidade no ato de percecionar, influencia e é influenciado pelos outros objetos, adquirindo, como já vimos, diferentes formas e diferentes sentires que o redesenharão, contudo, sempre à luz da imagem do seu próprio corpo, o foco orientador da sua ação, isto é, a percepção do sujeito não é a imagem do todo, porque o corpo constitui-se como ponto de refração na etapa em que retém a informação, originando um

momento de inação, o qual Bergson designa afeção. Segundo o autor “[...] não há percepção sem afeção. A afeção é portanto o que misturamos, do interior do nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores.” (Bergson, 1999, p. 60), ou seja, a afeção é o momento de inação, originado pela preferência de uma imagem em detrimento de outras,⁵ daí Bergson afirmar que “a afeção não é a matéria-prima de que é feita a percepção; é antes a impureza que aí se mistura.” (Bergson, 1999, p. 60), por outro lado, embora seja este o fenómeno que impede o indivíduo de estar em contacto com o todo, é ele o responsável, como nota Bergson, pelo discernimento. A memória do sujeito de experiências anteriores, interfere na percepção do mesmo. Esta é uma memória reativada, isto é, uma memória que se desloca para o tempo presente e se reconstrói com base na experiência perceptiva tornando-se por isso viva. Assim, se por um lado a detenção do fluxo da matéria é o que limita a percepção do indivíduo, por outro, é o que o torna um ser consciente, capaz de selecionar a informação percebida, muitas vezes até inconscientemente, de forma a construir e a alimentar continuamente a sua identidade enquanto indivíduo único.

Ainda que a afeção seja a ‘impureza’ que se mistura na percepção, “nós estamos na verdade” (Ponty, 2012, p. XXX), visto que, se uma determinada experiência perceptiva reativa uma memória, reintegrando-a e reconfigurando-a na experiência atual, então, a tal ‘impureza’ que alguns poderão designar ilusão é, na verdade, realidade, porque participa nela ativamente e de forma integrada, uma vez que o indivíduo se torna mais um objeto entre os demais. Assim, tal como na conceção nietzschiana, o sujeito percebe o mundo através de uma representação na qual ele participa, contudo, esta é uma representação que se aproxima do real e não uma imitação de uma imagem aparente, porque, nasce de um corpo que se coloca em ação, posicionando-se como mais um objeto entre todos os outros.

Ainda que o corpo seja o ponto de referência do indivíduo, o meio através do qual este percebe o mundo, por vezes, quase ocorre a desindividuação, porque, como já referido, o sujeito e o objeto fundem-se, inspecionam-se mutuamente e confundem-se no tempo e no espaço. Ora, se a ação é o que transporta o indivíduo para além de si, a inação é o que o devolve a si e o torna consciente, criando uma representação da viagem perceptual, ou seja, Apolo esculpe e fixa a forma, até à próxima intervenção de Dioniso.

3. A decisão certa no momento certo.

Nesta fase da investigação já se reuniram algumas pistas sobre: quem é *Kairós* e qual poderá ser o seu papel no contexto das artes performativas?

Kairós é o momento revelador, gerado pela experiência perceptual do indivíduo que se colocou em ação, como mais um objeto entre os demais, todavia, tendo-se a si como principal referência. Este é o motivo pelo qual a experiência não é ‘pura’, à percepção do objeto mistura-se a afeção, mas também, é o motivo pelo qual a experiência é um momento de revelação.

⁵ “[...] pela experiência da capacidade sensório motora de uma certa imagem privilegiada entre as demais.” (Bergson, 1999, p. 63)

O momento da revelação, que é sempre gerado pela ação do sujeito, pela decisão certa no momento certo, é o ponto em que se detém o fluxo da matéria, é o momento do discernimento, como notou Bergson (1999), e o momento em que parece ser contado um segredo ao sujeito, “o sentido secreto «dado» no ser fenoménico do objeto percebido” (Lichte, 2019, p. M339). Neste sentido, a inação é imprescindível para que ocorra esta espécie de entendimento intuitivo do objeto, é a interrupção do fluxo, é aquilo que alguns caracterizam como a sensação de que o tempo suspende, o tempo em Chronos. Quando Chronos suspende dá-se o “on moment”, aquele outro tempo comandado por Kairós e que assenta sobretudo no ritmo, na duração do jogo perceptual, entre o performer e os demais objetos. Neste estado, forma-se uma espécie de ‘bolha’, que desloca a ação performativa para o tempo do objeto, para Kairós. Aqui o performer esquece os significados estabelecidos pelo logos e aprende a desaprender como nos ensina a filosofia de Alberto Caeiro, porém, não totalmente. Embora o indivíduo recupere o espanto e o entusiasmo inerente às primeiras vezes, este, conserva o principium individuationis, ou seja, a memória dos objetos não se perde, no entanto, esta apenas é ativada em momentos específicos, nos momentos de discernimento, quando ocorrem os fluxos de entendimento. É importante salientar que, este é um entendimento que não se dá a nível verbal, ou melhor, até poderá manifestar-se a esse nível, contudo, nem sempre se trata de um discurso coerente, regido pela lógica, porque este é um discurso que se orienta através da intuição, que procura e se movimenta com base em memórias reativadas e transformadas pela experiência perceptual atual, é portanto, um discurso atemporal, porque trespassa o tempo e o espaço, em busca de uma narrativa que se vai construindo desde logo pela sua busca e que é gerada através da simbiose do indivíduo com o objeto. Neste estado, o indivíduo está no objeto, molda-se ao mesmo, porém, sem perder, pelo menos na totalidade, a sua individualidade. A diferença está no grau. O sujeito perceptivo procura alcançar o grau zero, o terreno pré-conceptual, daí ter mencionado Caeiro, aprender a desaprender, para voltar a aprender, mas desta vez, sob a perspectiva do universo do objeto percebido.

Nietzsche também investigou as forças primárias que originaram a Tragédia dos primeiros gregos, identificando na moral um entrave, visto que, esta é uma construção que ultrapassa largamente o grau zero e por isso, pouco nos poderá elucidar sobre, por exemplo o que é a dor, em suma, sobre os impulsos primários que habitam em Dioniso e que, por vezes, a moral rejeita ou condiciona até ao ponto de os desvitalizar. É por isso necessário ir ao encontro desses impulsos primários que habitam no grau zero, é necessário que o indivíduo reencontre o animal intuitivo e perceptivo, sem, no entanto, perder a sua identidade, o principium individuationis. *Kairós* é a união de Dioniso e Apolo, é a tentativa de recuperar o objeto gerado por estas duas entidades e que, segundo Nietzsche (1997), se perdeu desde o surgimento do socratismo estético. Também José Gil (2018) reconhece que a arte contemporânea tende a estetizar a vida, afastando-se do lema que as vanguardas do modernismo reclamaram e tentaram concretizar: “[...] confundir a arte com a vida (...)” (Gil, 2018, p. 394). O que é que significam estas palavras? José Gil esclarece referindo que:

“[...] Não se trata de “estetizar” a vida (o que está a acontecer), nem de introduzir o quotidiano e o banal na arte (o que há muito aconteceu), mas fazer com que a vida e a arte se misturassem e se transformassem de modo a engendrar um outro mundo, mais real do que o mundo, e mais vivo do que a vida.” (Gil, 2018, pp. 394–395).

Embora o autor não esclareça o que entende por “engendrar um outro mundo, mais real do que o mundo, e mais vivo do que a vida”, creio que esta visão da arte está em sintonia com a perspetiva fenomenológica de Merleau-Ponty. A arte que se mistura com a vida é aquela que não se distingue do que formalmente entendemos por realidade e verdade, daquilo que entendemos por ilusão. A ilusão integra a vida como um elemento que lhe é intrínseco a partir do momento em que o sujeito se envolve intimamente nas suas dinâmicas, através da experiência direta e não condicionada pelo conhecimento secundário (as definições que raramente se questionam). Ilusão significa intimidade, porque é apenas no relacionamento e envolvimento entre objetos, onde o sujeito está naturalmente incluído, que pode ocorrer aquilo que Lichte (2019) descreve como a revelação de um segredo. Mas este segredo tem uma particularidade: não é um segredo que já existia antes da experiência perceptiva entre os objetos, é antes um segredo que se vai construindo precisamente a partir da experiência, do envolvimento íntimo entre o indivíduo e os demais objetos. Assim, este é um segredo coletivo, porque é gerado e partilhado por vários intervenientes, mas, simultaneamente possui a intimidade e a individualidade de cada um dos participantes. Como já mencionado anteriormente, a memória intromete-se na experiência perceptiva, e desta forma, aquilo que era passado torna-se presente, um presente ativo, participativo, porque é constantemente transformado com base na experiência e, ao mesmo tempo também interfere na mesma, reconfigurando-a. A este fenómeno poder-se-á chamar um ato de intimidade e penso que poderá ser esta a perspetiva de José Gil quando comenta o ideal modernista como o engendramento de um outro mundo “[...] mais real do que o mundo, e mais vivo do que a vida” (Gil, 2018, p. 395), porque não exclui a ilusão como um elemento real. A ilusão é real, porque nasce da intimidade, e só um relacionamento íntimo entre o indivíduo com os demais objetos, o poderá aproximar do conhecimento não secundário a que Ponty aspirou. Este é um conhecimento anterior ao logos, é um conhecimento que se anima não através de conceitos estáticos, mas antes, através do movimento das forças primárias, aquelas que Dioniso personifica. Henri Michaux refere o seguinte:

[...] Não tenhamos pontos de vista professorais sobre arte. Porque é que Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, personagens muito pouco recomendáveis do seu tempo, representam não obstante tantas coisas para nós e são de alguma maneira benfeitores? Não seguramente pela sua moral, mas por terem conferido um novo impulso vital, uma nova consciência. Por isso, em vez de os comparar a pregadores espalhando a boa ou a má nova, há que compará-los ao primeiro homem que inventou o fogo (...). (Michaux, 1936)

Ao comparar escritores como Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud com o “primeiro homem que inventou o fogo”, Michaux procura esclarecer que, mais do que a

mensagem da obra, o que a distingue das demais é a sua potência, o seu impulso vital, que caso seja suficientemente forte, conceder-lhe-á o impacto inerente às primeiras vezes, isto é, o espanto, o entusiasmo e, conseqüentemente, o memorável. Neste sentido, independentemente da sua mensagem, a potência da obra de arte é de origem visceral, encontra-se no grau zero, no domínio pré-conceptual. Este é o terreno onde caminha Dioniso, a zona onde habitam as forças primárias, que necessita de ser percorrido, antes de qualquer delineamento e fixação de forma, sob o risco de se cair na estetização exacerbada. Como aponta, Jean Baudrillard (1991) “Quando tudo é estético, nada mais é belo nem feio, e a própria arte desaparece. (p. 16). Nietzsche antecipou este fenômeno que denominou de socratismo estético, a arte que é concebida apenas sob a alçada de um falso Apolo,⁶ conduzida “[...] pelo impulso dialético para o saber e para o otimismo da ciência.” (Nietzsche, 1997, p. 121). Como o próprio esclarece, não é o tema que confere vitalidade à obra. Poder-se-ão trabalhar temáticas de origem visceral e, ainda assim, a obra estar totalmente desprovida da potência que habita aquilo que é visceral. Isto acontece, porque a forma só por si, não origina potência e, por este motivo, a obra poderá tratar a visceralidade sem, no entanto, ser visceral. É neste sentido, que filósofos como Bergson e Ponty acusam a ciência de moldar o conhecimento de acordo com a sua própria linguagem - atribuem uma forma áquilo que é por natureza informe e variável, consoante o contexto em que se insere. Assim, de forma a contrariar esta tendência é necessário encontrar a potência, descer ao domínio pré-conceptual porque é através da potência, que se desenha e redesenha a forma. Nietzsche critica o positivismo, a ciência e os teóricos que julgam poder abarcar toda a natureza com a sua metodologia, enclausurando a não forma em formas, que pela sua distanciação à natureza da não forma, perdem toda a sua potência, transformando-se, por vezes, em caricaturas do original. Opondo-se a esta tendência, Nietzsche (1997), introduz o “pessimismo da força”, com o intuito de reerguer o conhecimento de Dioniso, aquele que rompe as formas e habita no caos, a força primordial que obrigará qualquer tentativa de fixação de forma, significado, símbolo, história, a uma luta permanente entre a ordem e a desordem, o que certamente dificultará a construção de qualquer narrativa, provocando-lhe desvios. Ao processo de composição juntam-se as forças primárias de Dioniso, o frenesim que abala a formação da forma, obrigando-a a um constante movimento na tentativa de se fixar (a forma não é permanente, porque não é artificial). Ainda assim, existem momentos em que o fluxo da matéria suspende. Deste fenômeno não se deduz uma vitória de Apolo, embora seja certo que, quando o fluxo da matéria suspende, a forma fixa-se. Recorrendo à terminologia de Bergson, este é o momento do discernimento, isto é, a afeção interfere com o fluxo da matéria, interrompendo-o temporariamente, devido à *contaminação* da percepção. A afeção é equivalente ao principium individuationis de Nietzsche, é o que torna a narrativa

⁶ Refiro-me a um falso Apolo, porque, tal como esclarece Nietzsche (1997), apesar de Apolo e Dioniso estarem em constante conflito, um é incapaz de existir sem o outro. Assim, é a constante tensão entre estas duas entidades, o conflito entre forças opostas, que assegura a sua existência. Neste sentido, apesar do socratismo estético privilegiar a forma, esta, é uma forma totalmente diferente daquela que é protagonizada por Apolo. Em Apolo reside a forma viva, aquela que é animada por Dioniso e que por isso se aproxima da realidade primária do mundo. Já no socratismo estético destaca-se a forma inanimada, isto é, a representação de uma aparência.

universal não apenas universal, mas também a narrativa daquele indivíduo em particular, que integra, percebe e participa na construção da mesma, num processo que, por ser íntimo, interfere com a própria construção do indivíduo. De facto, como nota Bergson (1999), não existe percepção sem afeição. Não existe percepção pura, assim como, não existe a realidade pura que a ciência tentou construir. O processo de contaminação é o que permite o ato de perceber, é o momento em que Dioniso e Apolo se reconciliam temporariamente: “[...] Dioniso fala a linguagem de Apolo, Apolo porém acaba por falar a linguagem de Dioniso; com isso se atingiu o supremo objectivo da tragédia e da arte em geral.” (Nietzsche, 1997, p. 153).

Assim, não se trata de uma vitória de Apolo, mas antes, o surgimento do gérmen que nasce da relação íntima entre estas duas entidades – Kairós. Este é a forma viva que, precisamente por ser viva não é permanente. Kairós une a potência de Dioniso, ao temperamento regrado de Apolo, o que permite ao indivíduo discernir o objeto no seu estado de potência viva. Quando Erika Fischer-Lichte comenta:

A percepção efectua uma espécie de imersão contemplativa nesse gesto, nessa coisa, nessa sequência de sons em que as coisas percebidas se mostram ao sujeito percipiente como são – revelam o seu «sentido íntimo». Isto ocorre quando o sujeito percipiente experiencia a presença de um actor ou o êxtase de uma coisa. É o momento em que, aparentemente, lhe é contado um segredo: o sentido secreto «dado» no ser fenoménico do objecto percebido é «revelado», melhor dizendo, é gerado. (Lichte, 2019, p. 339).

A autora não emprega a palavra “segredo” indiscriminadamente. Kairós equipara-se a um segredo porque, como já referido anteriormente, não se trata de algo que já existia antes da experiência percetiva, mas sim, de algo que é “gerado” a partir de um envolvimento íntimo, onde participam vários intervenientes, como os performers e o público, tornando-o por isso um segredo coletivo. Por outro lado, este, é simultaneamente um segredo individual, ou seja, embora seja um segredo comum, porque é gerado e percebido por vários intervenientes, é também individual, uma vez que a contaminação oriunda da afeição faz com que a percepção humana seja única para cada indivíduo. Assim, todos os intervenientes reconhecem e vibram com a manifestação do segredo, porém, este permanecerá sempre um segredo que paira na atmosfera do indizível, uma vez que, a sua condição simultaneamente coletiva e individual torna-o impronunciável, isto é, se em algum momento for exposto, o segredo transforma-se em conceito, um conceito estático e artificial, visto que, não é possível abarcar todas as individualidades de todos os intervenientes. É a incapacidade de conhecer o segredo no seu todo, juntamente com o facto de todos os intervenientes participarem na sua construção que lhe concede o espanto, a imprevisibilidade e ao mesmo tempo a familiaridade, característicos do “on moment”. Kairós é, portanto, o segredo individual e coletivo, gerado por Dioniso e Apolo, que transporta a performance para ‘o tempo das primeiras vezes’.

Só na medida em que o génio, no acto da criação artística, se funde com aquele artista primordial do mundo, é que ele saberá alguma coisa sobre a eterna essência da arte;

porque naquele estado ele é, como por milagre, igual à inquietante imagem do conto que pode virar os olhos e olhar-se a si própria; agora ele é simultaneamente sujeito e objecto, em simultâneo poeta, actor e espectador. (Nietzsche, 1997, p. 49).

Financiamento: A pesquisa no Centro de Estudos Humanísticos foi parcialmente financiada pela FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00305/2020 <<https://doi.org/10.54499/UIDB/00305/2020>>).

Referências

- Artaud, A. (2006). *O teatro e o seu duplo* (F. H. P. Brandão, Trad.). Fenda Edições. (Original publicado em 1938)
- Bachelard, G. (1998). *A poética do espaço* (A. Danesi, Trad.). Martins Fontes.
- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal – Ensayo sobre los fenómenos extremos* (Trad. J. Jordá). Editorial Anagrama.
- Bergson, H. (1999). *Matéria e memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (Trad. P. Neves). Martins Fontes.
- Dimitriádis, D. (2006). *A vertigem dos animais antes do abate* (J. A. C. Ideias, Trad.). Artistas Unidos.
- Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do performativo* (M. Gomes, Trad.). Orfeu Negro.
- Gil, J. (2018). *Caos e Ritmo*. Relógio D'Água.
- Heidegger, M. (1998). *Caminhos de Floresta* (I. B. Duarte, F. Pedroso, A. F. Sá, H. Lourenço, B. Sylla, V. Moura, J. Constâncio, Trad.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jaeger, S. M. (2009). Embodiment and presence: The ontology of presence reconsidered. *Staging Philosophy: intersections of theater, performance, and philosophy*. The University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.147168>
- Levinson, J., & Alperson, P. (1991). What is a temporal art?. *Midwest Studies in Philosophy*, 16-1, 439-450. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4975.1991.tb00252.x>
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (Trad. D. A. Landes). Routledge.
- Michaux, H. (2018, abril 23). A verdadeira poesia faz-se contra a poesia (R. Caeiro, Trad.). Revista *Caliban*. <https://revistacaliban.net/a-verdadeira-poesia-faz-se-contra-a-poesia-b10157b72973>
- Nietzsche, F. (1997). *O nascimento da tragédia ou mundo grego e pessimismo* (T. R. Cadete, Trad.). Relógio D'Água.
- Silva, A. S. (2022). *O momento que antecede a definição – a estética temporal como veículo de aproximação ao tempo* [não publicado].

[recebido em 13 de maio de 2023 e aceite para publicação em 13 de novembro de 2023]