

Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Departamento de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação em Arte

SAMUEL ARAÚJO RAMOS

**Antropofagizando os clássicos *Vida pitagórica* e *O banquete*:**  
caminhos percorridos e reflexões de um performer  
em busca de uma arte social e filosófica

Brasília – DF  
2013

SAMUEL ARAÚJO RAMOS

**Antropofagizando os clássicos *Vida pitagórica* e *O banquete*:**  
caminhos percorridos e reflexões de um performer  
em busca de uma arte social e filosófica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Arte do Instituto de Artes da  
Universidade de Brasília, para obtenção do  
título de mestre em Arte Contemporânea

Área de concentração: Artes

Linha de Pesquisa: Processos composicionais  
para a cena

Orientador: Prof. Dr. Marcus Santos Mota

SAMUEL ARAÚJO RAMOS

**Antropofagizando os clássicos *Vida pitagórica* e *O banquete*:**  
caminhos percorridos e reflexões de um performer  
em busca de uma arte social e filosófica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Arte do Instituto de Artes da  
Universidade de Brasília, para obtenção do  
título de mestre em Arte Contemporânea

Data de aprovação: 26/07/2013

Professor Doutor Marcus Santos Mota – UnB  
Orientador

Professora Doutora Luciana Hartmann – UnB  
Examinadora

Professor Doutor Gabriele Cornelli – UnB  
Examinador

Brasília - DF  
2013

À minha mãe, Ecília, com amor, admiração e gratidão por sua compreensão, carinho, presença e incansável apoio ao longo de toda a minha vida.

## **Agradecimentos**

Agradeço a toda minha família por hoje me apoiar em minha profissão. Aos meus amigos, pelos dias de sol, noites de alegria, por sempre serem cúmplices de meus experimentos, meu público cativo e críticos sinceros. À Marcia Luslva pelo apoio, disposição, caminhadas, impulsos, conversas, fé. A todos os funcionários do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. À Universidade de Brasília. À UNESCO. Ao grupo ARCHAI. Ao LADI. À SBEC. Ao SESC-DF. Ao meu orientador Marcus Mota. Aos meus mestres Simone Reis, Gabriele Cornelli, Roberta Matsumoto, Luciana Hartmann, Hugo Rodas, Jesus Vivas, Luciana Lara, Bidô Galvão, Soraya Silva, Alice Stefânia, Felícia Johanson, Sônia Paiva, Bia Medeiros, Maura Baiocci, Gisele Rodrigues, William Lopes, Sulian Vieira e João Porto. À Júlia do Vale, Angélica Beatriz e Rafael Tursi pela cumplicidade e abertura aos meus desabafos. A José Luis Nuñez pelo companheirismo, compreensão e sacrifícios feitos enquanto eu me devorava. A Sérgio Avelar pelo carinho, alegria e pelos desejos de bom dia. A Rogero Torquato e Ilona Wertheimer por estarem sempre ao meu lado. À Isa Wertheimer pela amizade, envolvimento e pelas fotos fantásticas. A Leandro Menezes por tantas coisas que não caberiam aqui. A Duda Costa pelo empenho e pela primeira leitura. A Júlio César Locio e Leandro Wendland por todo o prestígio, por me mostrarem parte do mundo e pelas aventuras incríveis. A Rogério Dornelles pela amizade que nunca se abala. A Joheber Duarte por fazer o meu corpo se descontrolar de tanto rir. À Camila Meskell, Joabe Coelho, Thiago Rodrigues e Gabi Munnier pela parceria e amizade. A Roustang Carrilho pelas atitudes sinceras, pelas risadas, dias de sol e pelo seu trabalho maravilhoso. A Rafael Félix, Danilo Piva e Jerran Passos pela amizade e motivação. À Martha Lemos por me ouvir. A Diógenes Rossi por me ajudar. À Geórgia Nascimento, Gustavo Reinecken, Alice de Holanda e Ricardo Cruccioli por todo o carinho, pela vontade de estarmos sempre juntos e por me compreenderem sempre. A todas as outras pessoas que, se agora não me vêm à memória, com certeza fizeram parte do meu processo porque se fizeram partes de mim.

*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,  
As sensações renascem de si mesmas sem  
repouso,  
Ôh espelhos, ôh Pireneus! Ôh caiçaras!  
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!*

*Abraço no meu leito as melhores palavras,  
E os suspiros que dou são violinos alheios;  
Eu piso a terra como quem descobre a furto  
Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus  
próprios beijos!*

*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,  
Mas um dia afinal eu toparei comigo...  
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,  
Só o esquecimento é que condensa,  
E então minha alma servirá de abrigo.*

*(Mario de Andrade)*

## RESUMO

Esta pesquisa apresenta os caminhos pelos quais passei, desde a minha graduação, na busca por uma estruturação de como trabalhar com a minha formação e com a minha subjetividade em um processo criativo para a cena. Paralelamente, apresenta diálogos entre elementos da arte da performance, filosofia, antropologia e antropofagia, a fim de articular reflexões sobre a utilização das conexões criadas como ferramentas para esse processo criativo na busca por uma arte social e filosófica. Propõe como atividade artística a retomada dos textos da filosofia clássica *Vida pitagórica* de Jâmblico e *O banquete* de Platão pela arte da performance. A fusão entre a filosofia clássica e a performance artística, integrando também o estranhamento causado pela aproximação entre essas duas esferas distintas, constitui um dos focos desta pesquisa metodológica de criação, em que interrogo o quão potente pode ser a abordagem da filosofia através do corpo e da performance para, por fim, analisar o que pode ser expandido, apreendido e modificado no confronto entre essas duas áreas e também entre o espectador, o performer e a obra. A compreensão dessa integração não só mobiliza o conhecimento sobre as mais variadas disciplinas como também associa diversas artes. Trata-se de uma experiência tanto multidisciplinar quanto interartística a partir de uma linguagem que possibilita outras formas de recepção da filosofia clássica. Nos estudos clássicos, os estudos sobre a recepção da performance de obras clássicas têm sido negligenciados em comparação com o estudo da recepção dessas obras em meios onde não há performance, mesmo quando a teoria da recepção da performance pode desempenhar um útil papel complementar na compreensão das obras clássicas. Filosofias teatrais e performances filosóficas tendem a ser vistas como um fenômeno marginal... quando são reconhecidas, pois às vezes nem são. Ainda assim, me lanço ao encontro de todas as possibilidades.

**Palavras-chave:** Performance. Recepção. Filosofia clássica. Processo criativo.

## ABSTRACT

This research presents the paths in which I've passed, since my graduation, searching for a structure of how to work with my training and my subjectivity in a creative process to the scene. Meanwhile, presents dialogues between elements of performance art, philosophy, anthropology and anthropophagy in order to articulate reflections on the use of the created connections as tools for this creative process in the search for a social and philosophical art. Proposes as an artistic activity the resumption, by the performance art, of the classical texts of philosophy *Life of Pythagoras* by Iamblichus and the *Symposium* by Plato. The fusion between classical philosophy and performance art, integrating also the estrangement caused by the approach of these two distinct spheres, is one of the focuses of this research methodology of creation, in which I wonder how powerful it can be to approach philosophy through the body and performance to finally analyze what can be expanded, modified and seized in the confrontation between these two areas and between the spectator, the performer and the work. Understanding this integration not only mobilizes the knowledge about the various disciplines as combine several arts. It is an multidisciplinary experience as well as inter-artistic from a language that enables other forms of classical philosophy's reception. In classical studies, studies on the reception of the performance of classical works have been neglected in comparison with the study of the reception of these works in environments where there is no performance, even when the reception theory of performance can play an useful complementary role in the understanding of classical works. Theatrical philosophies and philosophical performances tend to be seen as a marginal phenomenon ... when they are recognized at all, since sometimes they are not. Still, I haul out to all the possibilities.

**Keywords:** Performance. Reception. Classical philosophy. Creative process.

## **Lista de figuras**

- Figura 1: Ilustração da sala de ensaio da performance *Pitágoras 01* ..... p. 10
- Figura 2: Ilustração 3D da sala de ensaio da performance *Pitágoras 01*..... p.10

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1. PARA ATINGIR A VIDA</b> .....	16
<b>2. FILOSOFIA EM PERFORMANCE</b> .....	21
2.1 Performance e Conhecimento .....	25
<b>3. O PERFORMER E A AUTOFAGIA</b> .....	32
<b>4. ANTROPOFAGIZANDO OS CLÁSSICOS</b> .....	45
4.1 Metodologia do Processo Criativo .....	54
<b>5. PITÁGORAS</b> .....	57
5.1 Diálogos para o Processo Criativo .....	62
5.2 Vida pitagórica .....	67
<b>6. O BANQUETE</b> .....	75
6.1 Diálogos para o Processo Criativo .....	76
6.2 O amante do dragão embriagado .....	82
<b>7. PERFORMANCE E RECEPÇÃO</b> .....	87
7.1 Considerações sobre a recepção das performances .....	93
<b>CONCLUSÃO</b> .....	97
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	103
<b>ANEXOS</b>	
Manifesto Antropófago .....	108
DVD de fotos e trilha sonora das performances <i>Pitágoras 01</i> e <i>Vida pitagórica</i> .....	113
DVD de fotos e trilha sonora das performances <i>Drunk Drag Lover</i> e <i>O amante do dragão embriagado</i> .....	114

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se inicia por dois caminhos paralelos. O primeiro, suscitado pelas minhas dúvidas quanto à minha formação e ao meu fazer artístico, e o segundo pela minha necessidade de buscar uma arte social e filosófica a fim de preencher em mim uma lacuna que foi deixada em minha formação na busca de autoconhecimento e de uma visão mais crítica sobre como se estruturam a sociedade em que vivo, a minha própria vida e o que estou fazendo dela.

Quando me formei, eu não sabia o que fazer com o conhecimento que eu tinha. Eu achava que não sabia fazer nada. Tendo me formado como bacharel em interpretação teatral, eu achava que não era capaz de seguir, a partir dali, como ator. Eu não tinha aprofundamento em nenhum processo de composição cênica, nem entendia muito de cenografia, iluminação, figurino, maquiagem. Eu só tinha caminhos. E me sentia em uma encruzilhada com uma estaca fincada cheia de placas apontando em direções diversas por onde eu poderia seguir. Mas qual caminho escolher?

No meu processo de formação como bacharel em Interpretação Teatral, pude compreender que o currículo do curso de Artes Cênicas não trazia a possibilidade de aprofundamento ou especialização em técnicas de interpretação ou linguagem. Durante todo o curso, os professores indicaram caminhos por onde o meu trabalho poderia seguir: Realismo, Burlesco, Revista, Butoh etc. Eu me perguntava: o que sei de fato? O que é o meu trabalho? Como poderei atuar depois de sair da universidade? Não sei especificamente nada. Não estou formado, só tenho caminhos. O que vou fazer da minha vida?

Parece cômico, mas era sério. O meu conceito de formação estava atrelado à ideia de unidade, definição. Eu pensava que deveria sair da universidade sendo ator de pelo menos uma linguagem teatral bem definida: Butoh, Teatro de Bonecos, Dança-Teatro ou, quem sabe, até Balinês. Não importava qual, eu carecia de definições. Precisava de um mestre, de uma especialidade. Estava em uma tentativa frustrada de ser alguém que eu não era.

Durante todo o curso, a maior provocação que recebi foi da professora Simone Reis,<sup>1</sup> que durante a disciplina de Interpretação III sempre repetia: “Quem é você?” “Somos brasileiros, antropofágicos, somos mestiços, fazemos de tudo, do Butoh japonês ao Teatro Físico inglês, mas da nossa maneira!” Eu me perguntava: “O que isso quer dizer?” Ela falava de singularidades, de uma busca pelas singularidades, e eu achava que a busca era por uma

---

<sup>1</sup> Professora Doutora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

identidade, e, é claro, eu não conseguia dizer quem eu era. Indivíduo, coletivo, ator, brasileiro, eu era um amontoado de informações e buscava coerência. Era preciso escandalizar com a minha consciência, subverter meu conteúdo, promover uma guerra, anarquizar meu desespero, provocar as minhas apatias.

“Somos antropofágicos!” A partir dessa afirmação, busquei estudar Oswald de Andrade, que, na arte brasileira, evidenciou o conceito de antropofagia. Depois dele, vieram outros autores e artistas que me ajudaram nesse caminho de autoconhecimento e na compreensão da minha arte, do meu tempo e do meu espaço.

A antropofagia então foi um processo que comecei a pesquisar como um movimento estético que justificasse e me guiasse, entre as inúmeras influências que eu tenho e ainda entre os meus próprios desejos de artista e criador, no processo de construção de obras artísticas. Encarei a antropofagia também como um trabalho a ser praticado internamente para a abertura de uma atitude crítica e filosófica nessa busca por uma maneira de trabalhar. Nessa incursão, a colaboração entre os estudos de filósofos como Deleuze, Guattari e Suely Rolnik me possibilitou uma visão mais ampla e clara sobre o processo pelo qual eu buscava passar e uma aplicação mais prática de uma antropofagia voltada para o processo de reconhecimento e (re)construção do artista que sou, assim como para a construção da poética e estética das minhas obras artísticas, neste projeto especificamente na linguagem de performances.

Em paralelo a esse processo, após uma disciplina sobre o filósofo Pitágoras feita como aluno especial, antes do mestrado, com os professores Gabriele Cornelli e Marcus Mota, revi e refleti sobre o justo momento pelo qual eu estava passando. Pitágoras, o filósofo da alma, da política, da matemática, da música, dos astros, me fez repensar sobre por que eu carecia tanto de estar definido como conhecedor e executor de algo específico. Pitágoras apontava-me para a multiplicidade. Assim como também, por outro lado, os rizomas, devires e antropofagias me indicavam o mesmo caminho.

Enquanto passava por esses dois processos, também pude perceber o quanto a filosofia me fez falta na minha formação como cidadão, artista e ser humano. Grande parte da população brasileira, hoje, nunca teve ou não mantém contato com a filosofia que está nos livros, menos ainda com a filosofia clássica. Os fatores que dificultam o acesso são inúmeros, perpassando por visões equivocadas de configuração de um sistema educacional, a dificuldade do vocabulário das obras filosóficas para algumas pessoas, a visão equivocada de uma filosofia elitizada e de prática inútil, a falta de estímulo e de apetite pelo saber, entre outros.

Decidi, então, realizar este projeto de pesquisa com o intuito de estabelecer um possível diálogo entre arte, filosofia e sociedade.

Esta pesquisa se trata, sobretudo, de uma reflexão sobre as influências, multiplicidades e singularidades de um ator brasileiro, formado na Universidade de Brasília, em pesquisa de mestrado sobre processos composicionais para a cena. Elementos que culminaram em meu trabalho artístico antropofagizando clássicos da filosofia grega.

Esta dissertação não trata apenas de analisar e refletir linguagens artísticas, conceitos filosóficos ou processos de criação. Falo de algo que está diretamente ligado a um processo de transformação pessoal, de mudança de perspectiva em relação à arte, ao ser e ao mundo.

Quando começamos a estudar filosofia, assim como quando começamos a estudar a arte da performance, logo nos colocamos a buscar o que ela é. E, para nossa surpresa, descobrimos que não há apenas uma definição para elas, mas várias. E, além de várias definições, muitas delas se contradizem.

Não cabe então a esta pesquisa divagar sobre os inúmeros conceitos ou levantamentos históricos sobre a origem da performance, tendo em vista tantos que já foram feitos, alguns dos quais utilizei como base para este estudo.

Reconhecendo, também, a competitividade essencial da performance acerca da contínua contestação de sua conceituação, não pretendo aqui definir um único conceito, a ser utilizado durante esta dissertação ou mesmo que usei para orientação das minhas performances. Acercio-me de vários conceitos que propulsionam o meu trabalho artístico. Assim como a cada momento que passa esse contínuo desentendimento, diálogo ou competição faz com que cheguemos a uma articulação mais precisa das posições tomadas e, em consequência disso, a uma compreensão mais completa da riqueza conceitual da performance e de sua mutabilidade, assim foi o meu trabalho de pesquisa: mutável, seletivo, buscando nem sempre fluidez, mas muitas vezes o atrito, a expansão e o esclarecimento. A articulação desses conceitos deve voltar-se para a ampliação e conexão dessas modalidades de relação entre o ser humano e a arte, o ser humano e a filosofia, e o ser humano consigo mesmo e com o outro, buscando formar um conjunto coerente de ideias que demonstrem racionalmente meus processos.

Aqui compartilho meu processo de formação artística, e de criação dialogando com Platão, Jâmblico, Gilles Deleuze, Antonin Artaud, Félix Guattari, Suely Rolnik, Kazuo Ohno, Oswald de Andrade, Valère Novarina, Luigi Pareyson, Marvin Carlson e outros mais que serão citados durante o trabalho, para esclarecer como cheguei até minha visão sobre a relação entre a arte e a filosofia; as proposições de devir como atividade artística; o corpo rizomático;

o processo de cartografia do performer; e, por fim, o processo criativo de antropofagização de clássicos da filosofia grega em performances artísticas.

No primeiro capítulo, “Para atingir a vida”, veremos como as relações entre arte e vida se refletem, nesta pesquisa, na busca da função social de uma arte da performance que caminhe junto à filosofia para que possam atingir a vida de tal forma que o homem seja capaz de discutir a vida em vez de somente fazer parte dela.

O segundo capítulo, “Filosofia em performance”, aborda meus diálogos entre os estudos da filosofia e os estudos da performance. Reflexões que, por fim, culminam na proposta desta pesquisa de desenvolver uma performance artística a partir de textos da filosofia clássica grega, constituindo uma alternativa para que essas filosofias, recontextualizadas na performance artística, retomem suas discussões atemporais sobre o próprio ser humano. Esses diálogos me permitiram também estabelecer uma relação entre a performance artística e o conhecimento. O objetivo de retomar textos da filosofia clássica pela performance fez com que a performance possa ser considerada outra forma de recepção dessas filosofias, e o seu processo de recepção, um processo gerador de conhecimento. Essa relação poderá ser mais bem compreendida nesse capítulo através de interações entre os estudos da filosofia, em suas teorias do conhecimento, e os estudos da antropologia, na perspectiva de que ela trata do homem e sua maneira de perceber as coisas do mundo, e também de como ele se relaciona com o outro, relação esta que se aplica também à minha relação de performer com o espectador.

O terceiro capítulo, “O Performer e a Autofagia”, insere nesta pesquisa a antropofagia como um movimento gerador de orientações na minha construção como artista que busca suas singularidades e que busca sobretudo uma performance que acompanhe o ritmo de construção e desconstrução de mim mesmo, singular e sempre em processo de mudança. Será também abordado neste capítulo esse movimento interno e antropofágico do performer que é condição prévia para o processo criativo de antropofagização dos clássicos, e é, nesta pesquisa, viabilizado pelos processos de devir como atividade artística do performer, pela construção para si de um corpo rizomático, e pela construção de cartografias.

No quarto capítulo, “Antropofagizando os clássicos”, veremos as conexões estabelecidas entre a antropofagia e alguns conceitos de estética que me orientaram no trabalho metodológico de performer nos processos criativos de antropofagização dos clássicos e de recepção das obras artísticas. A partir das reflexões de tais conexões e conceitos, traço uma metodologia desse processo criativo.

Os capítulos 5, 6 e 7 consistem na análise dos processos de criação e recepção das performances – criadas a partir deste processo de pesquisa – *Vida pitagórica* e *O amante do dragão embriagado*, antropofagias de desejos baseadas nos textos *Vida pitagórica* (2008), de Jâmblico, e *O banquete* (1991), de Platão. Um dos objetivos das análises das performances é compreender as condições de produção, realização e recepção de obras da Antiguidade na contemporaneidade. Na fase de produção, a análise não tem a intenção de definir uma única metodologia de criação de performances artísticas que tenham como base textos da filosofia clássica, mas abordar os diversos caminhos que contribuiriam para a configuração de um olhar e de uma metodologia de processo criativo pessoal.

A análise desta dissertação recai sobre as provocações, os questionamentos, os caminhos de transformações pelos quais passei até trazer à tona uma vitalidade antropofágica, via pela qual tenho encontrado a minha singularidade dentro do trabalho de performer-criador na construção de uma obra artística que afete e se deixe afetar pela vida.

Não foi uma escolha, por exemplo, a busca por um tipo de linguagem ou estética a serem utilizadas na criação das performances. As provocações filosóficas, antropofágicas e performáticas já vinham me afetando antes mesmo da ideação deste projeto de pesquisa. Surgiram durante a minha graduação e por fim ganharam corpo em meu projeto de diplomação em 2010: *Macufagia* (uma antropofagia do texto-base *Macunaíma*,<sup>2</sup> de Mário de Andrade, e do filme homônimo<sup>3</sup>, do diretor Joaquim de Almeida Andrade).

Esta pesquisa me ajudou a elucidar caminhos para a continuidade desse aprendizado e do meu trabalho. As proposições aqui fomentadas são frutos de reflexões filosóficas que partem do meu aprendizado acadêmico sobre as diversas artes. Contudo, tanto esta dissertação quanto as performances refletem apenas parcialmente, em suas totalidades, o meu aprendizado adquirido durante os anos de estudo no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. A outra parte refletida se refere a um conjunto de atividades desenvolvidas dentro e fora da universidade como ator, bailarino e performer, que, por sua vez, também se relacionam com minhas transformações pessoais, subjetivas, e com minha visão particular sobre arte e vida.

---

<sup>2</sup> Publicado pela primeira vez em 1928.

<sup>3</sup> Lançado em 1969.

## 1. PARA ATINGIR A VIDA

Durante toda a minha formação e meus estudos para esta pesquisa, percebi que a filosofia está desvinculada das vidas de uma grande parcela da população. Muito se deve a um sistema educacional que suprimiu nas escolas durante certo tempo, e durante o meu tempo, o estudo da filosofia. O reflexo disso é uma parcela da sociedade com pouca reflexão crítica, de modo a não questionar, muito menos repensar, os moldes sobre os quais se estruturam suas vidas.

O homem, como um animal doméstico, tem a ilusão de estar pensando e agindo com a própria cabeça e pela própria vontade, racional e livremente, de acordo com o seu entendimento e liberdade, porque desconhece um poder invisível que o força a pensar como pensa e agir como age.

Segundo Suely Rolnik, política de subjetivação é a maneira pela qual um regime político constrói e se alimenta cotidianamente da subjetividade do indivíduo. As políticas de subjetivação mudam de acordo com as transformações históricas, e cada regime político depende de uma forma específica de subjetividade para sua viabilização no cotidiano de todas as pessoas. Hoje se fala em “capitalismo cultural” ou “cognitivo” porque o regime vigente se alimenta fundamentalmente das forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação. Na contemporaneidade, um dos grandes problemas desencadeados pelo “capitalismo cultural” tem sido a anestesia da vulnerabilidade ao “outro”, própria dessa política de subjetivação em curso. O guia de grande parte da população brasileira, hoje, na criação de territórios étnicos, religiosos, sociais, sexuais e culturais é a identificação quase hipnótica com as imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa. Essas imagens tendem a sedar os desassossegos e as turbulências e a contribuir para a surdez do corpo humano e dos afetos do nosso tempo que aqui se apresentam (ROLNIK, 2008, p. 29).

De acordo com o autor francês de teatro Valère Novarina (2005, p. 14), os dominantes têm interesse em fazer suprimir o corpo, o suporte, para que tudo seja absorvido por dentro, sem dizer nada, sem a língua, sem os dentes. Os que dominam trabalham nisso dia e noite com equipes e meios financeiros enormes, passam boa parte cuidando para que o homem seja reproduzido asseadamente, para abafar o barulho dos corpos, de onde surge aquilo que pode derrubá-los.

Mas o indivíduo anestesiado não tem uma imagem real de si mesmo diante da sociedade. Anestesiado, ele pode manter uma imagem estável, mas não real, de si. Uma suposta identidade. Seus territórios de existência são ilhas paradisíacas criadas pela política de

subjetivação para que ele possa se incluir, se sentir em casa. Ilhas paradisíacas são territórios já prontos oferecidos a subjetividades fragilizadas por desterritorializações, carentes de estabilidade, mundos virtuais acessados através do consumo de bens e serviços que o próprio sistema nos propõe, nos fazendo acreditar na ilusão de que somos habitantes desses paraísos seguros e sob controle. Abrimos as nossas portas para essas alucinações quando recusamos a vulnerabilidade ao outro, quando nos acovardamos da fragilidade, das turbulências que essa vulnerabilidade pode provocar (ROLNIK, 2008, p. 32).

Os princípios, conceitos, métodos, moral e política de uma sociedade, portanto, podem estar equivocados. Cabe à filosofia afirmar seu papel de compreensão e interpretação crítica da vida.

Filosofia e arte, estas duas posições, como alternativa, podem integrar-se mutuamente, de modo a estimular uma atitude filosófica, uma reflexão crítica do homem perante a vida.

Segundo Rolnik, criar mobiliza o homem a sair desse estado de vulnerabilidade. Criamos porque algo em nossas vidas nos força para dar conta daquilo que está pedindo passagem em nosso dia a dia. A todo momento que entramos em contato com novas sensações e essas sensações são intransmissíveis por meio das representações que dispomos, ocorre uma crise em nossas referências, uma desterritorialização que gera a urgência e a necessidade de se criar novas formas de expressão. Assim, ao se tornar vulnerável ao “outro” e integrar no corpo os signos que esse outro mundo lhe apresenta, e compartilhar esses signos com seus próprios territórios existenciais, o indivíduo gera um mapa compartilhado de referências, com novos contornos de subjetividades. O que é gerado é sempre algo novo e singular (ROLNIK, 2008, p. 29-32).

Creio que a performance artística contemporânea oferece um tipo de construção e desconstrução que acompanha o ritmo pungente da vida, da realidade dinâmica, do espaço-tempo atual e em mutação. Contudo, são poucas as obras performáticas que se realizam dialogando diretamente com a filosofia.

A performance deve assumir a sua função social e dirigir-se com tal objetivo a determinados círculos, restritos ou amplos, a quem quer que seja.

Brecht (2001, p. 93) diz que o mundo atual pode ser reproduzido, mesmo no teatro,<sup>4</sup> mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificações. Para ele, agindo

---

<sup>4</sup> Para o propósito desta pesquisa, o termo teatro será aqui entendido como uma experiência entre performer e espectador. Teatro tomará a forma de performance, onde o ator exerce um papel (ficcional, real e/ou autobiográfico). O performer é um ser humano dinâmico que não é nem simplesmente o ator, nem o personagem, e será definitivamente projetado na obra. E o espectador

sobre o ser social, conseguimos então modificar a sociedade em sua estrutura e em seus conceitos.

Segundo Jacques Rancière, desde o advento do romantismo alemão, o conceito de teatro tem sido associado à ideia de comunidade viva:

(...) o teatro aparece como uma forma da constituição estética – no sentido da constituição sensorial – de uma comunidade: a comunidade como um meio de ocupar o tempo e o espaço, como um conjunto de gestos vivos e atitudes vivas que estão acima de qualquer forma ou instituição políticas; a comunidade como um corpo performático e não como um aparato de formas e regras. Deste modo, o teatro foi associado à noção romântica de revolução estética: a ideia de uma revolução que não mudaria apenas as leis e instituições, mas transformaria as formas sensoriais da experiência humana. A reforma do teatro significou, deste modo, a restauração da sua autenticidade como uma assembleia ou uma cerimônia da comunidade. O teatro é uma assembleia onde as pessoas adquirem consciência da sua condição e discutem os seus próprios interesses, diria Brecht depois de Piscator. O teatro é uma cerimônia onde se dá à comunidade a posse das suas próprias energias, afirmaria Artaud. (RANCIÈRE, 2007).

Trata-se então de um fim não a ser perseguido com a performance, mas a ser conseguido na performance: está em jogo não uma subordinação da performance a um fim social, mas a veiculação de tal fim na própria performance; não que a performance só conseguirá ter caráter de arte se alcançar tal objetivo, a performance o alcança porque consegue ser arte. Na múltipla possibilidade de funcionalidade da arte da performance, encontra-se uma poética que pode habilitar ao artista a difusão de determinadas ideias políticas, ou filosóficas, ou religiosas, em determinados ambientes, ou classes, ou povos, ou nações; conquanto não esteja a arte submetida à subordinação instrumental da arte a tais fins, mas como uma arte inspirada nesses princípios e no desejo de difundi-los.

Em sua função social, a performance pode assumir uma função filosófica. A filosofia, por sua vez, manifesta-se na sua expressão específica, mas pode encontrar sua realização na arte quando a obra artística é a própria filosofia que se revela.

Como exemplo, o Butoh de Kazuo<sup>5</sup> é pura filosofia. Hijikata, quando questionado sobre a filosofia subjacente ao Butoh, dizia: “Não há filosofia antes do Butoh. Só é possível

---

concorda de antemão em aceitar o performer como um atuante dentro do fluxo contínuo entre a realidade e a ficção ou ritual.

<sup>5</sup> O Butoh de Kazuo Ohno possui uma enorme afinidade com a gênese da vida; a crença na inter-relação entre o micro e o macrocosmos; a recorrente identificação com sua “anima” e a figura-persona da mãe sanguínea; o respeito aos mortos e ancestrais; a reinterpretação do casamento entre o céu e a terra, metáfora do conceito taoista de correspondência e diálogo entre os opostos; a postulação de que a criatividade se gera independentemente de processos racionais e lógicos, sendo a memória e o subconsciente sua fonte de pesquisa (BAIOCCHI, 1995, p. 75).

que a filosofia possa sair do Butoh” (BAIOCCHI, 1995, p. 18). A própria arte é um modo de fazer filosofia. Essa é a aderência da arte a outros fins.

Se a arte pode emergir *da* vida, afirmando-se na sua especificação, é porque ela já está *na* vida inteira, que, contendo-a, prepara e prenuncia a sua especificação. E, no ato de especificar-se, ela acolhe em si toda a vida, que a penetra e invade a ponto de ela poder reemergir na própria vida para nela exercitar as mais variadas funções: como a *vida* penetra na *arte*, assim a *arte* age na *vida* (PAREYSON, 1997, p. 41).

Conectada à vida, a arte está presente em toda atividade humana, assumindo funções outras na vida, sem por isso perder sua própria natureza. Por outro lado, ela emerge da vida como uma atividade específica, e da vida se distingue, e adquire sua natureza, finalidade e caracteres próprios.

Falando na performance artística contemporânea como uma arte engajada, estou chamando atenção para o fato de que, como a arte, ela está presente em toda a vida do homem, e também toda a vida do homem está presente nela, constituindo o seu conteúdo. Justamente por isso ela pode se tornar razão de vida para quem faz e para quem encontra o prazer de sua fruição, e, pela sua intrínseca humanidade, pode exercitar na vida um grande papel social, educador, político e filosófico.

O conceito de autonomia da arte, quando corretamente entendido, é totalmente compatível com o ideal da poética de uma arte nutrida de humanidade e capaz de desempenhar outras funções, já que as especificações da arte garantem sua funcionalidade e suficiência, no sentido de que, se a vida penetra na arte, nela penetra exatamente sob a forma de arte, e, se a arte tem de exercer funções não artísticas, nelas deve ter êxito exatamente enquanto arte (PAREYSON, 1997, p. 46).

Há muita desconfiança quanto à filosofia na arte. Teme-se que a autonomia da arte seja por ela comprometida e a arte se apague. Pensa-se que o rigor especulativo da filosofia está em contraste com o estado sensível da arte. Isso significa ignorar certas características do pensamento filosófico. Há, na filosofia, aspectos que, convenientemente acentuados, tornam a filosofia pura poesia, a ponto de ser impossível apreciar seu valor especulativo, abstraindo-se dessa sua realidade de arte. A busca e a discussão da verdade, o pensamento como experiência pessoal, a metafísica: eis aspectos da filosofia que, se levados a uma certa evidência, podem conferir-lhe um êxito artístico e conseguir conferir a verdade mais à expressão insubstituível e singular da poesia do que a enunciação precisa do raciocínio. Como exemplo, temos os diálogos de Platão.

A filosofia, mesmo na sua formulação mais técnica e precisa, pode, em determinadas circunstâncias, contribuir para a poesia, e até ser ela própria poesia. Todavia, insiste-se em dizer que a filosofia somente é compatível com a arte quando se torna pura imagem, canto ou ação que exprime o sentimento da verdade absoluta.

Exigir que o sentido oculto da arte resulte no literal, não levando em conta o seu fundamental simbolismo, é não compreender a função filosófica que se propõe para ela. Nem sempre a imagem encerra completamente em si o conceito, mas pretende justamente evocá-lo na sua realidade especulativa, como no símbolo.

Os símbolos funcionam como uma senha para que se abram as portas para o conhecimento.

É meu intuito também desmistificar a ideia de que a filosofia apaga a arte se não é resolvida em pura imagem ou ação. A filosofia pode estar presente como tal na obra e contribuir, com esta sua explícita presença, para o valor da mesma. Há também sua presença implícita, não menos eficaz e profunda, e é aquela pela qual tudo na obra, mesmo a mínima inflexão estilística, é significativa, revela a subjetividade do autor e, por isso, também o seu modo de pensar, a sua filosofia.

Reivindico a possibilidade de que uma obra se mostre favorável a um objetivo e a uma destinação sem, por isso, sofrer preconceitos ou descrença na sua qualidade artística, já que ela se adequa àquela finalidade justamente na sua realidade de arte.

A performance tem se tornado uma arte cada vez mais visível nesse mundo profundamente autoconsciente, reflexivo e bombardeado já por todos os lados de simulações e teatralizações. Segundo Han-Thies Lehmann, em palestra na UnB em 2010, se o teatro tradicional não compreende que devemos discutir o novo ser humano, deve o performer sentir-se bem no papel de herói.

Como performer, sou alguém que foi forçado pela vida a ser autoconsciente e tento fazer dessa autoconsciência a expressão de minha arte e do meu modo de vida.

A performance assinalou-me caminhos para fazer emergir arte da vida e buscar uma transformação social nas estruturas que configuram nossa sociedade. Julguei necessário partir em busca de uma arte social que caminhe com a filosofia para atingir a vida e não apenas fazer parte dela.

## 2. FILOSOFIA EM PERFORMANCE

Tenho, hoje, a ideia de uma filosofia fixada nas páginas dos livros, distante da vida. Uma filosofia que muitas vezes advém de um processo de aprendizagem tardio e se baseia em uma metodologia de educação que, em sua maioria, se restringe à textualidade.

A dificuldade de se compreender uma filosofia em performance é o fato de que, diferente dos gregos na Antiguidade, não estamos acostumados a pensar em termos de fluidez na multiplicidade. Encontramos dificuldade em compreender algo que é multiforme e que nos acessa e que podemos acessar por outras vias, pela experiência dos sentidos, da percepção. Parece-nos necessário construir um texto ideal para se chegar à luz do conhecimento, enquanto permanecemos insatisfeitos por não compreendermos os fenômenos e saberes sempre em transformação. Nos falta perceber e aceitar as outras inúmeras possibilidades de comunicação, de expressividade como transmissão do saber e, assim, compreender em sua totalidade os fatos históricos, a filosofia.

Como Platão, Aristóteles destaca o caráter mimético do dançar e o fato da gestualidade estar intimamente associada às palavras, a cada momento. Como se as palavras e as partes do corpo fossem conectadas por cordas que as primeiras movessem (KOPELMAN, 2004, p. 23).

A reinserção da performance na filosofia habilita a exclusão da dicotomia aparente entre oralidade e corporeidade. A textualidade ganha contextos interativos que se apresentam como acontecimentos multidimensionais que integram também a corporeidade de seus agentes. Essa prática nos reaproxima de antiga cultura grega que integrava e explorava som, imagem, dança e palavra (*Mousiké*).

Homero é a chave para o início de muitas discussões entre estudos clássicos e estudos da performance, tendo em vista a imensa relevância que tem adquirido em pesquisas atuais.

Em seu livro *The Dance of the Muses*, A. David (2006) apresenta novas provocações para esse intercampo. A partir de uma possível conexão entre a dança grega tradicional *Syrtós*, ou *Ballo*, e o hexâmetro dátilo da épica homérica, David convida pesquisadores e artistas a reexaminarem as relações entre textualidade e performance, a partir de implicações rítmicas situadas no texto para organização da performance (MOTA, 2010, p. 26).

De acordo com Mota, para A. David, os arranjos verbais do verso são registros de orientações para a realização da performance. As partes das palavras se organizam em células

rítmicas, que também correspondem a uma duração temporal, ou seja, um movimento, um passo de dança no tempo e no espaço. Assim, a obra literária integra tanto a oralidade como os atos físicos do performer no ato de sua apresentação.

A textualidade dos poemas homéricos demarca um conjunto de orientações que se materializam na dança. Não que Homero fosse dança. Mas a organização rítmica do verso homérico e mesmo a composição das cenas épicas se apropriou do modelo performativo então predominante e que era baseado em uma cultura cuja materialidade e comunicação se realizavam por meio de sons e movimentos (MOTA, 2010, p. 33).

“O impacto dessa tradição performativa é tanto, que mesmo obras não dirigidas para uma audiência *in loco* tomaram do modelo homérico o seu horizonte de configuração” (MOTA, 2010, p. 40).

Em *De Compositione Verborum*, Dionisio de Halicarnaso procura sistematizar os procedimentos da elaboração artístico-musical da fala. Segundo ele, sem musicalidade, não há organização: textos malsoantes demonstram falta de domínio na composição. Referindo-se a Homero, declara que, se o metro for desfeito, os versos vão se mostrar vulgares e indignos de admiração. Dionisio de Halicarnaso reitera que ações performativas direcionadas para uma audiência não se definem em termos apenas linguísticos. O conhecimento da materialidade da linguagem nos orienta a ações intersubjetivas que se expressam objetivamente por sinais físicos. Neste ponto entra a teatralidade como modelo compositivo. Durante a exposição de sua abordagem, Dionisio se afasta de uma abordagem metricista da textualidade para a performatividade, e insere teorias musicais que habilitam o performer a perceber e efetivar movimentos físicos a partir de orientações da textualidade, integrando e dinamizando sua atratividade sobre a audiência. Portanto, o registro textual da verbalidade da performance é também um registro coreográfico que integra performers e audiência (MOTA, 2010, p. 42-46).

Na década de 1930, Milman Parry, através de métodos de pesquisa de aproximação entre literatura e performance, nos trouxe a hipótese de que os poemas registrados de Homero não seriam obras literárias e sim um registro de técnicas de ação performativa de cantadores narrativos. Esse estudo, chamado hipótese Parry-Lord, trouxe rediscussões dos conceitos de texto e a inclusão do tema da performance entre os estudos clássicos.

De acordo com Mota (2010, p. 8-9), esta hipótese não só é pioneira na correlação entre estudos clássicos e estudos da performance, como também é precursora na elaboração de uma teoria da performance mesma. Ou seja, é em uma tradição quase que estritamente textualista, ou nos limites dela, que se origina uma consistente teoria da performance. Portanto, pensar a

performance como algo que precede em muito a nossa atualidade, onde tanto se discute sobre sua origem e conceito, traz novas reflexões sobre as teorizações existentes até então.

Segundo Goldberg (2006), um conceito de performance começa a se definir nos anos 1960, com a democratização dos processos criativos artísticos e com o movimento da contracultura. Entretanto, a performance teria suas raízes desde, pelo menos, as vanguardas históricas, de influência inegável no teatro do século XX.

Mesmo com a hipótese de Parry-Lord, entretanto, o interesse neste trabalho não é negar a validade de quaisquer outras teorias existentes, mas sim justapô-las para enxergar e compreender todas as suas similitudes e divergências, possibilitando uma convivência delas em um processo de criação artística. Pensar que Homero era um performer, por exemplo, vai ao encontro da ideia de Renato Cohen (2004) de que a atividade artística do performer é elaborada sobre sua própria visão de mundo, sua subjetividade<sup>6</sup> e na potencialização de seus domínios de habilidades físicas e artísticas como a música e a dança. Além disso, a hipótese Parry-Lord nos ajuda a trazer luz, sobre alguns aspectos, para a ainda difícil correlação entre metodologias de interpretação dos textos filosóficos escritos e eventos performativos. Os textos homéricos são espaços de emergência de atos e tradições que não se definem exclusivamente em sua linguisticidade (LORD; PARRY, 1954, p. 5).

Para este trabalho, a grande contribuição dessa hipótese é pensar a complexidade de processos expressivos presentes no texto homérico e que são encontrados também nas formas de expressão tradicionais da Antiguidade. Propus então um encontro entre a performance artística contemporânea e a filosofia clássica. Mas que uso poderia ser feito, no diálogo artístico contemporâneo, da filosofia clássica cujo universo artístico está a milhares de anos distante do nosso?

Fui atraído pela história, atraído pela ausência dentro de mim de valores absolutos, um relativismo subjacente, atraído pelo pensamento do clássico como algo que existe no presente e é (pelo menos potencialmente) vivo para nós, não na forma de alguma tradição, mas como uma aliança de comunicação através dos tempos.

Coisas que tiveram valor de diferentes épocas e lugares no passado estão disponíveis no aqui e agora, com o resultado de que não somos condenados ou a um presentismo estreito e implacável ou a qualquer forma de teleologia histórica (MARTINDALE; THOMAS, 2006).

---

<sup>6</sup> Quando falo em subjetividade, refiro-me ao modo particular do indivíduo de pensar, viver e sentir, a concepção de mundo e o posicionamento perante a vida, as ideias, pensamentos, juízos, sentimentos, ideais, aspirações, experiências, escolhas, crenças, a personalidade.

A própria distância, a falta de qualquer relação óbvia entre a filosofia clássica e a performance hoje em dia me parecia promissora. No caso desta pesquisa, essa distância pôde proporcionar a oportunidade para estabelecer uma distância radical entre o que eu podia pensar e os pressupostos teóricos e políticos que ainda sustentam, mesmo sob um disfarce pós-moderno, a maior parte das discussões sobre a arte da performance, a condição do espectador e a recepção de obras da Antiguidade clássica através de linguagens artísticas em meios onde há performance.

A distância entre esses dois campos não foi um mal que tive de suprimir. Foi, inclusive, condição que expandiu as possibilidades de comunicação. Os clássicos não pertencem apenas ao passado, mas ao presente e ao futuro. A distância que eu, pesquisador, precisei atravessar não foi uma lacuna entre minha ignorância e o vasto conhecimento já existente sobre esses dois campos; foi a distância entre o que eu já conhecia e o que eu ainda não conhecia, mas podia aprender através desse processo. Foi preciso dissociar meus conhecimentos de seus domínios.

Minha proposta não se tratava de realizar uma aula ilustrada de filosofia, nem mesmo procurei uma total legibilidade sobre o conteúdo filosófico. Tratava-se da busca pela conexão entre a performance e a filosofia convergentes numa tentativa de mobilizar a sensibilidade do espectador para eventos multidimensionais, interartísticos e multidisciplinares. Uma alternativa para que as filosofias de pensadores plurais deixem de habitar os empoeirados livros de filosofia e voltem a figurar em nossa contemporaneidade. Uma performance com bases filosóficas que não se limitasse a contar uma história e sim oferecer ao espectador um contexto de interações motivadas por sobreposições de cantos, sons, ações, imagens e vozes, a fim de despertar nele o sensível e a racionalidade para a experiência da filosofia, fazendo-o reconhecer a própria obra artística como um meio para outras formas de recepção da filosofia, reconhecendo igualmente a experiência filosófica como experiência geradora de conhecimento. Dessa maneira, também, a filosofia se renovaria continuamente, sempre estimulada por novos problemas que ela mesma sabe fazer surgir da experiência, e se concretizaria numa multiplicidade de perspectivas que não comprometeria em nada a sua unidade, sendo, antes, sua manifestação.

Fiquei com a impressão de que de fato era possível que essa relação fizesse sentido, contanto que eu tentasse reconstituir a rede de pressupostos que colocam a questão da condição do performer e do espectador numa interseção estratégica na discussão da relação

entre performance e filosofia, e tentasse tracejar os principais padrões de pensamento que por muito tempo emolduraram as questões em torno da arte e da sociedade.

## 2.1 PERFORMANCE E CONHECIMENTO

Quando o homem conseguir se apropriar dos seus sentidos e superar a alienação de sua verdadeira essência, a arte como a conhecemos desaparecerá, arte e vida se tornarão uma (HESS, 1973, p. 313).<sup>7</sup>

Arte e vida, em muitos momentos, foram repetidas vezes separadas e, às vezes, até contrapostas. A arte já foi entendida como uma atividade que deve ocupar um lugar somente quando o homem já atendeu as suas necessidades econômicas e cognoscitivas, estabeleceu para si seus ideais morais e políticos. Só se poderia exercitar depois que o homem construísse a sua civilização. Foi vista com um infinito desinteresse, uma pura inutilidade, atividade definitivamente gratuita. Um fim para si mesma, satisfeita de si e intolerante quanto a outras funções. Deleite, ao abrigo do tumulto e das lutas da vida. Evasão da vida, loucura, sonho, triunfo do ócio, opção de fuga das preocupações que afligem a humanidade. Há também a arte engajada, que quer difundir uma determinada concepção religiosa, política, social; e há ainda uma arte que só visa a poesia pura e a arte pela arte, que, despreocupada com o vasto público, isola-se, reservando-se para poucos e refinados espectadores. Essas são características diversas que se dão, muitas vezes, por uma diferença de poética da arte.

Segundo Pareyson (1997, p. 22), as mais conhecidas definições da arte podem ser reduzidas a três: ora a arte é concebida como um fazer, ora como um conhecer, ora como um exprimir. Estas diversas concepções se contrapõem e se excluem umas às outras, ou, pelo contrário, aliam-se e se combinam de várias maneiras. Na Antiguidade, prevaleceu a primeira ideia: a arte foi entendida como um fazer em que era, explícita ou implicitamente, acentuado o aspecto executivo e manual. O pensamento antigo pouco se preocupou em teorizar a distinção entre a arte propriamente dita e o ofício ou a técnica do artesão. Com o romantismo, prevaleceu a terceira ideia, que fez com que a beleza da arte consistisse na beleza da expressão. Desde então, as teorias sobre arte se desenvolveram e se multiplicaram. Porém, também é recorrente no decurso do pensamento ocidental a segunda ideia de arte, em que o

---

<sup>7</sup> Esta e as demais citações de originais em língua estrangeira forem livremente traduzidas por mim para esta dissertação.

caráter executivo e exteriorizador é secundário: arte como conhecimento, ora como forma mínima ora como forma suprema de conhecimento, mas sempre como visão da realidade, seja da realidade sensível, de uma realidade metafísica superior ou de uma realidade espiritual mais íntima, profunda e emblemática. Essas características reúnem caracteres fundamentais da arte não obstante não estejam isoladas entre si ou absolutizadas.

Minha atenção não esteve voltada somente para as performances como objeto de arte. Ampliando o foco das performances como meio de conhecimento, minha atenção também se voltou para a experiência da arte.

Questiono se, no contato com a performance artística, nessa relação direta entre performer e espectador, não são gerados outros questionamentos e elucidações sobre a obra filosófica utilizada como base, que ultrapassa as possibilidades dessa mesma obra quando recebida como literatura. O que pode ser gerado, afetado, ampliado nessa experiência de fricção corpo a corpo que ultrapassa o limite das palavras?

Ideias e conhecimentos são adquiridos por nós através da experiência.

No decurso da história da filosofia, segundo Warburton (2007), podemos conferir inúmeros pontos de vista sobre a teoria do conhecimento. Para Demócrito de Abdera, o conhecimento sensorial ou sensível é tão verdadeiro quanto aquilo que o pensamento puro alcança, embora de uma verdade diferente. Já para Sócrates, a verdade pode ser conhecida, mas primeiro deve-se afastar as ilusões dos sentidos e as das palavras ou das opiniões para alcançar a verdade pelo pensamento. Platão dividiu o conhecimento em conhecimento sensível (crença e opinião) e conhecimento intelectual (raciocínio e intuição), e afirmava que somente o segundo alcança o Ser e a verdade. Aristóteles distinguiu sete formas de conhecimento: sensação, percepção, imaginação, memória, linguagem, raciocínio e intuição. Para ele, contrário a Platão, o conhecimento vai se enriquecendo e sendo formado por acumulação das informações trazidas por todos os graus, de modo que, no lugar de uma ruptura entre sensível e intelectual, ele estabelece uma continuidade entre eles. Assim como Aristóteles, para Locke, iniciador da teoria do conhecimento propriamente dita, porque se propôs a analisar cada uma das formas do conhecimento até então, o conhecimento se realiza por graus contínuos, partindo da sensação até chegar às ideias. Nossos conhecimentos começam com a experiência dos sentidos, defendem os empiristas. Leibniz, filósofo inatista, dividiu a verdade em verdades de razão e verdades de fatos. As verdades de razão enunciam que uma coisa é universal e não pode ser diferente do que é e como é. As verdades de razão são inatas ao homem. As verdades de fato advêm da experiência, que por sua vez enunciam ideias que são obtidas através da memória, da sensação e da percepção. Kant descreverá a

razão como uma estrutura universal ao homem, inata, mas vazia, sem conteúdo. Logo, para Kant, do ponto de vista do conhecimento, a razão é anterior à experiência. Por sua vez, é a experiência que fornece a *matéria* (os conteúdos) do conhecimento que tornam a razão operante, e esta por sua vez fornece a *forma* do conhecimento. Para Kant, o engano dos empiristas está em supor que as estruturas da razão são adquiridas ou causadas pela experiência, pois a experiência não é a causa das ideias. O engano dos inatistas está em supor que os conteúdos do conhecimento são inatos. Para ele, não existem ideias inatas. A experiência é a ocasião para que a razão, recebendo o conteúdo do conhecimento, a matéria, formule ideias. A discussão sobre a experiência e o conhecimento se prolonga entre muitos filósofos: Hegel, Husserl, filósofos da teoria crítica, estruturalistas, até chegarmos a Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze, filósofos contemporâneos que, influenciados pelo estruturalismo, afirmaram que a razão é histórica, isto é, muda temporalmente, e não é progressiva ou cumulativa, nem evolutiva ou contínua. É descontínua, realiza-se por saltos e a cada estrutura nova da razão, pois existem muitas e diferentes. Possui ainda um sentido próprio, válido apenas para ela.

Se a razão é descontínua e a marca da experiência é a de ser sempre individual, particular, subjetiva, as ideias e o conhecimento acompanham esse mesmo movimento e se renovam conseqüentemente.

Com base nisso, propus uma performance filosófica, que aborde as linguagens como manifestações e formas de expressão da humanidade do homem, que aborde as diferentes formas do conhecimento humano, mas que ela mesma não seja o conhecimento em si, mas a experiência que confere ao espectador o conhecimento das condições de possibilidades que geram conhecimento verdadeiro. Uma filosofia e uma performance que se interessassem muito menos pelas semelhanças e identidades, e muito mais pelas singularidades, a multiplicidade, as diferenças, os limites, os impasses e os problemas insolúveis.

A ideia de realizar uma performance com bases filosóficas era a de que ela pudesse questionar o espectador ou levá-lo a engendrar seus próprios questionamentos. Não seria a obra artística em si que seria levada como conhecimento. O conhecimento deve ser gerado na experiência, na completude do encontro, no contato, no confronto entre performer e espectador.

Por ter bases filosóficas, poderia se pensar em uma performance didática, mas não, a performance tinha o objetivo de gerar questionamentos e conhecimento à medida que era sentida e interpretada, e não à medida que era vista.

Rancière (2007) discute se olhar significa estar diante de uma aparência sem conhecer as condições que produziram aquela aparência ou a realidade que está por trás dela. Para alguns, olhar é considerado o oposto de agir. Aquele que olha para o espetáculo permanece imóvel na sua cadeira, desprovido de qualquer poder de intervenção. Portanto, ser um espectador significa ser passivo. Desta maneira, o espectador está separado da capacidade de conhecer, assim como está separado da possibilidade de agir.

A verdade não é apenas aquilo que já conhecemos e vimos, pois, levando em conta o que conhecemos, isolamos na maioria das vezes as outras formas de conhecer que não são instituídas como os rótulos de uma sociedade.

Segundo o antropólogo John Blacking (1977, p. 6), o conhecimento é gerado e restrito pelas percepções e pelos processos cognitivos da sociedade. Através do corpo, podemos às vezes entender mais do que aprendemos e sabemos através da nossa ou de qualquer outra sociedade, porque temos mais experiência que rótulos de uma sociedade.

Através do corpo, entendemos outras pessoas, percebemos as coisas. Nossos sentidos podem perceber as coisas diferentemente de como elas se apresentam para a sociedade, mas nem por isso diremos que essa percepção está errada. Nossa percepção alcança as coisas de modos diferentes, ora tais como são em si mesmas, ora tais como nos são apresentadas, ainda dependendo da distância em que se encontram, das nossas condições de visibilidade, da localização, do movimento dos objetos, por fim, das conexões estabelecidas e afetos compartilhados.

Afetos são os motivos primários do homem. Os afetos agem como catalisadores que transformam o conhecimento adquirido em entendimento. E só aí adicionam a dimensão de comprometimento com a ação. São os mediadores entre o corpo e o que geralmente chamamos mente, porque eles provêm valor, e assim é selecionado o que deve ser compartilhado e conceitualizado do que permanece sensação privada. Afetos têm efeitos profundos na cognição e na ação. E cognição e ação têm profundo efeito nos afetos.

Sem a ajuda das artes, a consciência jamais poderá apreciar a natureza sistêmica da mente. A função essencial do processo artístico é mediar a impermanência e a permanência do homem, para capturar a força do sentimento com formas que devem sempre começar como extensões do corpo. Se a criação de uma nova forma estética pode parecer ser um produto do pensamento consciente, penso que os artistas mais criativos vão concordar que isso começa como uma explosão do corpo, que produz aparentemente resultados espontâneos (BLACKING, 1977, p. 21).

Blacking chama de estados somáticos, estados que são criados pelas experiências do corpo e que motivam o indivíduo para a ação. Esses estados compartilhados são

consequências do sensorio e do sistema de comunicação da espécie humana, que é a condição básica para a interação social.

Criar uma nova convenção artística é encontrar métodos de intercâmbio entre pessoas e coisas que eram incomunicáveis antes. Pretendo nesta pesquisa possibilitar ao espectador vivenciar outros corpos através de seu próprio corpo para, na experiência, aprender mais sobre os estados somáticos e ir além das descrições verbais e inadequadas de nossa sociedade.

Tratando-se da interação performer-espectador, compartilhar estados somáticos é despertar o espectador do sono de seus sentidos, de seus afetos, retirá-lo da condição daquele que só observa, mas também age e (inter)age, posto que estados somáticos não necessariamente se mantêm neutros. Sua neutralidade perdura somente até que uma interpretação social ou valor seja atribuído a eles. Alguns estados somáticos podem ter qualidades intrínsecas que comandem a tensão, que expandam a consciência e que sugiram a sua própria interpretação.

Em “Empathy and Theater”, David Krasner (2006, p. 256) chama de “empatia” esse processo que permite ao espectador transcender os limites do próprio mundo, porém os sentimentos existem numa consciência temporal e espacial diferente daquela do performer. Dada a natureza fragmentada das performances, com variedade de grupos étnicos e outras diversidades apresentadas, é muito importante que o conceito de empatia seja entendido. Seu significado no teatro está na noção de como o espectador responde a peças e histórias que são alheias às suas próprias experiências. Empatia como inspiração para a imaginação. É a intuição e observação no ato de compreender outro mundo. Um espectador pode assistir a uma peça sobre pessoas cujos estilos são diferentes, mas durante o processo de imaginação empática o espectador é trazido ao contato com o que para ele é uma circunstância de vida vastamente diferente. Esse é o potencial da empatia. Ela nos permite atravessar os limites entre nós, limites que são especialmente evidentes nesse momento na história do mundo.

Como negociar entre os mundos? Como negociar entre a minha história e a do espectador? Sem empatia, a tarefa é dificilmente superada. Sem empatia, eu não posso e consequentemente não preciso pensar sobre como o espaço do espectador influencia no meu ou como minha história é definida junto com a sua. Nós permanecemos, cada um, isolados em nossos espaços individuais.

Empatia pode servir como uma ponte que conecta espaços de alternativas sociais. Mesmo que as histórias, ideias e culturas não nos sejam familiares, à medida que se mostram no palco a empatia subsidia nosso entendimento. Uma pessoa pode identificar-se com a preferência de outra pessoa e ainda compreender que o outro está errado; você pode ter

empatia com a obra artística e ainda assim conservar o seu julgamento sobre ela (KRASNER, 2006, p. 256).

Empatia consegue possibilidades ao invés de incertezas, a audiência pode experimentar empatias de maneiras multifacetadas. E cada uma pode ser associada com níveis variados e graus de interesses. Não existe uniformidade na resposta da audiência, nem isso deve ser esperado. Pelo contrário, experiências teatrais se beneficiam de respostas mistas, compostas. Este capítulo considera as múltiplas funções da empatia com uma maneira de entendimento do teatro que está fora da experiência solitária (KRASNER, 2006, p. 256).

Segundo Krasner, para que haja empatia, três coisas geralmente devem acontecer:

- a) o espectador deve ser alertado de em quem ou onde a tensão deve ser colocada (mesmo que a tensão seja múltipla e dividida entre os personagens ou pessoas);
- b) algum entendimento substancial da ação ou personagem deve ter lugar (mesmo que abstrações ocorram); e
- c) o espectador deve ter uma ideia, uma noção do conteúdo (mesmo que em sua configuração ele seja desconecto, fragmentado e/ou ilógico).

Entretanto, uma das dificuldades que surgem na conceituação do termo empatia (no teatro e fora dele) é a sua ambiguidade: pode significar uma reação afetiva por meio de que o observador compartilha um sentimento similar, porém não inteiramente o mesmo, com o objeto de contemplação; ou pode significar uma reação cognitiva, por meio da qual o observador compreende o objeto para aumentar a sua compreensão. O primeiro conceito implica seguir sentimentos enquanto o segundo sugere uma maneira de saber sem necessariamente compartilhar sentimentos. No teatro, empatia é entendida como uma experiência do espectador em resposta a uma ação, emoção, sentimento ou circunstâncias ocorridas no palco. É tipicamente caracterizada por um aumento da excitação com alguma conexão com o outro (personagem, ator, circunstância ou os três). É uma resposta afetiva (KRASNER, 2006, p. 257).

Considero o estado de empatia do espectador um estado de compartilhamento de estados somáticos e também um estado filosófico. Um estado de filosofia, sim, pois filosofia é um estado de espírito, é o estado de quem deseja o conhecimento, o considera e o respeita. A Pitágoras, no século V antes de Cristo, atribui-se a invenção da palavra “filosofia”. Para ele, a sabedoria plena pertence apenas aos deuses, mas o homem pode amá-la e desejá-la tornando-se filósofo. Por sua vez, o filósofo não é movido por interesse, mas pelo desejo de observar,

contemplar, julgar e avaliar as coisas, as ações, a vida; é movido pelo desejo de saber. A verdade não pertence a ninguém, ela é o que buscamos e está diante de nós para ser contemplada, se tivermos olhos para vê-la.

Um dos poderes do teatro é a sua habilidade para elevar a consciência de como a vida é experimentada por outros. Enquanto livros, poemas, filmes, artes plásticas e arquitetura podem atingir a vida através dos limites da mente individual do homem, o teatro tem o poder imediato do ser vivo, comprometido com o comportamento, a ação e a expressão, antes mesmo de uma audiência observante (KRASNER, 2006, p. 256).

Atenho-me à empatia não simplesmente como uma resposta emocional, mas como algo que possui uma função cognitiva também. Minha principal preocupação é com a ideia de uma experiência artística que evoque empatia, que utilize a resposta empática como parte do mecanismo de compreensão artística e que enfatize a atividade geradora de respostas emocionais, sensoriais, assim como racionais.

Neste capítulo, vimos que a arte de função social e filosófica assinala uma possibilidade de transformação da sociedade. Desenvolver uma performance artística a partir de textos da filosofia clássica grega constitui uma alternativa para que essas filosofias retomem suas discussões filosóficas em nosso tempo. Os diálogos entre a performance artística e a teoria do conhecimento me possibilitaram compreender a performance como um suporte possível e alternativo para a recepção das obras filosóficas e compreender o processo de recepção da obra como um processo gerador de conhecimento.

No capítulo seguinte, introduzirei o movimento estético da antropofagia e as ideias filosóficas de devir, rizoma e cartografia, como caminhos a serem percorridos por mim para um processo artístico singular e subjetivo, vulnerável, que afete e se deixe afetar.

### 3. O PERFORMER E A AUTOFAGIA

O corpo é o espaço do desejo (LYOTARD, 1990).

Criar é tão essencial quanto viver. Quando atuo, falo através do saber que recebo do meu corpo.

Diversas vezes, para o artista, criar torna-se complicado e quase impossível porque ele tem seu corpo anestesiado aos efeitos do convívio com as diferenças e, dessa maneira, não se permite receber o saber (NOVARINA, 2005, p. 14).

Meu desafio foi fazer com que meu corpo tivesse propriedade sobre si, com que ele encarnasse toda a multiplicidade dinâmica da consistência sensível de que é feita a minha subjetividade. Fazê-lo constituir territórios subjetivos da consistência do que realmente é vivido, buscar uma transformação qualitativa e largar o espaço anestesiado, um espaço óbvio onde a existência sem uma consistência subjetiva palpável pode ser, e foi, sempre recriada, sob determinados limites. “Contra todos os importadores de consciência enlatada, a existência palpável da vida” (ANDRADE, 1970a, p. 14).

Traçando paralelos, a existência sem uma consistência subjetiva palpável pode ser entendida em Spinoza (1991) como a dualidade entre corpo e alma, e em Oswald de Andrade (1970a) como corpo e espírito.

Para Azambuja, em Spinoza, a hierarquia entre corpo e alma não existe, assim como também não existem divergências de natureza entre corpo e alma, esses dois corpos constituem juntos um único ser, propondo revoluções dos corpos, nos corpos e pelos corpos (2011, p. 43).

Na antropofagia de Oswald de Andrade (1970a, p. 15), “o espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. Antropomorfismo. Necessidade de vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões do meridiano. E as inquisições exteriores”.

Meu primeiro passo como performer, nesta pesquisa, foi em direção ao abismo (de dentro). Um mergulho profundo. Decidi promover um estudo de autoconhecimento emocional, físico e intelectual. Foi imprescindível refletir, perder as grandes certezas, questionar-me, desterritorializar-me.

A desterritorialização é absoluta, cada vez que realiza a criação de uma nova terra, isto é, cada vez que conecta as linhas de fuga, as conduz à potência de uma nova

linha vital abstrata ou traça um plano de consistência (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 229).

A autofagia foi a destruição na necessidade de desterritorializar-me.

A *priori*, foi necessário intensidades e não intenções. Descriar tudo, despossuir o mundo de mim. Foi quando comecei, através de uma subjetividade antropofágica, a ser capaz de expressar verdades secretas, de trazer à luz partes de verdades refugiadas sob formas mascaradas.

A subjetividade antropofágica “compreende a vida como devoração e simboliza o rito antropofágico, que é comunhão. A devoração que traz em si a imanência do perigo e produz a solidariedade social que se define em alteridade”<sup>8</sup> (ANDRADE, 1995, p. 143).

Nesse processo, a desconfiguração dos sentidos promoveu um embaralhamento onde não havia mais exterioridade e interioridade. Cheguei então ao ponto em que não podia dizer mais EU, em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Neste ponto, segundo Deleuze e Guattari (1997, p. 11), “não somos mais nós mesmos”.

Nestes termos, pode-se ter a ideia de que esqueci meu próprio eu, superei a minha própria personalidade. Contudo, esse processo interno de aparente obscurecimento não se trata de um processo de despersonalização, mas de reconhecimento e ampliação de tudo aquilo que constitui a minha subjetividade.

Em contraponto ao meu processo de subjetivação antropofágica, sobretudo no fazer artístico, há defensores decididos de uma impessoalidade na arte. Alguns defendem que são ideias de uma arte de antes e, todavia, ainda em nosso tempo, algumas dessas ideias seguem se proliferando. Para estes, a arte é produto do ambiente: reflete uma época, um povo, um grupo. A subjetividade do artista é apenas um transmissor da voz coletiva que busca expressão na arte, que, conseqüentemente, não é criadora, mas portadora, executora, mediadora. Neste caso, o artista é visto como ser passivo, em uma busca impassível por cancelar-se, desaparecer, de forma que não permaneça nada de subjetivo e de pessoal, onde não haja sentimentos nem reflexões do artista, de modo que este seja apenas um meio. Essa arte consiste no esforço de despersonalização do artista.

O ator, por exemplo, segundo Le Breton (2009), atua introduzindo uma distância lúdica entre suas próprias paixões e aquelas promovidas por seu personagem. Como um artesão, ele inventa com seu corpo uma maneira de repelir sua afetividade individual, visando

---

<sup>8</sup> Alteridade é “ver-se o outro em si, de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro” (ANDRADE, 1995, p. 141).

conferir todas as chances às emoções de seu personagem. O ator transmite ao público a crença em seu papel. Essa transmutação só é possível porque as paixões não decorrem de fatos naturais: elas advêm de uma construção social e cultural, exprimindo-se mediante símbolos que o homem sempre pode mobilizar, mesmo que não os experimente.

Outros defendem o caráter não apenas sentimental e expressivo do performer, mas também inventivo e original. Insistem sobre um caráter individual e pessoal da arte.

O filósofo italiano Benedetto Croce, quando identifica a arte com a expressão, não deixa de advertir que a expressão é o que há de mais pessoal e singular no homem, a ponto de dizer que a arte é pessoal e suprapessoal ao mesmo tempo, porque na sua individualidade vive a universalidade do espírito (apud PAREYSON, 1997, p. 101).

As teorias impessoalistas não se dão conta de que nada ocorre na arte senão através da mediação ativa e criadora do artista. Certamente a obra de arte é reflexo do seu tempo, do seu povo, da expressão de um grupo, mas tudo isso através do filtro da subjetividade singular do artista.

O homem nada pensa, cumpre ou faz, a não ser pessoalmente. Qualquer manifestação coletiva é sempre pessoal: aquilo que é comum é decorrência só das contribuições pessoais e atua somente através de adesões e de realizações pessoais. As coletividades, um povo, uma civilização, um grupo, são realidades suprapessoais, das quais só se participa pessoalmente. Por isso a obra de arte encerra a voz de um povo, do seu tempo, apenas enquanto há a participação pessoal do artista no espírito do povo e do tempo. Essa participação pode ser de adesão ou de revolta, mas é sempre uma relação pessoal. É a voz coletiva interpretada pela perspectiva irrepitível e singular do artista.

Ainda que a obra de arte consistisse em um esforço de ser impessoal, este olhar seria pessoal. O que temos aí é uma poética distinta, que exige do artista o esforço por despersonalizar-se. Todavia, mesmo na tentativa de despersonalizar-se, o homem jamais controla totalmente aquilo que exibem seus traços ou suas atitudes. Ele está exposto à ambiguidade, às interpretações múltiplas oriundas da projeção imaginária de outrem sobre o corpo e os sentimentos que supostamente tentou dissimular ou que sem querer demonstrou.

Qualquer atividade humana, e portanto também a arte, está dirigida pelo caráter de pessoalidade inerente ao homem.

As performances de Butoh, por exemplo, são baseadas na memória e nas biografias pessoais como elemento da história universal. Gustav Jung, ao postular suas ideias sobre o inconsciente pessoal, também falou sobre o inconsciente coletivo da humanidade, que se exprime por meio de arquétipos, órgãos da psique pré-racional. Para o Butoh, não importa a

técnica. Existe a ideia de que o corpo é o próprio espaço-tempo e o acontecimento ao mesmo tempo. A essência da cena é o performer (BAIOCCHI, 1995, p. 19).

O performer, agente da performance, reivindica seu corpo como espaço mutante para a realização e motivação a partir de estímulos e reações. Diferentemente do ator tradicional, não se preocupa em atender e agir em virtude de um personagem criado anteriormente por um autor. Ele é movido por uma ideia, imagem, relação. Em linguagens teatrais contemporâneas, percebe-se o mesmo princípio de um performer em definições de clowns, ator como intérprete-criador, criações coletivas, colaborativas, técnicas de teatro esporte e *viewpoints*, proposições de Hans-Thies Lehmann acerca de um teatro pós-dramático. Nessa região fronteira<sup>9</sup> entre o teatro e a performance, pinço Stanislavski ao referir-se ao seu “método de ações físicas”: “Não há ações dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta interiormente, algo que as justifique” (STANISLAVSKI, 1997, p. 2). O performer, enquanto agente-propositor da ação performática, gera, em um nível muscular, algo que internamente está conectado a algum objetivo fora de si, abrindo espaços de imprevisibilidade e espontaneidade (SILVA, 2008, p. 58).

O corpo é fator determinante para a compreensão de processos artísticos. Deixou de existir apenas como suporte central da dança e das artes cênicas e passou a invadir a atenção da produção nas artes visuais e da elaboração do conhecimento na filosofia contemporânea. O corpo como agente da constituição subjetiva, como uma

(...) máquina de guerra, está relacionada a forças que fogem e que rompem com a determinação dominante, aportando rumos e possibilidades diversas de acordo com o desejo e a vontade, e em favor de concepções desterritorializantes. Está intimamente relacionada ao devir e ao rizoma, aspectos recorrentes da filosofia de Deleuze e Guattari (SILVA, 2008, p. 46).

O conceito de devir foi desenvolvido por Deleuze e Guattari no volume quatro da coletânea *Mil platôs* (1997) e também aparece na poética de Artaud (2006). O devir

---

<sup>9</sup> Josette Féral utilizou a rejeição de Fried ao teatro como ponto de partida em sua discussão sobre as diferenças entre teatro e performance, baseando seus conceitos e linhas de argumento não apenas no estruturalista Derrida, mas também nas teorias psicanalíticas pós-estruturalistas de Lacan e Julia Kristeva. Ela vê a teatralidade como devotada à representação, à narratividade, ao encerramento e à construção do sujeito no espaço físico e psicológico, ao cerne das estruturas codificadas e àquilo que Kristeva chama de “o simbólico”. Féral opõe a performance diretamente às atividades desse tipo. A performance desfaz ou desconstrói as competências, os códigos e as estruturas do teatral. Embora comece com os materiais do teatro – códigos, corpos vistos como sujeitos, ações e objetos envolvidos, em sentido e em representação –, a performance destrói esses sentidos e as relações representacionais para permitir um fluxo livre de experiência e desejo. A narratividade é negada, exceto para a citação irônica com certo distanciamento, de maneira a revelar as operações internas da narrativa ou suas margens. Não há “nada para segurar, projetar, introjetar, exceto fluxos, redes e sistema. (...) A performance tenta não contar (como o teatro), mas provocar relações sinestésicas entre sujeitos” (FÉRAL, 1982, p. 179).

compreende encontro e relação, e não submissão, de forma que não se podem separar elementos nesse processo, o que existe é a realidade da experiência, uma mistura. Não é uma imitação, nem uma metáfora (como se fosse), nem tampouco se acomoda a nenhum modelo de justiça ou de verdade. O devir é um encontro onde não há um ponto do qual se parta, nem ao qual se chegue ou se busque chegar. É um fenômeno de dupla captura, de desenvolvimento não análogo. O mais importante não é seu fim, até porque não há ideia de iniciar ou acabar um devir, mas o próprio ato de experimentar e o trânsito das experiências. A experiência permite um transbordamento de sensações em que é possível

(...) entrar em certa relação com o sensível, fazer-lhe justiça, tomá-lo deixando-se possuir (...). Experimentar uma paisagem não é somente contemplá-la de um ponto de vista privilegiado. É também aí penetrar, aí vagar, sentir o vivo do ar, ou ardor do sol sobre o rosto, escutar o canto dos pássaros, farejar os odores da relva, aderir a uma comunhão carnal com todas as zonas erógenas do sensível (DUFRENNE, 1976, p. 16).

Em devir-ação (devoração), à medida que algo se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio.

Segundo Spinoza (apud AZAMBUJA, 2011, p. 45), quando um corpo atua sobre outro corpo, o corpo que atua produz uma marca, um traço no corpo atuado, diz-se então que o corpo atuado foi afetado pelo corpo atuador, essa marca no corpo atuado é uma afecção. Spinoza passa a acrescentar uma nova definição do corpo onde ele diz que um corpo se define pela capacidade de ser afetado. Essa capacidade é altamente variável.

O que é isso senão antropofagia?

Spinoza, por razões decorrentes de sua física, não acredita em uma ação à distância: a ação implica sempre um contato – é uma mistura de corpos. A afecção [affectio] é uma mistura de dois corpos, um corpo que se diz agir sobre outro, e um corpo que recolhe o traço do primeiro. Toda mistura de corpos será chamada de afecção (DELEUZE, 1978, p. 6).

Entretanto, em Spinoza a ideia de afecto indica muito mais a natureza do corpo modificado do que a natureza do corpo modificante. Na antropofagia, o devir cria um momento radicalmente “instável do corpóreo (...) o corpo devorador e o devorado, assim como a devoração mesma, providenciaram modos de constituição e dissolução de identidades” (JÁUREGUI, 2005).

Existe uma linha tênue entre a imitação e o devir num processo antropofágico. Na imitação, os discursos reproduzidos são fiéis às suas origens. Ainda que se tenha no discurso algum traço singular, o desejo primordial é aproximar-se ao máximo da obra-base. Ou seja, o produto é sempre um reflexo da obra-base, é ela quem dita os parâmetros de qualidade e

verdade sem sofrer nenhuma influência ameaçadora por parte da subjetividade do criador. A imitação reflete e exalta a própria condição de escravização do artista em relação aos padrões e características imutáveis da obra-base ditados pela história e pela sociedade. Em termos de atuação, isso é o mesmo que um ator brasileiro querer fazer Hamlet como faria um ator inglês na época de Shakespeare. Mas por que não fazer como ele mesmo, se é ele o corpo sutil que afeta e é afetado pela obra?

Estendido para o domínio da subjetividade, o princípio antropofágico poderia ser assim descrito: engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação. Constituídos por esse princípio, os brasileiros seriam, em última instância, aquilo que os separa incessantemente de si mesmos. Em suma, a antropofagia é todo o contrário de uma imagem identitária (ROLNIK, 2007, p. 2).

O devir antropofágico, a devoração, me possibilitou um trabalho singular na construção das *personae* “alternativas”. As *personae* não são “personagens” no sentido tradicional do teatro, são a expressão da minha subjetividade agenciada em processos de devir.

O devir me possibilita por um momento estar, e não ser, me possibilita um trabalho de estados. Segundo Simone Reis (2002, p. 27), quando se é, corre-se o risco de paralisar-se, estagnar-se em um rígido sistema de estruturação, no “mesmo”.

Em uma performance de estados, o devir é sempre se permitir estar (ser e não ser),<sup>10</sup> hibridizar-se, e na mistura se perder e singularizar-se. Permitir-se devir é se permitir instabilidades, deslimites.

O que Spinoza chama de afecção pode ser chamado nesse processo de devoração, ou seja, o estado de um corpo atuado por outro corpo, ou melhor, o estado de atuação mútua entre corpos em que o exercício de outrar-se (tornar-se outro) é também uma possibilidade (AZAMBUJA, 2011, p. 45).

Tanto eu quanto as *personae* alternativas não somos, nós estamos. Hibridizamo-nos em uma multidão de possibilidades, multiplicidades, canais de proliferação, de rupturas e conexões que se configuram em rizomas.

O conceito de rizoma foi muito pertinente nesse processo criativo. O pensamento deleuziano de que o rizoma não comporta uma genealogia, um ponto de partida, um nascimento ou uma base qualquer, e sim dimensões estratificadas, contribuiu para a minha

---

<sup>10</sup> O diretor teatral Antunes Filho, em seu estudo sobre o ator *shivaíta*, utiliza-se da ideia do “ser e não ser”, assim como também os diretores Grotowski e Ariane Mnouchkine (MARIZ, 2007).

noção em performance de um corpo rizomático: um lugar de fluxos, aberto a devoração pelos afetos, a infindáveis possibilidades de conexões e que sofre constantes desterritorializações.

Diferente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos, estatutos de estados de coisas. O rizoma não cessa de conectar cadeias semióticas de toda natureza. Cadeias que aglomeram atos diversos, linguísticos e também perceptivos e gestuais.

O rizoma não é feito de unidades, mas de agenciamentos, dimensões que não podem crescer necessariamente sem que mude sua natureza à medida que estabelece novas conexões, portanto, direções movediças, linhas de fuga. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda.

O agenciamento é justamente o crescimento das dimensões da multiplicidade. E, a cada agenciamento, surge a possibilidade de novos territórios singulares.

Segundo Deleuze e Guattari (1997, p. 15), é preciso fazer o múltiplo, sem acrescentar-se sempre uma dimensão superior; ao contrário, de maneira simples fazê-lo no nível das dimensões de que se dispõe. O uno somente faz parte do múltiplo estando subtraído dele. Subtraindo-se o único da multiplicidade, temos um sistema que pode ser chamado de rizoma. Um sistema que só existe quando o múltiplo é tratado como substantivo (multiplicidade), quando ele não tem mais relação com o uno como sujeito ou como objeto.

Reconhecer e dar vazão à multiplicidade em meu processo criativo me permitiu encontrar territórios singulares. Territórios também sempre passíveis de desterritorializações. Os processos de desterritorialização ou descristalização me ajudaram a perder as certezas, desaprender, destruir os sentidos existentes em mim para que eu pudesse configurar outros.

Em primeiro lugar, o próprio território é inseparável de vetores de desterritorialização que o agitam por dentro: seja porque a territorialidade é flexível e “marginal”, isto é, itinerante, seja porque o próprio agenciamento territorial se abre para outros tipos de agenciamentos que o arrastam. Em segundo lugar, a desterritorialização, por sua vez, é inseparável de reterritorializações correlativas (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 227).

O entendimento do meu corpo em performance como um rizoma me auxiliou a traduzir minha subjetividade na expressão de aspectos psicofísicos de minhas *personae*. Meu corpo se “diluiu” por entre estados. Esse corpo diluído não significa um corpo em estado de transe e sim, como já sugeriu Renato Ferracini (2006, p. 189) para o corpo em estado cênico

do ator, um corpo em um estado imanente ao corpo do ator, uma zona intitulada como *zona de turbulência* ou também *zona de jogo*.

Durante as performances, percebi que ao mesmo tempo em que as ações e os estados do meu corpo rizomático afetavam o espaço e o outro (espectador), o outro e o espaço também afetavam minhas ações e estados fazendo recriações no meu corpo, modificando ora microscópica, ora macroscopicamente, possibilitando a ressignificação/recriação e até mesmo a recriação sobre a recriação. Considerei esse estado como um estado de corpo antropofágico profundo, um nível significativo de exposição à alteridade.

(...) enxergar e querer a singularidade do outro, sem vergonha de enxergar e de querer, sem vergonha de expressar este querer, sem medo de se contaminar, pois é nesta contaminação que a potência vital se expande, carregam-se as baterias do desejo, encarnam-se devires da subjetividade (ROLNIK, 1998, p. 8).

Foi preciso vulnerabilidade e permeabilidade intensa para deixar-me contaminar pelos afetos outros. Multiplicar-me até onde o ser e o não ser constituem agenciamentos que recriam singularidades. Sem esquecer nunca que esses agenciamentos no meu corpo estavam sujeitos, *a priori*, à ação dos meus desejos, ou seja, passíveis de uma seleção.

A minha relação de performer com o espectador é sempre de transformação, pois à medida que encontro o outro ele passa a fazer parte de mim como um elemento transmutado. Essa relação também gera uma atividade antropofágica e abrange um grande leque de possibilidades dentro do campo artístico.

A noção de identidade e autoria é ressignificada nesse sentido, pois um pedaço de texto, ideia, conceito ou qualquer referência que foi transformada dentro de mim, performer criador, difere da noção de cópia ou plágio, pois se percebe a emanção do espectador como uma atividade de ressignificação.

Meu encontro com as obras-bases resultou numa ação viva, em uma experiência que deu novo sentido às obras filosóficas, à performance e a mim mesmo. Essa experiência não resultou em um amontoado de influências, mas em um emaranhado delas, todas interligadas, um todo que é mais do que a soma das partes – uma linguagem particular, que surgiu desse processo em que pude me revelar em performance com toda a minha subjetividade, influências e escolhas.

(...) a cartografia acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos, sua perda de sentido e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes se tornaram-se obsoletos. (...) Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atendo às linguagens que encontra, devore as que

lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias (ROLNIK, 1989, p. 1).

O corpo rizomático é como um mapa constantemente redesenhado, como um instrumento que aceita vários tipos de interferências e configurações, que pode ser desmontado, montado ao contrário, rasgado. Um mapa cheio de conectores, sem começo nem fim, mas que tem sempre um meio, um entre que possibilita a proliferação e o transbordamento de multiplicidades em infindáveis dimensões, que permite sempre a recriação de novos sentidos, estados, ações, cartografias.

Durante a experimentação no processo criativo, realizei a demarcação de territórios que foram constantemente remodelados, desterritorializados e reterritorializados. Negocie interseções de territórios e uma sucessão de devires. Por fim, dediquei-me, como um cartógrafo em processo de devir, a compreender e mapear os territórios experimentados.

Entretanto, apenas elaborar uma cartografia, um mapeamento dos caminhos, não significa conseguir acessar novamente esses estados no momento da performance. Foi preciso, antes, praticar. Praticar, sobretudo, como acessar o estado de vulnerabilidade para que eu pudesse ser afetado pelos meus próprios desejos e pelo “outro”.

No livro *A ostra e a pérola: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa*, de Adriana Dantas de Mariz, a atriz Daniela Nefusi relata (apud MARIZ, 2007, p. 136):

Existe uma outra coisa por trás disso tudo, que é mais espiritual, que é mais subjetiva, que é mais do campo da sensibilidade, que não tem espaço para acontecer, se você não estiver disponível, se você não estiver relaxado, se você não estiver aberto. (...) Se você não estiver em disponibilidade, não só para as ações, mas também para as não-ações, que têm que acontecer, você não chega nesse nível com o público. E isso não é vida. E isso, além de não revelar a vida, não revela o que há de fundamental entre os seres humanos, entre as coisas. E a ideia é que você comunique o ser e o não ser.

A habilidade de mapear abstrações em algo concreto é componente chave no processo criativo. Trata-se da capacidade de usar abstrações e conceitos teóricos e conseguir mapeá-los em ideias concretas ou algo prático.

A cartografia, na verdade, age como se fosse um mapa interno das estradas do mundo para ajudar a me transportar em direção aos meus desejos e objetivos, permitindo que eu tenha a chance de acessar os estados requeridos pela performance. É uma maneira diferente de pensar, tendo em vista que não fui acostumado a pensar em mim mesmo como apto a atingir desejos, e é justo nesse ponto que se estabelece o trabalho de cartografar. Com o apoio dessa habilidade, pude conhecer e ultrapassar as barreiras que me impediam de atingir os meus objetivos e compreendi minha emanção expressiva como uma projeção da cartografia

elaborada, uma projeção da obra artística.

Em meus processos de experimentação e já de criação das performances me senti vontade e iniciativa de minha própria arte. Assumi inteiramente a execução e a direção artística, tornando-me uma carga de energia formante. Desaparecendo inteiramente em minha obra. Tornando-me, eu mesmo, o meu singular modo de formar, meu estilo. E, se a minha arte não tivesse outros conteúdos e estímulos exteriores que não a minha própria pessoa, me tornaria, eu mesmo, a própria performance.

Há arte quando o exprimir apresenta-se como um fazer, e o fazer é, ao mesmo tempo, um exprimir, quando a formação de um conteúdo tem lugar como formação de uma matéria e a formação de uma matéria tem o sentido da formação de um conteúdo. A arte nasce no ponto que não há outro modo de exprimir um conteúdo que o de formar uma matéria, e a formação de uma matéria só é arte quando ela própria é a expressão de um conteúdo. Se a forma é uma matéria formada, o conteúdo é um modo de formar aquela matéria (PAREYSON, 1997, p. 62).

Durante as pesquisas, forma e conteúdo não tomavam caminhos distintos e se separavam, elas se resolviam na coincidência do processo de formação do conteúdo com o de formação da matéria.

Partindo do ponto de vista da forma, houve a preocupação de mostrar que não existiria uma forma artística que não implicasse um conteúdo e que não fosse exteriorização de um conteúdo subjetivo numa matéria física. Parto do ponto de vista da forma, pois, de fato, enquanto do ponto de vista da formação do conteúdo pode parecer inessencial a formação da matéria, do ponto de vista da forma (matéria), pelo contrário, a formação do conteúdo só pode aparecer como essencial.

Meu intuito era uma performance que ultrapassasse a divisão entre conteúdo e forma. Em que eu pudesse ser entendido como energia formante da obra, como modo de formar e como obra formada. Também eu mesmo era o executor de minhas performances, condição que projetava o nascimento das performances diante do espectador no próprio ato da apresentação, já que a execução, performatividade, não é independente da obra, evento, e não se contenta por *recordá-la* apenas, ela quer ser a própria obra em sua plenitude.

Segundo Lyotard (apud CARLSON, 2009, p. 157), a performatividade é a atividade que permite a operação da experimentação improvisada baseada na necessidade percebida e no desejo sentido da situação única.

Territórios já visitados foram trazidos à tona: células (arcabouços de estados, ações, textos) de trabalhos antigos foram retomadas durante os processos de criação, e ganharam uma nova configuração a partir de desterritorializações e novas conexões, trazendo um novo

sentido e renovação de um trabalho que preexistia. Segundo Rolnik (1998, p. 5), todo e qualquer universo pode ser investido como coágulo provisório de linguagem, são células selecionadas num processo de experimentação singular de criação de sentidos.

Motivos e imagens de meus trabalhos passados são “citados”, ou foram “apropriados” em novos contextos, ou despojados de suas estruturas, linguagens e significados originais, no processo de antropofagização.

A força da antropofagia aqui está na afirmação irreverente da mistura sem qualquer respeito a uma hierarquia cultural, já que para o modo de produção antropofágico de cultura todos os repertórios são potências equivalentes no fornecimento de recursos para a produção de sentido. Para a antropofagia, o critério de seleção em um processo criativo não é o conteúdo, elementos de um sistema de valor tomado em si, mas o quanto ele, o conteúdo, como devorado, em seus agenciamentos, permite passar intensidades e configurar sentido. Essa liberdade de mistura é necessária para que territórios inexplorados e mestiços realmente existentes ganhem corpo, perdendo-se assim qualquer conotação identitária (ROLNIK, 1998, p. 6).

Minha busca foi por não aderir a um único sistema de referência, mas manter como base as obras filosóficas clássicas. Durante o processo criativo, experienciei a busca por uma plasticidade para misturar à vontade toda e qualquer espécie de influência; a liberdade de improvisação de linguagens a partir dessas misturas; não pretendi a hierarquização da criação ou de meus procedimentos; segui em constante mutação, sendo o meu produto inteiramente dependente do meu desejo e do meu próprio processo, sempre permeado pelo meu fio condutor, que foram as obras filosóficas utilizadas como base, pelo risco e pelas minhas alternâncias de criador. Procurei encarar e recriar a vitalidade e a decadência do mundo; não tive nenhum interesse em manter-me puro, em estabelecer e seguir uma técnica, e foi a multiplicidade que fez com que não me limitasse a criar e fazer arte apenas para discutir a vida, mas, sim, para fazer parte dela.

Fazer cultura antropofagicamente tem a ver com cartografar: traçar um mapa de sentido que participa da construção do território que ele representa, da tomada de consistência de uma nova figura de si, um novo “em casa”, um novo mundo (ROLNIK, 1998, p. 6).

É em mim, o performer, que tudo pode acontecer. E é através do meu próprio massacre que ganho forças para trucidar a arte e o espectador. Um espectador faminto quer observar como durante toda a obra o performer se destrói para que algo novo surja. Todavia, o

que deve surgir é um corpo híbrido, rizomático, agenciando *devires*, criando novas cartografias, novos mundos.

Neste capítulo, entendemos como o movimento interno autofágico é condição prévia para o meu processo criativo de antropofagização dos clássicos. A antropofagia, pensada através do diálogo com a história, me orienta como performer contra uma aviltção do corpo pelos processos de estruturação da sociedade e na construção de uma subjetividade diferencial sob o prisma desse conflito. Os processos de devir como atividade artística, o corpo rizomático e a elaboração de cartografias são vias pelas quais encontro os caminhos singulares de minha subjetividade e expressão, os caminhos da própria obra.

No capítulo a seguir, veremos como conceitos de estética e de antropofagia me orientaram no processo de criação artística na antropofagização de textos clássicos.

*A vida só pode ser compreendida, olhando-se para trás; mas só pode ser vivida, olhando-se para frente.*

*(Søren Kierkegaard)*

#### 4. ANTROPOFAGIZANDO OS CLÁSSICOS

Romper com os fantasmas da Palavra transformada em carne e do espectador transformado em ator, saber que palavras são apenas palavras e que espetáculos são apenas espetáculos talvez nos ajude a entender melhor como palavras, histórias e espetáculos podem nos ajudar a mudar alguma coisa no mundo em que vivemos (RANCIÈRE, 2007).

Há, hoje, no Brasil, um grande desconhecimento sobre as pesquisas feitas entre os estudos da Antiguidade clássica e o teatro, dois campos que vêm mutuamente se nutrindo e possibilitando novos diálogos e descobertas. Até pouco tempo atrás, todo o nosso conhecimento relacionado entre temas greco-latinos e artes cênicas estava resumido a alguns tópicos de teatro grego ou do conceito de trágico. Ideias ultrapassadas como a de a origem do teatro no mundo ter sido na Grécia ainda prevalecem em algumas mentes. Todo o nosso conhecimento sobre o mundo grego e o teatro girava em torno de *A poética* de Aristóteles, a condenação do teatro por parte de Platão em *A República*, e a leitura de peças de Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes.

A recepção de obras da Antiguidade clássica, em seus processos de apropriação ao longo da história, tomou a forma de dramas, óperas, balés, filmes, performances, rádio, televisão etc. Diversas culturas, no decorrer da história e do seu desenvolvimento tecnológico, entraram em contato com obras da Antiguidade clássica através de novas obras que lhes conferiram interpretação singular.

O que então pode ser revelado no confronto entre textos da filosofia clássica e a performance? E também entre o espectador, o performer e as obras oriundas dessa pesquisa?

Para além do desenvolvimento tecnológico da humanidade, foi, e é, a relação dinâmica triangular entre o texto clássico, o performer e o espectador que estabeleceu outras formas de recepção dos clássicos.

Em seu texto “Comment jouer aujourd’hui les classiques?” [Como apresentar os clássicos hoje?], Brecht (2001, p. 93) fala que, se adotarmos um ponto de vista político, podemos utilizar os clássicos de outra forma melhor do que para se encher de recordações. Existem outros pontos de vista de uma obra clássica e vamos encontrá-los dentro da produção contemporânea.

Propus nesta pesquisa uma ruptura nos muros que cercam a filosofia clássica e, para romper com tais muros, lancei mão de vários processos artísticos reunidos sobre a linguagem

híbrida da performance, a fim de provocar e incitar o espectador a uma atitude filosófica e crítica, e através da arte utilizar a filosofia como meio de transformação social.<sup>11</sup>

*Vida pitagórica*, de Jâmblico, e *O banquete*, de Platão, foram os textos escolhidos para serem trabalhados na criação das performances desta pesquisa.

Escolhi Platão e Pitágoras não para que eu pudesse dizer simplesmente que eles são dois bons e interessantes filósofos que têm uma influência enorme em toda a história da humanidade, nem para dizer que todas as pessoas deveriam conhecê-los, em detrimento de outros que pareceriam assim menos importantes. Pelo contrário, entre os motivos, um deles é que as questões suscitadas em mim pelo texto de Platão e pelos textos relacionados a Pitágoras abrem a questão do próprio valor cultural em nossa sociedade, e da nossa cumplicidade inevitável com a sua construção.

Se Plutarco, sendo um homem, pôde influenciar os homens que fizeram a Revolução Francesa, o que acontecerá com nossa Igreja e Estado no dia em que Platão vier para investigar e testar as bases de ambos com sua ironia? O que acontecerá com a educação e a sociedade no dia em que Pitágoras confrontá-los com a sua polimatia?

Conforme Edith Hall (2010), pesquisas sobre a recepção da performance têm sido negligenciadas até recentemente em comparação com a recepção em meios onde não há performance, mesmo quando a teoria da recepção da performance pode desempenhar um útil papel complementar na recepção de obras clássicas. Esses estudos têm sido evitados como um resultado de vários fatores diferentes: a ignorância; o congelamento de conceitos advindos de estudiosos clássicos e outras disciplinas; a falta de dados acessíveis; a concepção de performance artística como entretenimento e o desprezo para com o entretenimento; a desconfiança no “efêmero”; e uma certa resistência em sair do cânone ocidental de famosos autores. Quase todas as histórias de erudição clássica negligenciam a rica vida paralela da performance que os textos antigos tomaram para si desde sua origem até os dias atuais. Essa perspectiva tem mobilizado cada vez mais investigações acadêmicas sobre a recepção de autores influentes, como Homero e Ovídio, cujas obras em performances foram apreciadas por muito mais indivíduos em teatros do que jamais chegaram através da literatura.

Segundo Martindale (MARTINDALE; THOMAS, 2006, p. 11):

(...) se abandonarmos um compromisso sério com o valor dos textos que escolhemos para a nossa atenção e dos nossos alunos, podemos acabar por banalizar a recepção

---

<sup>11</sup> Os livros de filosofia clássica hoje parecem ser de difícil acesso à maioria da população. Esta é a visão de muitos, o que confere aos clássicos o status de uma literatura elitizada que encontra barreiras na linguagem e nos preconceitos sobre ela, constituindo, assim, um difícil mecanismo de modificação social tal como são.

dentro da disciplina; já um estudante de clássicos é muito mais propenso a gastar tempo analisando *Gladiator* do que a *Divina comédia* de Dante. Há que se preocupar. Isso não é para condenar o estudo de uma ampla gama de artefatos culturais (existem muito mais coisas boas no mundo do que o cânone sabe), e certamente não para criticar o estudo do cinema ou da cultura popular, é simplesmente dizer que nos formamos pelo negócio que mantemos, e que, em geral, o material de alta qualidade é melhor negócio para os nossos intelectos e corações do que o banal ou o cotidiano (muitas vezes usamos o último, maliciosamente e um pouco mais barato, apenas para celebrar nossa própria superioridade cultural).

Após proferir tais palavras em uma palestra, Martindale acrescentou que não achava que o filme *Gladiator* era importante.

Ainda que não sejam consideradas de grande valor por alguns classicistas, devemos desistir de toda a riqueza de obras como estas em troca de nada?

De acordo com Antony Keen (2009), o problema de Martindale foi julgar a importância do *Gladiator*, e de outras obras, apenas por seu mérito artístico. Mas essas obras são importantes porque, para muitas pessoas, são a sua única experiência que já tiveram com a cultura clássica. Ao denegrir o filme nesta declaração, e por isso foi muito criticado, Martindale está dizendo que as experiências com a cultura clássica dessas pessoas não contam. Martindale tenta demonstrar superioridade cultural na relação entre a cultura clássica e a cultura popular. O discurso dele reforça e influencia muitas pessoas que, por pré-conceito, passam a evitar se envolver com os meios de comunicação através dos quais a maioria das pessoas experimentam a Antiguidade greco-romana.

Nunca foi meu intento demonstrar superioridade intelectual ou ensinar meu conhecimento ou aplicar determinados conceitos filosóficos aos meus espectadores, mas inspirá-los a aventurar-se em minhas obras a partir de suas percepções, ouvi-los quanto ao que estão percebendo, e quanto ao que eles pensam sobre o que já foi percebido, a fim de que verifiquem isso, e assim por diante. Segundo Rancière, quando se ignora a lacuna entre as inteligências e a conexão entre o conhecimento do conhecível e a ignorância do ignorante,

qualquer distância é uma questão de acaso. Cada ato intelectual entrelaça um fio casual entre uma forma de ignorância e uma forma de conhecimento. Nenhum tipo de hierarquia social pode se firmar neste senso de distância (RANCIÈRE, 2007, p. 6).

Precisamos entender as experiências de todos, não apenas aquelas de uma elite. Um grande número de casos de recepção, na verdade, na prática, revelam muitas coisas interessantes sobre as obras clássicas.

Durante minha infância e adolescência, devo ter aprendido muito mais sobre os clássicos em filmes e histórias em quadrinhos de super-heróis do que sobre o deus romano Mercúrio lendo a literatura clássica. Agora, tenho falado sobre recepções de performances desenvolvidas inicialmente com um fundo filosófico clássico e, em seguida, posso mudar a linguagem, os contextos. Mas no início da pesquisa escolhi o meu objeto de estudo, porque eu estava interessado nele. Escrevi esta dissertação e realizei as performances porque espero que outras pessoas possam estar interessadas, e também porque desejo comunicar a elas o que descobri. E, para todos os preocupados em exercícios de avaliação de pesquisa e pós-graduados que querem promover suas carreiras através da apresentação de trabalhos, em última análise, minha investigação é sobre descobrir coisas porque estou interessado, e dizer a outras pessoas porque acho que elas vão se interessar também.

Tem-se a imagem de um clássico como imortal, inalcançável, de qualidade inquestionável, intocável e que deve ser respeitado e conservado.

E então? Posso, como pesquisador, trazer algo novo para o estudo desse material? Acredito que sim. Quando fui a alguns congressos de filosofia no Rio de Janeiro, e em Brasília, tive o prazer de ser bem recebido e cumprimentado por um público fascinado tanto pelas minhas performances artísticas quanto pela pesquisa teórica. Eles queriam ouvir as diferentes perspectivas que eu tinha a oferecer.

Alegro-me por, de alguma forma, manter os clássicos vivos, sobretudo os da filosofia, por poder trabalhar com um sentido ampliado do que clássicos podem ser, e apropriar-me deles para outros fins e em outras linguagens, libertando-os do confinamento do estudo da Antiguidade clássica “em si”, sem o positivismo da investigação histórica, na tentativa, através da acumulação de dados supostamente factuais, de estabelecer o passado como ele realmente era.

Não é apenas uma questão de olhar para o que acontece aos clássicos, mas de contestar a ideia de que os clássicos são algo fixo, cujos limites podem ser mostrados, e cuja natureza essencial podemos compreender em seus próprios termos. O pré-conceito, muitas vezes, parte de uma ideia equivocada de criação. A criação não concerne apenas aos deuses ou gênios.

Mesmo meu processo criativo tendo tido como ponto de partida os textos clássicos, em que se pensa que já se esgotaram todas as possibilidades de interpretação, cada leitura feita pareceu um novo convite a uma “releitura”. A cada leitura pude compreender outros aspectos ainda não revelados, aprofundar, renovar os sentidos do discurso, *inová-lo*. Há cada vez mais aspectos a serem identificados. Infinitos. A obra tem sempre algo de novo a dizer e, através da

ação do performer, pode ganhar novos contextos, significados em outras culturas e épocas do que aquelas que originalmente as produziu.

Os textos clássicos são flexíveis, moldados e reinterpretados com novos significados por cada geração de leitores, e eles vêm até nós irreversivelmente alterados por sua experiência. A distinção entre Antiguidade e sua recepção são dissolvidas. Um momento histórico particular não limita o significado de uma obra; na verdade, o mesmo leitor romano pode interpretar, digamos, uma ode de Horácio de forma muito diferente em diferentes momentos – os significados tomam formas diferentes em situações diferentes (MARTINDALE; THOMAS, 2006).

No processo de antropofagização de clássicos, além das mudanças trazidas pelo tempo, pelas circunstâncias, há entretanto sempre o fato de que o que se apropria pode enganar-se acerca da obra, fazer mau juízo dela, ser pior intérprete e péssimo executor. Apropriar-se da obra exige fidelidade do performer, fidelidade à obra mais como ponto de partida do que como obra fechada. Como ponto de partida pelo poder de vida e dinamismo interno da obra que possibilita ao artista colher aspectos para compor a sua própria obra.

E quando a antropofagia se torna o processo pelo qual emerge a performance, a Antiguidade deixa de ser um sistema de referência. O que acontece com a Antiguidade?

Um dos problemas nesse processo criativo, em que uma obra foi gerada a partir de outra preexistente, é que a transfiguração poética e as novas conexões que sugeriam o meu olhar de artista em meu tempo e cultura poderiam distanciar a obra de arte em formação da obra em que ela estava sendo baseada, até o ponto de esta ser incapaz de iluminar a que se gerava.

Segundo Patrice Pavis (2008), cada cultura tem o seu modo de relacionar-se com o tempo, de criar sua linguagem, de elaborar seus mitos e suas crenças, de criar suas obras de pensamento e de arte. Cada cultura se relaciona com outras e encontra dentro de si seus modos de transformação. No cruzamento de culturas, transitam culturas estrangeiras, discursos estranhos e efeitos de estranhamentos, que podem vir a modificar o pensamento da encenação historizada dos clássicos. Entretanto, ao se querer conceber o teatro no cruzamento das culturas, arrisca-se perder todo controle sobre ele ao removê-lo de um universo a outro esquecendo-o no meio do caminho. Essa comunicação intercultural precisa de adaptadores de recepção que organizem a passagem de um universo a outro. As legibilidades estão encarregadas de relativizar a produção de sentido e o nível de leitura variável de uma cultura para outra, e o limite de apropriação indica, suficientemente, que o adaptador e o receptor se apoderaram de uma cultura-fonte segundo a sua própria perspectiva.

Quando escolhi a antropofagia como processo de apropriação dos clássicos, existiu a preocupação de que a recepção do objeto artístico final não perdesse o clássico como referência. Alguns elementos das obras foram utilizados como bases das performances e poderiam, em um determinado momento, perder-se como referências e como discurso singular de seus autores. Minha preocupação foi de que, mesmo em um processo antropofágico em que as obras são revisitadas e recontextualizadas a partir do meu ponto de vista, Platão e Jâmblico continuassem a ser sistemas de referência em seus próprios propósitos iniciais e singulares de questionamento filosófico.

Durante a aplicação da metodologia de criação, foi preciso deixar claro o caminho percorrido dos pontos abordados nos textos-bases até a sua transmutação em uma célula performática. Durante o processo, eu percebia que esse caminho tinha que estar claro, pois alguns temas/conceitos das obras utilizadas como referência não eram temas/conceitos pertencentes exclusivamente a essas obras, e, justamente pelo caráter atemporal dessas obras, esses temas/conceitos poderiam ter como base inúmeros outros autores e/ou recorrentes questionamentos cotidianos. Mas eu gostaria de falar através dos autores que elegi.

Segundo os pós-modernistas, tudo o que sabemos é apenas parcialmente conhecido, e influenciado pelos meios pelos quais recebemos informações e pelas pessoas que geram essa informação. Nenhuma testemunha é totalmente imparcial. Isso não significa que nós podemos acreditar no que quisermos, e que todos os pontos de vista são igualmente válidos. Isso é um desvio da visão pós-modernista. O pós-modernismo, melhor interpretando, nos leva a pensar sobre como nós sabemos o que nós pensamos que sabemos. No entanto, uma vez que tenhamos feito isso, não vejo por que não podemos continuar como críticos literários ou historiadores, fazer a mesma coisa que faríamos antes, mas com a plena consciência de nossas limitações. Sabemos que nunca podemos estabelecer plenamente o que aconteceu no passado, ou o que um autor pretendeu em seu trabalho – mas nós sabemos que os eventos aconteceram no passado, e que os autores tinham intenções ao escrever. Mesmo que nós não possamos nunca atingir plenamente o nosso objetivo, isso não significa que não devemos tentar (KEEN, 2009).

“Se respeitarmos ambos os elementos, as nossas interpretações podem se tornar ‘crítica’, autoconhecimento, reconhecendo a nossa autoimplicação” (MARTINDALE; THOMAS, 2006). Entretanto, a devoração antropofágica nesse processo poderia ser tão intensa no seu propósito de mistura de sistemas de referências entre o clássico e contemporâneo que a Antiguidade poderia deixar de ser o sistema de referência-base. Interpretativa e dramaturgicamente falando, algumas opções foram tomadas para que se

verificasse o caminho de construção. Opções como manter nas performances e no release do material de divulgação os nomes próprios que aparecem nos textos originais. Manter e, por vezes, ampliar alguns caracteres visuais e comportamentais das personas dos textos originais respeitando as intenções dos autores. Por exemplo, em *O amante do dragão embriagado*, a fúria e o estado de desprezo, a embriaguez e a arrogância de Alcebiades, que tem o seu amor desprezado por Sócrates, delineiam caminhos que são referências diretas do personagem homônimo em *O banquete de Platão*. Em *Vida pitagórica*, o silêncio, a fragmentação das cenas, o tempo dilatado, a areia que cai e o recurso das projeções de replicação do meu corpo são exemplos de traduções de referências diretas do texto de Jâmblico.

Segundo Walter Pater (1868), classicista, filósofo e esteta:

Não podemos conceber a idade, podemos conceber o elemento que contribuiu para a nossa cultura, podemos tratar os assuntos da idade e trazer isso em relevo. Podemos ter tal atitude em relação à Grécia, absorvendo, mas nunca realmente alcançando a sua forma de conceber a vida. É o que é possível para a arte.

A escolha pela Antiguidade clássica não foi aleatória. Quando não encontrei na minha contemporaneidade referências afins para falar de temas como o amor, o conhecimento, a alma, foi nos clássicos de Platão e de Jâmblico que as enxerguei, estabelecendo relações com meus pontos de vista sobre esses temas no meu tempo.

Interpreto os clássicos em um mundo em que um centauro, um semideus Pitágoras e um rechaçado Alcebiades são concebíveis, não busco recriar os personagens ou elementos imagéticos verossimilhantes às descrições contidas nas obras clássicas, é impossível esse “reavivamento”. Como poderia recriar um elemento sem que o espectador julgue a minha criação como uma tentativa de reconstituição malfeita, incompleta, medíocre, falsa? O que busco é encontrar a relação desses elementos com o nosso tempo porque sei que uma forma de um avivamento real e igual ao passado é impossível.

A Antiguidade deixou de ser, de fato, *um* sistema de referência e passou a fazer parte das múltiplas referências dos meus processos criativos. Ao propor ao espectador um contexto de interações e estímulos através de uma performance artística, o que busco é despertá-lo para a experiência de aspectos da filosofia abordada nessa outra forma de recepção.

Segundo Pareyson (1997, p. 119), o grande artista normalmente vai além do gosto de seu tempo e cria, para si, seu próprio público, comunicando-lhe o próprio gosto; e consegue fazer isso enquanto apenas nele o “espírito da época” adota um caráter formativo e se manifesta em operação artística. De tal forma que, mais do que vir ao encontro do gosto do

público, ele o antecipa, precisa, institui, e o público percebe nele algo que já antecipa e instintivamente preferia, sem saber ou entender o porquê desses seus pressentimentos e dessas suas preferências, às vezes até resistindo às inovações que depois irá reconhecer como adequadas às suas expectativas e aspirações íntimas e profundas.

Retomei outras obras e as minhas próprias para produzir uma obra nova, que, por sua vez, será retomada por outros artistas na formatação de novas obras. O artista retoma e transforma. A obra hoje nunca será mais próxima ou mais longe do original; será um novo original.

Tudo que é novo é novo mesmo sendo relacionado a uma coisa antiga, a algo que o precedeu. Existe sempre um material prévio: palavra, texto escrito, imagem, som, tradições, relatos. Organiza-se o novo entendendo a organização velha; quanto mais fui entendendo as obras clássicas, mais fui me libertando delas.

Nesse processo, conhecer a fundo os textos utilizados como base me trouxe possibilidades e consciência para projetar como reorganizá-lo e criar novas conexões. Dessa maneira, não somente o texto clássico foi atualizado, adaptado, recriado, a todo momento, mas também o processo criativo, que é uma contínua imaginação daquilo que está por vir a ser. Essas projeções não travaram minha criatividade, pelo contrário, serviram de estímulo, pois deram subsídios e informações para que eu realizasse uma maior interligação entre fatos e possibilidades. Esse método e o processo não precisam ser fechados, devem modificar-se de acordo com alguma necessidade ou algum novo aspecto que possa melhorar o processo criativo e a recepção do espectador, pois o espectador consome o espetáculo também pela formatação dele.

A construção do sentido é modelada para ser vista e participa do processo de recepção da obra. A falta de consciência do que se quer projetar pode gerar problemas na recepção.

Nessa perspectiva, a produção do sentido está ligada à dramaturgia, à organização das ações e das partes da obra. Essas escolhas são parte do processo criativo.

Todavia, o processo de antropofagização é mais do que uma retomada, entendimento e transformação dos elementos do texto-base. A performance artística é mais do que apenas expressão da pessoa do performer, ela é o próprio performer, sempre em seus processos de mutação, territorialização e desterritorialização, em sua integridade viva e não estática. Esse caráter pessoal da performance se prolonga para a comunicabilidade da forma, que é universal somente enquanto pessoal porque a obra dialoga com todos, mas com cada espectador ao seu modo, e assim se modifica e se multiplica.

Os espectadores veem, sentem e entendem algo na medida em que fazem os seus poemas como o poeta o fez, como os atores, dançarinos ou performers o fizeram. Muitas vezes o artista quer proporcionar um estado de atenção ou uma força de sentimento ou ação. Mas ele ainda supõe que aquilo que vai ser sentido ou entendido será o que eles colocaram no próprio roteiro ou performance. Alguns artistas gostariam que o espectador visse essa coisa, sentisse esse sentimento, entendesse essa lição a partir do que eles veem, e que o espectador partisse para a ação em consequência do que viu, sentiu ou entendeu. Esses artistas partem do pressuposto de uma transmissão igual, não distorcida. Pressupõem que aquilo que o espectador apreende é precisamente o que ele queria. Pressupõem a igualdade – ou seja, a homogeneidade – entre causa e efeito. Mas o que o espectador apreende não é o conhecimento do artista (RANCIÈRE, 2007).

Em uma obra de arte realizada em grupo a confrontação e o improviso escampam a todo o controle preliminar. O outro é interioridade, sempre, de novo, desconhecida e aberta. A intensidade do vivido em um trabalho em grupo, para o espectador e para o artista, é diretamente proporcional à profundidade da troca estabelecida (leia-se troca como transferência, permuta, alteração, modificação ou, ainda, abandono). Funda-se um ecossistema com elementos em ritmos descompassados, mistura de eventos: longe do equilíbrio (MEDEIROS, 2005, p. 121).

O que busquei quando decidi utilizar como base determinadas obras já conhecidas não foi, contudo, renunciar a mim mesmo em prol dos cânones imutáveis das obras clássicas, nem também, como já dito, impor minhas referências a ponto de desaparecer a obra-base. Busquei que fosse eu a interpretar tais obras, que a minha execução fosse ao mesmo tempo a obra e a minha interpretação dela. Foi importante que eu tivesse consciência do que queria projetar para assim compor um conjunto de possibilidades para provocar através da linguagem, através de um estado de latência do corpo durante a performance, criando uma abertura de comunhão com o espectador. Todavia, deve haver também no espectador uma sensibilidade que reconheça esse estado de comunhão e seja capaz de se conectar com essa abertura poética proposta.

Sou um brasileiro, mestiço – e assim também é minha cultura, minha arte, não submissa e nem contrária (o que mantém o outro como referência), mas singular. No Brasil, embora a mestiçagem seja fato da história desde o seu “descobrimento”, durante muito tempo ocorreu um grande respeito e submissão ao padrão cultural e artístico europeu. Mas foi no processo de devoração das obras clássicas que ganhei o poder para me desprender delas.

## 4.1 METODOLOGIA DO PROCESSO CRIATIVO

### 1. Pré-produção

- 1.1 Texto-base: a pesquisa inicia a partir de algo preexistente, o texto-base ou primário.
- 1.2 Leitura de reconhecimento: é realizada uma leitura de reconhecimento, em que se entra em contato com o mundo do texto e se recebem os primeiros estímulos. A leitura do texto-base impulsiona tanto horizontes de pensamento quanto contextos de ação.
- 1.3 Análise dramatúrgica: efetiva-se uma análise dramatúrgica para que se possa responder:

#### SOBRE O TEXTO-BASE

- ESPAÇO: Qual ou quais o(s) espaço(s) do texto?
- AGENTES: Quem são as personagens, os agentes?
- TEMPO: Como os eventos do texto são encadeados?
- RECEPÇÃO: Qual a perspectiva do texto? Para quem?

#### SOBRE A PERFORMANCE A SER CRIADA

- ESPAÇO: Qual ou quais o(s) espaço(s) da performance?
- AGENTES: Quem são os agentes?
- TEMPO: Como os eventos da performance serão encadeados?
- RECEPÇÃO: Qual a perspectiva da performance? Para quem?

1.4 Fontes: organizar fontes textuais secundárias, visuais e sonoras.

1.5 Projeto: transformar a ideia em argumento, elaboração de um projeto.

### 2. Produção

#### 2.1 Texto:

- 2.1.1 Análise aprofundada: o processo de apropriação do texto clássico parte para uma análise mais aprofundada do texto, extraindo passagens, sublinhando conceitos e percebendo a estrutura textual.

- 2.1.2 Deslocamento: ler o texto, selecionar e improvisar. As passagens, imagens e os conceitos selecionados se desdobraram em projeções textuais, sonoras e imagéticas do performer durante os exercícios de improvisação.
- 2.1.3 Roteiro: conhecer o texto traz a possibilidade e a consciência de saber como reorganizá-lo em uma nova estrutura, um roteiro, e de criar novas conexões e transformá-lo com supressões, adições ou inversões. Durante os improvisos, a obra vai apresentando-se com sinais físicos que constituem a sua realidade artística; estes sinais são passíveis de notações convencionais e simbólicas, nem sempre tão precisas, para traçar os caminhos da performance. Há mais aproximação que precisão.
- 2.1.4 Projeção, construção do sentido e recepção: nesse momento de escolhas e transformações, é fundamental ter a consciência do que se quer projetar, a falta de consciência pode gerar problemas na recepção. Projetar não trava a criatividade, pelo contrário, estimula, pois dá subsídios e informações para que se amplie o processo criativo. A construção do sentido é modelada para ser vista e participa não só desta fase do processo criativo, em sua projeção, mas também da execução e, ainda, do processo de recepção do espectador.
- 2.2 Experimentações: as experimentações fazem parte do processo criativo estabelecendo novas direções, ampliando as possibilidades, iluminando novos caminhos e auxiliando, sobretudo, o performer em seus processos de devir e cartografias.
- 2.3 Volta ao texto: após estabelecer um primeiro roteiro da performance através das experimentações e improvisos, a partir dele se faz necessário um retorno ao texto-base e aos complementares para analisar, refletir, verificar e perceber as novas conexões que surgiram nesse processo de elaboração de roteiro e experimentação. O movimento de retorno amplia sempre todos os processos na antropofagização dos clássicos.
- 2.4 Roteiro final: cabe ao performer estabelecer um roteiro final, aberto, não com o intuito de estabelecer uma forma para a performance, pois a forma só poderá ser encontrada durante a sua execução, mas para que ela garanta caminhos.

2.5 Apresentação: a apresentação aqui não está separada do processo criativo de produção da performance, pois a performance não se separa do seu processo de criação, porque ela é este mesmo processo visto no seu acabamento. O seu aspecto realizativo é unido ao aspecto inventivo, e a realização, por sua vez, não é somente um fazer, mas um acabar de uma invenção absolutamente original e irrepetível.

### 3. Pós-produção

Neste capítulo, compreendemos como as conexões entre a antropofagia e alguns conceitos de estética orientaram o meu trabalho de performer na antropofagização dos clássicos. A metodologia do processo criativo aqui estabelecida é um caminho para minha orientação pelas estruturas de relações possíveis entre a obra e o espectador, e também confere uma alternativa de trabalho na apropriação dos clássicos.

Os dois capítulos seguintes tratam de rever os processos criativos de *Vida pitagórica* e *O amante do dragão embriagado*.

## 5. PITÁGORAS

Apresento no início deste capítulo alguns elementos que deram origem, segundo o livro de Jâmblico, *Vida pitagórica* (2008), à figura de Pitágoras de Samos. Tratam-se das muitas e diferentes experiências de aprendizado pelas quais Pitágoras passou até tornar-se um homem símbolo de um estilo de vida, a vida pitagórica à qual o autor discorre em seu livro. A obra de Jâmblico não é uma biografia de Pitágoras, não é o relato em crônica de todos os seus atos, mas a parcial reconstrução de sua vida através da escolha e da interpretação dos fatos e dos atos que melhor contribuíram para revelar e caracterizar Pitágoras. É um apanhado de trechos textuais de vários autores como Apolônio de Tiana, Nicômaco, Aristóxeno<sup>12</sup> e outros mais, todos reunidos e discutidos por Jâmblico em uma espécie de livro-guia do estilo de vida pitagórico.

Dizem ser Pitágoras nascido em Samos, filho de Menesarco e de Partêmis. Contam que um oráculo revelou ao pai de Pitágoras que seu filho se sobressairia dentre todos os outros por sua beleza e sabedoria, e que seria muito importante para toda a humanidade (JÂMBLICO, 2008, p. 30, verso 6).

Podemos perceber que a Pitágoras, desde antes de seu nascimento, já foram conferidos caracteres sobre-humanos ou quase divinos. Diziam que Pitágoras tinha afinidades com Apolo, e até mesmo que era filho dele.

Aristóteles em sua obra *Sobre a filosofia pitagórica* dá notícia do fato de que seus seguidores custodiam entre os segredos mais rígidos esta distinção: dos seres viventes dotados de razão, um é o deus, o outro é o homem, o terceiro possui a natureza de Pitágoras (JÂMBLICO, 2008, p. 41, verso 31).

Ele foi educado em várias e importantes disciplinas. Em Samos, estudou com quase todos os sábios em assuntos sagrados e divinos. E cresceu o mais afortunado e o mais divino entre todos (JÂMBLICO, 2008, p. 31, verso 9).

Quando o pai de Pitágoras morreu, ele cresceu em grande seriedade e prudência. Pitágoras era jovem, mas já merecia a consideração e o respeito dos mais velhos. Quando falava, a todos atraía, e a todo aquele a quem dirigia o olhar, Pitágoras parecia um homem divino e admirável. Desta maneira, por toda a notoriedade, pela educação recebida e pela sua aparência quase divina, ele parecia digno do poder e dos privilégios que possuía.

---

<sup>12</sup> Não há uma opinião unânime nem definitiva sobre as fontes de *Vida pitagórica* (JÂMBLICO, 2008, p. 17).

Pitágoras era dotado de uma grande cabeleira. Os homens iniciados, especiais, em sua maioria não cortavam seus cabelos, isso os identificava. Entretanto, além dos longos cabelos ele também possuía um físico e rosto diferentes das outras pessoas. Também utilizava vestimentas que se diferenciavam do resto.

Ele se tornou um homem orientado pelas práticas religiosas, pela ciência, normas de vida, pela firmeza de alma, pela seriedade das palavras, por sua incrível tranquilidade (JÂMBLICO, 2008, p. 31, verso 10).

A fama de Pitágoras se espalhou entre as pessoas, as cidades vizinhas e os grandes sábios. Estudou com Creófilo, Ferécides, Anaximandro e Tales de Mileto. Com Tales, ele aprendeu sobre a dieta alimentar (principalmente passou a não comer carne e renunciou em seus rituais os sacrifícios com animais) e aprendeu também muito sobre o respeito com os mais jovens. Com Creófilo, estudou a poesia de Homero. Foi também estudar com os naturalistas jônicos.

Depois seguiu para o Egito, onde aprendeu sobre astronomia, geometria, rituais sagrados e divindades, sendo já a sua cultura e filosofia gregas muito ligadas à geometria e à matemática.

Do Egito, foi para a Babilônia, onde, com magos babilônicos, aprendeu sobre astronomia, ciências e culto aos deuses. Também aprendeu sobre aritmética e música.

Pitágoras viveu vários cultos, não só leu sobre eles ou os ouviu. Segundo Jâmblico, ele se iniciou em várias religiões sem nunca desdenhar de nenhuma. Heráclito chegou a criticá-lo por sua *polymathía*, conhecimento de muitas ciências, e o acusava de *kakotecnía*, charlatanice, pois, sendo Pitágoras um grande sábio e conhecedor de vários rituais ocultos, poderia usá-los de maneira a enganar as pessoas, como um charlatão.

Pitágoras permaneceu no Egito durante doze anos e depois disso retornou a Samos aproximadamente com a idade de 56 anos. Nesse momento, Pitágoras passa a ajudar o seu povo e adota um método simbólico de educação, ao que podemos chamar de ensino acusmático, baseado em *akoúsmata* e *sýmbola*, isto é, em palavras secretas e sinais de identificação, em que o símbolo funciona como uma senha que abre as portas para todo o conhecimento. Como exemplo, o símbolo do sal, que Aristóteles interpreta dever estar sempre em cima da mesa, pois o sal conserva os alimentos, assim como a justiça conserva a instituição.

A filosofia de Pitágoras estava também extremamente ligada às questões políticas e jurídicas, o que podemos chamar de uma filosofia arcaica, assim como fizeram Platão e Sólon. Ele fundou em sua cidade uma escola chamada Hemiciclo de Pitágoras, e era nela que

agora os habitantes de Samos deliberavam sobre as questões públicas e também refletiam sobre o belo, o justo e o útil (JÂMBLICO, 2008, p. 39, verso 26). A palavra escola é um pouco anacrônica. Faz parecer que o conhecimento se dá apenas na escola, e que fora dela a vida continua sem reflexão. Precisamos entender como eles se consideravam. De acordo com Cornelli (2010, p. 83):

Os modelos históricos gregos de associações são fundamentalmente de dois tipos: o *thíasos* e a *hetairía*. Enquanto o primeiro está mais diretamente ligado à prática comum de cultos, à partilha de ritos e saberes místicos, a *hetairía* está mais ligada à ideia de uma associação de *philoí*, no sentido político de aliados e confrades que se encontram em um *clube* privado. A comunidade pitagórica é quase que unanimemente considerada pela tradição uma *hetairía*.

Pitágoras passou a ser conhecido e admirado em toda a Grécia, de onde de todos os lugares vinham pessoas para vê-lo.

Foram-lhe oferecidos cargos públicos, entretanto preferiu abdicar deles por não estar de acordo com a tirania da política vigente. Ele então propõe uma aristocracia iluminada por seus discípulos, os pitagóricos. Dirige-se à Itália, mais precisamente a Crotona, onde, com seu discurso, diz-se que primeiramente chegou a conseguir mais de seiscentos seguidores e, em seguida, mais de 2 mil discípulos, que deixaram suas casas, suas posses, alguns vindos de outras cidades e que foram arrebatados por esse discurso com tanta força que ali mesmo ficaram, abandonaram suas vidas pregressas e se moveram junto com os filhos e mulheres para uma vida em comunidade, tal como lhes falava Pitágoras. A maioria de seus seguidores eram apenas ouvintes, que ele denominou de acusmáticos.

Pitágoras pode ser comparado a Ulysses, que, segundo Homero, é uma referência de homem que é capaz de utilizar-se das artimanhas do discurso para arrebatá-lo qualquer um. Pitágoras, em princípio, age como um sofista, com discursos para a massa, o que difere de discursos filosóficos que são direcionados a poucos. Mais tarde, isso se modifica e esse discurso se torna realmente um discurso de filósofo, para poucos e escolhidos.

A grande oratória grega que depois escorre para a sofística pode ter tido uma origem pitagórica ou advém da rapsódia. Nos discursos dele, não havia rimas, naquela época era vulgar utilizar as rimas em discursos, entretanto eram cheios de assonâncias e aliterações, sempre variando em tempo, altura, pausas, timbre, melodia, ritmo, tudo para alcançar um universo mais amplo e imaginativo da mente humana.

Quando chega a Magna Grécia, Pitágoras escreve leis e cria entre as cidades um desejo pela liberdade. Em Crotona, ele e seus seguidores construíram um grande auditório e, segundo Jâmblico, “fundaram” a chamada Magna Grécia. A maneira como a fundação é descrita por

Jâmblico corresponde ao script da fundação de uma cidade, entretanto o que verdadeiramente se funda é a comunidade, que, por seu impacto, filosofia e política, ressignifica a fundação da Magna Grécia que já existia antes mesmo da vinda de Pitágoras.

Pitágoras vivia com seus discípulos em uma comunidade de aprendizagem, onde os caminhos para o conhecimento estavam abertos. Ele mesmo não sabia tudo, mas sabia como aprender ou como provocar um estado de abertura da sensibilidade e da razão para o querer saber, despertar a vontade de ir além dos limites, de querer conhecer e fazer várias coisas para poder conhecer.

A educação na época de Pitágoras era para poucos por uma questão política e espiritual. Achavam que a oralidade era a melhor forma de controle do saber, por isso o conhecimento era transmitido oralmente através de acusmatas, música, poesia, reflexões em grupo e discursos de Pitágoras. Um processo de transmissão da cultura através da performance.

Os parentes dos que ingressavam na comunidade revelavam um verdadeiro sentimento de descontentamento e incômodo, pois não tinham mais o controle sobre a produção e reprodução daquela pessoa. Manifestavam um conservadorismo de gênero.

A comunidade pitagórica tinha um caráter elitista, aristocrata. A aristocracia era importante porque não havia democracia. Os aristocratas não eram os mais rígidos ou mais ricos, mas os mais abertos ao pensamento e à reflexão.

Pitágoras ensinava a seus discípulos a história da filosofia. E, além de todas essas contribuições, ele também trouxe reflexões sobre as leis, a vida em comunidade, a piedade com os defuntos, a prudência com a linguagem, o respeito aos demais seres vivos, a continência, a temperança, a sagacidade, a prática divina e sobre a metempsicose, também entre animais e homens, animais e plantas, o que tem como consequência a defesa de um profundo respeito pelos animais e o vegetarianismo.

Algumas de suas [de Pitágoras] afirmações ganharam notoriedade praticamente geral: 1) afirma que a alma é imortal; 2) que transmigra em outras espécies de seres vivos; 3) que, periodicamente, o que já aconteceu uma vez volta a acontecer, e nada é absolutamente novo; e 4) que todos os seres animados devem ser considerados como do mesmo gênero. Ao que parece, foi mesmo Pitágoras a introduzir pela primeira vez essas crenças na Grécia (PORFÍRIO, 1965, p. 19).

A metempsicose é uma prática relacionada ao orfismo e ao pitagorismo.

Segundo o orfismo, no homem se hospeda um princípio divino: a alma (demônio) cai no corpo (lugar de expiação da alma) em virtude de uma culpa original. O orfismo contrapõe alma e corpo e introduz nos gregos uma nova interpretação da existência humana, a

reencarnação (metempsicose). O homem paga por erros de encarnações passadas. A alma preexiste ao corpo e reencarna.

O homem, então, compreendeu que algumas tendências ligadas ao corpo deveriam ser reprimidas, ao passo que a purificação do elemento divino em relação ao elemento corpóreo se tornava objetivo de viver. Somente a prática na vida órfica dá fim às reencarnações e manda a alma de volta ao lado dos deuses. Aquele que morre, ao invés de mortal, será um deus. O orfismo considera a alma imortal, diferente do naturalismo da religião pública de Homero, em que a inexistência de dogmas e custódios dos dogmas da religião deixou uma ampla liberdade para o pensamento filosófico, que por sua vez não encontrou obstáculos.

Segundo Cornelli, existe uma incerta determinação do que possa ser considerado orfismo.

O exercício da memória é de fato central para a definição do lugar próprio do pitagorismo no interior das tradições órficas. A reforma do orfismo em sentido pitagórico estaria exatamente fundamentada no exercício da *memória* no sentido de lembrar da origem divina e imortal da alma, e, a partir disso, compreender os princípios cósmicos e éticos do viver (CORNELLI, 2010, p. 153)

Sem o orfismo, não se explicaria Pitágoras, nem Heráclito, nem Empédocles, e, sobretudo, não se explicaria uma parte da filosofia de Platão e de toda tradição que deriva dela, o que significa dizer que não se explicaria uma grande parte da filosofia antiga e de nossas heranças, principalmente a dualidade entre mente e corpo.

Pitágoras também valorizava a participação das mulheres, inclusive na educação. Segundo Cornelli, é a primeira vez, na história oficial ocidental, que discursos filosóficos são direcionados às mulheres.

Em *Vida pitagórica*, Jâmblico nos coloca vários discursos cuja autoria atribui a Pitágoras, e a cada discurso um objetivo de educação. Por exemplo, o respeito dos jovens aos pais, aos animais.

A filosofia de Pitágoras se identifica com a concepção de filosofia como sabedoria de vida, com a ação de uma pessoa que contempla o mundo e os homens para aprender com eles a controlar e dirigir sua vida de modo ético e sábio, para então conduzir os outros e ele mesmo a uma vida justa, sábia e feliz, ensinando o domínio sobre si mesmo, sobre os impulsos, desejos e paixões. A filosofia dos pitagóricos é uma visão de mundo coletiva, que se exprime em ideias, valores e práticas de uma sociedade. Não se distingue filosofia e religião, e arte, e ciência. O que se identifica é filosofia como cultura.

## 5.1 DIÁLOGOS PARA O PROCESSO CRIATIVO

Pitágoras nasce e renasce, morre e morre outra vez, a cada versão. As biografias não se decidem por um critério de verdade, às vezes há duas ou mais versões. Essas biografias não estão preocupadas com a verossimilhança ou lógica linear dos acontecimentos.

Os que tentam resgatar Pitágoras têm pela frente um caminho árduo e complexo: recriar algo que não teve um fim. Por exemplo, uma construção arquitetônica como a cidade de Pompeia. Pompeia um dia foi coberta pelas larvas de um vulcão; depois de anos, através de escavações, encontraram a cidade antiga tal como era. Já outras cidades, obedecendo ao ritmo e movimento do desenvolvimento humano e tecnológico, foram ao longo dos anos reconstruindo-se sobre si mesmas, portanto é difícil encontrar a cidade antiga, ela já não existe mais, o que existem são resquícios. Por isso é difícil encontrar Pitágoras. Porque nunca foi “enterrado”. Continua vivo e se reconstruindo. Ainda mais, houve uma expansão da tradição pitagórica: em vez de as referências acabarem, elas aumentam e se multiplicam. Sem ordem cronológica ou linear.

Apesar das referências, não existem relatos que comprovem concretamente a existência de Pitágoras. Os relatos existentes por vezes são contraditórios, fantasiosos e de fontes fora de seu tempo.

Em suma, a história da tradição do pitagorismo é uma história de omissões. A omissão editorial de Giangiulio é o exemplo mais recente de um processo secular de recepção, pelo qual, como em um palimpsesto, formas e conteúdos desta filosofia foram apagados e reescritos a partir de sempre novos interesses redacionais. O resultado disso, do ponto de vista da teoria das fontes, assustou com razão muitos comentadores, desde a antiguidade: uma multiplicidade poliédrica de imagens do pitagorismo, que o representam ora como seita religiosa, ora como escola filosófica, ora ainda como partido político ou como comunidade científica (CORNELLI, 2010, p. 239).

A melhor solução, segundo Cornelli (2010, p. 7), é definir o pitagorismo como categoria historiográfica, superando, então, tanto o dilema entre ceticismo e confiança nas fontes de sua biografia, como a pretensa ideia de se alcançar uma única chave hermenêutica que permita resolver a “questão pitagórica”. Devemos, portanto, estabelecer uma imagem plural a ponto de possibilitar a compreensão do pitagorismo.

Pitágoras é um mito, e um mito é sempre estímulo e obstáculo ao mesmo tempo. Os mitos possuem várias camadas de referências e assim cada mito é criado com seus interesses. Dos atos e das obras atribuídos a Pitágoras, foi extraído o conhecimento daquelas

características de sua personalidade que melhor serviram para selecionar e interpretar os fatos de sua vida, tendo em vista a perspectiva de cada um dos autores.

Essa característica traz um parâmetro artístico. Se Pitágoras é fragmentado, o contraponto então é a colagem. É impossível uma performance artística de uma biografia linear de Pitágoras porque essa biografia não existe.

Os relatos sobre Pitágoras têm processos como os de ampliação, adição, substituição, condensação (formação de densidade através da sobreposição de camadas). Reconhecer esses processos possibilita manipulá-los.

Só conhecendo as fontes e a organização do mito é possível se expressar com mais profundidade, liberdade e autonomia.

Nas obras sobre Pitágoras, foram encontradas estruturas narrativas, ou seja, histórias sendo contadas; conceitos, tradições e comportamentos que estão embutidos em sentenças e estruturas fabulares. As sentenças podem resumir uma narrativa. A sentença é curta e sintética. Já a narrativa, analítica.

Estrutura narrativa:

(...) Fora da cidade, alojou-se em uma gruta para iniciar sua filosofia; e nela passou a maior parte do dia e da noite, e levou a cabo o estudo dos temas úteis da ciência, discorrendo do mesmo modo que Minos, o filho de Zeus (JÂMBLICO, 2008, p. 39, verso 27).

Sentenças:

(...) de tal modo que pela maioria se assegurava com razão que era filho de um deus (JÂMBLICO, 2008, p. 31, verso 10).

Estrutura fabular:

Ao longo de toda navegação, permaneceu em uma única e mesma postura durante duas noites e três dias, sem comer, nem beber, nem dormir, salvo que, sem que ninguém o advertisse, segundo estava em sua perseverança sedentária e inalterável, dormiu um pouco (JÂMBLICO, 2008, p. 35, verso 16).

A análise dramatúrgica proposta pelo professor Marcus Mota foi utilizada para extrair do texto citações e fragmentos que fomentassem minhas escolhas. Essa análise funcionou como ferramenta de seleção de fragmentos que poderiam ser utilizados na íntegra, tal qual o original, e/ou gerar outras construções.

Segundo Mota (2011), o desconhecimento do mito leva ao esclarecimento da situação do artista criador. Para saber fazer, ele tem que agir como um novo mitógrafo e reescrever o mito com seu corpo. Não é para o passado que olhamos, os mitos encenados hoje pertencem a este mesmo tempo. O vigor no mito é o de sua atualidade: público e artistas partilhando sons e imagens imemoriais porque são únicas, irrepetíveis, atrativas em seu acúmulo de contradições.

Vê-se que Pitágoras é um desafio. Como recriar em cena alguém que existe apenas em função de uma biografia construída, de uma vida atribuída? Por que trazer do passado alguém que hoje é visto como uma ficção? Além disso, como desconstruir essa construção, essa paisagem coerente de tentativas de produzir uma enciclopédia do mundo, de estar em todos os assuntos, desde a amizade até os negócios do Estado, e ao mesmo tempo ser uma criatura errante, uma utopia, um desejo por conhecer e experimentar tudo, até mesmo os limites intransponíveis da vida humana?

Pitágoras foi um dos filósofos escolhidos para essa pesquisa. Não escolhido arbitrariamente. Ele surge em um momento da humanidade em que a vontade e a capacidade dos seres humanos em aprender são diminuídas pelo conforto das estabilidades social, econômica e emocional.

Pitágoras foi escolhido, sobretudo pelo seu alcance social, pela sua discussão sobre a educação, a vida e polivalência. Essa discussão também é a minha.

A performance como linguagem foi o suporte que escolhi para essa discussão. Através da performance, as discussões podem ser atualizadas no tempo, ao passo que ela também é suporte para a polivalência do artista.

O início desse processo criativo está justamente na correlação entre a forma como a biografia acumulativa e dissipativa sobre Pitágoras é elaborada e a construção da estrutura da performance artística desta pesquisa. Pitágoras visível e audível em sua multiplicidade.

A aproximação entre a cultura clássica que está nos livros e a performance contemporânea assinala uma alternativa para compreender as implicações da filosofia pitagórica. O método de criação da performance está correlacionado com as referências relatadas nas *Vitae* pitagóricas, de Diógenes Laércio (1977), Porfírio (1965) e Jâmblico (2008), estabelecendo um jogo de semelhanças e diferenças entre a forma de organização da performance artística em sua audiovisualidade e a textualidade das biografias pitagóricas. Textualidade que registra a verbalidade dos discursos, a localização, até mesmo as reações afetivas do público, mas também, muitas vezes, exclui as formas do fazer, da composição, duração, movimentos, o modo como a atividade performática se organizou.

Fragmentos de performance eram reunidos artificialmente na página impressa, formando a ilusão haver ter sido fixado aquilo que o *performer* apresentou. A atividade do *performer* era o pretexto para aplicação da monomania metodológica de se recuperar o conteúdo verbal integral do que se ouviu (LORD; PARRY, 1954, p. xi-xii).

Segundo Mota, do ponto de vista de transmissão dos textos clássicos, certas opções feitas privilegiaram o texto como um artefato linguístico fechado em si mesmo, restando ao intérprete a redução de sua atividade na descrição de uma estrutura ou sistema de formas alheio a práticas interacionistas. Surge o entrechoque entre métodos textualistas e performativos, na aproximação entre aquilo que aparentemente só existe nos livros e aquilo que acontece *in loco*. Esse entrechoque parece produzir uma impossibilidade teórico-metodológica para a análise do evento da performatividade em Pitágoras e uma reorganização/reinterpretação dela mesma. Faz-se necessário, portanto, para essa análise, “um pluralismo metodológico que coordene diversas estratégias e habilidades interpretativas em função da heterogeneidade do objeto investigado” (MOTA, 2010, p. 5).

Jâmblico (2008) descreve Pitágoras como um homem que persuadiu multidões de pessoas que deixaram suas casas, suas posses, para viver em comunidade onde não havia direito a propriedade e se praticava o vegetarianismo; ele era um cantor-músico-poeta que entoava canções homéricas; um xamã, conhecia sobre a reencarnação e a memória de vidas passadas; interlocutor de animais; um descobridor de propriedades da matéria; observador dos astros; criador de teoremas geométricos; um andarilho que viajou por trinta anos pelo Egito, Babilônia, Síria, Índia, Pérsia, em busca do conhecimento; propôs métodos de autocura através do poder da mente; aproximou o homem do universo e da alma ao atribuir propriedades e efeitos místicos aos números. Para ele, tudo era número. Pitágoras é um prisma – multidisciplinar, interartístico. O filósofo da multiplicidade.

Estudou com Ferécides numa época onde não havia divisão de disciplinas. Era um jovem ansioso e desejoso por aprender culturas religiosas, rituais de purificação, fundamentais na cultura antiga onde o conhecimento do divino estava atrelado à relação entre as pessoas, a saúde, a política. Eles empregavam encantamentos contra enfermidades. Considerava igualmente que a música contribuía em grande medida para a saúde, se se empregasse de modo adequado. Usava também uma seleção de versos de Homero e Hesíodo para encaminhar a alma.

De acordo com Jâmblico (2008, p. 31 e 32, versos 9 e 11), Pitágoras estudou com muitos sábios, entre eles Creófilo, Ferécides, Anaximandro e Tales de Mileto. Com Creófilo, ele estudou profundamente a poesia de Homero.

Para alguns gregos da Antiguidade, a totalidade da vida espiritual era de tal forma unitária e indivisa, e a arte, filosofia, religião, política e moral estavam tão estreitamente conectadas que cada ato era a realização de um valor filosófico, político, religioso e artístico, ao mesmo tempo. Os poemas homéricos e as tragédias são exemplos.

Homero é a chave para o início de muitas discussões sobre o pitagorismo.

Concomitante ao estudo das *vitae* pitagóricas, realizei um estudo aprofundado das marcas de ações performáticas de Pitágoras encontradas nos textos, e em pesquisas atuais que também dialogam sobre a textualidade como um registro de técnicas de composição das performances na Antiguidade.

Pude acompanhar de perto o processo de pesquisa do professor J. B. Kennedy<sup>13</sup> (2010) em um encontro promovido pela Universidade de Brasília. Após analisar vários textos de Platão, o professor J. Kennedy realiza uma interpretação numérica, fundamentada na escala musical proposta pela escola pitagórica, sobre dados de uma esticometria<sup>14</sup> baseada no hexâmetro dáctilo homérico. De acordo com ele, alguns números são positivos e outros negativos, e as proporções matemáticas podem gerar números inteiros, ou quebrados, dissonantes ou consonantes. Kennedy propõe que Platão, por influências pitagóricas e como um esticometrista, produzia seus textos de acordo com as proporções e valores musicais pitagóricos. Através dos textos de Platão, Kennedy desenvolve uma metodologia músico-matemática oriunda da correlação entre Pitágoras e Homero, capaz de organizar os textos e conduzir-nos a uma performatividade.

Em seu livro *Masqued Mysteries Unmasked: Early Modern Music Theater and its Pythagorean Subtext* (2000), a autora Kristin Rygg compara as semelhanças entre as performances das mascaradas da corte inglesa, sob a direção de Ben Jonson e do famoso balé francês *Comique de la Royne*. Ambas as escolas tem similaridades na realização de suas performances e têm preceitos e subtextos pitagóricos dentro de uma performance cênico-musical. Ela descreve como a música e a dança em interação com a filosofia e as artes performáticas são a chave para um teatro pitagórico e seus mistérios.

Passemos então a encarar a performance dos discursos de Pitágoras como algo além do que podemos ler nos relatos de suas biografias. Devemos partir para questões intersubjetivas; supraindividuais; refazer seus caminhos de formação; buscar, sob as

---

<sup>13</sup> J. B. Kennedy estudou matemática em Princeton e fez seu doutorado em filosofia em Stanford. Professor do Centro de História da Ciência, Tecnologia e Medicina da Universidade de Manchester, é autor de *Space, Time, and Einstein* (2002).

<sup>14</sup> Esticometria era a atividade de se contar os versos, e o hexâmetro dáctilo de Homero era a unidade de cômputo padrão de quantificação de linhas para obras em verso e prosa.

influências sofridas por ele e em estudos anteriormente elaborados a essa pesquisa, um aprendizado sobre os modos de sua ação performática, ações que extrapolavam a oralidade e se hibridizavam com a música e a dança, estabelecendo técnicas de elaboração do que iria ser performado em função da audiência.

## 5.2 VIDA PITAGÓRICA

### **Pitágoras 01**

Durante a primeira experiência da performance, intitulada *Pitágoras 01*, a relação com os textos sobre Pitágoras me fizeram optar por uma apresentação que fosse estruturada a partir de uma costura de cenas curtas em que eu pudesse gerar tensões relacionadas à estruturação dos textos de referência, e dessa maneira criar a dinâmica da performance. O objetivo era criar um conjunto de imagens herméticas, sem uma literalidade, muitas vezes ambíguas, às quais se poderia atribuir significados. A estrutura dramática seria um suporte para mostrar as imagens. O espectador deveria apenas aproveitar as sensações que as estruturas visuais e sonoras evocavam. As imagens eram: tempo, caminhada, rastros, animal, impulso e fonte.

Escolhi me apresentar sem a necessidade de criar personagens ou uma identidade bem delineada, e com abertura para a improvisação. Busquei um devir divino. A divindade daquele que não se pode ver, antes de ser entendido. Aquele a quem se ouve. Que usa vestes brancas. De sabedoria inesgotável aberta pelos porquês. Que não se sabe de onde veio ou se realmente veio. Não se sabe se é apenas uma imagem criada, uma ilusão de todos.

A pesquisa avançou em direção a dois seres completamente opostos e que não podiam viver sem a presença um do outro, como se houvesse um equilíbrio além de tudo. Para construir essa figura, inspirei-me em quadros e esculturas clássicas que representam Apolo, expressando poder e divindade.

Essa primeira performance consistia em uma forma-conteúdo dionisíaca – rebelde, indefinida, disforme, vazia de significado lógico, mas plena de intuição, sensibilidade e êxtase – alternada com uma forma-conteúdo apolínea criando um ciclo de equilíbrio de continuidade e descontinuidade, ser e não ser, e suas transmutações.

Experimentei em improvisos essas formas corporais obtidas das esculturas e as derivações a partir delas. Delimitei a sala de ensaios em cinco espaços:



Figura 1: Ilustração da planta baixa da divisão da sala de ensaio da performance *Pitágoras 01*.

1. A passarela das pulsações, onde estava permeável a qualquer informação do ambiente e os impulsos para ir aos outros espaços começariam a surgir.
2. O espaço Astros.
3. O espaço Música.
4. O espaço Alma.
5. O espaço Matemática.

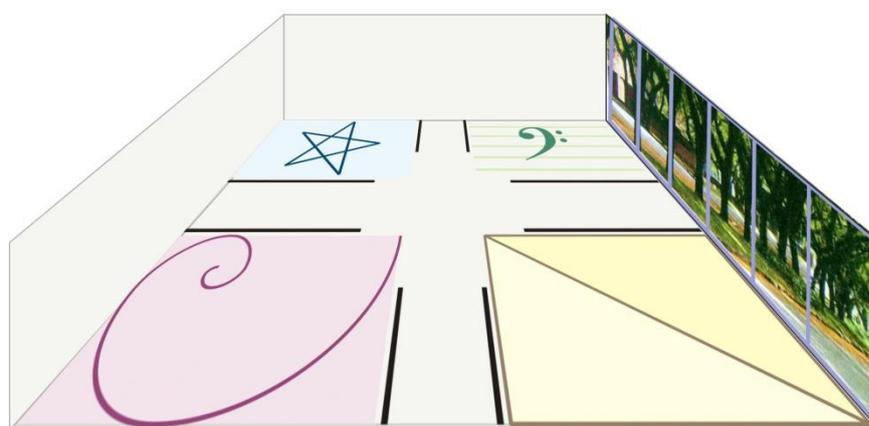


Figura 2: Ilustração 3D da divisão da sala de ensaio da performance *Pitágoras 01*.

Os desenhos das formas que aparecem em cada ambiente foram realmente demarcados no chão com fita adesiva. Os desenhos também eram estímulos para a criação de movimento. Entretanto, na apresentação da performance, o espaço estava limpo e vazio, com as paredes da sala cobertas por um grande tecido branco. Não se tratava de um espaço físico determinado, mas de um lugar suspenso. Os desenhos do chão foram retirados, porém a movimentação

respeitava a orientação dos ensaios e os desenhos do chão já haviam sido absorvidos pelo meu corpo.

Tive forte influência da dança Butoh, com a qual eu já havia entrado em contato em anos anteriores. Meu interesse pelo Butoh encontrou-se na noção de realidade fora da noção de tempo-espaço linear da nossa era (rotina, estresse, pressa, ansiedade), um tempo dilatado e suspenso na linha cronológica da história, e pela ideia de não utilizar nenhum discurso verbal. Segundo Ushio Amagatsu, diretor do grupo Sankai-Juku, “o Butoh é mais uma tentativa de articular a linguagem corporal do que de transmitir alguma ideia e visa proporcionar a cada espectador uma viagem particular ao seu mundo interior” (apud BAIOCCHI, 1995, p. 17).

Após as primeiras experiências com a performance, voltei aos textos, ampliei as possibilidades de algumas cenas e outras novas surgiram. Lorna Hardwick (2006, p. 4) corretamente identifica redirecionar nossa atenção de volta para a fonte original como um elemento fundamental dos estudos de recepção.

## ELEMENTOS DA PERFORMANCE

### **O som**

E se os candidatos eram considerados dignos de participar nos preceitos, uma vez que eram julgados por sua vida e por outras atitudes suas, depois de um silêncio de 5 anos se convertiam, mais à frente, em <<esotéricos>> (JÂMBLICO, 2008, p. 65, verso 72).

Os poucos alunos que ingressavam na comunidade pitagórica, durante cinco anos, só escutavam a Pitágoras, sem sequer vê-lo. A tradução dessa referência se deu em separar o som da imagem. Durante a performance, o som, em muitos momentos, está dissociado e até mesmo oposto à imagem que está sendo proposta.

O entendimento do poder do som e seus efeitos sobre a psique humana e a utilização da música como terapia são atribuídos inicialmente a Pitágoras.

E quando ao anoitecer seus discípulos se encaminhavam para dormir, os distanciava da confusão e dos distúrbios diários, purificava suas mentes da desordem que estava em volta e lhes proporcionava sonhos tranquilos, apazíveis e inclusive proféticos. (...) Não adaptava ou proporcionava para si mesmo tal solução da mesma maneira, por meio de instrumentos ou inclusive da voz, mas também, valendo-se de um carisma divino indizível e impensável, aplicava seus ouvidos e ajustava sua mente a sublimes sinfonias do universo, escutando ele somente e compreendendo, segundo se manifestava, a harmonia universal e a consonância das esferas e dos astros que se movem entre elas. (...) Pois bem, este é o aperfeiçoamento das almas que levou a cabo através da música (JÂMBLICO, 2008, p. 89, verso 114).

Na utilização de melodias, harmonias e ritmos variados, a proposta de utilização do som não apenas como caráter físico, mas como algo capaz de alterar estados de espírito da psique do espectador é dada em diversas partes da trilha. A diferenciação rítmica, da melodia ou da harmonia é fundamental para a quebra desses “momentos”. Como exemplo:

Por sua vez, ao levantar-se da cama, os liberava do sono pesado, da sonolência e da preguiça por meio de alguns modos específicos de cantos e melodia interpretados com uma execução simples valendo-se da lira e do monocórdio (JÁMBLICO, 2008, p. 89, verso 114).

Pitágoras utilizou-se da lira, instrumento monocórdio; na trilha sonora criada, a lira foi substituída pelo berimbau, instrumento também monocórdio muito difundido no Brasil. Foi unido ao som do berimbau o ritmo eletrônico conhecido como psy trance ou trance psicodélico. Este estilo tem uma batida rápida entre 135 e 165 batidas por minuto; além disso, há outra batida forte, que, na música eletrônica, recebe o nome de kick, num compasso de 4/4. Na trilha, a utilização do som para a libertação do sono pesado e da preguiça estabelece um diálogo direto com a euforia causada pelo psy trance em eventos de música eletrônica, onde pessoas entram ou quase entram em transe com o som e o visual da festa. Altera-se a velocidade da música de acordo com a hora do dia e é comum que as pessoas se orientem mais pela música do que “pelo dia e noite”.

Por tudo isso, faz-se evidente que aprendeu dos órficos que a essência dos deuses se define pelo número (JÁMBLICO, 2008, p. 106, verso 147).

Outro exemplo é a música das esferas. Para Pitágoras, além de simbólico, o número ocupa uma forma e espaço. O círculo é o símbolo da perfeição, a téttrade é um triângulo que possui cinco triângulos dentro dele – tem a forma do universo –, e o pentagrama é o símbolo da justiça.

Para Pitágoras, os planetas são corpos em vibração. O som é a matéria-prima do universo.

Um deus é uma nota musical e, portanto, um número.

Há uma lógica interna da realidade que é expressa pelo número, uma música escondida que determina tudo. Essa harmonia oculta é o que dá ordem às coisas. O universo seria regido por uma música das esferas (dos planetas).

Cada planeta tem uma vibração que corresponde em frequência a uma nota musical.

A partir de frequências captadas por satélites, cientistas puderam reconhecer as sonoridades de cada planeta. Através desse estudo, pesquisadores compuseram o que corresponderia a uma música das esferas. Música essa que utilizo dissociada e sobreposta às imagens criadas pelo devir Exu.

## **O tempo**

Pitágoras torna-se um modo de vida. Ramifica-se deixando de ser indivíduo para se tornar um conjunto de ideias e conceitos, doutrinas e tradição. Uma figura que se forma a partir de memórias que vão se acumulando, sobrepondo-se e transformando-se. Existem vários relatos da história que, justapostos, vão compondo um universo de oposições que vão sendo apresentadas, às vezes analogamente. A não linearidade se tornou um estímulo para o meu processo criativo, em que busquei romper, na performance, com o tempo linear para buscar a densidade do tempo.

A densidade do tempo e a não linearidade trabalhadas em muitos momentos, a partir da repetição de movimentos e de movimentos lentíssimos, refletem o domínio do corpo e do tempo do movimento, trazem a sensação de um tempo que não é humano, é divino – um presente estendido, uma memória plena onde nada acaba, o tempo da perfeição, domínio do tempo ou mesmo a sua abolição. Essa sensação também pode se relacionar com a própria relação dos relatos sobre a existência de Pitágoras que não seguem uma ordem cronológica.

## **CÉLULAS PERFORMÁTICAS**

### **O humano e o divino**

(...) e catalogaram a Pitágoras no sucessivo entre os deuses, como uma divindade boa e muito benfeitora da humanidade. (...) Entre os seres vivos, um é o deus, outro o homem, outro Pitágoras (JÁMBLICO, 2008, p. 41, versos 30-31).

Como representar o elemento divino no palco?

Pitágoras agia entre o divino e o humano. O entremundos. Na mitologia dos Orixás, Exu seria o seu correspondente, pois ele é a ponte entre os orixás e o homem. Pitágoras tinha uma coxa de ouro que lhe permitia descer ao Hades. Exu, um tridente. Exu, para os cristãos, é associado ao diabo. Para os católicos, o tridente e o pentagrama são símbolos do demônio. Já para os pitagóricos, o pentagrama é o símbolo da justiça.

Na performance, os elementos do divino se traduzem em um desenho de um tridente que faço como tatuagem no meu braço e um colar de pentagrama que utilizo no pescoço. O estado de performance é buscado através do agenciamento com o devir Exu em suas danças e incorporações.

## Vidas passadas

Efetivamente, de modo muito evidente e claro, recordava, à maioria dos que com ele se encontravam, a vida anterior, que sua alma havia vivido até então, em outro tempo, antes de vincular-se ao corpo atual (...) ele mesmo conhecia suas vidas anteriores e começou, a partir daí, em atenção aos demais, a trazer-lhes à memória a vida que anteriormente haviam possuído (JÂMBLICO, 2008, p. 58-59, verso 63).

A metempsicose é uma prática relacionada ao orfismo e ao pitagorismo. Relaciono imagetivamente a metempsicose, o relato sobre a memória das vidas passadas, como se Pitágoras se visse em um espelho, translúcido, onde, atrás desse espelho, outra vida fosse refletida em outro espelho, e outro, e outro... Uma imagem sobreposta à outra.

Com o auxílio de projetores, projeto a minha imagem e de outras pessoas sobre o meu corpo e multiplico várias vezes essas imagens. O segundo de atraso que se dá na captação da primeira imagem real para reprojeta-la em meu corpo cria um efeito de rastro, criando na imagem vista pelo espectador e no próprio recurso de criação a imagem poética da metempsicose, uma multiplicidade que recusa qualquer identidade. Pitágoras deixa de ser um indivíduo, dilui-se, e passa a ser múltiplo, a ser impulso para a sua comunidade, para a sua filosofia, para criar conceitos e revelar mistérios e modos de vida. Com a ideia dos impulsos, somei a esse momento da performance o jogo de tensões e impulsos no corpo. Um jogo entre pontos de tensão que irradiam no corpo, dando forma a composições corporais que revelam o próprio estado de vulnerabilidade ao outro, o possuir-se e o despossuir-se, o ser e o não ser.

## Fonte

Em geral, dizem que foi também o inventor de toda a educação dos cidadãos, quando disse que nenhuma coisa, das realidades existentes, era autêntica, exceto a participação da terra no fogo, do fogo na água, do ar nestes e destes no ar; inclusive do belo no feio, do justo no injusto, e tudo o demais também sucede segundo esta correlação (JÂMBLICO, 2008, p. 97, verso 130).

Para Pitágoras, a natureza é feita de um sistema de relações ou de proporções matemáticas. Para ele, o pensamento alcança a realidade em sua estrutura matemática, enquanto nossos sentidos, ou percepção, alcançam o modo como essa estrutura matemática da natureza nos aparece sob a forma de qualidades opostas: quente-frio, seco-úmido, claro-escuro etc.

Para a filosofia pré-socrática, a mudança chama-se movimento, e o mundo está em movimento. O movimento do mundo é o devir.<sup>15</sup> O momento da performance, o qual chamo de Fonte, relaciona-se com a contínua analogia entre os opostos. Os movimentos de ascensão e arrefecimento corporais refletem o contínuo equilíbrio entre morte vida, a harmonia dos contrários, o próprio movimento do mundo, a transformação, o devir.

## **O que somos? Somos amigos**

De maneira muito clara explanou Pitágoras sobre a amizade de todos com todos, e a dos deuses com os homens através da piedade e do culto baseado no conhecimento. Também (...) a do esposo com a esposa, ou com os filhos, irmãos e parentes através de uma comunhão reta (JÂMBLICO, 2008, p. 145, verso 229).

No pitagorismo, a *philía* é o conceito de relação ideal que deve ser desenvolvido entre o homem e outro homem, o homem e o deus, o homem e sua mulher.

A amizade significava comprometimento de vida, de comunhão de bens, de comunhão intelectual, comunhão espiritual e religiosa. Tudo era em comum entre os pitagóricos.

A comunidade pitagórica possuía hierarquias e uma série de atividades diárias para que se formasse um estado de abertura por meio do qual se geraria uma disposição para investigações.

O conceito de *philía* estabeleceu uma relação entre performer e espectador: converso com algumas pessoas, questiono sobre o que é amizade, destaco seus valores virtuosos e faço pactos com determinados espectadores quando lhes pergunto “O que somos?”. Caso os espectadores respondam “Somos amigos”, o pacto está selado. Deixo claros novamente a todos os significados de amizade, os mesmos acima citados, e os espectadores tornam-se conseqüentemente meus cúmplices. Está criada a minha comunidade. Durante a performance, esses espectadores são solicitados a ajudar-me em determinadas tarefas, de diversos níveis de dificuldade, e a pergunta é sempre refeita: O que somos?

## **Jornada pitagórica**

O jogo com os deslocamentos espaciais durante a performance são referências às viagens de Pitágoras em busca do saber até retornar a Samos (JÂMBLICO, 2008, p. 32 a 36, versos 11 a 19). Nesta célula, colocamos o ser pitagórico em performance caminhando pelo

---

<sup>15</sup> Para os pré-socráticos, o devir obedece a leis que mostram que toda mudança é passagem de um estado ao seu contrário, e essa passagem não é caótica. Essa perspectiva de devir é contrária à conceituação que utilizo nesse trabalho pela forma redutora à qual se agencia o devir.

deserto junto ao sol, seu protetor Apolo. Um efeito de iluminação realizado com um projetor com gelatina de cor âmbar cria a silhueta desse ser que intermitentemente é iluminado em pontos diferentes da sala, caminhando sempre em câmera lenta. A iluminação e os deslocamentos trazem a sensação de vários dias se passando em uma longa jornada pelo deserto, quente e amarelado sob o pôr do sol.

### **Devir animal**

(...) Pitágoras havia conseguido em suas palavras o poder de relaxar tensões e de aconselhar até os animais irracionais, demonstrando com isso que, pelo ensinamento que se recebe, todos se convertem em seres racionais, o que é de aplicação para os que se consideram indômitos e irracionais. (...) Efetivamente, segundo dizem, deteve a urso de Daunia, que causava grandes estragos aos moradores locais (JÂMBLICO, 2008, p. 57, verso 60).

No texto de Jâmblico encontramos narrativas que, segundo ele, são atribuídas a Pitágoras. Muitas vezes por ter um caráter fantasioso, essas narrativas se tornam fábulas, das quais se retira uma moral, que na narrativa corresponde à sentença que resume a narrativa.

Uma das histórias é a de que Pitágoras conversa com uma urso. A narrativa ensina que não se deve maltratar os animais, mesmo porque se pode reencarnar neles. Um traço dessa história é transposto quando busco imagens animais, durante a performance, em um devir animal, mais especificamente um urso e uma aranha.

## 6. O BANQUETE

*O banquete* narra o encontro entre os amigos Sócrates, Aristófanes, Erixímaco, Pausânias, Fedro, Alcebíades e Agaton, em que se lançou uma competição para ver quem fazia o melhor elogio a Eros.

Um dos maiores estímulos que tive na leitura do texto de Platão foi o elemento vinho. Na Grécia Antiga, em um banquete como esse, os convidados iam para beber, conversar e era normal realizarem competições de oratória sobre determinada temática. Tomavam vinho durante a noite toda e, um por um, iam fazendo seus pronunciamentos.

Segundo Cornelli (2005), em seu artigo “Porque Sócrates não ficava bêbado?”, o vinho tem suas ambiguidades, está ligado a Dionísio (aquele que doa vinho), o deus que nasce e morre continuamente, a alegria e a dor. Dionísio é homem e mulher (é andrógino), orgia e castidade, velho e criança, animal e deus. Dionísio, deus da sabedoria, encontra sua melhor definição na ambiguidade, que pede para ser mantida e não deve ser reduzida. Essa é a ambiguidade filosófica do vinho.

A androginia foi o outro conceito destacado da obra de Platão.

Nossa natureza primitiva não era a atual, era diferente. Para começar, a humanidade compreendia três sexos, não apenas dois, o masculino e o feminino. O andrógino era então, quanto à forma e quanto à designação, um gênero comum, composto do macho e da fêmea. Dele nada mais resta do que o nome, caído em desprezo (PLATÃO, 2011, p. 63, versos 189d e 189e).

O masculino e o feminino caracterizados e constituintes de um mesmo corpo, uma ambiguidade, um duplo. A androginia dos seres descritos por Aristófanes.

O terceiro aspecto é em verdade a própria personagem Alcebíades, o irônico, bêbado, rechaçado, inconveniente, espalhafatoso, magoado, enraivecido, e que vai contra as regras sociais estabelecidas. Alcebíades é *queer*. Ele é o que conecta e é a própria expressão do vinho e da androginia em si.

Todos os discursos do Banquete (...) são limitados. (...) Sem limites, como falar, como saber? Sócrates declara no princípio do diálogo que só sabe de Eros. Este saber termina em não-saber. Não vai nisso contradição. O saber não é posse. O saber é não-saber. Não saber de Eros é estar em busca de Eros, não saber do que estamos embebidos. Saber de Eros é viver Eros, é sentir Eros em si (SCHÜLER, 2011, p. 162).

Platão pode ser lido hoje como uma crítica a uma sociedade de consumo de sensações. O texto encontra sua transposição no presente por meio de uma incitação à reflexão sobre os conceitos associados ao amor e pode nos conduzir a refletir sobre o que é o amor, sobretudo em nossa sociedade, que lugar ele ocupa.

## 6.1 DIÁLOGOS PARA O PROCESSO CRIATIVO

A proposta inicial da performance *O amante do dragão embriagado* era experimentar o que dois corpos embriagados fazem enquanto falam de amor. Quando me refiro a dois corpos, trata-se da dualidade encontrada em cada ser, encontrada no vinho, na androginia, no amor, no performer e no espectador.

(...) na origem existia o Ovo Cósmico, um ovo de prata imenso de onde saiu Eros, o Amor. Portanto, para os órficos, Eros torna-se assim o princípio de todas as gerações que o sucedem (...) o Orfismo propunha-se como religiosidade interior, relativa à vida íntima do homem, à reforma de sua subjetividade à “via de salvação”, que prometia levar o homem para além de sua situação imediata. Cada passo no caminho da libertação, o “sair de si”, nas práticas religiosas que conduzissem ao “entusiasmo”. Na efetivação desse êxtase, desse “estar fora de si mesmo”, a música representava recurso propiciatório indispensável (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 497).

O que pode trazer, em uma performance artística, o estado alterado de consciência (a embriaguez), para a recorrente e atemporal discussão filosófica sobre o amor?

“[C]onforme o ditado, fala a verdade, o vinho e as crianças” (PLATÃO, 2011, p. 127, verso 217e). Devemos olhar o vinho sobre o ponto de vista da verdade. A verdade que ele nos diz. Sobre quem? Sobre nós mesmos. O vinho gera o conhecimento de si mesmo através de um estado dionisíaco. Aqueles que bebem se julgam sábios. O vinho aflora partes obscuras, vasculha o fundo e traz à tona quem somos.

Essa proposta de performar em um estado alterado teve, em parte, inspiração em performances do início dos anos 1970, em que artistas, como Vito Acconci e Chris Burden, ultrapassavam a medida cotidiana e forçavam seu corpo ao extremo. Este último comunicava em entrevistas que tentava usar situações extremas de corpo para induzir certos estados mentais (CARLSON, 2009, p. 119).

Segundo Blacking (1977, p. 5), qualquer membro normal da espécie humana possui não só um repertório comum de estados somáticos como as mesmas propriedades específicas da função cognitiva, e também um potencial comum para estados alterados da consciência

que foram classificados especialmente por psicólogos humanistas como parte do comportamento normal humano. Os mais dramáticos estados somáticos são o transe e o êxtase, e eles parecem pouco depender da presença real ou imaginária do outro. São naturais essas experiências, pois o homem teria uma natureza transcendente.

O conceito *queer* é o que conecta essa performance, além de sua função social e filosófica, a uma função política. O significado inicial da palavra *queer* pode ser compreendido através da história da criação do termo, inicialmente uma gíria inglesa. Literalmente significa “estranho” ou “esquisito”, mas a palavra foi usada em uma superposição de significado com a palavra *queen*, ou “rainha”. Assim, seu significado completo seria de um homossexual masculino afeminado, uma rainha estranha, diferente.

Outra derivação seria que *queer* derivou da palavra *quare*, do inglês antigo, que significava “questionado ou desconhecido”.

A palavra *queer* passou a denominar um grupo de pessoas dispostas a romper com a ordem heterossexual compulsória estabelecida na sociedade contemporânea, e mesmo com a ordem homossexual padronizadora, que exclui as formas mais populares, caricatas e até artísticas de condutas sexuais. Assim, travestis, drag queens, transexuais e outras personagens consideradas estranhas, e por isso não aceitas socialmente, ao se denominarem *queer* ganham espaço social e individualidade, distanciando-se cada vez mais de conceitos tais como desviantes ou aberrações.

Por muito tempo, as multiplicidades sexuais (hoje identificadas como travestis, gays, lésbicas, transexuais, intersexuais, transgêneros...) foram, e ainda hoje são, convidadas pela sociedade catequizada e catequizadora a se calar. O corpo a ser domesticado é solicitado a se incluir nos padrões seguros da sociedade e a não escandalizar a “moral”.

Essa máquina, por sua vez, não é, portanto, o próprio estado, é a máquina abstrata que organiza os enunciados dominantes e a ordem estabelecida de uma sociedade, as línguas e os saberes dominantes, as ações e sentimentos conformes, os segmentos que prevalecem sobre os outros (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 150).

Descolonizar o corpo trata-se de um processo antropofágico. Implica dissolver formas, engendrar outras. Cada corpo é uma ameaça, a ser levada a sério, para a ordem ditada ao corpo, para o estado sexuado, na busca da desconstrução de um organismo prejudicial produzido por catequizações que exercem controle sobre o corpo.

O próprio corpo é capaz de destruir crostas aparentes de formas estranhas impostas à cultura e encontrar uma subjetividade singular, guiada pela efemeridade do desejo e da sensibilidade, e não por uma imitação de padrões de gênero e/ou identidade. Uma

subjetividade antropofágica não se habitua a viver no corpo imposto, no sexo imposto. O corpo é capaz de tornar-se, ele mesmo, manifesto antropofágico. Para aderir à existência, manifesta de maneira visível os signos múltiplos de sua subjetividade sobre o corpo. O corpo tornar-se, então, uma proclamação momentânea de si.

Esther Newton (1972, p. 108) denomina esse processo de descolonização como “*halo effect*”, uma violação de cânones culturalmente estandardizados e de cânones codificados de gênero, de gosto, de comportamento e de fala, que normalmente apontariam para uma orientação sexual.

Essa discussão me leva a propor um corpo em performance conduzido por regiões de incertezas, sem separar, organizar, esquadrihar a sexualidade, na tentativa de romper com a ilusão de completude individual. Através da desconstrução de identidades, poderei configurar novos sentidos não exclusivos, nem minoritarizantes nem separatistas, mas singulares, deixando o corpo de ser o espaço em que é objeto de violência e opressão e tornando-se o lugar de resistência, produzindo corpos que escapam a essa ordem.

Mesclando a poética antropofágica, os estudos clássicos e os estudos da teoria *queer*, aboli as fronteiras entre o que poderia ser chamado de “cultura de elite” e “cultura marginal”. Esses elementos, aparentemente contraditórios, trazem a ideia de uma estética híbrida para a performance e geram deslocamentos do contexto original de cada elemento, que serão colocados em um novo contexto que *a priori* não seria próprio a nenhum; entretanto, justapostos, combinam-se através da poética antropofágica de criação.

A performance fornece claramente uma estratégia para a construção social de uma *persona* alternativa que permite a integração de uma quantidade normalmente problemática de características “femininas” em uma pessoa “masculina”. Uma drag queen. Uma maneira irreverente e política de resistência a uma ordem ditada ao corpo.

A relação entre o conceito *camp* e a subversão de papéis tradicionais de gênero impulsiona ao que se pode chamar de performance de resistência. O “Camp” é um conceito em que o personagem “é compreendido como um estado de incandescência contínua – uma pessoa sendo uma coisa muito intensa” (SONTAG, 1966, p. 280).

Segundo Esther Newton (1972, p. 107), o *camp* é teatral não somente quando ressalta “a interpretação”, mas quando enfatiza performance e estilo, como algo se parece e é feito, incluindo o self.

Normalmente, as performances tipo *camp* estão associadas, na opinião pública, com a performance de uma *persona* “feminina” por um homem da tradição do “drag”. Há muito, na história do teatro, dentro de tradições como o teatro grego, o *vaudeville*, o burlesco, o circo e

os “menestréis”, homens fazem papéis femininos e mulheres fazem papéis masculinos. Nessas tradições, um homem vestido de mulher, para efeito cômico ou grotesco, é um fenômeno comum. Nesse teatro, a linha entre o ator e o personagem sempre foi claramente delineada (CARLSON, 2009, p. 176).

Esse tipo de performance ainda funciona previsivelmente de acordo com as exigências do entretenimento principal ou das questões culturais. Essas *personae* tão complexas e suas performances são reduzidas e apresentadas à cultura “heterossexual” dominante como um show de drag. A ideia não é a de que a feminilidade seja expressa pelo homem através da drag. Existem outras formas de se fazer isso. As drags não são uma paródia do gênero feminino.

A drag, para alguns performers e para certo público, pode também ser vista como um capacitador político e pessoal. Durante as experimentações, o surgimento da drag em situações sociais cotidianas funcionava para revelar “as implicações sociais e políticas dos homens *versus* as roupas femininas e como as pessoas são confinadas, oprimidas e estereotipadas e, muitas vezes, conseguem aprovação social de acordo com o que vestem” (BURNHAM, 1989, p. 416).

No início dos anos 90 parte da performance estava envolvida com as preocupações, os desejos e mesmo a visibilidade dos normalmente excluídos por raça, gênero ou classe, pelo teatro tradicional ou mesmo pela performance moderna, pelo menos em seus anos de formação (CARLSON, 2009, p. 163).

Segundo Judy Chicago, a performance pode ser alimentada pela raiva de maneira que as outras artes não podem. “Mulheres em Fresno fizeram performances quase sem habilidade, mas elas tinham poder porque surgiram de sentimentos autênticos” (ROTH, 1989, p. 466).

A performance é nutrida de sentimentos e de emoções. É preciso reconhecer, mesmo com a autônoma construtividade dela, que também a atividade artística é sentimentalmente conduzida. Desta forma, admite-se uma *múltipla presença do sentimento na arte*: os *sentimentos contidos* na obra, que são não sentimentos vividos, mas sentimentos contemplados, não são atos de vida prática, mas invenção da fantasia; não são elementos biográficos, mas devaneios poéticos; sentimentos concomitantes com a atividade artística, que é a própria alegria de criar, que vibra e se identifica com o próprio exercício atual dela, os sentimentos vividos pelo artista antes da obra, sentimentos pessoais instalados na memória do artista, evocados pela e para a obra, ou seja, sentimentos precedentes, contidos, concomitantes e subsequentes à obra de arte (ROTH, 1989, p. 466).

A relação entre os sentimentos pode ter uma importância decisiva no processo de recepção e interpretação da obra, já que tem relevância estética na obra de arte. Obras narrativas, construtivas ou abstratas, por exemplo, têm em si outros modos de interação com os sentimentos.

Também o trabalho de monólogo contemporâneo utiliza uma narrativa autobiográfica, só que mais individualizada, evitando que as *personae* ficcionais tenham a tendência de se fixarem em personagens. Esse trabalho possui o seu foco na *persona* específica do performer e seu corpo.

A arte da performance de solo e o monólogo têm sido associados, no fim da década de 1980 e no início da de 1990, às performers feministas e gays, como de Tim Miller, por exemplo, artista gay que trata das experiências da vida real de homossexuais na sociedade, e Douglas Sadowick (CARLSON, 2009, p. 131).

Na performance que busco criar, a drag não é apenas uma questão de aparente travestimento. Não existe a ideia de se tornar aparentemente uma mulher. Não é um homem vestido de mulher e que interpreta um personagem bem delineado. Não existe uma separação entre as subjetividades do performer e do personagem, o “eu” atual e o “papel”. Não baseio o meu trabalho em personagens criados previamente por outros artistas, mas no devir como processo de criação artística e performatividade. Meus personagens apresentam-se hibridizados em minha autobiografia, minha cultura, minhas experiências. Minha subjetividade antropofágica gera novos contornos oriundos de agenciamentos do devir. O foco está em como o meu corpo é articulado por meio da performance e como afeta e se deixa afetar pelos personagens de uma obra, pelo espaço, pela música e pelo espectador que reconhece e valida a obra.

Durante esse processo criativo, minha subjetividade é colocada em xeque, provocada, desmascarando minhas contradições e dificuldades encontradas no amor e no meu próprio ser. Contradições que não se excluem e que se justapõem, descrevendo em linhas gerais as urgências daqueles que amam e dos que são amados. Um diálogo instigante se estabeleceu entre mim e a filosofia de Platão.

Performances como as de Rachel Rosenthal ou Meredith Monk relacionam material mítico a experiência pessoal. Segundo Féral (1992, p. 154) sobre o trabalho de Rosenthal, *Pangea*, de 1991:

Em lugar da imagem de um sujeito essencialmente instintivo – o da arte da performance dos anos 1970 –, a arte da performance dos anos 1990 troca a imagem de um sujeito que se recusa a eliminar as tensões entre o self e a história, entre a política e a estética, e que restabelece a complexidade da enunciação. Enquanto a

arte da performance nos anos 1970 estava simplesmente recusando a representação de um real que ela tentava atingir na sua imediaticidade (...) a arte da performance nos anos 1990 renunciou ao jogo de ilusão. Escolheu voltar para o real como uma construção do político, e mostrar o real ligado necessariamente ao individual.

Outro tipo de performance *autoexploratória*, também estabelecida durante os anos 1970, é a que foi chamada de arte da *persona* ou do “personagem”. Ela não lidava com experiência autobiográfica ou da “vida real”, mas com exploração, via performance, de eus alternativos, imaginários e mesmo míticos.<sup>16</sup> Entretanto as *personae* encenadas não são “personagens” no sentido tradicional do palco – com papéis fora deles mesmos e roteirizados por outros. São *fantasias autobiográficas*, título utilizado também para uma exposição em 1976 em Los Angeles da obra de Eleanor Antin e outros sete artistas autotransformacionais (CARLSON, 2009, p. 173).

A atividade de Eleanor tem uma relação estreita com um tipo de atividade europeia que os britânicos chamaram de “*walkabouts*”, na qual performers fantasiados improvisam interações com o público em geral. Alguns tentam se misturar com o ambiente das pessoas e lhes causar confusão. Grupos como La Compagnie Extrêmement Prétentieuse, da França, Natural Theater, da Inglaterra, German Scharlatan Theater, da Alemanha, e Walkabouts, dos EUA, realizavam as mais excêntricas performances de *walkabout*. Performances de “exploração” de selves alternativos. Segundo Carlson (2009, p. 273), o uso da performance artística nos EUA para a exploração de selves alternativos ou para revelar fantasias e autobiografias tornou-se, na metade da década de 1970, uma abordagem maior da performance. E, para o público em geral hoje, isso ainda permanece como uma manifestação mais familiar e acessível desse movimento.

As preocupações políticas e sociais se tornaram um dos temas principais desse processo criativo de performance, principalmente por envolver indivíduos ou grupos com pouca ou nenhuma voz ou papel social no nosso sistema atual.

A perspectiva de fornecer uma voz e um corpo para a experiência coletiva (geralmente não articulada) é bastante importante para as performances contemporâneas, especialmente aquelas criadas por e para comunidades oprimidas ou marginalizadas onde se questiona o espectador frente a frente sobre o dilema em comum.

Esta performance, embora ainda não construída, começa a basear-se fortemente na palavra e, muitas vezes, na palavra como revelação, por meio do uso de material biográfico ou também para dar à exposição física profundidade intelectual, por vezes política e

---

<sup>16</sup> Como exemplo, temos Martha Wilson e a obra *Posturing: Drag* em 1975.

artisticamente autorreflexiva. Começo a sucumbir com a disseminada oposição inicial da performance para o teatro, e a ênfase inicial no corpo e no movimento com rejeição total da linguagem discursiva dá espaço, gradativamente, a uma performance centrada na imagem e a um retorno à palavra.

Para esta performance, a ênfase deve estar em dar voz a uma subjetividade silenciada e usar o material autobiográfico, mítico e filosófico para fins sobretudo políticos. O que está em jogo, entretanto, não é o meu relato de vida, mas um deslocamento deliberado dessa vida através da filosofia e da performance.

## 6.2 O AMANTE DO DRAGÃO EMBRIAGADO

A minha abordagem dos aspectos extraídos de *O banquete* e as referências dos trabalhos performáticos do início dos anos 1980 me levaram a improvisos que por sua vez se configuraram em três tipos de células performáticas: fotoperformances, depoimentos e dublagens.

### *Células performáticas*

#### **Fotoperformances**

- a) *Transformação*
- b) *Futebol*
- c) *Arado*

As fotoperformances são performances feitas para a câmera fotográfica. Nas três possibilidades citadas acima, o intuito era trabalhar as imagens de androginia com efeito de estranhamento a partir da sobreposição de ações rotuladas como masculinas por um corpo híbrido com características visuais consideradas socialmente femininas.

Em *Transformação*, o fotógrafo capta o momento de transbordo do devir drag-Alcebíades-Samuel. O fotógrafo acompanha toda a transformação que já faz parte da obra. Maquiagem, roupas, acessórios e subjetividades compartilhados.

Em *Arado*, a câmera capta a *persona* em uma atividade executada comumente por homens, o que gera um estranhamento pelo contraste entre a rusticidade do objeto utilizado e a delicadeza da *persona*.

Em *Futebol*, a câmera busca olhar para a interação social dos integrantes do jogo coletivo que é proposto com esse ser híbrido que não se enquadra em um time masculino ou feminino e acaba por alterar os padrões estereotipados do próprio jogo e das relações pessoais.

### **Depoimentos**

- a) *Enquanto eu te dava amor...*
- b) *Salve Sócrates, leia Platão!*
- c) *Eu minto*
- d) *O amor é brega!*

Depoimentos são ações performáticas em sua maioria com textos predefinidos oriundos de depoimentos pessoais e de trechos de *O banquete*. Todavia, esses textos e ações estão abertos às intervenções e composições que podem surgir no momento e também sujeitos ao meu livre desejo de mudança como performer.

*Enquanto eu te dava amor...* teve inspiração nas relações em que o sentimento de amor não é correspondido, como no exemplo de Alcebíades.

*Salve Sócrates, leia Platão!* tem como temática a relação entre o sentimento do amor e o sexo: a relação sexual vazia de sentimentos, a banalidade que se atribuiu ao sexo. O que é o amor diante de tanto sexo?

*Eu minto* é uma brincadeira com a manipulação das pessoas e das palavras principalmente quanto ao tão esperado “Eu te amo”.

*O amor é brega!* discute os porquês das imagens, músicas, cores e comportamentos relacionados ao amor em nossa contemporaneidade.

### **Dublagens**

- a) *Vamos rir do amor com Elis, qua qua...*
- b) *I am Alcebíades and I will survive!*

As dublagens são pequenos shows que complementam a ação performática com a irreverência e bom humor possibilitados pela técnica da dublagem auxiliada pelo ritmo e melodia das músicas que contaminam o espectador, quando então a *persona* ganha espaço

para falar através das letras musicais, reforçando ou contrapondo os discursos das células depoimentos.

As tentativas de configurar todas essas células juntas numa sequência resultavam em um todo que parecia conectado forçosamente. Essas células demandavam complexas estruturas de produção. Além disso, o próprio tempo de duração mais longo da maioria delas e a linguagem de cada uma não propiciavam uma sequência contínua. Houve também um desejo, uma necessidade, de organizar a performance dentro de um espaço de apresentação convencional para um público específico. Essa necessidade advinha da possibilidade de utilizar recursos técnicos de iluminação e sonoplastia que poderiam “ampliar” o meu processo criativo e proporcionar à minha criação a sensação de “algo mais elaborado”, “bem acabado esteticamente”. Depois de muito experimentar, percebi que essa necessidade era estranha ao processo criativo desse trabalho. Surgia quase como um protocolo instituído pela obrigação de realizar apresentação formal da pesquisa durante a mostra de artes cênicas da UnB. Essa foi uma necessidade que surgiu antes mesmo da própria obra, antes mesmo de eu perceber que uma estrutura já estava se estabelecendo no trabalho. Que a obra estava formando a forma. A partir deste momento, segui com a preocupação de não me ater à necessidade de se chegar a qualquer definição de estrutura de encenação antes mesmo de saber como se constituiria a obra.

Quis então desorganizar-me, sair da minha zona de conforto de criação. Decidi romper com os meus desejos formais de apresentação do trabalho e, por conseguinte, com a relação com o público.

Foi pensando nisso que optei por não trabalhar com um espectador que se desloca até uma sala, senta-se e espera para ver a obra. A opção foi por deslocar a própria obra para fora desse lugar e fazer com que *aquele que passa* se torne espectador, agente e também gerador da obra.

Além do deslocamento espacial da obra para um espaço de apresentação não convencional, a obra artística é deslocada para a realidade do espectador, onde é agenciada uma ruptura no cotidiano, propiciando a ambos, performer e espectador, uma experiência artística e também filosófica, e depois trazendo o espectador de volta à sua realidade cotidiana, mas de alguma maneira modificado.

Os encontros promovidos entre o estranhamento de um espectador e a complexidade sensível de uma performance em um espaço não convencional possibilitam a abertura do desconhecido ou esquecido. Como afirma Medeiros (2005, p. 107), “desterritorializada, a obra burla o espectador e escamoteia seu enclausuramento simbólico”.

Meu interesse passou a ser em atingir *aquela que passa* e não espera ver, e não aquele que espera para ver. A ideia era intervir sem anúncio. A definição da relação com o espectador trouxe novas possibilidades para a organização da estrutura da obra e, por fim, para o seu processo de recepção.

Depois de tantas mudanças, era necessário retornar ao texto-base e aos complementares para perceber as novas conexões que surgiram nesse processo e também as que pudessem surgir.

Na releitura, percebi que a estrutura original do texto de Platão estava já refletida na estrutura de performance que havia se estabelecido. Em *O banquete*, existem passagens textuais de conteúdo contraditório. Por vezes, Platão interrompe o diálogo, muda o pensamento no meio da fala. O seu texto parece improvisado, não tem apenas um eixo temático. A performance refletia uma estrutura livre de células performáticas, em que cada uma continha um eixo temático a ser seguido, mas que poderia ser alterado pelas interações com os elementos que pudessem surgir naquele espaço-tempo, configurando-se, muitas vezes, em um discurso não linear.

A minha abordagem dos elementos textuais retirados do texto de Platão me levou à primeira experiência da performance, intitulada *Drunk Drag Lover: o que fazem dois corpos embriagados falando de amor*, que realizei durante seis horas, em espaços públicos, ingerindo vinho, experimentando estados alterados do corpo e explorando os caminhos que já havia traçado.

Os espaços abertos ou não convencionais passaram a ser o foco da experiência performática. Os próprios espaços ofereciam textos e contextos, uma infinita possibilidade de deslocamentos, encontros, contatos, confrontos e esquivas. Os espaços possibilitam uma “arte contextual”. Segundo o crítico Paul Ardenne (2004, p. 12), que cunhou o conceito, o contexto designa o conjunto de circunstâncias nas quais um fato se insere. A “arte contextual” opta pelo estabelecimento de uma ligação direta entre obra e realidade.

O espaço passou a contribuir para a dramaturgia, na qual a minha ação performática e a *daquela que passa* eram integradas na medida em que se desenvolviam as experiências/ensaios. Em alguns momentos, o próprio espaço propôs um ponto de partida para a minha ação. A dramaturgia nessas novas estruturas intervinha e se compunha nesse espaço-tempo.

Após essa experiência, foi necessário mais uma vez um retorno ao texto-base e aos complementares para analisar, refletir e perceber as novas conexões que surgiram nesse processo, originadas pela interação com o público. Também sempre atento às novas conexões

com o texto, sugeridas pelas minhas modificações internas agenciadas pela experiência performática.

Em *O amante do dragão embriagado*, foram mantidas algumas estruturas e textos da experiência anterior, outros foram extraídos e outros acrescentados.

A performance foi dividida em partes; através delas, consegui estabelecer um ritmo do espetáculo e, através do ritmo das ações, pude controlar o ritmo da performance.

Muitas vezes, durante a performance, o que acontece é uma paródia da tragédia de Alcebíades. Nas tragédias, o aprendizado e o conhecimento são gerados através da sensibilização do espectador, o *pathos*. A intensidade do *pathos* é variável com os intervalos. Nessa performance, os intervalos são correspondentes às partes dubladas ou cantadas que são alternadas entre as partes faladas.

A performance *O amante do dragão embriagado* foi apresentada em um jantar para filósofos em um barco no lago de Brasília e outra vez em um jantar em um hotel. Situação ideal. Mesmo havendo fixado esses lugares de apresentação para a performance, a ideia de espaços não convencionais, advinda da experiência anterior, foi mantida. A relação inesperada e direta com o público que continua agente e gerador da obra, também.

A definição dessas relações (espaço e ação) com o espectador trouxe novas possibilidades para a obra filosófica, o que influenciou diretamente na recepção da mesma. O rompimento com as estruturas convencionais possibilitou novos diálogos entre a filosofia, o performer, a obra e o espectador.

No próximo capítulo, discuto as relações entre o espectador e a obra. Essas reflexões foram fundamentais para entender aonde eu queria chegar com as performances e projetar meus intuitos artísticos durante o processo de criação e execução das obras.

## 7. PERFORMANCE E RECEPÇÃO

Os problemas que tive durante a execução das performances não se reduziram à minha condição de performer como inventor e realizador a um só tempo, condição essa que revela as relações, às vezes conflituosas, de invenção e repetição, espontaneidade e automatismo, exercício e expressão. Os problemas também estavam relacionados com a influência da presença do espectador que (inter)age na obra.

Participe no ato criativo e de execução do performer, o espectador prolonga a sua experiência artística por conta própria, com os mais diversos e originais complementos que se permitem as obras. O espectador apela para a própria intenção do artista, que prefere o não acabado ao acabado, muitas vezes para evocar, com a indeterminação do esfumado, uma insondabilidade de significados, e às vezes conscientemente, pretendendo mais sugerir do que definir, contando com o prolongamento livre e inventivo do espectador.

Quis deixar as obra abertas, com a possibilidade de apresentá-las de modos diversos, convidando assim os espectadores a participarem de meu processo criativo, “uma poética do mal-acabado, da sugestão e da obra transformável pelo espectador” (PAREYSON, 1997, p. 198).

Entretanto, só o acabamento da obra assinala o início do trabalho do espectador, e só o caráter acabado está em condições de reivindicar uma infinidade de interpretações. Se a poética exige a indeterminação do não acabado, a vaguidade da sugestão, a constante transformabilidade, tudo isto se inclui no limite perfectivo de sua forma. Sendo bem-sucedida e, por isso, perfeita, concluída, a performance que realiza completamente em si o não acabado, a sugestão, a transformabilidade que está em seu programa (poética).

A completude e a forma que as minhas performances adquiriam no plano estético não contrastaram em nada com a sugestionabilidade e a transformabilidade de suas poéticas, e a abertura delas a uma multiplicidade de interpretações não tem nada a ver com inacabamento, mas consiste precisamente no caráter acabado da forma.

A recepção que projetei não limita o olhar do espectador a registrar passivamente as performances. O espectador reconstrói as obras dentro de si, dirigindo e regulando o olhar: multiplicando as perspectivas, escolhendo os pontos de vista, dando maior relevo a certas linhas do que a outras, observando as variações, as relações e os contrastes. Para esse espectador, sua interpretação é a própria obra. Mesmo que tenha colhido durante a sua recepção apenas um determinado aspecto da obra, cada um desses infinitos aspectos contém a

obra inteira. Esse espectador reconstrói, nele mesmo, a obra na plenitude de sua realidade sensível, de modo que ela revele, a um só tempo, seus significados subjetivos.

Muitas pessoas têm a ideia de que o teatro em geral é uma coisa ruim, que ele é palco da ilusão e da passividade, que deve ser colocado de lado em favor daquilo que ele tolhe: conhecimento e ação – a ação de conhecer e a ação conduzida pelo conhecimento. Platão chegou a esta conclusão há muito tempo quando disse que o teatro é o lugar em que pessoas ignorantes são convidadas para assistir a pessoas que sofrem: o que se passa no palco é um *pathos*, a revelação de uma doença, a doença do desejo e da dor, que não é nada mais do que a autodivisão do sujeito causada pela falta de conhecimento; a “ação” do teatro não é nada mais do que a transmissão dessa doença através de outra doença, a doença da visão empírica que olha para as sombras; o teatro é a transmissão da ignorância que faz com que as pessoas adoçam através do meio da ignorância que é a ilusão de ótica. Logo, para Platão, “uma boa comunidade é aquela que não permite a mediação do teatro, uma comunidade cujas virtudes coletivas são diretamente incorporadas nas atitudes vivas dos seus participantes” (RANCIÈRE, 2007).

A performance envolve a questão da condição do espectador, e a condição do espectador é algo ruim. Durante muito tempo, o espectador foi convidado a se calar, a não estragar a obra. Além desse condicionamento, muitas vezes o pensamento crítico sobre a obra não é fomentado por um real interesse em discutir ali a sua própria vida.

Tenho em vista que a performance é o lugar no qual uma ação é realmente desempenhada por corpos vivos diante de corpos vivos, onde os espectadores aprendem coisas em vez de serem apenas capturados por imagens, onde se tornarão participantes ativos numa ação coletiva em vez de continuarem como observadores individuais. Porque, apesar das subjetividades serem singulares, toda e qualquer ação humana interfere no coletivo.

O espectador libertado da passividade de observador precisa ser confrontado com o espetáculo de algo estranho, que se dá como um enigma e demanda que ele investigue a razão do estranhamento, ao mesmo tempo em que precisa ser trazido para o poder mágico da ação teatral, onde poderá complementar a condição de observador racional pela experiência com as energias vitais do teatro. Estas duas atitudes são sintetizadas pelo teatro épico de Brecht e pelo teatro da crueldade de Artaud. Em Brecht, o espectador se distancia; em Artaud, o espectador perde toda a distância. Para Brecht, o espectador deve mudar a maneira de olhar para a obra a fim de olhar de um modo melhor; para Artaud, o espectador deve lagar o status de observador. De fato, devemos questionar as equivalências e oposições entre o ato de ver e a passividade.

A performance muitas vezes consegue tornar o espectador atento à situação social que ela mesma propõe. Faz com que o espectador largue a ideia de observador onde ele não está mais sentado diante de um espetáculo, mas cercado pela cena, e é arrastado para o círculo da ação, o que devolve a ele sua energia coletiva.

Subverter a posição estável do espectador significa escandalizar sua consciência, fazê-lo tomar uma posição crítica perante a obra e perante si mesmo, agenciando novas conexões, passando por estados de transformação e engendrando novas formas do conhecimento.

Em uma obra de arte realizada em grupo a confrontação e o imprevisto escampam a todo o controle preliminar. O outro é interioridade, sempre, de novo, desconhecida e aberta. A intensidade do vivido em um trabalho em grupo, para o espectador e para o artista, é diretamente proporcional à profundidade da troca estabelecida (leia-se troca como transferência, permuta, alteração, modificação ou, ainda, abandono). Funda-se um ecossistema com elementos em ritmos descompassados, mistura de eventos: longe do equilíbrio (MEDEIROS, 2005, p. 121).

Ao subverter a posição segura do espectador, promovo um processo análogo na minha posição, às vezes superior e absoluta, de performer. Os processos são equivalentes e ocorrem simultaneamente devido ao compartilhamento de espaços comuns da obra, em um *entremundos* que encerra aspectos das subjetividades do espectador e do performer.

Depois de ter sido espectador de muitos espetáculos, e de ter passado por vários processos criativos, inclusive os desta pesquisa, concluo que o papel errado do artista é tentar romper com o processo de recepção tateante de tentativa e erro. É propor ao espectador o conhecimento do conhecível, ao seu próprio modo – o modo do método progressivo, que dispensa todo tatear e todo acaso, explicando itens dentro de uma ordem, do mais simples ao mais complexo, de acordo com o que o espectador é capaz de entender, levando em consideração sua idade ou sua formação social e suas expectativas sociais. “O ignorante não é apenas aquele que não conhece aquilo que ele não conhece; mas também aquele que ignora como conhecer” (RANCIÈRE, 2007).

Entre o artista e o espectador, não há um vale, não há lacuna entre essas duas formas de inteligência. É sempre a mesma inteligência que está trabalhando, uma inteligência que cria formas e faz comparações para comunicar suas aventuras intelectuais e para entender o que outra inteligência está tentando comunicar-lhe de volta. Isto é o que Jacotot, na teoria literária, chama de emancipação. Emancipação é o processo de verificação da igualdade de inteligência. No teatro, Rancière (2007) vê a emancipação como “o embaçamento da oposição entre aqueles que olham e aqueles que agem, entre os que são indivíduos e os que são membros de um corpo coletivo”.

Segundo o filósofo Giovanni Gentile, o processo de recepção, o qual ele chama de leitura, trata-se de uma tradução, podendo a obra somente reviver quando se torna atividade pessoal do leitor. Para Gentile, toda leitura de uma obra de arte é então uma criação nova. Todavia, para Croce, a leitura não se trata de uma espécie de prolongamento psicológico do leitor em que se derramam os próprios sentimentos<sup>17</sup> pessoais suscitados pela obra sem que a obra possa falar por si mesma (PAREYSON, 1997, p. 202).

A concepção de Gentile recorda que toda operação humana, até a mais receptiva, tem sempre um caráter ativo. Esta concepção acaba por conceber a atividade de recepção em absoluta criatividade, esquecendo que é difícil pensar numa receptividade mais ativa do que a leitura de uma obra de arte em que o receber é reconstruir, fazer reviver, interpretar, penetrar, colher; não se trata de inventar, mas de executar uma interpretação, não de criar, mas de recriar, não de dar vida, mas de despertá-la.

O processo de recepção implica, portanto, no inseparável e fundamental caráter de pessoalidade; todavia, isso não significa que a recepção seja dirigida pela livre vontade do intérprete espectador.

Segundo Pareyson (1997, p. 203), a concepção de Gentile sobre o processo de recepção estabelece que a cada nova leitura é criada uma nova interpretação. Esta visão de Gentile sobre a recepção pode recair por uma concepção de multiplicidade interpretativa como consequência fatal de um intimismo no processo de recepção da obra que reduz qualquer coisa à atividade subjetiva e arbitrária do espectador. Todavia, para Pareyson (1997, p. 207), a obra em processo de recepção revela a sua perfeição apenas para quem sabe considerá-la como a conclusão de um processo, para quem sabe capturar e delinear seu desenho criativo.

Os elementos semânticos e referenciais das obras revelam o seu valor somente quando são interrogados não por si sós, no seu significado imediato e direto, mas na sua dependência de estilo, uma vez que sua própria semanticidade é assumida pelo gesto formativo do artista e, por isso, orientada pelo seu modo pessoal de formar (PAREYSON, 1997, p. 69).

A interpretação da performance como obra artística é múltipla e infinita quando, no encontro entre a performance e o espectador, instaura-se uma afinidade entre um dos infinitos aspectos da performance e um dos infinitos pontos de vista do espectador, revelando-se novas formas do conhecimento. Interpretar significa encontrar essa sintonia. Caso não aconteça, a vontade de penetração na obra fica frustrada e resulta em incompreensão. Contudo, esse

---

<sup>17</sup> Discordando de Croce, esses sentimentos, oportunamente bem orientados, podem contribuir para a penetração na obra.

processo de acesso à obra não é fechado e definitivo, é passível de revisão, pois quando novos pontos de vista aparecem, quando solicitados intencionalmente ou ocorridos ao acaso, dá-se uma (re)visão da obra e o processo de interpretação se reabre. Novos caminhos são propostos e percorridos, novas descobertas. Cada determinado ponto de vista, cada intensidade de olhar, colhe um aspecto único da performance, que, por sua vez, possui tantos aspectos quantos são os pontos de vista do espectador, infinitos.

Em alguns casos, durante a apresentação das performances, como, por exemplo, durante a apresentação de *O amante do dragão embriagado* para um grupo de filósofos estudiosos de Platão, percebi que o acesso e a compreensão de aspectos da performance se deram quase de imediato. Não é que esses espectadores eliminaram as etapas do movimento de acesso ou da busca interpretativa e a interpretação se fez automaticamente no encontro, como mágica, mas sim que o olhar dos espectadores já estava preparado para esta obra por uma afinidade específica ou pelo próprio exercício da apreciação da arte e conhecimento de seus processos.

Essa rápida compreensão, entretanto, pode levar o espectador a crer que compreendeu a performance de forma absoluta. Quando isso acontece, o que o espectador em verdade faz é interromper o contínuo diálogo com a obra artística. Diálogo que pode ter revelado verdadeiras descobertas em seu início, mas que depois acabou falso e monótono como a presunção de quem acreditou ter tido essa compreensão.

Pensar em uma compreensão definitiva da obra é como pretender compreender alguém à primeira vista. Assim como a obra só se revela a quem conquista o seu acesso, ela também se fecha a quem deseja monopolizar a sua posse (PAREYSON, 1997, p. 229).

A minha execução das performances não pretendeu, de alguma forma, impor ou substituir a interpretação própria do espectador sobre a obra, mas antes sugeri-la, regulá-la. A afinidade é o fator que instaura os agenciamentos entre obra e receptor, o que não leva o espectador-intérprete nem a uma impessoalidade, nem à sobreposição de sua personalidade em relação à obra, suprimindo-a.

A obra de arte usa, com quem lhe fala, a linguagem com que este pode escutá-la melhor, isto é, revela-se a cada um da sua maneira, (...) cabe ao intérprete interrogar a obra de modo a obter dela a resposta mais reveladora para *ele, daquele seu* ponto de vista, (...) a interpretação é sempre, ao mesmo tempo, revelação da obra e expressão do intérprete. (...) cabe ao leitor tornar-se congenial com a obra à qual quer ter acesso (PAREYSON, 1997, p. 236).

A performance realiza sua função social em sua potencialidade máxima, porque ela fala a todos, mas cada um a seu modo, e assim assegura sua função sob a universalidade alcançada através do diálogo singular entre espectador e performance. De tal modo, a performance mostra que o essencial da sociedade não é a despersonalização, mas a subjetividade singular, uma vez que, no público criado, os vínculos são tanto mais estreitos quanto mais individual for o diálogo dos indivíduos com a obra.

As performances desta pesquisa não carregam em si uma totalidade para ser imposta, mas em sua poética exigem a indeterminação do não acabado. A sugestão e a transformabilidade são o que provoca e o que cria a fricção entre dois mundos, do espectador e do performer, e geram o entremundos que é a própria obra. A tensão gerada por essa fricção garante a ação do espectador. O ritual se estabelece no momento do encontro, da comunicação entre os mundos, evidenciando uma relação que antes era invisível e que agora questiona afetos. Essa relação é uma aproximação de 100% das totalidades do artista e do espectador. O que se partilham são espaços da obra em um entremundos, numa intensa atividade de ressignificação, a todo instante, da obra e de si mesmos, em que as experiências dos espectadores servem para iluminar a experiência do performer, quebrando-se assim um isolamento de experiência e podendo a performance revelar novas interpretações, ideias e dilemas comuns. O espectador tem em sua interpretação a própria obra, que ele julga a partir da fluência e negociação entre sensibilidade e pensamento.

É o poder do espectador de traduzir do seu próprio modo aquilo que ele está vendo. É o poder de conectar o que ele vê com a aventura intelectual e sensível que faz com que qualquer um seja parecido com qualquer outro, desde que o caminho dele não se pareça com o de mais ninguém. O poder comum da arte é o poder da igualdade de inteligências. Este poder conecta os indivíduos no mesmo grau em que os sustenta separados uns dos outros; é o poder que cada um de nós temos para abriremos nosso próprio caminho no mundo (RANCIÈRE, 2007).

O que é colocado à prova pelas minhas performances não é a capacidade de agregação de um coletivo, mas a capacidade do anônimo e singular, a capacidade que faz qualquer um igual a todo mundo em termos de recepção qualitativa da obra. Esta capacidade atravessa distâncias imprevisíveis e irredutíveis. Atravessa um jogo imprevisível e irredutível de associações e dissociações em que uma nova relação se estabelece entre performance e espectador, humano e humano, arte e sociedade.

## 7.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A RECEPÇÃO DAS PERFORMANCES

A noção de avaliação ou juízo de uma performance artística é sempre complicada. Uma ideia é que a avaliação está condicionada ao gosto do espectador. O gosto, entretanto, é apenas uma impressão imediata e o pensamento apenas descreve o seu conteúdo. Uma segunda ideia é a de que o gosto não contém juízo algum, e para se chegar à avaliação é preciso afastar-se do gosto e passar à reflexão para fundamentar o que foi sentido mediante um juízo.

O gosto pessoal, segundo Pareyson (1997, p. 17), não oferece os princípios de uma teoria ou análise, apenas fala de maneira pessoal e indispensável sobre o âmbito da experiência estética em que se alimenta. Enquanto a interpretação é condicionada e só é tornada possível pelo gosto, a avaliação, ao contrário, extrai o próprio critério diretamente da obra.

A dupla natureza física e subjetiva da performance e o seu valor múltiplo correspondem, no espectador, à sua natureza de gosto. A natureza do gosto que abrange a subjetividade inteira do espectador (sentidos, coração, inteligência, necessidades) faz da recepção um ato complexo em que toda forma de avaliação e de utilização na estética é chamada a condicionar, facilitar, alimentar, enriquecer e aprofundar a própria fruição estética.

A sensibilidade não é nunca tão imediata e tão abandonada que não contenha em si, em sua própria espontaneidade, um exercício de pensamento e todo um processo de escolhas e juízo. Mesmo o gozo mais imediato inclui um juízo e pressupõe interpretação. Por outro lado, o pensamento reflexivo que dirige e acende a consciência do movimento interpretativo e do juízo culmina em um ato de fruição e gozo. Mesmo a reflexão mais consciente também visa gozar a obra. Ou seja, ato de fruição e gozo está sempre acompanhado do pensamento e do exercício do juízo (PAREYSON, 1997, p. 239).

O processo completo de recepção oferece um ato de fruição: um reconstruir, interpretar e avaliar a obra, para chegar a gozá-la.

Em *Vida pitagórica*, temos uma obra que propõe ao espectador um estado de contemplação. Essa contemplação, no entanto, não seria um estado de passividade, de esquecimento de si, de inércia e abandono, em que nos deixamos levar pela obra e nos perdemos nela, nos anulando diante da obra.

O comportamento dos espectadores é regido pela discricção, eles se mantêm imóveis e calados, propiciando o desaparecimento provisório de seus corpos e vozes (LE BRETON, 2009, p. 256).

Por que identificar o fato de uma pessoa estar sentada, imóvel, com passividade, se não pelo pressuposto de um abismo radical entre atividade e passividade? Por que identificar “olhar” com “inatividade”, se não pela suposição de que olhar significa olhar para uma imagem ou para uma feição e isso significa estar apartado da realidade que está sempre atrás da imagem? Estas oposições – olhar/saber; olhar/agir; aparência/realidade; atividade/passividade – são muito mais que oposições lógicas (RANCIÈRE, 2007).

A contemplação certamente é um estado de quietude em que se observa a obra fora da inquietação da busca, um estado de extrema receptividade, no qual se deixa a obra ser em sua natureza para interpretá-lo sem lhe falsear traços. A quietude não tem relação com a passividade neste caso, mas sim representa o ápice de uma atividade intensa, e essa receptividade não tem nada do abandono de si e esquecimento, trata-se de um estado ativo e consciente. Só através de um processo ativo de interpretação chegamos à contemplação, que não se abandona à obra, mas a observa buscando a sua perspectiva mais reveladora e interrogando-a longamente, de mil maneiras, estabelecendo-se então um verdadeiro diálogo entre obra e espectador, intenso e contínuo, que vibra na quietude da contemplação. A contemplação exige uma atitude consciente por parte do espectador, inclui um processo para alcançá-la, é uma conquista (PAREYSON, 1997, p. 207).

O princípio da igualdade começa quando é dispensada a oposição entre olhar e agir e se entende que a distribuição do próprio visível faz parte da configuração de dominação e sujeição. Ela começa quando nos damos conta de que olhar também é uma ação que confirma ou modifica tal distribuição, e que “interpretar o mundo” já é uma forma de transformá-lo, de reconfigurá-lo. O espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que observa com muitas outras coisas que observou em outros palcos, em outros tipos de espaços. Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele. Ou se for capaz de desfazer o espetáculo burlando o que lhe foi transmitido no aqui e agora do espetáculo e transformando-o em mera imagem, ao conectá-la com algo que leu num livro ou sonhou, viveu ou imaginou. Estes são espectadores e intérpretes distantes daquilo que se apresenta diante deles. Eles prestam atenção ao espetáculo na medida da sua distância (RANCIÈRE, 2007).

Em *Vida pitagórica*, o conhecimento prévio de certas circunstâncias da vida de Pitágoras pode iluminar certas características e certos significados da performance apresentada. Pode-se objetar que certos conhecimentos biográficos são essenciais para melhor

conhecer e avaliar obras como essa. Então performances em que a biografia em questão é ignorada ou não tem grande notoriedade e conhecimento deveriam ser, ao fim, incompreensíveis?

Para obter êxito, a performance não depende do entendimento literal e total da biografia que está por trás dela. Para que serviu a biografia? Para contar a história? Mas que história? *Vida pitagórica* não é uma construção narrativa, nem lógica ou cronológica. A biografia aqui se apresenta por mim orientada para gerar caminhos. *Vida pitagórica* se destaca da biografia utilizada como base para viver por conta própria. O que eu era, eu era sem Pitágoras; o que Pitágoras era, era sem mim. O que é vivido é o que se compartilha.

Contudo, o espectador não deve renunciar a nenhum dos meios que podem lhe facilitar a penetração ou aumentar a compreensão da performance, de modo que pode recorrer à biografia, até nos casos em que procure apenas a confirmação de descobertas já feitas ou a antecipação de descobertas a serem feitas durante a execução da performance. Para facilitar o acesso, foram distribuídos pequenos releases sobre o processo criativo da performance *Vida pitagórica*. Entender o processo criativo não impele o espectador a cercear seu processo de fruição.

Colocar a biografia sob o signo da arte e aplicá-la a explicar um mito significa precisamente olhar para o ponto germinal do mito, em que a personalidade humana se prolonga na personalidade mítica e as *vitae* traspassam o humano e o mito. Onde este método for possível, isto não pode deixar de favorecer o êxito da interpretação e compreensão do mito. Compreender o mito significa conectar-se a ele, implica conectar-se à sua filosofia.

Em *O amante do dragão embriagado*, muitas pessoas disseram que meu trabalho não era teatro; outros disseram que não era performance. Muitas dessas confusões de classificação se dão por falta de esclarecimento mais amplo do espectador sobre as poéticas e os conceitos de performance, ou mesmo por uma ideia fixa do que a arte da performance seja.

Féral (1992, p. 158-159) defende que, embora o termo performance esteja atravessando as décadas, ele está se tornando institucionalizado. A performance como era praticada nos anos 1970 era muito distinta, ocupando-se com “uma única e mesma função: contestar a ordem estética do tempo, explorar a relação do artista com a arte”. Segundo Féral, essa primazia das preocupações formalistas caracterizou a performance até parte dos anos 1980 e, com o seu desaparecimento, também desapareceu a arte da performance “verdadeira”, para ser trocada por uma visão de performance não como função envolvida apenas com a experiência da arte, mas como gênero que pode se voltar para qualquer preocupação. Essa

mudança de visão marca um retorno à “mensagem e à significação”, que, segundo Féral, são inimigas dos objetivos originais da “verdadeira” performance.

Segundo Lehmann,<sup>18</sup> não vale mais a pena discutir se é performance ou teatro, o interessante são as formas híbridas.

*O amante do dragão embriagado* é poesia de evasão e arte militante pela própria natureza múltipla da performance, através da qual o puro jogo e voo da fantasia não são nunca tão destacados de modo a não levar consigo todo um mundo subjetivo e um posicionamento concreto perante a vida.

Durante a apresentação, com o passar do tempo, muitas pessoas iam esquecendo a dimensão fantasiosa do ser andrógino e iam se conectando com o que eu, performer, tinha de mais profundo. Ao mesmo tempo o que era compartilhado por eles também ganhava em mim dimensão de profundidade.

A performance foi um suporte para afirmar minha posição como um sujeito na história que é minha e que quero integrar. Compartilhei meus sentimentos em um *devoir drag-Alcebiades* para falar sobre o amor em nossa contemporaneidade a partir do meu ponto de vista, e a partir da minha interpretação e crítica da obra de Platão. O vinho me deixou livre para falar sobre o que estava oculto, à medida que fui ficando embriagado. Esse transbordamento de estado permitiu a inserção da *persona* em determinados espaços sociais em que a performance talvez não ocorresse e, todavia, em via de cooperação, o trabalho reconhecido como performance artística também habilitou a intervenção da *persona* nesses espaços não convidativos, possibilitando a sua transformação. Através da comicidade e irreverência da *persona*, a performance conseguiu abordar, de forma descontraída e suave, a densa temática do amor rechaçado.

---

<sup>18</sup> Em palestra na Universidade de Brasília, Departamento de Artes Cênicas, em 2010.

## CONCLUSÃO

Mesmo sendo a performance a expressão da minha subjetividade mutável e singular, ela tem uma vontade independente, uma autonomia e finalidade interna, que orienta seu desenvolvimento do início ao fim do processo criativo, a ponto de eu ser quase que forçado a executar o que a obra exige, já que aquele é o único modo como a obra se deixa fazer. Isso não quer dizer que perdi a iniciativa.

Sendo o idealizador e o executor das minhas performances, me encontrei, muitas vezes, na extraordinária condição de obedecer a elas no próprio ato de executá-las. O desejo de realização das performances como elas pretendiam ser exigia de mim um estudo delas mesmas em todos os seus aspectos, um olhar e escutar atentos durante as experimentações nos ensaios e experimentações durante as execuções. Quando por fim me encontrei saciado, a execução não era menos que a própria obra.

Na totalidade acabada das obras estava contida a execução originária que, como performer criador, lhes dei enquanto as realizava, e também que as próprias obras pretendiam do espectador como condição de acesso a elas.

Não existia distância a vencer entre as performances e os espectadores, entre mim e eles; não existia distância entre a Antiguidade e a contemporaneidade. Pelo contrário, havia uma semelhança a ser reconhecida e colocada em jogo na própria execução das performances. Colocar isso em jogo significou duas coisas. Primeiro, significou rejeitar as fronteiras entre a filosofia e a arte da performance. Expressar elementos das histórias de Platão e Pitágoras me forçou a embaçar os limites entre o campo da história “empírica”, o campo da filosofia “pura” e o campo da arte “antropofágica”. Para mostrar o que isso significa, tive que colocar a minha subjetividade em comunhão direta com o discurso teórico filosófico e histórico. A filosofia não foi apresentada como esfera do pensamento puro separada da esfera dos fatos empíricos, da antropofagia dos meus desejos. Embaçar as fronteiras entre os campos da filosofia e da performance também significou embaçar a hierarquia entre os níveis de discurso, entre a performatividade de uma história e sua explicação filosófica ou científica ou a verdade que está por trás ou por baixo dela.

O que criei não foi um metadiscurso explicando a verdade de um discurso de nível superior ou inferior à obra-base em si. O que houve foi uma devoração, mostrando como subjetividades singulares e discursos filosóficos se traduziam mutuamente através da performance. Produzir conhecimento significava estabelecer em minha poética a forma idiomática que tornaria essa tradução possível. Utilizei esse idioma para contar as minhas

aventuras vividas sobre as obras abordadas, sob o risco de que esse idioma permanecesse “ilegível” para aqueles que queriam saber qual era a causa da história, seu verdadeiro significado, ou a lição que se poderia tirar dela. Tentei produzir um discurso que fosse legível apenas para aqueles que fariam sua própria tradução a partir do ponto de vista da sua própria aventura.

Este é o meu ponto de vista. Minha abordagem é ditada pelo tipo de artista que sou. Não sou apenas um performer com interesse em filosofia, que aconteceu de ter escolhido as artes cênicas como área de interesse. Sou um pesquisador com interesse em estudos de recepção, e ao mesmo tempo sou um produtor cultural, bailarino, ator, brasileiro etc. Muitas vezes, o meu trabalho como artista cênico se sobrepõe (por razões de formação, por nada mais). Isso não quer dizer que houve algo de errado com a minha vinda para o campo dos estudos da recepção e dos estudos clássicos. Isso também é quem eu sou, e quem eu sou se forma na mesma medida em que também foi se configurando esta pesquisa. Acredito no que faço, no valor do que faço, e o faço com toda a seriedade.

Transitei, fiz transitar e fui transitado, tanto pelas muitas experiências que envolveram o meu ato de pesquisar, experimentar e viver, em suas múltiplas relações, quanto pelos encontros que envolveram o ato presente da performance, sempre numa multiplicação de singularidades.

Negar todas as minhas influências seria negar a mim mesmo e negar os outros que habitam em mim. Começo a reconhecer partes de mim nos outros, começo a me reconhecer “outros”, a “outrar-me”, e eu já não posso negar, nem a mim nem aos outros, as nossas relações.

Assim consegui entender que o “ser ou não ser?”, além de não ser uma pergunta, não tem o “ou” e sim um “e”: ser e não ser. Eu agora posso me ver e me entender como múltiplo e singular. Tudo isso graças à culpa que tinha de não saber quem eu era. Culpa, porque o mundo exigia definições.

Grotowski, Artaud, Stanislavski, Brecht, Hugo Rodas, Rita Castro, Kazuo, Roberta, Marcus, Simone, Francisco, Rogério, Luciana... Quantos!

Dei conta de que eu era inclassificável.

Utilizei-me de várias técnicas para as minhas obras. As técnicas me deram suporte e ampliaram as possibilidades do meu processo criativo. Quando utilizadas, me colocaram diante de determinados problemas que tentei resolver, e assim foram geradas novas possibilidades expressivas que antes não existiam, de modo que as técnicas têm a sua relevância durante o processo de criação artística e também ampliam o valor do processo de

exercitação. Contudo, a técnica, por si só, não está em condições de produzir a própria arte, e por isso é inútil se deter nas assim chamadas linguagens artísticas; quando existe arte, esta resgata com a sua criatividade toda limitação anterior, toda condição precedente, todo trabalho preparatório; a arte não se aprende e não se pode ensinar; de preferência, cada um traz a sua.

A técnica diz respeito ao meu trabalho, ao meu processo criativo e obra, na medida em que se identifica sem entrepostos com a criação, irrepetível e singular.

A hibridização das linguagens, na arte da performance, torna-se dado de uma experiência estética que se explica na sua possibilidade de acontecimento. A unidade e a diferença das artes aqui só se explicam juntas.

O maior legado que a universidade me deixa é justamente as inúmeras influências, técnicas e pensamentos sobre a arte, o artista e a vida. Deixados por cada professor pelo qual passei. Influências que por tanto tempo me causaram frustração e desespero.

O meu conceito de formação, até então, não se adequava à minha realidade de vida, mas percebi que a minha formação não me ensinou uma técnica, mas sim como escolher meus próprios caminhos e expandir meu processo criativo.

As disciplinas do mestrado ajudaram a expandir a minha capacidade intelectual de pesquisador para a realização de uma investigação tão múltipla, heterogênea, transdisciplinar e interartística quanto o meu objeto de pesquisa e eu mesmo.

Foi preciso ultrapassar pressupostos baseados em metodologias redutoras e unívocas, integrando o estranhamento causado pela aproximação entre as esferas distintas da filosofia e das artes performáticas para que frutificassem o conhecimento, esclarecimento e novas formas de recepção de ambas. O entendimento dessa integração não apenas articulou conhecimento sobre ambas as disciplinas como também associou diversas artes. Foi uma experiência multidisciplinar e ao mesmo tempo interartística.

A aproximação entre a cultura clássica que está nos livros e a performance, neste processo, assinalou uma alternativa para compreender implicações da filosofia platônica e pitagórica. As obras de Pitágoras e Platão são documentos de seus tempos, de suas sociedades; rever essas obras também cumpre uma função educativa e histórica. Aprendemos com a história a olhar para o passado para discutir o presente. Novos olhares sobre o passado trazem novos olhares para o presente e perspectivas outras de futuro. Antiguidade e contemporaneidade, passado e presente, estão sempre implicados em si, sempre em diálogo – para entender um ou outro, você precisa pensar em termos do outro.

James Porter (2000, p. 15) argumenta que os clássicos, longe de serem uma atividade fora de moda, são essenciais e vitais; observa ainda que a modernidade exige o estudo da Antiguidade para a sua autodefinição: só assim ela pode desconhecer-se na sua própria imagem do passado, uma imagem chamada de Antiguidade clássica. A Antiguidade, de fato, sempre foi entendida a partir da perspectiva do presente, e o presente entendido a partir da perspectiva da Antiguidade. Charles Baudelaire (1964), no que se tornou um texto fundador para o modernismo e teorias da modernidade, “O pintor da vida moderna”, vê a Antiguidade e a modernidade sempre se interpenetrando, sobrepostas.

A história pode estar documentada, mas é sempre mutável, pois o passado é sempre passível de revisão e novas interpretações.

A performance, como uma arte de seu próprio tempo, reage por uma discussão sobre o próprio ser humano, e o encontro entre performance e filosofia traz luz ao pensamento, às atitudes, à ação e à existência, enquanto simultaneamente melhora a nossa compreensão do mundo e de nós mesmos.

Na arte, não há valores que não impliquem outros valores, e todos esses valores estão presentes na obra de arte, contribuindo para o seu valor artístico. A obra de arte exerce muitas funções não artísticas e teóricas, práticas, filosóficas, morais, políticas, religiosas, sociais e assim por diante, mas as exerce precisamente como obra de arte. Não há obra de arte que a vida não penetre, arrastando os mais diversos valores com ela, e não há obra que não reingresse na vida, nela desempenhando diversas funções além da artística. Contudo, a vida se encontra na obra precisamente em forma de arte, e só como arte ela reingressa na vida, vindo ao encontro das mais diversas necessidades. Não é possível separar obra e vida e cair num esteticismo que isola o valor artístico da obra, ou num funcionalismo estético que só tende à utilização mediata ou imediata dela: não é possível considerarmos as obras de arte como tais se quisermos prescindir absolutamente dos múltiplos valores presentes nela ou das várias funções exercidas por ela, porque os valores e as funções contribuem para a sua configuração estética.

Busquei na arte a minha própria vida, e por isso a arte me assinalou um campo de ação vasto como a própria vida, complexa. Compreendo também que há quem busque na arte o alívio de apenas um instante de entretenimento. Todavia, meu intento, hoje, é voltar a revalorizar o conteúdo humano, a função não puramente estética da arte, e sublinhar a relação que liga a arte com o tempo do qual ela emerge e com o ambiente de onde ela surge. Arrisquei-me ao perigo de fazer emergir a “arte da vida”. E, se a realidade social deve passar através do filtro da subjetividade do artista para introduzir-se na arte, esse artista é, por sua

vez, uma realidade social, alimentada pelo contato com os outros. Se a passagem das realidades sociais pela arte não é determinantemente necessária, também as condições sociais não devem ser desconsideradas ou privadas de relevância estética enquanto completamente absorvidas e dissolvidas no ato criativo.

O encontro entre o espectador e as performances extraía vida das obras enquanto as fazia viver de sua vida originária. Desse modo, obra e vida coincidiam até se identificarem: a realidade e a vida do espectador se tornavam também realidade e vida da obra, e vice-versa.

Durante a realização das performances, a minha relação instantânea de criação com o espectador não subtraiu nada da totalidade das obras; ao contrário, o espectador interagiu com sua totalidade e se integrava às obras. A relação com o espectador tornava-se, inclusive, a obra em si.

Por alguns instantes, nesse encontro, borravam-se as fronteiras entre quem era o performer e quem era o espectador, ou mesmo se misturavam ou se destruíam esses dois mundos para que surgisse um entremundos, onde o ser ou não ser já não fazia mais sentido. Essa era uma busca minha por integrar-me na experiência profundamente para compreender as correlações da experiência compartilhada, para expandir minha subjetividade e me tornar o outro.

Aproprio-me da descrição de Hélène Cixous (2006, p. 46) em *Le rire de la Méduse*, sobre a escrita feminina, para definir essa relação da performance como algo operando no “entrelugar”, examinando o processo de si e do outro, uma troca incessante entre subjetividades diferentes, que se conhecem e começam somente a partir da fronteira viva do outro: um fluxo de muitos lados e inexaurível, com milhares de encontros e transformações do mesmo, no outro e no “entrelugar”.

Ao me aproximar de um espectador, sempre tomei muito cuidado. Estava indo ao coração dele. Comunicando-me com sua alma. Transformando-me nele mesmo, no outro. Isso é tocar a vida do espectador. Com cuidado, tocava a vida de outra pessoa como se fosse a minha.

Esse processo de pesquisa envolveu tanto o meu desejo pessoal de performer-criador, como uma forma aberta de se trabalhar e investigar um processo criativo, quanto o desafio árduo de ser o principal “orientador-provocado” como uma forma de retroalimentação dentro dessa criação. A todo instante, a mudança, a incerteza. Em nenhum dia, ao longo de dois anos de pesquisa, tive o mesmo olhar do dia anterior para o trabalho que ia se desenvolvendo. Não fixe ideias, imagens, troquei os caminhos, não congelei meu olhar; inclusive agora, no

momento da escrita e fundamentação, o pensamento está questionando, refletindo, verificando, trocando palavras e pensamentos.

O corpo rizomático, a experimentação com os devires e o trabalho com cartografias possibilitaram-me uma infinidade de caminhos para trazer à tona as minhas reflexões, as minhas visões de mundo e a minha singularidade.

As tessituras dramatúrgicas, as criações sonoras, a interpretação dos textos e todos os outros elementos envolvidos na criação das performances estão sendo, até agora, por mim digeridos, modificados e recriados em novos trabalhos que seguem a ordem dos meus desejos no percurso dos diversos territórios que já foram e ainda serão explorados.

E se, ao final desta dissertação, você ainda se perguntar:

— Para que serve, então, uma performance filosófica?

Eu lhe respondo:

— Para possibilitar, a cada um de nós, os meios para sermos mais conscientes de nós e de nossas ações numa prática que deseja a liberdade; para trazer luz à realidade das relações sociais e os melhores meios para acabar com a dominação; para abandonarmos a ingenuidade e os preconceitos do senso comum; para não nos deixarmos guiar pela submissão a ideias dominantes nem poderes estabelecidos; para buscar compreensão e significação do homem, do mundo, da cultura e da história; para conhecer o sentido das criações humanas.

## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2007.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago*. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Vol. VI, Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970a.

\_\_\_\_\_. *Manifesto da poesia pau-brasil*. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Vol. VI, Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970b.

\_\_\_\_\_. Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial: In: *A utopia antropofágica: obras completas de Oswald de Andrade*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1995.

ARDENNE, Paul. *Un art contextual*. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participacion. Paris: Flammarion, 2004.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AZAMBUJA, Diego. *Oswaldiar as tecnologias: a macumba antropófaga como manifesto da ciber-barbárie tecnizada pela Associação Teat(r)al Oficina Uzyna Uzona*. Dissertação (Mestrado em Arte Contemporânea) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

BAIOCCHI, Maura. *Butoh: dança veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Londres: Phaidon Press, 1964.

BLACKING, John. Towards an Anthropology of the Body. In: \_\_\_\_\_. *The Anthropology of the Body*. Londres: Academic Press, 1977.

BRECHT, Bertolt. Comment jouer aujourd'hui les classiques? In: *Ecrits sur le theater*. Paris: Gallimard, 2001. [Coll. Pléiade].

BURNHAM, Linda Frye. Performance Art in Southern California: An Overview. In: LOEFFLER, C. E.; TONG, D. (Ed.). *Performance Anthology: Source Book of California Performance Art*. San Francisco: Last Gasp Press/Contemporary Art Press, 1989. p. 390-438.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CIXOUS, Hélène. *Le rire de la Méduse*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2006.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CORNELLI, G. *Em busca do pitagorismo: o pitagorismo como categoria historiográfica*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-25022011-104305/pt-br.php>>. Acesso em: 9 jul. 2011.

\_\_\_\_\_. Por que Sócrates não ficava bêbado? In: LESSA, Fabio de Souza; BUSTAMANTE, Regina (Org.). *Memória e festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

DAVID, A. P. *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2006.

DELEUZE, Gilles. Deleuze/Spinoza. *Cours Vincennes*, 24 jan. 1978. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. 5 vol. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DIÓGENES LAÉRCIO. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1977.

DUFRENNE, Mikel. *Esthétique et philosophie*. v. 1 e 2. Paris: Klincksieck, 1976.

FEMENÍAS, Maria Luisa. Pós-feminismo através de Judith Butler. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 2, May./Sept. 2006.

FÉRAL, Josette. Performance and Theatricality: The Subject Desmistified. *Modern Drama*, v. 25, p. 170-181, 1982.

\_\_\_\_\_. What is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre. *Discourse*, v. 14, p. 142-162, 1992.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

GEORGE, David. *Teatro e antropofagia*. São Paulo: Ed. Global, 1985.

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

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

HALL, Edith; HARROP, Stephe (Ed.). *Theorizing Performance: Greek Drama, Cultural History, and Critical Practice*. Londres: Duckworth, 2010.

HARDWICK, Lorna. *Reception Studies (New Surveys in the Classics) by Lorna Hardwick*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

HESS, H. *Is there a Theory of Art in Marx? Marxism Today*, Londres, v. 17, n. 10, 1973.

JÂMBLICO. *Vida pitagórica*. Madri: Editorial Gredos, 2008.

JÁUREGUI, Carlos A. Comer e ser comida, canibália. 2005. Disponível: <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/ess/pt1507941.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2013.

JAUSS, Hans Robert. Literary History as a Challenge to Literary Theory. *New Literary History*, 1970. Disponível em: <<http://circleuncoiled.wordpress.com/2013/04/28/hans-robert-jauss-literary-history-as-a-challenge-to-literary-theory/>>. Acesso em: 12 mai. 2013.

KEEN, Antony. Reception Theory: Some Preliminary Thoughts. 2009. Disponível em: <<http://tonykeen.blogspot.com/2009/01/reception-theory-some-preliminary.html>>. Acesso em: 18 dez. 2012.

KENNEDY, Jay. *Space, Time, and Einstein*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2002.

KENNEDY, J. B. Plato's Forms, Pythagorean Mathematics, and Stichometry. *Apeiron*, v. 43, 2010. Disponível em: <[http://personalpages.manchester.ac.uk/staff/jay.kennedy/Kennedy\\_Apeiron\\_proofs.pdf](http://personalpages.manchester.ac.uk/staff/jay.kennedy/Kennedy_Apeiron_proofs.pdf)>. Acesso em: 19 abr. 2011.

KOPELMAN, Isa Etel. *As suplicantes, de Ésquilo, ecos da tragédia grega na cena contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000341046>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

KRASNER, David; SALTZ, David. *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance and Philosophy*. Michigan: University of Michigan Press, 2006.

LE BRETON, David. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009.

LORD, A.; PARRY, M. *Serbo-Croatian Heroic Songs*. Cambridge: Harvard University Press, 1954.

LYOTARD, Hean-François. *O inumano*. Lisboa: Estampa, 1990.

\_\_\_\_\_. *O pós moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MARIZ, Adriana Dantas de. *A ostra e a pérola: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard (Ed.). *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Blackwell, 2006. Disponível em: <<http://www.rhul.ac.uk/classics/cucd/martindale05.html>>. Acesso em: 23 mar. 2013.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Bordas rarefeitas da linguagem artística performance: suas possibilidades em meios tecnológicos. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Arte em pesquisa: especificidades*: (ANPAP). v. 1. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004.

\_\_\_\_\_. *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.

MOTA, M. *A performance como argumento: a cena inicial do diálogo Ion, de Platão*. *Revista VIS (UnB)*, v. 5, p. 80-92, 2006.

\_\_\_\_\_. *Nos passos de Homero: performance como argumento na Antiguidade*. *VIS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*, v. 9, n. 2, 2010.

\_\_\_\_\_. *Danaides*. Brasília: [s.n.], 2011. [Livro-guia do espetáculo].

NEWTON, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2005.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PATER, Walter. Unsigned review, *Westminster Review*, 1868. Disponível em: <<http://morrisedition.lib.uiowa.edu/eptalessupplecritPater2.html>>. Acesso em: 7 abr. 2013.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLATÃO. *O banquete*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011.

PORPHYRY [PORFÍRIO]. *The Life of Pythagoras*. In: HADAS, M.; SMITH, M. (Ed.). *Heroes and Gods*. Nova Iorque: Harper and Row, 1965. p. 105-128.

PORTER, James I. *Nietzsche and the Philology of the Future*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. de Daniele Avila. 2007. Disponível em: <[http://antropofagia-interculturalismo.blogspot.com.br/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de\\_12.html](http://antropofagia-interculturalismo.blogspot.com.br/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de_12.html)>. Acesso em: jun. 2013.

REIS, Simone Silva. *Teatro de devires: um olhar multiplicante sobre o imaginário afro-brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 1989.

\_\_\_\_\_. *Subjetividade antropofágica*. 1998. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2012.

\_\_\_\_\_. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/Ed. UFRGS, 2007.

\_\_\_\_\_. *Geopolítica da cafetinagem*. In: FURTADO, B.; LINS, D. (Org.). *Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos*. São Paulo: Ed. Hedra, 2008.

ROTH, Moira. Autobiography, Theater, Mysticism and Politics: Women's Performance Art in Southern California. In: LOEFFLER, C. E.; TONG, D. (Ed.). *Performance Anthology*: San Francisco: Last Gasp Press, 1989.

RYGG, Kristin. *Masqued Mysteries Unmasked: Early Modern Music Theater and its Pythagorean Subtext*. Hillsdale: Pendragon Press, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. Cultura popular: as apropriações da indústria cultural. *Revista Comunicação e Sociedade*, v. 13, 1985.

SCHÜLER, Donaldo. Convivas do banquete. In: PLATÃO. *O banquete*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SILVA, Maicira Teles Leão e. *Estado pirata: performance e cidade*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

SONTAG, Susan. Notes on "Camp". In: \_\_\_\_\_. *Against Interpretation*. Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux, 1966.

SPINOZA, Benedictus. Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. [Col. Os Pensadores].

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1930.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

WARBURTON, Nigel. *Elementos básicos de filosofia*. Trad. Desiderio Murcho. Lisboa: Gradiva, 2007.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: [s.n.], 2004. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/17303520/FrancoisZourabichvili-Vocabulario-Deleuze>>. Acesso em: 18 mai. 2011.

## ANEXOS

### MANIFESTO ANTROPÓFAGO

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Ori Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos..

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe : ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo orecular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeju\*

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comia.

Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciênda do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.

De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas+ fala de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage com os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas.

O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frape típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

*OSWALD DE ANDRADE* Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha." (*Revista de Antropofagia*, Ano 1, No. 1, maio de 1928.)

DVD DE FOTOS E TRILHA SONORA DAS PERFORMANCES  
*PITÁGORAS 01 E VIDA PITAGÓRICA*

DVD DE FOTOS E TRILHA SONORA DAS PERFORMANCES  
*DRUNK DRAG LOVER E O AMANTE DO DRAGÃO EMBRIAGADO*