



ARAÚJO, Samuel. DRUNK DRAG LOVER: o que fazem dois corpos embriagados falando de amor?. Brasília: Universidade de Brasília. Mestrado; bolsista vinculado CAPES; Orientador Marcos Mota.

RESUMO

Apresento reflexões e análises sobre o processo criativo e de recepção da performance *Drunk Drag Lover*, inspirada na personagem Alcibiades em *O Banquete*, de Platão. A fusão entre o a filosofia clássica e a performance constitui o foco dessa pesquisa metodológica de criação artística, onde 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 nesse confronto entre os estudos clássicos e os estudos da performance e também entre o espectador, o performer e a obra.

Palavras-chave: Platão. Performance. Recepção.

ABSTRACT

This communication intend to analyze the creative process and reception of *Drunk Drag Lover*, artistic performance inspired in Alcibiades, character from *The Symposium* of Plato. The fusion of the classic and the contemporary is one of the focuses of methodological research of artistic creation, where wonder how can this approach of philosophy through the body and performance be potent, and then, finally, analyze what can be expanded, modified and seized in this confrontation between classical studies and performance studies and also between the spectator, the performer and the work.

Keywords: Plato. Performance. Reception.

A pesquisa para esta performance iniciou a partir de algo pré-existente: o texto *O Banquete* (1991). Após uma leitura de reconhecimento, entrei em contato com o mundo do texto platônico e recebi os primeiros estímulos, que se desdobraram em projeções sonoras e imagéticas para os posteriores exercícios de improviso. Nesse processo de apropriação do texto parti para uma análise mais aprofundada, sublinhando conceitos e percebendo sua estrutura textual.

Um dos maiores estímulos que tive na leitura do texto, foi o vinho. Na Grécia Antiga, em um banquete como esse apresentado por Platão, os convidados iam para beber, conversar e era normal realizarem competições de oratória sobre determinada temática. Eles 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), 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. 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.

A performance *Drunk Drag Lover*, tem a proposta de experimentar o que dois corpos embriagados fazem enquanto falam de amor. Quando me refiro a dois corpos estou falando do performer e seu espectador, da dualidade mesma encontrada em

cada ser, encontrada no vinho, a dualidade do masculino e o feminino, dos seres andróginos encontrados no discurso de Aristófanes sobre o amor em *O Banquete*. . O que pode trazer, em uma performance artística, esse estado alterado de consciência (a embriaguez), para a recorrente e atemporal discussão filosófica sobre o que é amor? A ideia de realizar uma performance com bases filosóficas é a de que ela possa questionar o espectador ou levá-lo a engendrar seus próprios questionamentos.

A androginia foi o outro conceito destacado da obra de Platão. Do conceito de androginia surgiu a imagem da drag queen na performance. O masculino e o feminino caracterizados e constituintes de um mesmo corpo, uma ambiguidade, um duplo.

A mescla entre a arte performática da drag queen e os estudos clássicos aboli as fronteiras entre tais elementos, quebra os muros entre o que poderia ser chamado de “cultura de elite” e “cultura marginal”. Esses elementos em contradição trouxeram a ideia de uma estética híbrida e geraram deslocamentos do contexto original de cada elemento, que foram colocados em um novo contexto que a priori não seriam próprios a cada um, entretanto justapostos se combinam pela temática em comum advinda da fonte primal, *O Banquete*.

É nesse processo de apropriação da obra clássica que se ganha o poder para se desprender dela. Motivos e imagens da obra do passado podem ser “citados” ou “apropriados” em novos e perturbadores contextos ou despojados de suas estruturas, linguagens e seus significados tradicionais.

Conhecer o texto traz essas possibilidades e a consciência para o artista de saber como reorganizá-lo e criar novas conexões. Segundo L. Pareyson, em *Estética - Teoria da Formatividade* (1993), o artista criador é ordenador do evento que deseja criar. O espectador consome o espetáculo também pela formatação dele. A construção do sentido é modelada pelo artista para ser vista e participa do processo de recepção da obra. Nessa perspectiva, a produção do sentido está ligada a dramaturgia, a organização das ações e das partes da obra. Essas escolhas são parte do processo criativo. É importante que nesse momento o performer tenha consciência do que quer projetar e assim compor um conjunto de possibilidades que provocam através da linguagem, através de um estado de latência gerado pelo performer que cria uma abertura de comunhão. A falta de consciência do que se quer projetar pode gerar problemas na recepção.

A minha abordagem sobre esses elementos conceituais de *O Banquete* (o vinho e a androginia), me levou a improvisos que por sua vez se configuraram em três tipos de células performáticas: as fotoperformances, as dublagens e os depoimentos.

As tentativas de configurar as cenas todas juntas numa sequência resultavam em um todo que parecia conectado forçosamente. Essas cenas 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, formado para ver aquela apresentação. Essa necessidade advinha da possibilidade de utilizar recursos técnicos de iluminação e sonoplastia que poderiam “ampliar” o meu processo criativo e proporcionar a minha criação a sensação de “algo mais elaborado”, “bem acabado”. Depois de muito experimentar percebi que essa necessidade era estranha ao processo criativo desse trabalho. Surgia como um protocolo meu de realizar apresentação formal da pesquisa. 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. A partir deste momento, segui com a preocupação de não ater-me a 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

consequente, com a relação com o público.

Foi pensando nessas relações 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”, o transeunte, se torne espectador e agente e também gerador da obra.

A ideia espacial de deslocamento também se expande para a realidade, onde o deslocamento da obra artística para a realidade “daquele que passa”, promove uma ruptura no seu 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 espaços públicos passaram então a ser o foco das minhas ações e experimentações performáticas. Os próprios espaços ofereciam textos e contextos, uma infinita possibilidade de deslocamentos, encontros, contatos, confrontos e esquivas. Os espaços públicos possibilitam uma “Arte Contextual”. Segundo o crítico Paul Ardenne, 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. (2004: 12).

O espaço passou a contribuir para a dramaturgia, onde a minha ação performática e “daquele 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.

Meu interesse passou a ser em atingir “aquele 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, onde 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, se configurando, muitas vezes, em um discurso não linear (com começo, meio e fim) e “incompleto”.

O performer comunica-se. Mas o que ele comunica não deve ser “completo” pois ele deve garantir 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. Uma nova relação se estabelece então entre performer e espectador, humano e humano, arte e sociedade.

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

A performance, como uma arte de seu próprio tempo, reage por uma

discussão sobre o próprio ser humano. Segundo David Krasner (2009), teatro e filosofia trazem luz ao pensamento, às atitudes, à ação, e à existência, enquanto simultaneamente melhoram a nossa compreensão do mundo e de nós mesmos.

Observo que a aproximação entre a cultura clássica que está nos livros e a performance artística assinala uma alternativa para compreender implicações da filosofia platônica.

Segundo Lehmann em palestra na UnB em 2010, a consciência humana não é autônoma, mas determinada pelas estruturas sociais, pela estrutura da língua, pelo subconsciente. Se o teatro tradicional não compreende que devemos discutir o novo ser humano, deve o performer sentir-se bem no papel de herói.

Por ter bases filosóficas, pode-se pensar em uma performance didática, mas não, a performance gera questionamentos e conhecimento na medida em que é sentida e interpretada e não na medida em que é assistida. Não é a obra artística em si que desejo “levar” como conhecimento. O conhecimento é gerado na completude do encontro, no contato, no confronto entre performer e espectador.

As relações com o espectador podem virar inclusive o objeto do trabalho, a obra em si. Por alguns instantes se borram as fronteiras entre quem é o performer e quem é o espectador, ou mesmo se destroem esses dois mundos para que nesse encontro as vidas de ambos sejam misturadas e a obra ganhe existência.

A performance não carrega em si uma única informação ou um sentido fechado, mas, sim, uma provocação que cria a fricção entre os dois mundos e que gera a própria obra. A recepção da obra não é definida pela performer/autor/criador, mas se completa no espectador de forma múltipla e por isso não se defini.

Essa relação é uma aproximação de cem por cento das totalidades do artista e do espectador e o que se partilha são espaços da obra. Uma nova relação se estabelece então entre performer e espectador, humano e humano, arte e sociedade.

Ao propiciar ao espectador um contexto de interações e estímulos sensórios através de uma performance artística, o que se busca é despertá-lo para a experiência da filosofia abordada, buscando fazê-lo reconhecer a performance artística como uma outra forma de recepção dessa filosofia e também um processo gerador de conhecimento.

De acordo com John Blacking (1977), 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 qualquer outra sociedade, porque temos mais experiência que rótulos de uma sociedade. Portanto questiono se, no contato com a performance artística, nessa relação direta entre performer e espectador, não são gerados outros questionamentos e elucidaciones sobre 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?

Todavia, deve haver também no espectador um ser estético que reconheça esse estado de comunhão e seja capaz de se conectar com essa abertura poética proposta pelo performer.

Drunk Drag Lover é uma performance que expõe as contradições e as dificuldades encontradas no amor e no próprio ser humano. Contradições que não se excluem e que se justapõem, descrevendo as urgências daqueles que amam e dos que são amados. Um diálogo instigante entre a filosofia clássica de Platão e o

íntimo e pessoal “daquele que passa” e do performer na atualidade.

Bibliografia

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

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

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

[CORNELLI](#), Gabrieli. *Por que Sócrates não ficava bêbado?* Artigo In: Memória e festa. Organizadores [Fabio De Souza Lessa e Regina Bustamante](#). - Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

PAREYSON, Luigi. *Estética - Teoria da Formatividade*. 1993.

PLATÃO. *O Banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora Nova Cultural. Ed. 5. 1991.